

Tozzetti 56, c. 56 r.) Das Motto, das Vicino Orsini dem Besucher seines «Sacro Bosco» mit auf den Weg gab, gilt auch für Tivoli (Inschrift auf dem Sockel einer Sphinx):

*Chi con ciglia inarcate et labra strette
Non va per questo loco, manco ammira
Le famose del mondo moli sette.*

Lambs Tivoli-Werk, das mit einem Zuschuß der Max-Planck-Gesellschaft gedruckt wurde, ist sehr solide ausgestattet. Bei einem so phantasievollen Thema und in Betracht der schönen Fotos ist es zu bedauern, daß die Wirkung des Buches durch das ängstliche Layout stark vermindert wird. Vom Verlag wird wissenschaftlicher Anspruch mit Langweiligkeit gleichgesetzt.

Detlef Heikamp

MARIA KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz*. Madrid 1964, Gastalla, Alleinvertrieb C. G. Rosenberg & Co. Ltd, London, 286 S., 104 Abb.

Die 1961 in Bonn als Dissertation angenommene Monographie über den früh gerühmten, lange vergessenen Pantoja de la Cruz (1553 – 1608), der vor allem durch seine Bildnisse, weniger durch seine religiösen Bilder bekannt geworden ist, hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Brauchbar sind Katalog und Urkundensammlung sowie die auf dieser aufbauende Biographie des Künstlers, unbrauchbar sind das Kapitel, in dem sein Werk in entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhängen dargestellt werden sollte, und der Abbildungsteil.

Das bisher veröffentlichte Urkundenmaterial, das sich auf den Künstler bezieht, ist von der Verfasserin durch neue Beiträge erweitert und im Anhang in einer chronologischen Übersicht zusammengestellt worden. Die beiden auch für das Schaffen des Künstlers aufschlußreichen Testamente und das Nachlaßinventar sind hier zum ersten Mal im vollen Wortlaut wiedergegeben. Für die Biographie werden neue Kenntnisse gewonnen: der nach eigener Angabe 1553 geborene Künstler muß bis zum Tode seines Lehrers Sanchez Coello im Jahre 1588 in enger, abhängiger Werkstattgemeinschaft mit diesem geschaffen haben. Erst danach, bereits fünfunddreißigjährig, beginnt er als selbständige Persönlichkeit hervorzutreten und faßbar zu werden. Für 1590 ist sein erster Auftrag bezeugt, ein Auftrag des Hofes, für den der Künstler – wohl erst 1596 zum pintor de cámara ernannt – unter Philipp II. und III. bis zu seinem Tode vor allem tätig gewesen ist. Eine Reihe signierter und datierter Werke bezeugen sein Wirken in den letzten 15 Jahren seines Lebens.

In ihrem Katalog hat die Verfasserin in vier jeweils chronologisch geordneten Gruppen – Staatsbildnisse, Privatbildnisse, Bildniskopien und religiöse Bilder – zunächst die 62 Werke zusammengestellt, die signiert sind oder die sie glaubt auf Grund des Stils Pantoja zuschreiben zu können, sodann die 43 ernsthaft zu erörternden Zuschreibungen, die sie in Frage stellt oder ablehnt und für die sie versucht, soweit wie möglich andere Künstler namhaft zu machen. Zuschreibungen und Abschreibungen sowie Datie-

rungen, meist nach Kenntnis der Originale gewonnen, bezeugen guten Blick und sicheres Urteil; sie weichen z. T. ab von der bisherigen Forschung – zu nennen ist hier besonders Sánchez Cantón, auf dessen grundlegenden Ergebnissen die Verfasserin aufbaut – und sind im allgemeinen überzeugend. Ich hebe hervor: (S. 174) die Identifizierung des Kniestücks der Elisabeth von Valois im Prado als die urkundlich beglaubigte Kopie Pantojas nach einem Bildnis der Sofonisba Anguissola zum Ersatz für deren 1604 im Schloß Pardo verbranntes Bild, von dem J. Müller-Hofstede inzwischen eine zum ganzfigurigen Bildnis erweiterte Umwandlung von Rubens von 1603 bekannt machte (Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, II, 1965, S. 116); (S. 193) die Zuschreibung des ganzfigurigen Bildnisses der gleichen Königin im Prado – nach Sánchez, wie das eben genannte Kniestück, Kopie Pantojas nach Sanchez Coello – an Sofonisba Anguissola; (S. 197) die Zuschreibung der Bildnisse aus Schloß Raudnitz in Prag – nach Dvořák von Pantoja – an den nur wenig bekannten Rolám de Mois.

Das Datum auf der Geburt Christi im Prado (S. 177) ist wohl nicht als 1603, sondern – wie zuerst im Prado-Katalog von 1952, Nr. 2471 – als 1605 zu lesen; das Bild wäre dann veranlaßt durch die am 8. IV. dieses Jahres erfolgte Geburt Philipps IV., so wie sein 1603 datiertes Gegenstück, die Geburt Mariae, durch die zwei Jahre zuvor erfolgte Geburt seiner Schwester Maria. Nicht überzeugend ist die Zuschreibung des Brustbildnisses Philipps IV. im Königlichen Palast in Madrid an Pantoja (S. 145). Sánchez erklärte es 1948 auf Grund des Stils für eine Kopie nach Rubens; vielleicht ist es sogar wegen seiner hohen Qualität ein 1603 in Valladolid entstandenes Original dieses Künstlers.

