

bringungen der Hütten von Andlau und Eschau („um 1130“) eine elsässische Bildnerie von einiger Bedeutung ins Licht der Geschichte trat; ebenso setzt er für das „schwäbische“ Atelier, in Hagenau um 1175 vorübergehend tätig, Kenntnis Italiens voraus, allerdings mehr auf Grund historischer Feststellungen als kunstgeschichtlicher Nachweise. Fraglos richtig betont Will, daß sich das Elsaß der Rezeption von Formen der westlichen Gotik aus Veranlagung lange widersetzt habe. Allerdings scheint der von ihm als Überrest des in den Revolutionswirren zerstörten Tympanons der Laurentiuskapelle des Straßburger Münsters identifizierte Königskopf (Straßburg, Priv. Bes.; vgl. Bull. de la Soc. des amiens de la cath. de Strasbourg 1951, 69–72) doch nicht ohne Kenntnis französischer Vorbilder denkbar; er ist als bedeutsamer Zeuge für eine erste, zeitlich vor dem Auftreten des Ecclesiamesters liegende Adoption französischen Formengutes zu erachten. Mit dieser Charakterisierung des Königskopfes soll Wills Feststellung, daß der Traditionalismus eine der wichtigsten künstlerischen Eigenarten des Elsasses ist, in gar keiner Weise geschmälert werden. Die Begründungen, die Will dafür bereit hält, vorwiegend von ikonographischen und arbeitstechnischen Beobachtungen abgeleitet, sind allerdings öfters nicht recht zwingend. Wäre es denn spezifisch elsässisch, wenn sich in einer fast volkskunstmäßigen Produktion handwerkliche Gewohnheiten lange halten? Trifft der Begriff „Tradition“ noch zu, wenn Formgut und Bildthemen mit einer langen Überlieferung in romanischer Zeit im Elsaß vorkommen, ihre Überlieferung aber in ganz anderen Kunstkreisen liegt? Oder wenn fremde Vorlagen weithin genau wiederholt sind? Auch was spezifisch elsässisch in der Auswahl der Themen sein soll, dürfte sich leicht als eine allgemein (südwest-)deutsche Eigenart erweisen lassen. Die qualitativen Aspekte des Traditionsbegriffes für die elsässische Plastik aufzuzeigen, bleibt weiterhin eine der reizvollsten Aufgaben für die Erforschung dieser Materie.

Wills Materialsammlung ist ein Anfang, den man dankbar begrüßt. Es wäre sehr ungerecht, über gewissen Bedenken die Nützlichkeit solcher Anregungen zu übersehen.

Karl-August Wirth

HAROLD E. WETHEY, *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1955. XIV, 228 S. u. 167 Abb.

Canos Hochschätzung ist von Palomino über die Reihe der Kunstschriftsteller des 19. Jahrhunderts zu verfolgen (vgl. Soehner: Die Geschichte der spanischen Malerei im Spiegel der Forschung, Z. f. Kg. 1956, H. 3). Die „aktive“ wissenschaftliche Beschäftigung mit ihm setzt mit Manuel Gómez-Moreno González ein (*Cosas granadinas de arte y arqueología*. Granada 1888), der damit zum Begründer der Cano-Forschung in der spanischen Gelehrtenfamilie wurde, die in der nachfolgenden Generation durch Manuel Gómez-Moreno Martínez (Alonso Cano, escultor, Arch. de Arte y Arqueol. II, 1926, S. 177–214) und in der dritten durch María Elena Gómez-Moreno (*El pleito de Alonso Cano con el cabildo de Granada*. Arch. Esp. Arte y Arqueol. XIII, 1937, S. 207–233; *Pinturas inéditas de Alonso Cano*. Arch. Esp. de

Arte XXI, 1948, S. 241 – 258; Alonso Cano. Estudio y Catalogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954. Madrid 1954) fortgeführt wurde. Darüber hinaus erschloß die spanische Forschung in ausgreifender Archivarbeit die dokumentarischen Unterlagen für Leben und Werk Canos (vgl. die Bibliographie bei W., S. 115 – 117) sowie seine zeichnerische Hinterlassenschaft, die in der Geschichte der spanischen Zeichnung einen besonders hohen Rang einnimmt (Sánchez Cantón, F. J.: Dibujos españoles. Tomo IV. Alonso Cano. Madrid 1930). Martínez Chumillas sammelte schließlich das zerstreute Material und legte erstmals ein Werk über Cano vor (Alonso Cano. Madrid 1948), mit Abbildungen sämtlicher, damals bekannter Gemälde, Plastiken, Zeichnungen, Altäre und Architekturentwürfe (296 Abb., 8 FT) und dem Abdruck des gesamten Dokumentenmaterials.

