

Benediktinerregel in der Bayer. Staatsbibliothek). Man wird den Wettinger jedenfalls vor den Sigmaringer Kelch datieren müssen, der das neue Schmelzverfahren souverän beherrscht.

Erich Steingraber

CARL JUSTI: VELAZQUEZ Y SU SIGLO. *Traducido del Alemán por Pedro Marrades. Revisión y Apéndice: DESPUES DE JUSTI. Medio siglo de estudios velazquistas por Juan Antonio GAYA NUÑO. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1953. 917 S. und 256 Abb. 28 × 20 cm.*

Das vorliegende Werk ist die größte, umfangreichste und best ausgestattete Monographie über V., die bisher in Spanien ausgegeben wurde. Als solche, und in Hinblick darauf, daß sie der amerikanischen Monographie von Trapier (1948) als *spanische* Lösung und Stellungnahme in diesem Jahrzehnt entgegentritt, verdient sie unsere besondere Aufmerksamkeit.

Das Buch gliedert sich in 2 Teile: Marrades hat die zweite, 1903 in Bonn erschienene Auflage des Justischen Werkes — das bisher nur in der journalistisch zurechtgestutzten, über viele Nummern der Zeitschrift *España Moderna* (1906—08) zerstreuten Ausgabe vorlag — sehr gewissenhaft übersetzt. In einem ausführlichen Anhang „Después de Justi“ unterrichtet Gaya Nuño über die Ergebnisse eines halben Jahrhunderts V.-Forschung.

Die spanische Kunstgeschichte hat sich durch zähe Arbeit in den letzten 15 Jahren einen wirklichen Platz in der internationalen Wissenschaft, die vordem einen Hauptanteil ihrer nationalen Probleme bestritt, errungen. Zu solchem Zeitpunkt verrät das Erscheinen des Justischen Werkes eine neue Souveränität ihres Urteils: nachdem gerade in Spanien Justi jahrzehntelang zugunsten Beruetes unterschätzt wurde, erfährt er nunmehr eine besondere Würdigung, in der sich zugleich eine bewundernswerte Selbstbescheidung der spanischen Kunsthistorik spiegelt. Daß das Werk in der Zeitphase erscheint, wo die spanische Wissenschaft „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ betreibt, darf als symptomatisch gelten: hat doch Justi diese Problemstellung dadurch vorweggenommen, daß er die Biographie eines Jahrhunderts schrieb.

Gaya Nuño gliedert seinen Anhang in 7 Kapitel, die alles Wissenwerte der V.-Forschung seit Justi vorstellen sollen. Zusammenfassend ist zu sagen, daß der Verf. mit der Anlage, Einteilung und systematischen Gliederung des Stoffes glücklich verfuhr; viel glücklicher als L. Justi in der 1933 erschienenen Ausgabe des Phaidon-Verlages mit seinen Anmerkungs-Kommentaren. Die vorgestellte Übersicht, in der eine lebendige Akzentuierung des Wichtigen zu beobachten ist, hat dadurch, daß sie den *gesamten* V.schen Bildbestand erfaßt, bearbeitet und abbildet, sowie einen Oeuvre-Katalog angliedert, besonderen Rangwert: diese Vorteile, die im Vergleich zur Trapierschen Arbeit besonders auffallen, machen das Buch zu einem wichtigen Instrument der Forschung und fordern auf, das vorgelegte Material zu überprüfen.

Im 1. Kapitel („La Bibliografía posterior a Justi“) gibt der Verf. einen kurzen Überblick über die seit Justi erschienenen „entscheidenden“ Arbeiten über V. Die Auswahl ist vortrefflich — nichts wesentliches wurde vergessen — jedoch nicht in allen Punkten objektiv. Bei Bevorzugung spanischer Literatur werden ausländische Werke z. T.

zu sehr „am Rande“ behandelt: der grundlegende Katalog von A. L. Mayer (1936), eine unentbehrliche Hauptarbeit, wird als „Nummer“ in eine Anmerkung zu zweit- und dritrangigen Autoren verbannt. Auch dem Werk Trapiers (1948) wird Verf. mit der Kennzeichnung „Buch einer kargen Persönlichkeit“ nicht gerecht. Immerhin ist es die sauberste positivistische Geschichte der Bilder V.' und verfügt über das schönste Bildmaterial. Bei Zitaten ausländischer Werke sind einige Druckfehler unterlaufen.

