

# 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

8. Jahrgang

September 1955

Heft 9

## DIE MALEREI IN SPANIEN UND FRANKREICH UM CARAVAGGIO

(Mit 2 Abbildungen)

Es ist Tradition der Stadt Bordeaux, alljährlich im Rahmen der Mai-Festlichkeiten eine Gemäldeausstellung zu veranstalten. Seit der Goya-Ausstellung 1951 kreisen die Programme um die spanische Malerei. Die Themen der vergangenen Jahre „Die mediterranen Primitiven“, „Greco und die Venezianer“, „Flandern, Spanien und Portugal“ lassen unschwer die Leitlinie dieser Ausstellungen erkennen: sie versuchen, die Verbindungen Spaniens mit der europäischen Malerei an besonderen Schlüsselpunkten zu beleuchten.

Die diesjährige Ausstellung „L'âge d'or espagnol“ zeigte vom 16. Mai bis 31. Juli in der Galerie des Beaux-Arts „Die Malerei in Spanien und Frankreich um Caravaggio“. Dieses Thema verbindet sie mit der Mailänder Caravaggio-Ausstellung 1951, der Utrechter und Antwerpener „Caravaggio en de Nederlanden“ 1952 und der Pariser „Caravage et les peintres français du XVIIe siècle“ 1955 zu einem großen, den europäischen Caravaggismus behandelnden Zyklus.

Frl. Martin-Méry, die diese, wie die vorigen Ausstellungen in Bordeaux organisierte, hat 134 Kunstwerke vereinigt, die in der Galerie des Beaux-Arts durch die günstigen und gleichmäßigen Lichtverhältnisse (künstliches Tageslicht) wirksam zur Geltung kamen. Die Ausstellung wurde von europäischen und überseeischen Museen und Privatsammlungen beschiedt, wobei besonders Frankreich, Italien und Spanien in beispielhafter und fruchtbarer Zusammenarbeit wesentliche Stücke beisteuerten, die ein eindrucksvolles Ensemble schufen.

Den Ausgangspunkt der Ausstellung bildete der große Erdgeschoßsaal mit Werken Caravaggios und der italienischen Caravaggesken. Drei Hauptwerke Caravaggios, Berufung und Martyrium Matthäi und Auferweckung des Lazarus beherrschten den Raum. Um diese gruppierten sich der jetzt allgemein als Original (?) angenommene Hieronymus aus Montserrat, sowie einige Kopien nach verlorenen Werken des Meisters (Ecce-Homo, Genua; Finsonius-Kopie Magdalenas, Marseille). Das von Voss 1951 Caravaggio zugeschriebene Knabenbildnis aus amerikanischem Privatbesitz, dem von einer Eidechse ge-

bissenen Knaben engst verwandt, konnte in der etwas faden und süßlichen Farbigkeit des Inkarnates und der wenig sorgsamten Beobachtung der Reflex- und Spiegellichter des Blumenglases nicht als Original überzeugen. Als besondere Überraschung wurde eine riesige Andreaskreuzigung aus Wiener Privatbesitz gezeigt: damit ist das zweite Exemplar dieses für Caravaggio dokumentarisch gesicherten, 1610 nach Valladolid verbrachten Werkes aufgetaucht; Fiocco und Voss sehen in ihm das verloren geglaubte Original. Die Faktur, der Mangel an Farbton-Nuancen und Härten im Hell-Dunkel unterscheiden das Werk jedoch von den gesicherten Spätwerken (Abb. 2).

Die römischen Tendenzen um Caravaggio wurden durch Bilder von Saraceni und Manfredi aus französischem und spanischem Besitz anschaulich. Borgianni, durch seinen Aufenthalt in Madrid seit ca. 1598 für den spanischen Caravaggismus besonders wichtig, repräsentierte mit dem Madrider „David und Goliath“ die neuen römischen Tendenzen der Perspektive und Bildfüllung und die damit verbundenen Ausdruckswerte besonders glücklich.

Eine Gruppe von Bildern exemplifizierte die Rückstrahlwirkung der spanischen Caravagesken auf italienische Meister: der Sizilianer Pietro Novelli und der Neapolitaner Cavallino, beide von Ribera beeinflusst. Amorosi, dessen Bilder oft Spaniern zugeschrieben wurden, ließ in seinen „Kindern mit Früchten“ Murillos Einfluß erkennen.

Der Baseler „Johannes d. T.“ könnte von einem in Rom arbeitenden spanischen Meister stammen: der engen Beziehung zu Caravaggio, die sich besonders im Faltenwurf des Mantels ausspricht, steht eine Farbgebung gegenüber, die unter Ausschaltung starker Buntfarben eine eintönige, auf Gelbbraun und Grau gestellte, in spanischen Werken oft zu findende Skala bevorzugt.