Diese als Materialsammlung höchst verdienstvolle, jedoch unkritische Arbeit ließ Stand und Aufgabe der Forschung klar hervortreten: die wirkliche Persönlichkeit und Leistung Canos war durch willkürliche Zuschreibungen, durch Einbeziehung von Schul-, Gehilfenarbeiten und Kopien verdunkelt; die Klärung des Entwicklungsganges des Meisters, die chronologische Ordnung der Werke stellten ein schwieriges Problem dar. Von dieser Situation aus ist der neue Beitrag W.'s zur Cano-Forschung zu würdigen und zu beurteilen. W. lieferte bereits durch eine Reihe einzelner Artikel über Cano und seinen Schülerkreis wichtige Beiträge (Art Bull. 1952, Arch. Esp. de Arte 1954, Academia 1953, Art Quarterly 1954, Bol. Soc. Esp. Exc. 1953), ehe er die vorliegende monographische Bearbeitung unternahm, für die ihm die Cano-Ausstellung in Granada 1954 die Grundlage lieferte.

W. sieht sein Ziel darin, ein historisch möglichst treues Bild der Persönlichkeit des Meisters zu entwerfen, indem er das Oeuvre auf die unzweifelhaft authentischen Werke zurückführt. Der erste Teil seines Buches gibt die Biographie Canos, seine künstlerische Tätigkeit und Entwicklung als Maler, Bildhauer und Architekt, und behandelt seine Nachfolge. Der zweite Teil setzt sich aus einem umfangreichen Katalog und dokumentarischen Appendices zusammen.

Die Zeichnungen Canos behandelt W. nur insoweit, als es sich um Vorzeichnungen zu Gemälden handelt und verzichtet auf ihre katalogmäßige Erfassung mit dem Hinweis auf seinen diesbezüglichen Artikel (Art Bull. 1952). Dies kann im Rahmen einer Monographie, die sich nicht auf die Gemälde beschränkt sondern Plastik, Architektur, Altäre und Kirchengerat berücksichtigt und dadurch ihr Konzept klar als Gesamtbild des Künstlers kennzeichnen will, nicht ganz befriedigen, vor allem wenn man sich der mit Recht ausgesprochenen Worte Lafuentes (Breve historia de la pintura española. 1953) erinnert, daß Cano einer der „wenigen Künstler der spanischen Schule gewesen sei, die eine große Berufung als Zeichner gehabt“ hätten.

In einem kurzen Einführungskapitel sucht W. die Stellung Canos zu den einzelnen von ihm ausgeübten Künsten zu fixieren und „gewichtmäßig“ zu bestimmen. Dabei revidiert er die seit je gültige Meinung, daß Cano „ein zweitrangiger Maler gewesen ist, seine Plastiken aber vollendete Schöpfungen sind“ (A. L. Mayer). Er hebt hervor,

daß Canos Hauptgewicht auf dem Gebiet der Malerei liege, seine Plastiken zwar qualitativ gleichrangig seien, aber quantitativ nicht mit der malerischen Produktion konkurrieren könnten.

Die Biographie Canos wird – mit Hilfe der vielen von López Martínez entdeckten Dokumente aus Archiven – rekonstruiert, so daß wir heute ein historisch verlässliches Bild gewinnen, das auf gründlicher Quellenkritik basiert.

