

voll des höchsten Lobes über diese Fassadenmalereien, so ändert sich diese Anschauung schon wenige Jahre später unter dem Einfluß der Aufklärung und des frühen Klassizismus vollkommen. Weder bei Tintelnot noch bei Vf. ist die abfällige Äußerung eines bisher unbekanntes, vermutlich norddeutschen Reisenden am Ende des 18. Jh. erwähnt, die noch 1841 (!) in Meyers Universum, 8. Bd., S. 123 zitiert wird. In F. Nicolai's „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz“ (Bd. 6, Berlin und Stettin 1785, S. 509) findet sich dann eine Bemerkung über den Marienplatz in München: „Das angemahlte an allen Häusern ist noch eben so (zu ergänzen: wie auf dem Merian-Stich von 1644). Es thut schlechte Wirkung, ohnerachtet es in so vielen Büchern gerühmt wird.“

Zu den Vorzügen des Buches gehört ein ausführliches Inventar der „wichtigsten aus dem 16. — 18. Jh. erhaltenen Fassadenmalereien in Oberbayern und Tirol“, das die Benützung dieses Bandes gerade in und für die Praxis auch in denkmalpflegerischer Hinsicht sehr erleichtert. Doch fehlen leider entsprechende Inventare für Augsburg, Niederbayern, die Schweiz und den Oberrhein, während die dortigen Fassadenmalereien im Text erwähnt sind. Ebenso fehlt ein vollständiges Abbildungsverzeichnis, aus dem man die bei den Abbildungen nicht immer angegebene Provenienz einzelner Fassaden-Entwürfe hätte entnehmen können. Wünschenswert wäre weiter eine knappe, nach chronologischen Gesichtspunkten angelegte Tabelle, ferner einige Übersichtskarten, die z. B. dem Tintelnotschen Bande beigegeben sind. Bewundernswert ist die reiche Fülle des bisher nur in vereinzelt Beispielen bekanntgewordenen, vorzüglich wiedergegebenen Abbildungsmaterials, zu dem Vf. allein 66 eigene Aufnahmen beigegeben hat. Gerade diese Leistung wird derjenige besonders würdigen, der mit der Schwierigkeit der Bildvorlagenbeschaffung für noch unerforschtes Gebiet der Kunstgeschichte aus persönlicher Erfahrung vertraut ist.

Trotz der mehr technischen Einwände, die eine zweite Auflage zu berücksichtigen hätte, wird das Werk als Handbuch für Kunsthistoriker, Denkmalpfleger, Volkskundler und den Kunstfreund seinen Wert behalten.

Gerhard WoECKEL

ELIZABETH DU GUÉ-TRAPIER, *Ribera*, New York, 1952, The Hispanic Society of America, 4^o, 306 S., 117 Abb.

Nicht schon wieder, sondern endlich einmal nach langer Pause ist ein neues Ribera-Buch erschienen, eine Monographie im besten Sinne des Wortes, die neben der Zentralgestalt manch andere Figuren auftreten läßt, die vieles herausholt, bewertet und ausdeutet. Das Thema ist methodisch behandelt, die Farbgebung und die für Ribera so ungemein charakteristische Technik werden erörtert, außerdem sind die Fragen nach Eigenhändigkeit, Werkstatt, nach zeitgenössischen Kopien und Wiederholungen sorgfältig behandelt, und endlich ist auch ausführlich die Rede von der Fernwirkung der Kunst Riberas, die bis tief ins XIX. Jahrhundert hineinreicht. Natürlich läßt sich Ribera nicht ohne weiteres in eine geistige und künstlerische

Parallele setzen mit Velázquez, über den Gué-Trapiér vor vier Jahren ein großes Buch geschrieben hat, das in der Velázquez-Literatur seinen gesicherten Platz bekommen wird (New York 1948, mit 252 Abbildungen).

Riberas Gesamtwerk ist dem Umfange nach kleiner als das des genialen Velázquez, der Themenkreis eingengter, er selbst ist nur wenig problematisch, aber er bringt viel Kirchliches, malt Heilige, von denen Bartholomäus, Andreas und Hieronymus immer wieder bevorzugt werden. Man muß sich vergegenwärtigen, daß sich Ribera weniger mit dem Märtyrer selbst (so wie Zurbarán) als mit dem Martyrium in seiner zeitlichen Folge beschäftigt, daß er neben diesem Hauptthema dann noch die christlichen Anachoreten bringt, die in den Höhlen des Schweigens mit ihren tiefen Schattenklüften das Leben fristen, voller Entbehrung und Kasteiung, vom Irdischen sich lösend. Fast immer sind es alte Männer, Greise mit zerfallenem Körper und verwitterter Haut. Gerade diese Themen sind recht eigentlich durch Ribera geschaffen und in die christliche Ikonographie des Barock eingeführt worden. Unter diesen Gesichtspunkten und unter Heranziehung solcher Ideen ist Gué-Trapiér an den Stoff herangereten, und so muß man dieses neue Buch sorgfältig studieren.

Die Verf. bezeichnet Ribera, so wie es seither üblich war, der Einfachheit halber als einen Realisten, und hinsichtlich der Materie ist er es auf alle Fälle. Vielleicht sagt man aber besser statt Realismus „Verwirklichung“, freilich in jener typisch spanischen Akzentuierung, die der Malerei und Plastik des spanischen XVII. Jahrhunderts eigentümlich ist, eine Verwirklichung, die in die Sphäre des Häßlichen und Grausamen tief hineinstößt.