Im 2. Kapitel („Sobre la Personalidad de Velázquez“) unternimmt Verf. die schwierige Aufgabe, die neuen Deutungsthesen vorzustellen und zu kommentieren; er zitiert ausnahmslos spanische Interpreten und behandelt dabei bestimmte Gesichtspunkte, wie V. als Meister des Barock, überakzentuiert. Nicht glücklich erscheint es, den „Realismus“ des Künstlers an Hand der Arbeit von Sánchez Cantón (1943) aufzurollen, nachdem derselbe schon seit Justi und Stevenson (1899) breiten Boden in der Literatur hat. Bei Vorstellung der Interpretationen Ortegas bleiben die Kernpunkte von dessen These, sein „L'art-pour-l'art-Standpunkt“, der in der Behauptung gipfelt, V. habe um der Malerei willen gemalt, unerwähnt. Der neueste Interpretationsversuch von Jedlicka (Bern 1953) scheint dem Verf. noch nicht bekannt gewesen zu sein.

Im 3. Kapitel („Sobre la vida de Velázquez“) referiert Verf. über die Urkunden und Quellen, die, nach Justi aufgefunden, unser Bild über Lebensdaten und -Umstände des Meisters vervollständigt haben. Sämtliche einschlägigen Arbeiten sind in ihren Ergebnissen gewissenhaft ausgebreitet. Besondere Aufmerksamkeit wird den 1942 veröffentlichten Nachlaß-Inventaren V.' geschenkt. Bei der Auswahlaufzählung der Bücher vermißt man hier, wie auch bei Trapier, eine profilierte Akzentuierung des Wichtigen, die bei einem Vergleich mit der Nachlaßbibliothek eines anderen Künstlers, z. B. des gelehrten Sandrart (vgl. Peltzer im Münch. Jb. d. b. K. 1925, S. 103 f.) sofort sichtbar wird.

Im 4. Kapitel („Maestros, Colaboradores y Discípulos“) werden nur die ikonographischen Beziehungen zum Lehrer Pacheco an Hand der Arbeiten von Gómez Moreno (1916) und Angulo (1950) behandelt. Was die Mitarbeiter betrifft, betont Verf. die von Voss eruierte und von Lafuente kommentierte Zusammenarbeit mit dem Italiener Pietro Neri wohl zu sehr. Die Frage der Werkstatt und des Schülerkreises — ein in der Tat noch sehr ungelöstes Problem — wird nur streiflichhaft beleuchtet; die wichtigen Beiträge hierzu von A. L. Mayer (1936) und Lafuente (1944, Kap. IV) bleiben unerwähnt. Auch die in diesem Zusammenhang besonders wichtige Arbeit von Beruete y Moret (1909), sowie die Artikel über Mazo von Cook (1913), Pallol (1914), Sánchez Cantón (1931) und die Bemerkungen Mac Larens (N. G.-Catalogues. The Spanish School, 1952) hierzu bleiben unbenannt, obgleich das Fehlen einer Monographie dieses Künstlers beklagt wird (vgl. neuerdings Cavestany über Mazo in Arte. Esp. 1954). — Die 1952 in Santiago erschienene Arbeit Caturlas über Antonio Puga, der in V.' Atelier arbeitete, scheint dem Verf. entgangen zu sein. Auch die Arbeit von Beruete y Moret über Pareja ist nicht vermerkt.