Die künstlerische Entwicklung Canos wird auf Grund dokumentarischer Tatsachen, quellenmäßig belegter Fakten von W. erstmals in saubere Phasengruppen aufgeteilt. Er unterscheidet die Sevillaner (1616–38), die Madrider (1638–52) Zeit, die erste (1652–57) und zweite (1657–67) Periode in Granada. Wenn man bedenkt, daß Lafuente (a. a. O.) 1953 noch über „die geringe chronologische Präzision und die sehr summarischen Ideen im Hinblick auf die stilistische Entwicklung bei Cano“ klagen mußte, so tritt hier ein außerordentliches Verdienst W.'s hervor. Leider zeichnen sich die gründlichen Stil-Studien, die der Verf. gemacht hat und deren Erfolg am Ergebnis seiner Arbeit abzulesen ist, in seiner *Darstellung* der künstlerischen Entwicklung nicht gleichwertig ab. W. beschränkt sich auf die historischen Fakten, Bildgeschichten und Beschreibungen einerseits und verstrickt sich andererseits in eine subjektive Qualitätskritik, ohne deren ästhetische Kriterien zu formulieren (z. B. „Design and draughtsmanship are impeccable“, „the exquisitely decorative canvas“, „the exquisite qualities of design“ etc.). Die Stilcharakterisierung basiert nicht auf systematischer Befragung der Kunstwerke. Die Formbildung wird nur sporadisch zur Periodenkennzeichnung herangezogen, während andererseits der physiognomischen Typenähnlichkeit ein großes Gewicht als Datierungsmerkmal eingeräumt wird. Mängel in der Formulierung des Erkannten zeigen sich besonders bei chronologischen Einordnungen, die dokumentarisch nicht gesichert sind: W. gebraucht laufend Begründungen wie „nearly identical in style“, „the style of draughtsmanship fits into Cano's last years at Madrid“, „. . . belongs stylistically in the same period“, ohne je die Kennzeichen dieses „Stils“ zu charakterisieren.

Die Sevillaner Zeit des Meisters (1616–38) stellt W. in neuer Klarheit vor, so daß sie sich erstmals als geschlossene Stilphase begreifen läßt. Die neue Sicht der Frühzeit basiert auf der Neuentdeckung vieler Dokumente durch López Martínez. W. führt den Frühstil Canos, was die Gemälde betrifft, auf den Einfluß Velazquez' zurück, z. T. auch auf manieristische Vorbilder des 16. Jahrhunderts. Die Tendenz der amerikanischen Hispanisten (vgl. auch Soria), Velazquez für alle „tenebristischen“ und „plastischen“ Tendenzen der Sevillaner Schule des 17. Jahrhunderts verantwortlich zu machen, beruht auf einer Verkennung und Unterschätzung der Beziehungen dieses wichtigsten südspanischen Kunstzentrums zu Rom. Sevilla war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Umschlagplatz für den Gemäldehandel nach der Neuen Welt und damit international orientiert. Canos Frühkunst ist ein Musterbeispiel für die breite Aufnahme der caravaggesken Kunst in Spanien. Leider hat W. den Umstand, daß sich Cano nicht nur in Komposition, Form- und Lichtaufbau, sondern auch in ikonogra-

phischen Details, ja auch im Themenrepertoire engst an den römischen Kreis Caravaggios anschließt, völlig übersehen (vgl. Gentileschi, Baglione, Borgianni). Verkürzungen, wie sie „San Francisco de Borja“ oder „Johannes d. Ev.“ (Barcelona, Luis Castell) in der gegen den Beschauer vorgestreckten Hand zeigen, sind ohne Caravaggio nicht denkbar. In der „Via Dolorosa“ (Worchester) und im „Ecce Homo“ (Madrid, San Ginés) treten Schergen auf, die wörtlich aus Caravaggio-Gemälden kopiert sind (vgl. zum erstgenannten Bild die „Petri-Kreuzigung“, von der 1611 eine Kopie nach Spanien kam, die heute noch in Valencia, Museum ist). Der riesige Engel in „Johannes' d. Ev. Vision von Jerusalem“ (London, Wallace Coll.) ist ohne Gentileschis Einfluß nicht denkbar, ebensowenig wie die plastische Modellierung. „Johannes d. T. als Sitzfigur“ (Plastik, Barcelona, Conde de Ruiseñada) ist ein durch Caravaggio modisch gemachtes Thema und zeigt in Komposition und Themenauffassung (wie auch Johannes d. T. bei Luis Castell) die enge Beziehung Canos zum römischen Caravaggiokreis (besonders eng verwandt und in diesem Zusammenhang von großem Interesse ist „Johannes d. T.“ in Basel). Auch ist W. entgangen, daß der Faltenstil Canos dort seine Vorbilder hat. Die Datierung der neu aufgefundenen Gemälde aus Jaén („Raphael- und Tobias“-Szenen, T. 45, 46) in die Zeit 1630 – 35 kann wegen der Unfestigkeit der Kompositionen, des Faltenstils und Modellierungssystems nicht überzeugen: einleuchtender ist der Versuch von M. E. Gómez-Moreno (1954), sie als früheste Jugendwerke anzusprechen.