Im Obergeschoß-Saal, durch Zwischenwände dreigeteilt, dominierte die Bildwelt Zurbaráns. 22 seiner Werke bildeten einen großen zentralen Block, um den sich die übrigen — meist Sevillaner — Meister gruppierten. Diese Schwerpunktsetzung ist nicht nur Ausdruck der Verehrung und „Mode“, die Frankreich diesem Künstler neuerdings entgegenbringt; sie ist zweifellos begründet in der zentralen Stellung Zurbaráns für die spanische, von Caravaggio ausgehende Hell-Dunkel-Malerei. Die Auswahl der Bilder beschränkte sich fast ausschließlich auf Einzelfiguren, so daß der Zurbarán der Gruppen- und viel-figurigen Komposition leider nicht anschaulich wurde. Andererseits war Gelegenheit gegeben, die künstlerische Entwicklung des Meisters durch alle Perioden zu verfolgen. Neben den herrlichen Portraits von Fray Zumel und Fray Perez (Madrid) erwies die Kreuzigung der Slg. Wildenstein ihre hervorragende Qualität. In der Gegenüberstellung des Barcelonaer und Lyoner Exemplares des „Franziskus in Extase“ zeigte sich die überragende Qualität des letzteren. Der Heilige des Barcelonaer Exemplares, der auf schwarze Fläche gebannt und in dieser beengt erscheint, wirkte im Vergleich zu diesem tief beeindruckenden Bild wie eine Werkstatt-Arbeit. Ebenso fruchtbar war die Konfrontierung des Genueser und Madrider Exemplares der „Hl. Euphemie“. Das Genueser Bild konnte dem Vergleich mit der wunderbar sanften Farbigkeit und keuschen Anmut des Madrider Exemplares nicht standhalten; so bewies sich das Urteil Caturlas: das Genueser Exemplar wird aus dem eigenhändigen Oeuvre gestrichen werden müssen.

Interessant war die Vorstellung einer bisher unveröffentlichten Emmaus-Szene aus Madrider Privatbesitz, wohl eine Werkstatt-Replik des Exemplares in Mexiko, das Zurbarán in Ikonographie, Farb- und Lichtgebung stark unter Caravaggios Einfluß zeigt. Neben Portraits und weiblichen Heiligen, unter denen bei der „Hl. Agnes“ aus Sevilla Zweifel an der Eigenhändigkeit auftraten, wurden so qualitätvolle Bilder wie der „Hl. Bruno“ und das wunderbare späte Madonnenbild aus Bilbao gezeigt.

Dankenswert war die Ausstellung der nur schwer zugänglichen „Magd“ Velazquez' aus der Slg. Beit besonders geeignet, die Verbindung des Meisters mit der caravaggesken Kunst zu beleuchten und zugleich den eigenen Beitrag des Künstlers durch die Ausbildung einer Tonskala und die Beobachtung luftperspektivischer Phänomene aufzuzeigen. Der „Demokrit“ aus Rouen, thematisch, ikonographisch und stilistisch (Ausbildung von Glanzlichtpartien) wichtig für die Beziehungen des Meisters zur riberesken Kunst, zeigt — es muß nachdrücklich betont werden — eine ungewohnte Batzigkeit der Faktur und ein ungewöhnlich starkes Impasto; das schmutzig-ledrige Siena-Gelb des Mantels läßt sich sonst in der Farbskala des Meisters nicht nachweisen; die Glanzlichter der erhobenen Hand sitzen nicht mit der gewohnten Folgerichtigkeit.

Neben dem herrlichen d'Este-Bildnis aus Modena waren unter Velazquez' Namen noch zweifelhafte Werke ausgestellt: der Apollokopf der Slg. Wildenstein dürfte eine spätere Kopie nach der Vulkanschmiede sein. Die Verwendung feinstkörniger Leinwand widerspricht jedenfalls der Skizzenherstellung in italienischer Zeit und Velazquez verwandte gerade während seiner Italienreise die grobkörnige venezianische Leinwand (vgl. Josephs Rock, Vulkanschmiede). — Das Portrait Philipps IV. aus Sarassota in ledergelbem Wams und karminfarbiger Schärpe könnte aus dem Atelier Velazquez', aber von Gehilfenhand stammen (um 1635—40); der Kopf ist eine sehr sorgsame Kopie nach dem Philipps-Portrait der 20er Jahre im Prado. — Die Skizze mit kleinen Figuren aus der Slg. Stirling dürfte ein Mazo aus den späten 40er Jahren sein: fast dieselben Tonwerte, insbesondere die violettigen Karmins finden sich auf der „Ansicht von Zaragoza“ (vgl. auch die kleinfigürlichen Bildchen Mazos in der Slg. Marqués de Casa Torres, Madrid).

