

Filiationen der salische Langbau bis zum Ausgang des 12. Jhs. neben der führenden staufischen Richtung Verbreitung fand, während er im 11. Jh. nur im Südwesten ausgesprochen vorherrschte“. Das Vordringen oberrheinischer Bauübung in andere Landschaften — immerhin zu dieser Zeit eine allgemeinere Erscheinung — erklärt H. damit, „daß in den bautraditionslosen Gegenden mit der Reform auch gewisse Bauarten eingeführt wurden“ (S. 116); vor allem gilt das für Thüringen, während sich etwa im benachbarten Süden Niedersachsens die starke eigene Bautradition durchsetzte. Andere wichtige Gebiete Deutschlands haben sich dem Hirsauer Bauwesen ganz verschlossen, was offenbar nicht nur politisch begründet ist. Bezeichnend dafür ist — ebenso wie Westfalen — der Niederrhein: überhaupt werden hier baukünstlerische Einflüsse vom Oberrhein im Verlauf des 12. Jhs. immer ausgesprochener abgelehnt oder entscheidend umgebildet. In Bayern und Franken wie im Elsaß und in der Schweiz hat wohl die Reform, nicht aber deren Bauweise Eingang gefunden. Wenn Hirsauer Formen so auf bestimmte Landschaften beschränkt blieben, ist andererseits eine beträchtliche Ausdehnung über den unmittelbaren Einflußbereich der Reform hinaus zu beobachten. „Bau- und Reformidee gehen nicht notwendig zusammen“ (S. 122).

So klar diese Verhältnisse von H. herausgestellt sind, — bei einer kartenmäßigen Darstellung wären sie überzeugend anschaulich geworden. Das Eintragen der nun gesicherten Ergebnisse hätte für die klösterliche Baukunst des 11. und 12. Jhs. wesentlich mehr ausgesagt als etwa R. Pühringers Verbreitungskarte des Reichsgebiets (1931, Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich), die — mit manchen Irrtümern — nur Organisationsverhältnisse berücksichtigt, keine baukünstlerischen. Wie anschaulich solche Kartenbilder sein können, hat ein Versuch gelehrt, den K. Reissmann (†) für eine Hirsauer Einzelform, das Portal mit ringsumgeführten Wandsöckel, vorlegte (Vortragsbericht: Rhein. Vierteljahrsblätter 8, 1938, S. 189 bis 192). Auch abgesehen von solcher weiterführenden kunstgeographischen Auswertung wäre eine Übersichtskarte der weit verstreuten besprochenen Bauten als Ergänzung zum Katalog, der rund 130 Werke umfaßt, dienlich gewesen.

Im übrigen ist die Arbeit gut ausgestattet herausgebracht worden. So bildet sie eins der wichtigsten Bücher jüngerer Zeit über romanische Baukunst in Deutschland und für den betreffenden Abschnitt aus deren Geschichte eine sehr brauchbare Grundlage.

Albert Verbeek

ELIZABETH DU GUÉ TRAPIER: *Velazquez*. 434 S., 252 Abb. New York 1948: Hispanic Society of America.

Die Hispanic Society of America hat diese prachtvoll ausgestattete, mit vorzüglichen großformatigen Abbildungen illustrierte Velazquez-Monographie herausgegeben.

Die durch ihre Kataloge und musealen Arbeiten bekannte Verfasserin gliedert das Thema in 4 Kapitel: Die Sevillaner Vorläufer; Sevilla und Madrid; die erste Italienreise und die mittleren Jahre; die zweite Italienreise und die letzten Jahre. Diese Kapiteinteilung kennzeichnet das Bestreben, die Velazquez'sche Kunst stärker, als das bisher geschah, mit der heimatlichen Tradition zu verknüpfen. Es gelingt auch,

die Sevillaner Stil-Elemente über unsere bisherige Kenntnis hinaus anschaulich zu machen, und — besonders überzeugend im Ikonographischen — die Verbindung zu andalusisch-mystischer Themenauffassung zu belegen (Kruzifixus von S. Placido, Christus und die christliche Seele, London). Freilich fragt sich, ob die Verknüpfungspunkte so stark sind, daß ihnen zuliebe der Stilwandel beim Übergang von Sevilla zum Madrider Hof — schon gliederungsmäßig durch Zusammenziehung der beiden Phasen in ein Kapitel — völlig verschliffen werden kann. Die restlichen Kapitel folgen der von jeher gebrauchten Einteilung, so daß im ganzen eine Dreiteilung entsteht, wobei die Absicht mitzusprechen scheint, die von Justi entwickelten „3 Manieren“ des Meisters auch im Gliederungsaufbau abzuzeichnen. Gegenüber der stärkeren Unterteilung des Oeuvre durch Lafuente 1944, die mit Hilfe der historischen Daten gewonnen wurde, bedeutet dies eine Vereinheitlichung, allerdings auf Kosten einer feineren Differenzierung des Stils, in dessen Phasenbestimmung sich ein Fortschritt gegenüber den um 1900 gewonnenen Blickwinkeln erweisen müßte.

Die Forschungsmethode bewegt sich in positivistischen Bahnen: der Quellenbeleg ist das Maß aller Dinge, die Quellenkunde ist ein sorgsam ausgebautes Instrument, dessen Ergebnisse wir hier bewundern. Bei Datierungsfragen erhofft man von der Durchleuchtung der Bilder die Lösung der Probleme. Die Kenntnis der Technik wird leider ohne gleichartige Beobachtung von Farb- und Lichtgebung ausgebaut.