Für die Madrider Zeit (1638 – 52) fehlt leider bei einleuchtender Ordnung der Werke eine entsprechend klare Formulierung zu der Kennzeichnung des neuen Stils: die Entwicklung der Luftperspektive, so wichtig und kennzeichnend für Canos Madrider Stil, wird nicht behandelt, die schon von Lafuente beobachteten Veränderungen im Farbaufbau bleiben unerwähnt. W. betont den Eklektizismus des Künstlers in diesen Jahren, ohne jedoch über unsere bisherige Kenntnis hinauszuführen. Gerade das Studium der wirkenden Einflüsse und Vorbilder ist aber von entscheidender Bedeutung zur Erkenntnis des eigentlichen „Cano-Stils“ und seiner Bedeutung innerhalb der Malerei des spanischen 17. Jahrhunderts. Cano überwindet in den Madrider Jahren den „Caravaggismus“ und „Realismus“ und begründet eine „idealistische Stilströmung“, wodurch er eine ähnliche Funktion in der spanischen Stilentwicklung hat wie die Bolognesen als Antipoden zu Caravaggio in Italien. An Bildern wie „Christus und die Samariterin“ (Madrid, Academia de San Fernando) läßt sich der Einfluß der Carracci-Schule direkt ablesen. Nicht überzeugen kann die Datierung der herrlichen „Maria mit dem schlafenden Christkind“ (Barcelona, Col. Plandiura) auf 1652, kurz vor der Granadiner Periode: Lafuente nimmt sie für die Frühzeit in Anspruch.

Für die Spätzeit in Granada (1652 – 67) kann W., durch ausreichende Dokumente gestützt, den Entwicklungsgang Canos präzisieren. Erstmals stellt er den großen Marienzyklus der capilla mayor der Kathedrale von Granada, der bisher fälschlich als die „Sieben Freuden Mariens“ bezeichnet wurde, ikonographisch als Folge des „Ma-

rienlebens“ fest. Die erstmalige Zuschreibung des Mönchsportraits im Musée Bonnat in Bayonne an Cano ist sehr einleuchtend, ebenso wie die Datierung in die Malagaer Jahre.

Bei der Behandlung der architektonischen Zeichnungen Canos und seiner Kirchenbauten in Granada revidiert W. erstmals die unbegründeten Urteile und Meinungen, die sich seit Diez del Valle, Palomino, Llaguno und Amírola eingebürgert haben. In einer Untersuchung über den Fassadenentwurf der Kathedrale weist er die irriige Ansicht von Schubert und Taylor zurück, die den von Cano geschaffenen Fassadentypus als „einzigartig“ bezeichnen. Er verfolgt die Geschichte dieses hoch interessanten triumphbogenartigen Fassadensystems bis auf Diego de Siloe zurück und benennt die wichtigsten gleichartig disponierten Bauten des 16. Jahrhunderts in Spanien, so daß Canos Entwurf als eine aus der Tradition entwickelte Lösung hervortritt.

Der zweite Teil des Buches umfaßt den vorzüglichen, mit großer Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit gearbeiteten, mit ausführlichen Kommentaren und bibliographischen Nachweisen versehenen Katalog. Es handelt sich hier um den ersten wissenschaftlich-kritischen Katalog der Cano-Forschung, der systematisch verfährt; W. gliedert in den Abteilungen: Altäre und Kirchengeräte – Gemälde – Plastiken – Gemälde der Cano-Nachfolge – Fälschlich zugeschriebene Gemälde – Verlorene Gemälde – Stiche nach Cano – Fälschlich zugeschriebene Plastiken. Die Ordnung ist ikonographisch und durch gute Indices ergänzt.

Der Umstand, daß W. 89 Gemälde und 20 Plastiken als authentische Arbeiten vorstellt und diesen als „falsche Zuschreibungen“ 120 Gemälde und 27 Plastiken gegenüberstellt – die Zahl der Originalzeichnungen gibt er mit 54 an, während sich die Zuschreibungen auf einige Hundert belaufen –, zeigt den kritischen Standpunkt des Verf. Er stellt sich damit in betonten Gegensatz zur spanischen Forschung. Die Kontroverse tritt bereits im Katalog der Cano-Ausstellung (1954) akzentuiert hervor, wo María Elena Gómez-Moreno die bereits früher vorgenommenen Streichungen W.'s schärfstens zurückweist. (W. scheidet 22 in der Ausstellung von Gómez-Moreno anerkannte Werke aus, und auch eine Reihe der 1948 von ihr im Arch. Esp. de Arte veröffentlichten). Zur Klärung der strittigen Probleme werden weitere Spezialforschungen abgewartet werden müssen.

