

S. Giovanni Battista zu Barge westlich Racconigi (1728) und S. Filippo zu Mondovi (1734). Auch die große dreischiffige, sehr raumweite Kathedrale S. Donato in Mondovi (1744) hat ein kreuzförmiges Langhaus mit Kuppel, dessen Grundlage aber schwerlich in den mittelalterlichen Bauten mit Querhaus zu suchen ist, weil Chor und Sanktuarium erst nach einem weiteren Langhausjoch ansetzen und durch die Kürze des Langhauses sein zentralraumartiger Charakter betont ist. Kleinere Bauten wie die Kirche La Bianca in Busca südlich Turin zwischen Saluzzo und Cuneo (1727) sind entsprechend zentrale Kuppelräume. Die großartigste Kuppel über weitem ovalem Grundriß mit reichster Gliederung innen wie außen errichtete Francesco Gallo über der 1596 von Ascanio Vittozzi begonnenen Kirche des „Santuario di Vicoforte“ bei Mondovi, die von Carboneri in die Zeit von 1701—31 datiert wird. Der Verfasser gibt nach der zusammenfassenden Übersicht der Bauten und ihrer Ausstattung in dem dritten Teil seines Werkes eingehende monographische Darstellungen der Baugeschichte für die 39 von Francesco Gallo entworfenen Bauten, zu denen außer den 32 Kirchen noch 7 andere Gebäude gehören, denen aber keine beachtliche kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt. Leider sind nur für 19 Bauten Grundrisse beigegeben, auch unter den photographischen, ganzseitig wiedergegebenen Abbildungen fehlen solche für 11 Bauten. Nichtsdestoweniger handelt es sich hier um eine vorzügliche Veröffentlichung, die für die Geschichte der barocken Baukunst in Oberitalien von hohem Wert ist.

Ernst Gall

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*. Cuarta ed. revisada y ampliada. Ed. Tecnos, S. A., Madrid, 1953, 657 S., 240 T., 8 FT., 25 × 18 cm.

Das vorliegende Werk gehört in die Reihe der großen Entwicklungsgeschichten der spanischen Malerei, die größte Vollständigkeit des Materials mit konzentrierter Darstellungsform und eigener historischer Sicht verbinden. Solche Entwicklungsgeschichten sind seltene Leistungen: auf 150 Jahre Spanienforschung zurückblickend, kann man nur 3 benennen: Stirlings „Annals“, A. L. Mayers „Geschichte“ und — Lafuentes „Breve historia“; Werke, deren Rang sich schon an der Anzahl der Neuauflagen ablesen läßt.

L.'s Buch ist kein „Wurf“: die uns heute vorliegende Fassung ist das Ergebnis 20jähriger Arbeit. Das kleine Büchlein der 1. Auflage von 1934 (126 S.) ist durch ständige Verbesserung, Erweiterung und Änderung von einem Résumé zu der wichtigsten Entwicklungsgeschichte der spanischen Malerei geworden. Mit der 3. Auflage (1946), die erstmals die Malerei des 19. J. einbezog, ist sie in diese Stellung hineingewachsen. Die 4. Auflage ist ausgereifter, nochmals bedeutend erweitert, nicht nur auf den neuesten Forschungsstand gebracht, sondern auch stärker durchgegliedert. Im ganzen ein Werk, das man als das eigentliche Nachfolgewerk A. L. Mayers bezeichnen muß, das dessen Buch zu einem „kunstgeschichtlichen Veteranen“ werden ließ.

Von welchem Blickpunkt aus geht L. an die Betrachtung der spanischen Malerei? Diese Frage wird besonders dadurch sinnvoll, daß mit L.'s Werk Spanien *selbst* erstmals eine Entwicklungsgeschichte von wirklichem Rang vorlegt — Hinweis genug, welchen Aufschwung die spanische Kunstwissenschaft in den letzten 15 Jahren genommen hat.



