

nicht minder visuelle Bernini auf diesen Effekt verzichtete. Vielleicht ließ sich die neue Funktion einer Familiengruft der Chigi nicht mehr mit einer Gewölbeöffnung vereinbaren. In den Quellen wird das Hypogäum der Chigikapelle mit keinem Wort erwähnt.

C. L. Frommel

## CARAVAGGIO Y EL NATURALISMO ESPAÑOL

Zur Ausstellung in Sevilla, Sept./Okt. 1973

(Mit 3 Abbildungen)

Aus Anlaß des XXIII. Internationalen Kunsthistorikerkongresses veranstaltete die Dirección General de Bellas Artes im Herbst 1973 in Sevilla eine Ausstellung, die dem in letzter Zeit immer mehr anwachsenden Interesse für Caravaggio und seine Ausstrahlung auf die europäische Kunstszene des frühen 17. Jahrhunderts Rechnung trug (vgl. Ausstellungen in Cleveland 1971, Florenz 1970, Wien 1973, Rom/Paris 1973/74). Diese von der internationalen Kritik zu wenig beachtete Ausstellung in den Reales Alcázares vereinte etwa 90 Gemälde von Caravaggio und seinen Nachfolgern in und außerhalb Italiens. Das besondere Verdienst der Schau lag in der direkten Konfrontation der in Spanien aufbewahrten Werke des Lombarden und seiner italienischen Schüler mit Bildern von spanischen Meistern, die um 1600 oder danach der Manier Caravaggios folgten und damit das Gesicht des spezifisch spanischen Caravaggismus bestimmten. In dieser Hinsicht bildete die Ausstellung eine sinnvolle Ergänzung der oben erwähnten Mostren.

Die Auswahl der spanischen Bilder zielte darauf ab, den Zeitpunkt zu erläutern, zu dem das Gedankengut Caravaggios in Spanien aufgenommen und verbreitet wurde. Einen wichtigen Anteil an dieser Entwicklung hatte Francisco Ribalta (1565–1628), der seit 1598 in Valencia ansässig war, zusammen mit seinen Schülern, zu denen auch sein früh verstorbener Sohn Juan Ribalta (1596/97–1628) gehörte. Wenn auch Franciscos „Hl. Bruno vor der Trinität“ (Nr. 77), dessen lange strittige Zuschreibung durch Pérez Sánchez geklärt wurde, mehr Anlehnungen an Dürer und das italienische Cinquecento zeigt, so bezeichnet das Bild in seiner strengen Monumentalität die Abkehr vom Manierismus (vgl. Kreuzanheftung von 1582 in Leningrad) und den critical point für die Bereitschaft der Spanier, Caravaggio zu rezipieren. Von Ribalta weiß man, daß er Originale Caravaggios kannte, daß er das „Martyrium des Hl. Petrus“ kopierte; eine Italienreise ist für 1613–15 anzunehmen, denn ab 1616 wird sein Stil ganz vom Eindruck Caravaggios bestimmt. Von Juan Ribalta stammt der signierte und 1618 datierte „Hl. Hieronymus“ (Nr. 78, *Abb. 2*), der die caravaggeske Phase jenes ribaltesken Stils verdeutlicht, den Palomino „suelta y golpeada“ (sehr flüssig hingehauen) genannt hat. Nur gering sind in diesem Bild die Anklänge an das venezianische Kolorit, das bei Francisco Ribalta stärker nachwirkt, vielmehr erweisen die Beleuchtungseffekte und der originelle Faltenwurf Juan Ribalta als einen eigenständigen, hochbegabten Meister, der die caravaggeske Lektion in sehr individueller Weise verarbeitet hat.

Was Juan Ribalta versagt blieb, erreichte der Ribaltaschüler Jusepe de Ribera (1591–1652), der auf der Ausstellung leider nicht durch ein Frühwerk des 2. Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts, sondern durch Bilder seiner zweiten Phase vertreten war, sieht man von dem nicht gerade typischen „Ecce homo“ (Nr. 82) ab, das wohl relativ früh entstanden ist. An seiner Stelle hätte man sich die „Kreuzigung“ aus der Colegiata in Osuna gewünscht. Einen gewissen Ausgleich bot der herrliche „Trinker“ aus Madrider Privatbesitz (Nr. 84), denn diesem 1637 entstandenen Werk von hoher malerischer Qualität ist doch noch etwas vom naturalistischen Impetus der ersten Phase anzumerken. In den Anfang der 40er Jahre gehört der farbenprächtige „S. Diego di Alcalà“ aus Toledo (Nr. 83), der in seinen glühenden Farben schon auf das Spätwerk des Meisters weist.

Ein wichtiges Bindeglied zwischen Manierismus und Barock stellt Eugenio Cajes' (1574–1634) „Christus auf dem Kalvarienberg“ (Nr. 62) dar. Cajes war seit 1612 bis zur Bestellung Velazquez' „pintor del Rey“ und genoß höchstes Ansehen; dennoch ist er bis heute nur wenig bekannt, sein Werk kaum erforscht. In diesem schwer zu datierenden Bild gibt sich ein Künstler zu erkennen, der höchst originell komponiert, wobei einzelne Elemente wie das liegende Kreuz den italienischen Manierismus (Lelio Orsi) reflektieren. Die luminaristischen Effekte jedoch (das Licht fällt merkwürdigerweise von rechts vorn ein) und der betonte Naturalismus in der Wiedergabe des menschlichen Körpers sind ohne Zweifel Ergebnisse von Cajes' Italienreise und stellen ihn an den Anfang der Reihe spanischer Caravaggisten.