In den Appendices veröffentlicht W. eine Reihe neu aufgefundener Dokumente. Der chronologische Index aller bisher aufgefundenen Dokumente und die hervorragende Bibliographie sind weitere Verdienste des Buches.

Der 167 Abbildungen umfassende Tafelteil macht in guten Aufnahmen mit dem Werk des Meisters vertraut. Besonders nützlich ist die Wiedergabe von 12 Originalsignaturen, sowie die Gegenüberstellung von Kursivsignaturen aus Kontrakten mit später zugefügten Unterschriften auf Zeichnungen. Die Aufnahmen der plastischen Figuren „Hl. Petrus“ und „Hl. Paulus“ aus Lebrija sind mit hohem Augenpunkt getätigt worden, ohne zu berücksichtigen, daß die Figuren hoch oben im Attikageschoß des Retabels angebracht und daher auf starke Übersicht berechnet sind: so

werden ihre eigentlichen plastischen Akzente unterschlagen und verfälscht. Die Büsten von Adam und Eva bildet W. aus der Kavalierspersione gesehen ab, obwohl dieselben für Hochanbringung in den Nischen des Triumphbogens der Kathedrale bestimmt und daher auf Untersicht berechnet sind. Wünschenswert wäre die bildmäßige Vorstellung der verlorenen Gemälde Canos gewesen, die nur in Kopien erhalten sind.

Haldor Soehner

TOTENTAFEL

NIKOLAUS IRSCH †

Am 15. Oktober 1956 verstarb in Trier Domkapitular Monsignore Professor Dr. Nikolaus Irsch. Sein Heimgang hinterläßt eine schmerzlich empfundene Lücke. Er war ein Wissenschaftler von hohem Rang, der über ein umfassendes Allgemeinwissen verfügte und einem Humanisten im besten Sinne des Wortes glich. Sein Spezialforschungsgebiet war die rheinische Kunstwissenschaft und die trierische Kirchengeschichte.

Geboren in Trier am 30. November 1872, wuchs er im Schatten des Domes auf. Die Sancta Treveris weckte in ihm schon früh den Sinn für geschichtliche und künstlerische Fragen. Zunächst allerdings verlief sein Leben ganz im Rahmen des katholischen Theologen, der nach der Ausbildung im Priesterseminar zu Trier sich Seelsorgaufgaben widmete. Er wurde Kaplan in St. Wendel (1896–98) und Ahrweiler (1898–1900) und Pfarrvikar in der Arbeiterpfarrei Landsweiler-Reden (1900–1906), dann nach abgelegtem philologischem Examen Religionslehrer in Prüm und Ahrweiler.

Zum Studium der Kunstgeschichte kam er erst, als er 1908 am Oberlyzeum der Ursulinen in Ahrweiler den Kunstunterricht übernehmen mußte und sich dadurch angeregt fühlte, seine Kenntnisse in diesem Zweig der Wissenschaft zu vertiefen. Er besuchte das Seminar von Paul Clemen und promovierte am 1. März 1928 an der Universität Bonn „Summa cum laude“. Seine Dissertation „Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Bautengruppe“ erschien 1927 als Ehrengabe an die Abtei St. Matthias zu ihrem 800jährigen Jubiläum.

Die Arbeit muß als bedeutende wissenschaftliche Leistung gewertet werden, weil sie nicht nur als Monographie der kunsthistorisch wichtigen Kirche St. Matthias anzusehen ist, sondern auch als erstmalige Darstellung der trierisch-lothringischen Bautengruppe im 12. Jahrhundert, die im einzelnen analysiert und in ihren zugehörigen Bauten zusammengefaßt wird. Irschs Haupt- und Lebenswerk ist sein Buch „Der Tom zu Trier“, das 1931 in der von Paul Clemen herausgegebenen Reihe „Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz“ erschien. Deutschlands ältestes Gotteshaus hat in diesem Werke eine seiner Würde und Bedeutung entsprechende Darstellung gefunden. Irsch zeigt sich hier nicht nur als ausgezeichnete Interpret der kunstgeschichtlichen Entwicklung des Baues und seiner Ausstattung, sondern auch als hervorragender Kenner der gesamttrierischen Kunst- und Kirchengeschichte.

Namhafte Teile steuerte er ferner zum Inventarisationsband „Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier“ (1938) bei, besonders über St. Matthias, St. Maximin und St.