L., bekannt durch seine Arbeiten über das 17. J. und über Goya, hat sich gründlich mit der europäischen Kunsttheorie auseinandergesetzt (vgl. sein „La fundamentación y los problemas de la historia del arte“. Madrid, 1951) und seine Geschichte auf einem Konzept aufgebaut, das für solche Aufgabe geeignet erscheint. Den „Stil“ begreift er nicht als bloße Formerscheinung, sondern als Geisteshaltung, die sich in Formen, Linien und Farben ausdrückt. Künstler wie Kunstwerk existieren nicht „isoliert“, sondern werden in ihrer „historischen Situation“ gesehen. In der „Generation“ sieht der Autor die Ursache des historischen Wechsels, wobei aber das „Problem der Generationen“ nicht der Pinderschen Begriffsbestimmung entspricht (— es wird in Spanien nicht vom biologischen, sondern vom sozialen Sichtpunkt aus verfolgt; vgl. Julián Marías: El método histórico de las generaciones. Madrid 1949 —). Das Verhältnis des Kunstwerkes zum „Zeitgeist“ bestimmt seine Originalität und Ausdruckskraft. Der Raum wird bei L. weniger in seiner geographischen Konstante als in seiner entwicklungs-geschichtlichen Dynamik gesehen; er wird der Zeit untergeordnet, fungiert als „Zeitorgan“.

L. ist der erste, der die Kontinuität und Kohärenz der spanischen Malerei aufzeigt. In prähistorische Zeit zurücksteigend, verfolgt er ihre Geschichte von der mozarabischen Miniatur (E. 9. J.) an durch ein Jahrtausend bis auf Sorolla — damit die bisher umfassendste Gesamtdarstellung vorstellend, ein Meisterwerk an Vollständigkeit und Kürze, dem auch in anderen Ländern Gleichwertiges nicht leicht an die Seite zu stellen sein wird. Es ist ein besonderes Verdienst des Autors, daß er auch die Fragenkomplexe und Probleme der Forschung oft mit anregendem eigenem Gesichtswinkel beleuchtet: so wird sein Buch zugleich unentbehrliches Nachschlagewerk.

L. ordnet den Stoff nach Stiletappen; seine äußerst reiche Gliederung stellt das bisher differenzierteste Stilkonzept der spanischen Malerei dar, was besonders im Vergleich zur Vernachlässigung des Perioden-Kriteriums bei A. L. Mayer zum Ausdruck kommt. Dieser hatte den Kunstlandschaften besondere Aufmerksamkeit geschenkt — ein Konzept, das L. lediglich als Untergliederung der Stiletappen gelten läßt.

Die Malerei von prähistorischer bis zur Westgotenzeit wird in einem Einleitungskapitel kurz zusammengefaßt. In der mozarabischen Miniatur (E. 9. J.) sieht L. den Beginn der nationalen Malerei (im Gegensatz zu Post, der diesen auf das 11. J. festsetzte). Die gleichzeitige asturianische Wandmalerei, die durch Schlunks Forschungen neues Interesse beansprucht, wird kurz gewürdigt.

Die romanische Malerei stellt L. nach der gebräuchlichen Scheidung in Gattungen aus: Wandmalerei, Tafelmalerei, Miniatur. Obwohl Verf. die Behandlung der letzteren im einzelnen ausschließt, benennt er die Hauptstücke und zeigt die sie charakterisierenden Strömungen und Eigenheiten. L. kann sich nicht entschließen, die von Cook und Gudíol (Ars Hispaniae VI, 1950) eingeführte Scheidung in Meister und Werkstätten, die sich im Lauf der Jahre, wenn auch mit Änderungen, durchsetzen wird — bei der Ausstellung der Wand- und Tafelmalerei durchzuführen; er bevorzugt eine lediglich geographische Ordnung und benennt aus dem reichen Stoffgebiet die wirklich wichtigen Stücke, ihr Wesen analysierend —, manchmal sicherer und treffender als das oben genannte Werk,



dessen Abbildungsmaterial unentbehrlich ist. Vielleicht kann man von ikonographischen Untersuchungen, die das reiche europäische Material einbeziehen, weitere Aufschlüsse und eine neue Ordnung erhoffen (vgl. zum Problem der rom. Wandmalerei Grabar in: Cahiers Archéologiques, II, 1947, S. 163).