Diese positivistische Grundhaltung weist darauf hin, wo die Resultate und der Gewinn dieses wissenschaftlich sauber gearbeiteten Buches zu suchen sind: wer von einer Monographie eine exakte Information über Quellen, Zusammenstellung der bisher zerstreuten Forschungsergebnisse erwartet, wird nicht enttäuscht. Es ist eine vorzügliche Sammlung alles „historisch Wissenswertes“. Die *historische* Existenz von Werk und Meister wird spürbar, allerdings häufig auf Kosten der *künstlerischen* Werte.

Die sorgsamsten Bildbesprechungen stehen nicht ganz in Einklang mit der Tatsache, daß eine Reihe von Werken des Meisters lautlos übergangen wird. So erhebt sich für den Spezialforscher die Frage: Für welchen Leserkreis ist das Buch bestimmt? Nicht weniger als 23 der in der Liste von Lafuente (1944) aufgeführten eigenhändigen Werke bleiben völlig unerwähnt. Sollte die Verfasserin — was kaum angenommen werden kann — alle diese Stücke streichen wollen? Bei den zur Besprechung verbleibenden und von der Verfasserin gesehenen Werken kommen Datierungs- und Eigenhändigkeitsfragen zur Sprache: Olivares, S. 29 (— die Zahlenangabe bezieht sich hier wie im folgenden auf die Abbildungsseite bei Allende-Salazar: Velazquez. Klassiker der Kunst. 4. Aufl. 1925 —) kann nunmehr fest 1625 datiert werden (Entdeckung eines Datums), Kardinal Pamphili, S. 122, auf Grund überzeugender historischer Beweise 1650. — Der Placido-Kruzifixus, S. 37, wird auf Grund technischer Argumente (Gebrauch von Bitumen) um 1628 datiert. — Der „Silber-Philipp“, S. 48, sowie die Jägerbilder Philipps IV., S. 86, und des Infanten Ferdinand, S. 84, werden mit guter historischer Argumentation ganz in den Anfang der 30er Jahre (vor 1632) gerückt. — Calabacillas, S. 116, wird, wie bei der Einstellung der Verfasserin zu erwarten, wegen seines überlieferten Todesdatums 1639 — nicht überzeugend — vor diesen Zeitpunkt gesetzt. — Aus stilistischen oder anderen Gründen

werden — durchaus nicht immer überzeugend — Emmaus, S. 20, um 1625/27, Johannes d. T. in Boston Ende der 20er Jahre, Christus und die christliche Seele, S. 46, vor 1629, sog. „D. Antonio el Inglés“, S. 227, vor 1636, Brustbild eines Mädchens, S. 108, um 1648, Infantin Maria Theresa, S. 136, 1649, Bildnis eines Mannes, S. 51, 1650/60, Don Juan de Austria, S. 81, sicher mit Recht in die 50er Jahre, Selbstbildnis, S. 102, 1657 datiert (vgl. demgegenüber Lafuente 1944). — Scharfe Bilderkritik, die, von amerikanischer Seite vorgetragen, besonders zu begrüßen ist, läßt die Verfasserin die Eigenhändigkeit der Musikanten, S. 14, Philipps IV., S. 24, Johannes d. T., Boston, Prinz Carlos, S. 107, in Frage stellen. — Abgesprochen werden dem Meister Olivares, S. 25, Thomas von Aquin, S. 47 (angeblich von N. de Villacis), Saujagd, S. 91 (Mazo), Infantin Margarita, S. 141 (Schulbild), Philipp IV., S. 144 (Kopie), Tritonenbrunnen, S. 157 (Mazo). — Das Frankfurter Borja-Portrait wird wieder als Original angenommen.

Die einzelnen Bildbesprechungen sind in ihrer Ausarbeitung sehr ungleichmäßig durchgeführt. Man sucht — im Rahmen einer Monographie — vergebens den Schlüssel, der zu teilweise überkurzer Besprechung bedeutender Werke und andererseits ausführlicher, qualitativ nicht gleichrangiger Stücke führt. Jedoch werden die Werke in amerikamischem Besitz erfreulich weitläufig besprochen und auch kritisiert.

Während die historischen Hinweise, die Quellenbelege und der Schrifttumsnachweis untadelig sind, werden in den Beschreibungen der technischen Besonderheiten nur Anhaltspunkte für die Hauptphasen des Meisters — über den bisherigen Forschungsstand nur in Einzelheiten hinausgehend, weil meist aus zweiter Hand kommend — gewonnen. Die teilweise metaphorisch differenzierenden Farbbeschreibungen berücksichtigen nur die Hauptfarben der dargestellten Dinge und können nicht als zuverlässig gelten: das Kleid der Ehrendame Sarmiento wird z. B. ebenso wie das der Zwergin Bárbola in „Las Meninas“ als „dark blue“ bezeichnet, während in Wirklichkeit die Dame Sarmiento einen turmalinröten Rock, Bárbola dagegen ein metallisch (preußisch-) blaues Kleid trägt. Die ikonographischen Probleme der Spätwerke sind unzureichend und unbefriedigend behandelt (vgl. dazu die Arbeiten Angulos 1948 und Tolnays 1949). Überhaupt hat es den Anschein, daß die Frühzeitwerke bis 1630 nicht nur ausführlicher und vielseitiger besprochen, sondern auch gründlicher studiert wurden als die der Reife- und Spätzeit.

Die dem Text eingefügten Abbildungen sind die besten und schönsten, die der Velazquez-Forschung bis heute zur Verfügung stehen. Wunderbare Detail-Aufnahmen, die teilweise Auftragsart und Leinwandbeschaffenheit erkennen lassen, sind dem Kenner der Originale wiederum Hinweis und Warnung, daß die Schwarz-Weiß-Reproduktionen, und seien sie die besten, den tatsächlichen Bildbefund verfälschen und für das Studium eines Malers, bei dem die Tonwerte von ausschlaggebender Bedeutung sind, als ungeeignet angesehen werden müssen.

H. Soehner