Das 5. Kapitel („Los nuevos cuadros de Velázquez“) behandelt die Geschichte der nach Justi aufgefundenen Gemälde des Künstlers, wobei Fundumstände, Geschichte und Lite-

ratur dieser Bilder — größtenteils schon von Trapier gesammelt — besprochen werden. Die Behauptung Gayas, er führe nur heute indiskutierte und unzweifelhafte Werke vor, entbehrt allerdings jeder Grundlage. Außer den bereits bei Trapier 1948 behandelten Gemälden werden die unzweifelhaften, schon von Lafuente (1944) eingeführten Originale: hl. Thomas (Orléans), hl. Paulus (Barcelona), Apostelkopf, Hirschkopf (beide Madrid), Marianne von Österreich (Lugano) endlich ausführlich besprochen. — Bei der Bildgeschichte der *Jeronima de la Fuente* vermißt man den Hinweis auf eine von Waterhouse (Burl. Mag. 1953, S. 305) veröffentlichte Brustbild-Version des Madrider Exemplares (vgl. neuerdings zu diesem Thema Caturla in Arch. Esp. d. A. 1953). — Der zwar signierte, trotzdem viel diskutierte und zweifelhaft erscheinende Sacramento-Kruzifix im Prado wird als Original bezeichnet. — Merkwürdig berührt die Aufnahme folgender Bilder als „unzweifelhafte Originale“: des Brustbildes von Francisco de Rioja (Madrid), das Mayer schon 1924 veröffentlichte, dann aber wieder aus dem eigenhändigen Oeuvre strich; des von Longhi 1950 veröffentlichten recht dubiosen Täfelchens „*La rissa all'ambasciata di Spagna*“; des mit Sicherheit als Kopie zu bezeichnenden Góngora-Porträts der Fundación Lázaro Galdano. Das kleine Bildnis von V.' Frau in der Fundación Lázaro, das erstmals von Mayer 1924 dem Oeuvre einbezogen wurde, zeigt bei hervorragender Qualität technische und stilistische Unregelmäßigkeiten, die man durch Restauration zu erklären sucht. — Als völlig neue Bilder, die Verf. dieses Artikels noch nicht gesehen hat, tauchen das (signierte) „*Magnificat*“ (Barcelona) und eine kleine Studie zum Kardinalinfanten Ferdinand (Madrid) auf. — Erstaunlicherweise fehlt jeder Hinweis auf das, nach der Abbildung zu urteilen, mindestens diskutierpflichtige Bild „*Junge Frau an einem Tisch*“ (Santa Monica, U.S.A.) aus der Bodegones-Zeit, das Soria 1949 im Burl. Mag. vorgestellt hat. Auch das jetzt vom Metr. Mus. of Art in New York (vgl. Bulletin 1953) erworbene Reiterbild des Olivares aus dem Besitz des Lord Elgin (vgl. Harris in Burl. Mag. 1951, S. 314) ist nicht benannt.

Im 6. Kapitel („*Notas a obras conocidas de Velázquez*“) überblickt der Verf. die neuen Forschungen zu den einzelnen Gemälden. Nicht systematischer Aufbau, sondern notizartige Ansammlung bestimmt diese Bildbesprechungen. Auffallend sind der breite Raum und die zahlreichen Abbildungen, die Verf. den motivischen und kompositionellen Ableitungen Angulos (1947) einräumt, obgleich dieselben von ausländischer Seite (Trapier 1948, Kehrer 1953 usw.) nicht in der vorgestellten Weise anerkannt wurden. Im einzelnen ist zu bemerken: Die Zitate der Deutungen von „*Los Borrachos*“ durch Ortega y Gasset und Eugenio d'Ors, die einseitig die Travestierung und das Gemeine betonen, hätten unbedingt durch die Ansicht Mayers (1924) ergänzt werden müssen, der durch Betonung des Humanen dem Bilde gerechter wird. — Bei der „*Vulkanschmiede*“ ist die wichtige franz. Arbeit von Colombier (Gaz. d. B.-A. 1939) übergangen. — Über die *Lanzas* ist 1953 in Barcelona eine wichtige Monographie von Marqués de Lozoya erschienen. — Für die *Rokeby-Venus* wird immer noch die von Mac Laren benannte Rembrandtsche Negerin als Vorbild genannt, obgleich dieselbe — wie das V.sche Gemälde — auf einen italienischen Stich von Giulio Campagnola zurückgeht, was von Suida schon 1935 (Gaz. d. B.-A.) festgestellt wurde.