In der Einteilung der Gotik folgt L. — in der 4. A. erstmals — Post (A History of Spanish Painting, 1930 f.), der die spanische Malerei unter dem Gesichtspunkt *gemein-europäischer* Etappen gesehen und damit ihre grundlegende Ordnung geschaffen hatte (franco-gotische, italo-gotische, internationale und hispano-flämische Periode).

In der franco-gotischen Periode, in die die Entstehung des Retabels fällt, ist die Abgrenzung gegen die Romanik ein schwieriges Problem: die rigorose Scheidung Posts, der Werke mit einzelnen gotischen Motiven in die neue Stilphase einreicht, haben Cook und Gudiol (a. a. O. 1950) mit Recht angegriffen. Sie schließen aber ihrerseits Werke der Romanik ein, die bereits ausgesprochen gotischen Geist atmen. Vielleicht könnte hier die Einführung des Begriffes „Spätstil“ — uns aus der gleichzeitigen deutschen Kunst so geläufig — materialklärend und -sondernd wirken.

In der italo-gotischen Periode gibt L. eine vortreffliche Auswahl des wirklich Wichtigen, unter besonderer Berücksichtigung der großen Meister Ferrer Bassa, Destorrens und Gebrüder Serra. Ramón Destorrens, dessen Werk und Bedeutung sich erst durch neueste Forschungen (Verrié 1948 etc.) zu kristallisieren beginnt, wird kurz gewürdigt. Vielleicht würde die nationale Eigenart der italo-gotischen Periode stärker aufleuchten, wenn die farbige Gestaltung mehr berücksichtigt würde. Die Vorliebe für die Entwicklung von Tonwerten einer Farbe — um nur *einen* nationalen Zug herauszustellen — wie wir sie etwa bei Destorrens' Annen-Retabel (Lissabon) in der Entwicklung verschiedener Rots beobachten, ist ebenso eigenartig wie ungewöhnlich und — steht nicht allein: wir erinnern an die reichen Rotwerte, die später Bermejo entwickelt.

Welche Fortschritte seit Post in der Sicht des „internationalen Stils“ gemacht wurden, sieht man an L.'s klarem Aufbau dieser Periode: die großen Meister Borrassá, Ramón de Mur (der frühere „Maestro de Guimerá“) und Martorell, der endlich mit dem Anonymus „Maestro de San Jorge“ identifiziert werden konnte, profilieren diese Etappe in Katalonien; ebenso klar zeichnet L. die Entwicklung in Aragón mit Lorenzo Zaragoza und Juan de Leví und ihrem Kreis. In der Darstellung der Valencianer Malerei folgt L. der von Post geschaffenen Ordnung (germanische Richtung mit Marsal de Sax; Gruppe von Pedro Nicolau, dem Schöpfer des Valencianer Madonnentyps; pre-jacomart'sche „sentimentale“ Gruppe um Maestro de los Martí de Torres).

Die Malerei der 2. H. 15. J. entwickelt L. völlig auf Post basierend, jedoch mit neuartiger Anordnung des Materials. Er rollt die hispano-flämische Malerei in 3 Kapiteln auf: die Krone von Aragón, Kastilien und die „großen Meister der gotischen Reife“ (Hof der kath. Könige; Bermejo; Berruguete) werden geschieden. Diese Einteilung hat den Vorteil, die verschieden gerichteten Hauptströmungen des mediterranen Gebietes und des Landesinnern klar zu akzentuieren. Entgegen Posts hypothetischer Konstruktion des „großen aragonesischen Meisters“ Martín de Soria, schließt sich L. — wohl mit Recht — den Argumenten von Gudiol und Ainaud (Huguet, 1948) an, die jenem zuge-