Murillo war — Zeichen der allgemeinen Vernachlässigung des Künstlers — nur mit einem Bild vertreten, das noch dazu ungeeignet war, die stilistischen Beziehungen zum Caravaggismus, die sich in seinen Frühwerken spiegeln, auszuweisen.

Die ausgestellten Bilder von Cano, A. de Castillo, Valdés Leal und Espinosa veranschaulichten die Beziehung, Verarbeitung und Umformung der caravaggesken Kunst in Spanien. Ikonographisch interessant war der orthogonal verkürzte, liegende Christus von A. de Castillo, der das im römischen Caravaggiokreis von Borgianni (Pietà, Florenz) aufgenommene Verkürzungsproblem von Mantegnas „Cristo in scurto“ neu faßt. Espinosa, dessen Portraitleistung man im Bildnis des J. Mos bewunderte, zeigte mit seinem „Christus nach der Geißelung“ — einem der spanischen Ikonographie angehörenden Bildvorwurf — in Schattensetzung und Assistenzfiguren die engen Verbindungen der Valencianer Malerei zum Kreis der römischen Caravaggesken. — In der völlig bassanesken „Heimkehr Jakobs“ von Orrente wurde ein bisher unveröffentlichtes signiertes

Bild dieses Meisters vorgestellt, das aber die starken Beziehungen des Künstlers zum neapolitanischen Caravaggio-Kreis (vgl. seinen Sebastian in Valencia) nicht sichtbar werden ließ. — Von Valdés wurde eine bisher unbekannte Kreuztragung, eine Replik des Exemplares der Hispanic Society gezeigt.

Die für den spanischen „Tenebrismus“ so wichtige Toledaner Malerei war durch Bilder von Sánchez Cotán, Tristán und Mayno vertreten. Dabei wurde anschaulich, daß Caravaggio diese Art der Hell-Dunkel-Malerei allein nicht „erklären“ kann. Starke Beziehungen zu Oberitalien, zu Campi, Cambiaso und insbesondere der oberitalienischen Nachfolge Correggios weisen aus, daß im Gegensatz zu Valencia und Andalusien die kastilische Malerei auf Grund enger, auch dokumentarisch belegter Beziehungen zu Oberitalien die caravaggeseke Kunst nur zögernd und sehr bedingt verarbeitet.

Im Untergeschoß konnte die Kunst Riberas durch alle Perioden an so hervorragenden Hauptwerken, wie dem großen Neapler Hieronymus, dem „Sebastian, von Irene gepflegt“, dem Toledaner Doppelportrait mit der bärtigen Ventura, dem Mailänder Jesuitenportrait und der schönen „Madonna mit Kind“ aus Philadelphia studiert werden. Um diese gesicherten Werke war eine Anzahl problematischer Stücke gruppiert, deren Zuschreibung an Ribera trotz der Signaturen — wir wissen, daß diese schon zu seinen Lebzeiten gefälscht wurden — in Frage gestellt werden muß; unter diesen fiel ein eindrucksvoller Sebastian aus Le Havre auf. Der zwar signierte und 1644 datierte Ecce Homo aus Helsinki erschien in dem Ensemble hervorragender Bilder merkwürdig leer und nichtsagend, zeigte auch nicht die bei Ribera gewohnte Technik und Sicherheit des Striches. Der „Aaron“ aus Montreal ließ sich unschwer als eine brillante, aber in Farbhaltung und Technik von Riberas Kunst abweichende Kopie des 19. Jahrhunderts erkennen (cremefarbene Karnation; schwarzgrauer Grund und kühl-silbriger Gesamtton; die bei Ribera durch das schwere Impasto und die Faktur gewonnene Lichtwirkung sucht der Kopist durch Tonkontraste und weiße Lichter zu gewinnen).

Ribaltas Kunst wurde in zwei späten, hervorragenden Werken anschaulich („Lucas, die Madonna malend“ und „Hl. Petrus“, beide Valencia), die zeigten, daß seine Caravaggio-Beziehung nicht „geradlinig“ und „direkt“ ist, vielmehr ein schwer zu beantwortendes Problem darstellt. Die Bilder seines Sohnes Juan zeigten enge Verbindung mit der Kunst des Vaters (im Ramon Llull); der ihm zugeschriebene, bisher unveröffentlichte Johannes d. E. aus Barcelona — ein qualitativ hervorragendes Bild — schließt sich hingegen in Farbskala und Technik engst dem neapolitanischen Caravaggismus (vgl. Caracciolo) an: charakteristisch sind die schwärzlichen, vom Grunde durchkommenden Schatten und die schraffurähnlich-poröse Farboberfläche (Abb. 3).

