

*The Paintings of Zurbarán.* Complete Edition by Martin Sebastian Soria, London 1953, Phaidon Press. 200 S. mit 100 Tafeln und 153 kleineren, in den Katalog eingereihten Abbildungen, dazu 9 farbige Wiedergaben.

Die Spezialforschung hat sich verhältnismäßig spät mit Francisco de Zurbarán beschäftigt, Velázquez und Greco sind ihm vorangegangen, obwohl bereits 1905 eine große Zurbarán-Ausstellung in Madrid gezeigt worden war. Cascales Muñoz (Madrid 1911) und Rezensent (München 1918) haben die ersten Zurbarán-Monographien, freilich unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten, geschrieben. Nunmehr legt der 1911 in Berlin geborene Kunsthistoriker Martin Sebastian Soria seine längst erwartete und durch Aufsätze vorbereitete Monographie über Zurbarán vor, die — um es gleich zu sagen — in methodischer Hinsicht, Stilanalyse und Darstellung des Stoffes so vortrefflich ist, daß sie wohl für die nächste Zeit maßgeblich und entscheidend sein wird.

Bereits in der Einleitung „Sources of Zurbarán's Art“ wird eine breite, allgemeine Grundlage für Zurbaráns Kunst geschaffen, und man ist erfreut, festzustellen, daß die alten, schlechten, zum Teil stilkritisch kaum verwendbaren Aufnahmen durch neue, ganz ausgezeichnete ersetzt wurden. Von den Niederländern in Sevilla, von Pieter Kempeneer (aus Brüssel), von Fernando Sturm (aus Zirikzee) und Franz Frutet ist zunächst die Rede, von jener Dreiergruppe also, die in Sevilla das Auge des jungen Zurbarán beeindruckt haben mußte. Dann wird von Antonio Mohedano, Francisco Herrera d. Ä., Juan Ruelas, Francisco Pacheco, soweit es sich zweckdienlich erwies, gesprochen; selbst der bedeutende Bildschnitzer Juan Martínez Montañés wird aufgenommen.

In dem 2. Kapitel „The Styles of Zurbarán“ wird die Periode von 1616 bis 1629 behandelt, und man tut gut daran, es sogleich zusammen zu lesen mit dem 5. Hauptkapitel „Zurbarán and baroque Painting: A Summary“ (S. 26—27), in dem die stilistische Entwicklung klar und deutlich wird. Bilder, die früher noch in Spanien zu sehen waren, sind inzwischen in andere Hände gelangt, sogar ausgewandert und müssen nunmehr in Nord-, vor allem aber in Ibero-Amerika studiert werden; schon im 17. Jahrhundert kamen Werke von Zurbarán nach Peru und in die Klöster von Mexiko. In diesem Kapitel wird der berühmte Bonaventura-Zyklus (Berlin, Dresden, Paris) erneut einer stilkritischen Betrachtung unterzogen, desgleichen die Petrus-Nolasus-Folge; ikonographische Berichtigungen und neue Ergebnisse werden mitgeteilt.

Der Stil des Realismus, „The realistic style of the early 1630's“ wird an den Hauptbeispielen dieses Zeitraumes entwickelt, und ich nehme gern zur Kenntnis, daß Soria alle zehn Herkules-Bilder im Prado vom Jahre 1634 (Fig. 65—70) Zurbarán selbst wieder zurückgibt, wie ich es bereits 1918 getan habe (Elias Tormo ließ nur drei davon als Zurbarán gelten, den Rest schrieb er Angelo Nardi zu, während Aug. L. Mayer sich wenigstens für vier entschieden hatte). Auch bei dieser Folge, wie überhaupt im Gesamtwerk, wird es immer wieder klar, daß der Begriff „Realismus“ oder „Naturalismus“ für die Deutung von Zurbaráns Werk nun gar nicht ausreichen will. Weit besser würde der Begriff „magischer Realismus“ sein, den Franz Roh vor bald 40 Jahren geprägt hat, und dessen tiefen Sinn die Spanier vor allem vor Zurbarán

erfaßt haben, indem sie ihn den „Vater des magischen Realismus“ nennen. Man kann sich dies am besten klar machen an Zurbaráns „Orangen-Stilleben“ von 1633 in Florenz (Farbtafel neben S. 14), wo in der Art, wie die einzelnen Gegenstände mit gleichen Zwischenräumen, symmetrisch auf der breiten Fläche des Tisches, in feierlichem Nebeneinander und in tiefer Schweigsamkeit vor uns stehen, ein Grad der Deutlichkeit erreicht ist, daß die Wirklichkeit zwar ganz nahegebracht, aber zugleich auch ins Unheimliche, Erhabene emporgesteigert ist.

Wie ich schon früher dargelegt habe (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1920/21, Heft X, S. 250), hat der Antwerpener Schelte a Bolswert, der das „Leben des heiligen Augustin“ in 28 Stichen im Jahre 1624 dargestellt hatte, auf Zurbaráns „Schutzmantel-Madonna mit den Kartäusern“ (Sevilla, Museum) entscheidend eingewirkt. Diese Feststellung hat Soria veranlaßt, weitere Umschau in der niederländischen Graphik zu halten. So glaubt er Theodor Galle, Pieter de Bailliu, Johann Sadeler und andere als formale Vorlagen heranziehen zu dürfen; freilich handelt es sich, wie er selbst zugibt, einige Male nur um eine Anregung allgemeiner Art. Man muß sich in jedem Falle die ernste Frage vorlegen, ob die Zahl der Analogien, der Übereinstimmungen, nicht durch die Zahl der Unähnlichkeiten überboten wird! Beziehung ist noch nicht Einfluß, und Abhängigkeit stellt den stärksten Grad der Einwirkung dar. — Daß Soria „Die Entsetzung von Cádiz“ (1634), früher Eugenio Caxés zugeschrieben und von R. Longhi erstmals als ein eigenhändiges Werk Zurbaráns erkannt, ebenfalls als Original gelten läßt, mag nicht unerwähnt bleiben. (Diese Zuschreibung bringt übrigens auch der neue Prado-Katalog von 1949.)