schriebene Werke in das Oeuvre Huguets eingliedern, indem sie eine aragonesische Tätigkeitsphase dieses Meisters annehmen. — Die pan-mediterrane Hypothese, die die Abkunft italienisch-flämischer Elemente aus einer neapolitanischen Schule erwägt, wird von L. nicht berücksichtigt (vgl. Post, IV, 1933). — Eine prinzipielle Frage ist, ob man Pedro Berruguete, insbesondere bei seiner Beziehung zum Hof von Urbino und der italienischen Renaissance-Malerei, als „Meister der gotischen Reife“ bezeichnen kann (vgl. Posts bessere Einordnung in: *The Beginning of the Renaissance*, IX, 1, 1947).

So sehr L. die Unterschiede, die hinsichtlich der Erfassung und Deutung mittelalterlicher und neuerer spanischer Malerei bestehen, ausgleicht — es ist der erste geglückte Versuch in dieser Richtung (vgl. dagegen A. L. Mayer!) — so wenig kann man sich darüber täuschen, daß das auf Grund der Studientradition bestehende verschiedene Sichtniveau noch fühlbar ist. Hinzu kommt, daß sich L.'s eigentliches Geschichtskonzept an der neuen Malerei gebildet hat und erst bei ihrer Behandlung, dem stärksten Teil des Buches, voll wirksam wird.

Neu ist L.'s Sicht des 16. J., wo er die Etappen „Aufnahme der Renaissance“, „Malerei unter Philipp II.“ und „Die Prämissen des Naturalismus (= Generation von 1560) unterscheidet und damit zu einer Einteilung kommt, die die nationale Eigenart und Bedeutung dieses Jahrhunderts aufzeigen kann (vgl. dazu Angulo in: *Ars Hispaniae* XII, 1954). Er spricht von einer gewissen Resistenz der spanischen Malerei gegenüber der italienischen Renaissance und führt die sehr fruchtbare Scheidung in Stilströmungen „Purismo“ (d. i. reiner Italianismus; Yáñez, Llanos etc.) und „Pintura plateresca“ (d. i. gotische Struktur in Verbindung mit der Ornament-Grammatik der ital. Renaissance; Alejo Fernández, Juan de Borgoña etc.) ein. Ferner unterscheidet er für die M. und 2. H. des Jahrhunderts „Romanismus“ (Campaña, Vargas etc.) und „Manierismus“ (Becerra, Céspedes, Morales etc.). Äußerst interessant ist sein Kapitel: „Die Generation von 1560“ (Ribalta, Cotán, Orrente, Roelas etc.), an der — unter dem Motto: „die Prämissen des Naturalismus“ — das seit Mayer beschäftigende Problem des Einflusses Caravaggios aufgerollt wird. L. nimmt eine Mittlerstellung ein zwischen Ainaud, dem Vertreter der Caravaggio-Abhängigkeit Spaniens, und Orozco, dem Verteidiger des spanischen „Pre-Tenebrismus“: wie wenig man die spanieneigenen Elemente in Abrede stellen wird, ebensowenig läßt sich der decisive Einfluß von Meresis Lichtführung an so „empfindlichen“ Stellen von Orozcos Konstruktion, wie dem Stillleben Cotáns von 1602 leugnen. Was die Themenwahl und einzelne Motive — insbesondere des für den „Toledaner Herd“ wichtigen Loarte — betrifft, wird eine Untersuchung, die das oberitalienische Genrebild berücksichtigt, zu überraschenden Feststellungen kommen: wir erinnern an die vorbildlichen Werke Passarottis und Campis, der übrigens in Spanien war. — Das bei L. komplizierte und nicht klar gelöste Problem des Tenebrismus kann kaum durch allgemeine Formeln und Erklärungen (wie die Fitz Darby's: Ribalta, 1938) bewältigt werden: hier fehlt eine präzise Analyse der verschieden gearteten Lichtgebungen, die von dem prinzipiell neuen Wesen der caravaggesken Lichtauffassung ausgehend, zwischen römischer und oberitalienischer (Parma und Venedig) Hell-Dunkel-



Malerei unterscheidet (vgl. Soehner in Zschr. f. Kg., 18, 1955) und über diese Differenzierung die spanischen Strömungen erfaßt.