Der Stilleben-Saal war weniger nach systematischen als nach problematischen Gesichtspunkten zusammengestellt. Ein meisterlicher Bodegon von Sánchez Cotán repräsentierte die spanische Stilleben-Malerei bestens in ihrer Eigenart und zeigte, zu welchen eigenschöpferischen Werten Cotán, von Caravaggios Intensivlicht ausgehend, vorstieß. Eine wichtige „Entdeckung“ ist ein kleines Trauben-Stilleben von Juan de Zurbarán, dessen Signatur bei einer Reinigung im Louvre herauskam, und das die Basis zur Unterscheidung der Stilleben von Vater und Sohn bilden wird. Von Pereda, van der Hamen (?),

und Zurbarán (?) waren interessante, problematische Stücke aus Privatsammlungen zu sehen. Der Velazquez zugeschriebene Bodegon aus Amsterdam sucht noch immer seinen Autor: es mag darauf hingewiesen werden, daß sich kleinere Stilleben von derselben Hand in der Slg. Stokler in Brüssel befinden. Das versuchsweise Loarte zugeschriebene Stilleben aus Amsterdam zeigt weder dessen „Handschrift“, noch Farbaufbau; auch kann das Bild bei seiner fraglosen Beeinflussung durch Velazquez' Borrachos nicht gut vor 1626 (Tod Loartes) entstanden gedacht werden.

Der letzte Saal war den Franzosen gewidmet. In einer guten Bilderauswahl kamen die charakteristischen Strömungen, die typischen Elemente der französischen Caravaggesken in Ikonographie, Lichtgebung und Farbaufbau zum Ausdruck (G. de la Tour, Le Clerc, Le Nain, Regnier, Tournier, Le Valentin, Vignon, Vouet), so daß sich im Vergleich die nationalen Charaktere der spanischen und französischen Caravaggesken abprägten. Als besondere Überraschung wurde eine neuerdings von Pariset entdeckte „Flohjagende Magd“ von G. de la Tour, ein thematisch wie farblich sehr beeindruckendes Bild, gezeigt.

Die „Vierge aux prisonniers“ von Chalette konnte den Einfluß des neapolitanischen Caravaggismus und in einzelnen Köpfen den Riberas veranschaulichen. Der „Apothekerlehrling“ des Südfranzosen Rivalz war, obgleich von durchschnittlicher Qualität, als Beispiel reiner Braunmalerei, die sich im Anschluß an Caravagio in allen Ländern nachweisen läßt, interessant.

23 Zeichnungen von Meistern, deren Gemälde ausgestellt waren, vervollständigten das Bild.

Dem ausgezeichneten Katalog von Frl. Martin-Méry, mit einer sorgfältigen Bibliographie zu jedem Bild und einem reichen Bildanhang, sieht man gerne die unterlaufenen Druckfehler nach.

Halldor Soehner

## DER TÜRKENLOUIS 1655—1707

*Ausstellung des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe 25. Juni bis 28. August 1955*

*(Mit 2 Abbildungen)*

Markgraf Ludwig von Baden prägte sich unter dem ihm vom Volke gegebenen Namen des „Türkenlouis“ in das geschichtliche Denken der Deutschen ein. Als kaiserlicher Generalleutnant leitete er in den Jahren 1689—1692 die Feldzüge gegen den Halbmond. Entscheidende Siege wie Nissa und Salankamen drängten den östlichen Feind aus seinen immer noch bedrohlichen nahen europäischen Positionen zurück und bereiteten die ganze Rückgewinnung des seit dem 16. Jahrhundert türkisch beherrschten Ostraumes vor. Der Name des Feldherrn war in aller Munde (Abb. 1).

1692 wechselte der Fürst den Kriegsschauplatz. 1693—1706 focht er für Reich und Habsburg am Oberrhein. Im Osten ersetzte ihn sein Vetter, Prinz Eugen. Im Westen waren ihm keine großen Erfolge beschieden. Sein Ruhm litt, neuer kam nicht hinzu, und der alte wurde vom aufkommenden des „edlen Ritters“ übergeläutert.

Indessen, der badische Markgraf ist, trotz Eugen, dem zweifellos Größeren, doch eine der großen Gestalten auf der Bühne des langen und schweren Christen-Türkenstreites,