Sodann spricht Soria von „The mystic style of the late 1630's“ (ab S. 15). All die gewaltigen Bilder monumentalen Stils, wie der heilige Laurentius von 1636 (Leningrad), die vielen im Museum von Cádiz und Grenoble („1638“ und „1639“ datiert) werden ausführlich analysiert, natürlich auch die im Hieronymiten-Kloster Guadalupe, von denen überraschend schöne und ganz neue Abbildungen, selbst von der Sakristei, gebracht werden.

Es folgen die Kapitel „The solemn or classic period of the 1640's“ mit den für die spanische Malerei so ungemein typischen Franciscus-Darstellungen und „The Murillesque mood of the 1650's and 1660's“, das Zurbarán unter dem beherrschenden Einfluß Murillos zeigt. Der Spätstil wird lockerer und malerischer, silbrige Töne fluten im Bild, zugleich ist die Ökonomie im Farbstil beachtenswert. Murillos Lieblingsthema, die „Santa Virgen“, ist im Sinne des idealen Vorbildes mit viel Innigkeit gemalt, und Zurbaráns frühestes Thema, die „Purísima“ von 1916, wird nun zum letztenmal gebracht; diese Replik bietet ergiebige Vergleichsmomente.

Das 3. Hauptkapitel „Zurbaráns Themes“ gilt der Ikonographie; viel heilige Männer und Frauen werden da genannt, die man nur in Spanien vorfindet. Nicht überflüssig zu sagen, daß Zurbarán, im Gegensatz zu Murillo, niemals alttestamentliche Szenen gemalt hat.

Selbstverständlich wird auch der Schüler und Nachahmer gedacht, „Pupils and Followers of Zurbarán“. Wir hören von ziemlich unbekanntem Namen, von Bernabé

de Ayala, von Juan Martínez de Gradilla, der auch Mitbegründer der Akademie von Sevilla war und ein Porträt Philipps IV. gemalt hat (Glasgow). Der aufmerksame Betrachter wird hier wohl erkennen, daß die vier Putten, die die Bildnis-Kartusche umrahmen, Zurbaráns frühestes Bild der „Purísima“ als Voraussetzung haben. Auch der Sohn Zurbaráns, Juan, wird erwähnt.

Alle irgendwie erreichbaren biographischen Angaben sind sorgfältig zusammengestellt. — Ein mit großer Akribie gearbeiteter Katalog (S. 133—188) beschließt das Werk in Verbindung mit einem Literatur-Nachweis. Der Katalog zeigt, daß manche der seither angezweifelte Werke Zurbarán wieder zurückgegeben, andererseits aber auch solche, die als Originale galten, ausgeschieden sind, während in der Zwischenzeit bisher unbekannte Zurbaráns entdeckt wurden.

Diese Zurbarán-Monographie Soria wird, wie oben bemerkt, ihren bleibenden Wert haben. Ein größeres Lob vermag ich dem Autor nicht zu spenden. Martin Sebastian Soria gehört nunmehr mit Elizabeth du Gué Trapier (der Verfasserin einer Monographie über Velázquez, 1948, und Ribera, New York 1953) und Beatrice Gilman Proske (der wir das Buch über kastilische Plastik, Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance, 1951, verdanken) in die Reihe der bedeutenden amerikanischen Hispanisten.

Hugo Kehrer

CARL HERNMARCK, *Svensk sjuttonhundredatal*. En stilhistorisk undersökning. Nationalmusei Stockholm Skriftserie Nr. 1 (1954); 201 Seiten mit einer Zusammenfassung von 22 Seiten in französischer Sprache.

Der durch viele ausgezeichnete Arbeiten als einer der besten Kenner des Dixhuitième ausgewiesene Leiter der kunsthandwerklichen Abteilung am Stockholmer Nationalmuseum hat sich die Aufgabe gestellt, die einzelnen Faktoren aufzuzeigen, die während des 18. Jahrhunderts die Entwicklung der dekorativen Künste in Schweden bestimmt haben. Der geschichtliche Ablauf ist natürlich dem in den anderen europäischen Ländern ähnlich. Die individuellen Züge treten aber in dem Buch mit großer Klarheit hervor.

Die Hauptergebnisse seien kurz zusammengefaßt. Im 17. Jahrhundert steht Schweden stark unter deutschem Einfluß. Gegen Ende dieser Zeit dringt unter Nicodemus Tessin d. J. am Hof — und zunächst nur dort — der französische Einfluß vor. Während der Regierungszeit Karls XII. (1697—1718) und seiner unglücklichen Kriege wird die Entwicklung unterbrochen. Der Régencestil gewinnt deshalb für Schweden keine Bedeutung.

Im Jahr 1728 werden die Arbeiten am Stockholmer Schloß wieder aufgenommen. Der Kontakt mit Frankreich wird sehr innig. Französische Maler, Bildhauer, Kunsttischler und Teppichweber werden nach Stockholm geholt. Damit zieht das Rokoko, zuerst in der ihm von Vassé gegebenen Färbung, später in der Art N. Pineaus, ein. Der Einfluß Oppenorts und Meissoniers ist weniger groß. Es entwickelt sich ein bodenständiges Kunsthandwerk. So werden z. B. von den für den Hof bestimmten