August L. Mayer hat den Grund zur Ribera-Forschung gelegt, und auf ihm baut sich dieses neue Werk auf. Aber wie vieles ist doch inzwischen hinzugekommen, ermittelt, gefunden, „entdeckt“ worden, wie auch manche neue Beziehungen zu den wesentlichen Vorbildern des Ribera: Guercino, Caravaggio, Reni, Lodovico Carracci u. a. ermittelt sind. Zu den Vorzügen des Buches gehören die vielen Neuaufnahmen, zum Teil prachttolle Ausschnitte, die zu weitgehenden Vergleichen locken. Man muß sich zunächst mit der bisher nur wenig beachteten Tatsache vertraut machen, daß zum Stil Riberas gehört, sich zu wiederholen, sich selbst zu kopieren, manchmal ändert er nur den Namen einer bereits zuvor dargestellten Figur, dort hieß sie Bartholomäus, hier ist es der Heilige Andreas (vgl. etwa Fig. 15 mit 33, 59 mit 90). Diese Wiederholungen haben natürlich ihre psychologische Ursache, der nachzuspüren lohnend wäre. Was also dem Ribera als selbstverständlich erscheint, erscheint bei anderen Künstlern — ich erinnere an Dürer — als unmöglich, ja durchaus als ein Beweis von Nichteigenhändigkeit.

Gué-Trapiér gliedert ihren Stoff in: I. Early Period (1620—31); II. Second Phase (bis 1639); III. Last Years; IV. Lost Works, Pupils and Followers.

Ich möchte hier nur wenig vermerken. Im I. Kapitel ist die Kreuzigung Christi der Colegiata von Osuna zum ersten Mal in brauchbaren Abbildungen vorgelegt, und die formale Abhängigkeit von Reni wiederum betont (Fig. 2 und 3). Der

„trunkene Silen“ wird auf die Radierung Annibale Carraccis zurückgeführt. Sehr zu begrüßen ist die Wiedergabe des hellenistisch-römischen Marmorreliefs aus dem I. Jahrhundert n. Chr. (Neapel, Museo Nazionale, Fig. 30), eines der sog. Ikarios-Reliefs, auch Theoxenia genannt, weil der Besuch und die Bewirtung des indischen Bacchus dargestellt ist. Da kann man nun sehen, wie geschickt Ribera den leichten, lockeren und heiteren Stil des späten I. Jahrhunderts n. Chr. in seinen eigenen ernsten, spanisch-strengen Stil transponiert hat, in jenen leider nur fragmentarisch erhaltenen Gemälden des Prado, der sog. Sibylle und dem Dionysos (Fig. 28 und 29). Ribera steht aber trotz dieser äußerlichen Abhängigkeit von der Antike ihr innerlich völlig fern, ja er empfindet sie durchaus als unseliges Heidentum (worüber manches zu sagen wäre). Für den blinden, bärtigen Alten, der einen antiken Kopf betastet (Prado, Fig. 47), bringt die Verfasserin der Einfachheit halber die Bezeichnung „The Five Senses: Touch“; früher hieß er „Der blinde Bildhauer Gambazo“. Daß jedoch auch nicht Giovanni Francesco Gonnelli gemeint sein kann, der, 1603 in Gambassi geboren, 1632, also im Alter von 29 Jahren, erblindete und 1644 in Rom starb, geht einwandfrei aus dem Datum des Ribera-Bildes „1632“ hervor. Übrigens ist hier nicht ein männlicher Kopf dargestellt, erst recht nicht Apollo von Belvedere, sondern ein weiblicher, den Ribera wahrscheinlich in einer Marmor-Kopie nach einer bronzenen knidischen Aphrodite aus dem Stilkreis des Praxiteles gesehen hat. Endlich werden uns einmal von der berühmten „Inmaculada“ in Salamanca, die allen Spanien-Reisenden aus dem Kloster der Agustinas descalzas bekannt ist, prachtvolle Neuaufnahmen nach Entfernung der ungemein entstellenden Restaurierungen vorgelegt. Die Marsyas-Schindung (Brüssel) wird als Original-Arbeit Riberas ausgeschaltet. Auch vom Gemälde „Isaak segnet Jakob“ (Prado) liegen zwei neue schöne Details vor (Fig. 92, 93), wie auch die Wiedergabe des Stillebens mit den Früchten im Korb und mit der Rose aus der „Hl. Familie mit Katharina“ kaum besser sein könnte (New York, Fig. 36).

Nun zum IV. Kapitel: Lost Works, Pupils and Followers. Mit großer Sorgfalt hat Verf. denen nachgeforscht, die irgendwie als Schüler, Nachahmer oder Kopisten in Frage kommen. Der junge Luca Giordano, der noch in der Werkstatt Riberas war, steht hier natürlich an erster Stelle. Wie die Ribera-Schüler Cesare und Francesco Fracanzano ihr Vorbild verwerteten, wie Hendrick van Somer in seinen Kopien dem Meister nahekam, wird deutlich erwiesen. Übrigens hat sich der ungemein produktive Neapolitaner Andrea Vaccaro, der auch einmal in Spanien war, durch Ribera inspirieren lassen. Engländer und Franzosen werden der Vollständigkeit halber dann noch im Buche genannt, wie Théodule Ribot, Thomas Lawrence, Léon Bonnat und Courbet, der Ribera „bewunderte“. Fast ist es so, als ob sie von dem Urteil des Velázquez gewußt hätten: „In Kraft und Schönheit des Pinsels läßt Ribera alle hinter sich.“

Es wäre dankbar zu begrüßen, wenn die verdienstvolle Verf. bei einer Neuauflage ihres wertvollen Buches noch einen genauen und ausführlichen Katalog anfügte.

Hugo Kehrer