Das 17. Jh. baut L., wie auch schon das 16. Jh., nach dem Generationskonzept auf; die regionalen Schulen werden berücksichtigt, den großen Meistern — Ribalta, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Cano — eigene Kapitel eingeräumt. L. stellt sich damit — bewußt und sicher berechtigt — gegen die Tendenz Lozoyas (Historia del arte hispánico, IV, 1945), der versucht, das von Post für die Gotik ausgebildete Ordnungskriterium gemeineuropäischer Stilettappen rigoros auch in der neueren Malerei durchzuführen und so die Bedeutung und nationale Eigenart des 17. J. in den „Einfluß des italienischen Manierismus“ (Pereda, Ricci, Herrera, Zurbarán, Ribera, Espinosa etc.) und den „niederländischen Einfluß“ (Cano, Murillo, Valdés Leal, Carreño, Cerezo, Antolínez, Claudio Coello etc.) auflöst (vgl. dazu von Loga 1923). — Die großen Meister behandelt L. ausführlich: Stilperioden und Werke werden gezeigt und gedeutet und in eigenen Abschnitten die besonderen Werte und nationalen Charaktere der Künstler beleuchtet. Die ausgezeichneten Charakterisierungen und Interpretationen berücksichtigen vor allem die menschlichen und geistigen Werte, ohne die Stileigentümlichkeiten zu vergessen. Als Ergänzung empfiehlt es sich, hier die neuesten französischen Darstellungen der spanischen Malerei (Guinard-Baticle 1950, Lassaing 1952) zuzuziehen, die stärker von kritisch-psychologischen Gesichtspunkten ausgehend, zu wichtigen Definitionen und Deutungen kommen. — Bei der Besprechung Velázquez' schließt sich L. weitgehend den Ausführungen Ortega y Gasset's (Papeles sobre Velázquez y Goya, 1950) an. Ausführlicher wie bisher lernen wir durch L. die Malerei des 18. J. vor Goya kennen; dabei werden uns nicht nur die Hofmaler (Pernicharo, Bayeu, Maella, Carnicero, Paret etc.), sondern auch die zahlreichen Meister der verschiedenen Provinzen in neuem Profil vorgestellt.

Die Ausstellung des 19. J. — solange im Rahmen der Entwicklungsgeschichte vernachlässigt — darf als die bisher beste Darstellung angesehen werden, nicht nur, was Konzentration und Kürze, sondern auch, was Wertung und Erklärung der Kunstwerke angeht (vgl. dazu Beruete 1926, Madrazo y López de Calle 1945). Für die Ordnung des 19. J. in Stilettappen, wobei die Abschnitte „Neoklassizismus und Romantik“, „Isabellinische Malerei“ und „Fortuny bis Sorolla“ (= Realismus und Impressionismus) unterschieden werden, hat L. Neues geleistet: der Begriff „Isabellinische Malerei“ wurde von ihm als Stil- und Periodenbegriff ausgearbeitet (vgl. sein „Exposición de pintura isabelina“. 1830—70. Madrid 1951). Die Untergliederung nach Bildgattungen folgt dem für dieses Jahrhundert gebräuchlichen System. Abgesehen von den bereits festgelegten Größen ist es besonders Sorolla, der als neuer Stern gefeiert wird (vgl. auch die Monographie von Pantorba, 1953).

Als prinzipielle Frage ergibt sich, ob die Begriffe „Realismus“ und „Naturalismus“ (zur Definition vgl. Caffin: The History of Spanish Painting. 1910, S. 92 f. — Post, a. a. O. 1930, I, S. 17 f.) genügen, um den Tatbestand zu charakterisieren und anschaulich zu erklären: die Tatsache, daß in ihnen das flämische 15. J., die Caravaggisten, das niederländische 17. J. und die französische Malerei des 19. J. etc. Platz haben, lassen sie für eine Charakterisierung des National-Spanischen nicht geeignet



erscheinen. L. sieht sich daher auch an „empfindlichen“ Punkten gezwungen, den „spanischen Realismus“ präziser zu definieren und gegen den niederländischen abzusetzen (z. B. S. 270).