Die Toledaner Schule war durch Pedro Orrente, Luis Tristan und Juan Sánchez Cotán vertreten. Luis Tristan (1585–1624), hervorgegangen aus der Werkstatt Grecos, bereiste wahrscheinlich zwischen 1606 und 1613 Italien. Sein signierter „Hl. Sebastian“ aus der Kathedrale von Toledo (Nr. 88) belegt einerseits die italienische Schulung (Bassano, aber wohl auch Cigoli), andererseits nimmt er hinsichtlich seiner Expressivität Mateo Cerezo vorweg. Stärker als Nr. 89 und 90 steht der „Hl. Sebastian“ für Tristans Schwanken zwischen Manierismus und Caravaggismus.

Pedro Orrentes „Hl. Leocadia“ (Nr. 76) verbindet venezianische, lombardische und römische Elemente zu einem sehr persönlichen Stil, dem die sonst in Spanien übliche Härte und Aggressivität abgeht. Noch glatter und schlaffer wirkt die „Anbetung der Hirten“ (Nr. 72) von Juan Bautista Maino (1578–1641), die 1612/13 entstand. Maino kannte die italienische Szenerie zu gut, um noch echt spanisch zu empfinden; so entstand seine überbelichtete Spielart des Caravaggismus, die die Grenze des Erträglichen streift. Die frappante Kühle und Glätte in Farben und Formen läßt eher an Brescianer Cinquecento und Mailänder Seicento als an Genti-leschi denken. Trotz gewisser Mängel in der Zeichnung gehörte das Bild zu den Überraschungen der Ausstellung.

Leider war in Sevilla die Stillebenmalerei unterrepräsentiert; Alejandro de Loarte fehlte, J. J. Espinosa war nur durch figürliche Kompositionen vertreten. Juan van der Hamen (1596–1631) glänzte durch ein Früchtestilleben (Nr. 70, signiert und 1622 datiert) von kalkuliertem Bildbau, das mehr Beziehungen zur italienischen als zur

niederländischen Stillebenmalerei erkennen ließ. Zu den Hauptstücken der Ausstellung zählte hingegen der prächtige Bodegón des Juan Sánchez Cotán (1560–1627) aus der Sammlung Varez-Fisa, Madrid (Nr. 87, *Abb. 4*). Im Rahmen eines Fensters, das ins Dunkel, ins Nichts führt, leuchten die Früchte und das Gemüse in einem von links oben kommenden magischen Licht, das den Dingen eine überstarke Substantialität verleiht. Vor diesem Bild erscheint die These vom direkten Einfluß Caravaggios auf Cotán (so u. a. H. Soehner, *Kunstchronik* 10. Jg., 1957, S. 33) recht konstruiert. Viel näher liegt der Gedanke, daß das übernatürliche Licht (nicht die Sonne!) von El Greco abgeleitet ist, von dem Cotán Bilder besaß. Falls Nr. 87 und andere Stilleben Cotáns vor 1600 entstanden sein sollten, was durchaus denkbar ist, würde die Caravaggio-These weiter eingeschränkt. Bei Cotán handelt es sich eher um einen „Vorgriff auf die Hell-Dunkel-Malerei“ (so M. Warnke) als um eine Abhängigkeit von dem Lombarden.

Anmerkungen zu den italienischen Bildern müssen aus Platzgründen unterbleiben. Hier geht es z. T. um oft ausgestellte Werke (Nr. 1–3, 8, 9, 15, 20, 24, 30–34), die in der *Kunstchronik* schon besprochen wurden (E. Schleier, 23. Jg., Dez. 1970, S. 341–349), z. T. auch um Kopien. Neben Caravaggio und Borgianni bildete Orazio Gentileschi „Lot und seine Töchter“ (Nr. 23) den glanzvollen Mittelpunkt der italienischen Abteilung. Weitere Höhepunkte waren Saracenis Bilder (Nr. 31–33) und der schöne Bonzi (Nr. 8), der fast ganz im Dunkel hing.

Interessant auch die Kollektion der außeritalienischen Caravaggisten mit Jan Janssens' „Caritas Romana“ (Nr. 43) und mit dem anonymen Bild desselben Themas (Nr. 59, *Abb. 3*), das dem Kreis um Dirck van Baburen angehören dürfte. Die Attribution der anderen Bilder gäbe Stoff für einen weiteren Essay.

Den Katalog der Ausstellung hat A. E. Pérez Sánchez in vorbildlicher Weise bearbeitet; seine Attributionen gehen auf ein abgewogenes, sehr fundiertes Urteil zurück und verraten darüber hinaus einen eminenten Spürsinn. Zu bemängeln ist die Qualität der Schwarz-Weiß-Abbildungen, die meist zu wenig Kontur zeigen.

Daß Meisterwerke alter Malerei in verdunkelten Räumen bei Kunstlicht gezeigt werden (Spotlights), hat sich mindestens seit der Pariser LaTour-Ausstellung leider eingebürgert; darum sei hier der Wunsch geäußert, daß ähnliche Ausstellungen in Zukunft dem Betrachter die Möglichkeit bieten, die Bilder bei hellem Tageslicht zu studieren, dessen Qualität bis heute von keiner Art Kunstlicht erreicht oder gar übertroffen wird.

Jürgen M. Lehmann

## REZENSIONEN

GUGLIELMO CAVALLO, *Rotoli di Exultet dell' Italia Meridionale*. Mit Beiträgen von C. Bertelli. Bari 1973. 262 S. mit 61 Farbtafeln.

Unter den illustrierten Handschriften des Mittelalters nehmen die liturgischen Rollen aus Süditalien eine Sonderstellung ein. Wohl keine zweite Handschriften-Gattung war so sehr regionales Produkt wie die Exultet-Rotuli. Mit Ausnahme