Es wäre wichtig gewesen, daß die Verfasserin, in Fortsetzung der Bemühungen von Sánchez, in einem dritten Teil des Katalogs die sehr zahlreichen, vernichteten oder verschollenen, Werke zusammengestellt hätte, die in den Testamenten und im Inventar aufgeführt oder sonst literarisch überliefert sind, um so weitere Identifizierungen zu ermöglichen und zugleich eine Vorstellung von Umfang und Spannweite des Schaffens Pantojas zu geben, z. B. das 1590 datierte Bildnis des Juan Antonio de San Pedro der Sammlung Salamanca (Viardot: *Musées d'Espagne* . . ., 1843), das 1596 datierte Bildnis des Ruis Perez de Ribera im Kloster von Nájera (Céan: *Diccionario* . . ., 1800, mit Abdruck der Inschrift) oder das 1603 datierte Bild: Maria mit zwei Heiligen im Museo Nacional de Fomento (Bürger: *Ecole espagnole in Histoire des peintres de toutes les écoles*, 1869, mit Facsimile der Signatur).

Der Sicherheit von Blick und Urteil der Verfasserin entspricht leider nicht die Unsicherheit der völlig verworrenen Begriffsbildung. In den Kriterien sind Argumente, die sich auf den künstlerischen Stil der Darstellung beziehen, kühn vermengt mit solchen, die den Gegenstand der Darstellung betreffen und das in sprachlich höchst fragwürdigen Formulierungen (z. B. S. 58: „die Handhabung des Körpers als ästhetisches Ornament“, S. 74: „das Ornament, das den Kopf aufnimmt, ist völlig unorganisch, der Körper wirklich nur noch Träger des Antlitzes“, S. 75: „Die Gestalt ist unmittelbar vor die Bildfläche gestellt und fällt zusammen mit dem Teil des Sessels, den die Hand zum Aufstützen braucht“).

Die Darstellung der künstlerischen Entwicklung Pantojas – wie im Katalog nach Bildgattungen aufgegliedert – ist primitiv, im Grunde nichts anderes als eine Aufreihung unzureichender, sich häufig wiederholender Bildbeschreibungen. Sein Verhältnis als Bildnismaler des Hofes zu Vorgängern und Lehrern (Tizian, Seisenegger, Sofonisba Anguissola, Moor, Sanchez Coello) und Zeitgenossen (Hans von Aachen, Frans Pourbus d. J. u. a.) einerseits, zu Nachfolgern und Schülern andererseits (Gonzalez, Villandrando) wird, wenn überhaupt, höchst oberflächlich behandelt. Die urkundlich belegte Verbindung zu dem Valencianer Francisco Ribalta, auf deren Wichtigkeit schon Sánchez aufmerksam gemacht hatte, wird zwar erwähnt, aber nicht in ihrer Tragweite für die religiösen Bilder der beiden Künstler untersucht. Es ist gewiß kein Zufall, daß die beiden Maler 1602 von Lope de Vega in einem Satz als die Erneuerer der spanischen Malerei genannt werden.

In dem einleitenden Kapitel: Quellen und Stand der Forschung, das sich für die Quellen eng an Sánchez anlehnt, wären beim 19. Jahrhundert, für das die Äußerungen der Forscher über den Künstler kommentar- und zusammenhanglos aneinandergereiht werden, so wichtige Autoren nachzutragen wie J. D. Fiorillo (Geschichte der spanischen Malerey, 1806; er, nicht Passavant 1853, „ist der erste deutsche Gelehrte, von dem wir ein Urteil über Pantoja besitzen“) und Louis Viardot (Notices sur les principaux peintres de l'Espagne, 1838, Musées d'Espagne . . . 1843 u. a.).

Christian Adolf Isermeyer

TOTENTAFEL

ERICH MEYER †

Am 4. Februar dieses Jahres starb Erich Meyer in Hamburg nach langjähriger, schwerer Krankheit. Durch sein überragendes Wissen auf dem weiten Gebiet des Kunstgewerbes wurde sein Name von den Fachleuten in Europa und in Amerika allenthalben mit größter Hochachtung, ja mit Ehrfurcht ausgesprochen. In allen Fragen des mittelalterlichen Bronzegusses galt er als die entscheidende, letzte Instanz.

Erich Meyer wurde am 29. 10. 1897 in Berlin geboren. Er stammte väterlicherseits aus einer westfälischen, mütterlicherseits aus einer rheinländischen Kaufmannsfamilie. Das Studium der Kunstgeschichte begann er in München bei Heinrich Wölfflin. Von 1919 bis 1924 studierte er in Berlin, wo er 1924 bei Adolph Goldschmidt mit einer grundlegenden Arbeit über die sächsische Monumentalplastik bis zum Ende des 12. Jahrhunderts promovierte. Seine finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte es ihm, die ersten Jahre nach seiner Promotion auf Reisen zu verbringen. Seit 1927 gehörte er als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter dem Berliner Schloßmuseum an, wo ihm Otto von Falke ein großes Vorbild war. Von Goldschmidt hatte Meyer die streng empirische Systematik des Arbeitens gelernt, die für seine wissenschaftliche Tätigkeit immer bestimmend blieb und ihm überlegene Kennerschaft gab. Sein unersättliches Interesse für alle Formen der bildenden Kunst – nicht nur der Vergangenheit – brachte ihn auch in Verbindung mit Ernst Kühnel, der ihm Kenntnisse auf dem Gebiet des orientalischen Kunst-