Weitere prinzipielle Frage ist, ob Portugal beim Studium der spanischen Malerei auf die Dauer ausgeschaltet werden kann, d. h. ob man es — im Sichtfeld der Malerei — in seiner Landeshoheit oder als besonderen Landschaftsraum der Halbinsel sehen muß. Abgesehen von den geschichtlichen Beziehungen, seiner tatsächlichen „Provinzexistenz“ seit Philipp II., fallen seit der hispano-flämischen Periode künstlerische Parallelismen der Stilströmungen und starke Wechselbeziehungen auf, die die Einbeziehung Portugals fruchtbar erscheinen lassen. Auch Einzeltatsachen können hier sprechen: Gonçalves beeinflusst nach Tormo Bermejo, Velázquez hat portugiesische Vorfahren, Sánchez Coello lebt in seinen entscheidenden Jahren in Portugal, Domingos Vieira's Kunst ist ohne Greco nicht denkbar (vgl. Lozoya, a. a. O. 1931—1949). — L.'s ausgezeichnete Übersichtstafeln am Schluß des Werkes entrollen die spanische Malerei schematisch und erlauben schnelle Orientierung über Epochen, Schulen, Meister, Hauptwerke und Daten. In der Bibliographie — es ist die beste und ausführlichste Auswahlbibliographie bis heute (S. 537—556!) — sind einige Druckfehler unterlaufen. Gute Indices und die sorgfältige Inhaltsübersicht der 24 Kapitel sind nicht die letzten Verdienste des Werkes. — Leider ist die Ausstattung des Buches der Qualität des Inhaltes nicht ebenbürtig: das Holzpapier, dem die nur teilweise reproduktionstechnisch befriedigenden Tafeln eingehaftet sind, erfordert mühsames Blättern zum Auffinden des Abbildungsmaterials.

Eine Übersetzung dieses wichtigen Werkes wäre ebenso wünschenswert wie angebracht.

Halldor Soehner

BERNHARD DEGENHART, *Marées Zeichnungen*. Berlin, Gebr. Mann-Verlag 1953. 35 S., IX Abb. im Text und 50 Tafeln.

Fünfzig Zeichnungen von Hans von Marées sind in Lichtdrucken wiedergegeben, die als Meisterwerke der Reproduktionstechnik anzusprechen sind; sie bekunden, daß „Ganymed“ mit dieser Verherrlichung seines Patrons die Höhe seines Könnens wiedergewonnen hat. Der Druck des Textes und die Gestaltung des Buches durch Brüder Hartmann, Berlin, entspricht der klassischen Kunst Hans von Marées.

Der Reiz der bildnerischen Mittel der Zeichnung: des Rötels, der Kohle, oder des Bleistiftes im Gegensatz zu dem verschieden getönten und strukturierten Papier ist ganz in die Wiedergaben eingegangen. Man spürt, wie souverän Marées den Stift handhabt. Wir erleben die rhythmische Bewegung seiner Hand, die Verve, mit der er eine Linie hinsetzt, oder die Freude, die er an der Kantilene eines Konturs hat. Wir nehmen an dem Suchen nach der endgültigen Form teil, denn Marées läßt die ineinander verschränkten, verschiedenen Stadien des Gestaltungsprozesses stehen, so daß sie sich zu einem durchsichtigen dynamischen Gebilde verweben.

Degenhart hat unter den Zeichnungen Marées eine Auswahl getroffen, die Bedeutendes und Schönes glücklich vereinigt und erkennen läßt, daß in der Zeichnung in der Tat die künstlerischen Absichten Marées in „kristallinischer Reinheit“ erscheinen. Er hat den Zeichnungen einen Text vorausgeschickt, der weit mehr als das üblich unverbindliche