Das 7. Kapitel („Catálogo“) umfaßt einen Oeuvre-Katalog der eigenhändigen Werke, der, wie Gaya selbst betont, wesentlich auf dem Katalog Lafuentes von 1944 basiert. Gegenüber diesem, der 122 unzweifelhafte und 6 fragliche Originale benannte, zeigt Gaya mit Aufzählung von 131 eigenhändigen Gemälden und 10 Zeichnungen die Tendenz, das Oeuvre zu erweitern. Ausgeschlossen werden von Gaya: die Magd, Johannes d. T. (beide Chicago), Kardinal Borja (New York), die Näherin (Washington). — Neu eingeschlossen werden außer den bereits anläßig Kap. 5 besprochenen 6 Bildern der „Titusbogen“ (Prado), dessen Lichtlosigkeit und Luftarmut die Zuschreibung nicht rechtfertigen. Ferner werden fast sämtliche bei Lafuente fraglich genannten Bilder als eigenhändig geführt (Winzerbursche, Contini-Bildnis, Selbstbildnisse, Tritonenbrunnen), obgleich z. T. Veranlassung zu doppelter Fragezeichensetzung gewesen wäre. Die Unsicherheit in der Konturenführung, die Flauheit in der Akzentuierung der Lichter, wie überhaupt der Lichtmangel beim Capitolinischen und Valencianer Selbstporträt gäben Grund zur Streichung. — Den teilweise sehr einleuchtenden Bedenken Trapiers, was die Eigenhändigkeit der verschiedenen Olivares-Fassungen sowie des New Yorker Philipp-Bildnisses betrifft, ist in keiner Weise Rechnung getragen. — Ob sich das Budapester Frühstück, die Wiener Bildnisse Philipps und Isabellas, sowie das nach Mazo-Kopie „riechende“ dortige Carlos-Bildnis, endlich die Margharita des Louvre auf die Dauer als eigenhändige Arbeiten halten lassen, erscheint uns fraglich.

Leider wurde die chronologische Reihenfolge des Kataloges von Lafuente exakt eingehalten, d. h. die Ergebnisse der letzten 10 Jahre Forschung wurden in dieser Hinsicht nicht verarbeitet. — Ein Hinweis auf das neuentdeckte Datum 1625 beim Olivares der Hisp. Soc., New York, fehlt (vgl. Trapier). — Christus und die christliche Seele und der Placido-Kruzifixus erscheinen nach der Italienreise, wiewohl diese Bilder mit Sicherheit dem Ende der 1. Madrider Periode angehören. Ebenso wird das männl. Porträt in Apsley House (jetzt frisch gereinigt), das sicher in die 50er Jahre zu datieren ist — worauf auch Trapier und Mac Laren hinwiesen —, noch in die 30er Jahre gesetzt. Auch die Rokeby-Venus steht nicht an dem durch das neue Datum (1651) nahegelegten Platz. — Einige Standortangaben, insbesondere von englischen Stücken, sind falsch.

Mit 256 Abbildungen ausgestattet, werden *sämtliche* im Buche genannten Gemälde und Zeichnungen V. abgebildet und zusätzlich instruktive Details, Vorbilder und Werke des Umkreises vorgeführt. Dieses bisher zahlenmäßig reichste und vollständigste Abbildungsmaterial der Velazquez-Forschung ist reproduktionstechnisch gut. Halldor Soehner

GOETHE'S WERKE, Band XII: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1953. 742 S.

Ein Hinweis auf diesen Band der sogenannten Hamburger Ausgabe erscheint in der Kunstchronik angebracht, nicht so sehr, weil er eine Anzahl von Goethes Schriften zur Kunst enthält, vielmehr, weil Herbert von Einem sie „mit Anmerkungen versehen“ hat. So wenigstens heißt es, bescheiden genug, deutet den Sachverhalt aber nur ungefähr an. In Wirklichkeit hat v. Einem weit mehr geleistet. Goethes Schriften zur Kunst nehmen in dem Bande etwa 220 Seiten ein (in der Ausgabe des Insel-Verlages, besorgt von Max Hecker, füllen die beiden Bände Kunstschriften ohne Anmerkungen 878 und