

Klärung wird den größeren Publikationen zu überlassen sein, die jeder der drei Handschriften sicherlich gewidmet werden.

Das unter den Stiftern erscheinende, von Putten gehaltene Allianzwappen des Buches in Den Haag konnte als das des Deric van Sevichveld ermittelt werden (Boon a. a. O., S. 246, Anm. 10). Aus der Eintragung: Sara Plos van Amstel auf dem Vorsatzblatt der Handschrift, geht nur hervor, daß sie zu Ende des 18. Jahrhunderts im Besitz eines der größten Sammler dieser Zeit in Holland, des C. Ploos van Amstel in Amsterdam war, dessen Frau Sara die Tochter des Malers Cornelis Trost war. Zwei interessante Darstellungen des Kunstkabinetts von Ploos van Amstel sind in der gleichzeitigen Delfter Ausstellung „De Schilder in zijn wereld“ zu sehen (Kat. Nr. 77, 146), die vom 6. Februar bis zum 14. März 1965 auch im Museum Antwerpen gezeigt wird.

Paul Pieper

REZENSIONEN

NEUE BEITRÄGE ZUR VELAZQUEZ-LITERATUR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, Fundación Lazaro Caldiano 1963. 640 S.

JOSÉ LOPEZ-REY: *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre with an introductory study*, London, Faber and Faber. 1963. 367 S. 458 Abb.

JOSÉ CAMON AZNAR: *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe SA. 1964. 2 Bände 1090 S. zahlreiche Taf. u. Abb. im Text.

Die Forschung über Velázquez (V.) hat in den beiden letzten Jahrzehnten eine Fülle neuer Ergebnisse gebracht, die das Bild von Wesen und Entwicklung des Künstlers und seines Werkes entscheidend verändert haben. Die spanische Kunstwissenschaft – in der jüngsten Zeit außerordentlich rege – dabei, wie die italienische, französische und niederländische fast ausschließlich auf die Kunst des eigenen Landes ausgerichtet – hat an diesen Ergebnissen hervorragenden Anteil. Allein das 300. Todesjahr, das in Madrid im Winter 1960/61 mit einer großen, viel diskutierten Ausstellung im Casón von Buen Retiro und einem spanisch-französischen Colloquium in der Casa de Velázquez gefeiert wurde, hat eine Unmenge wichtiger Veröffentlichungen gebracht. Auch an ihnen hat Spanien den Löwenanteil. Zu nennen sind neben dem Ausstellungskatalog (in der 2., verbesserten Auflage) und den *Actes du colloque: V., son temps, son influence*, Paris 1963 in erster Linie die beiden Bände *Varia Velazqueña*, Madrid 1960, von denen der erste Beiträge der internationalen Forschung enthält, der zweite eine treffende Auswahl von Gedichten, Texten und kritischen Kommentaren über V. von 1625 bis 1943 (S. 11 – 208; die fremdsprachlichen Texte leider wimmelnd von Druckfehlern) und eine sehr nützliche Zusammenstellung aller bis dahin bekannten auf den Künstler bezüglichen Dokumente in vollem Wortlaut und chronologischer Reihenfolge (S. 213 – 413). Dann die dem Künstler gewidmeten Hefte der spanischen Zeitschriften *Archivo español de Arte*, *Goya*, *Arquitectura* und *Revista de Ideas Estéticas*. Einige Beiträge im *Archivo Español* enthalten – wie auch ein Beitrag im *Bulletin hispanique*

1960, S. 24 – 34 – weiteres wichtiges Urkundenmaterial, das in der oben genannten Zusammenstellung noch nicht berücksichtigt werden konnte und nachgetragen werden muß.

Um einen Überblick zu gewinnen über die Fülle der Veröffentlichungen über V. und seine Kunst ist die Bibliographie von G a y a N u ñ o nützlich. Sie ist nach einjähriger Arbeit, die sich nur durch die schlechten Bibliotheksverhältnisse in Spanien erklären läßt, am 15. XII. 1961 abgeschlossen worden. Bereits 1953 hatte Gaya Nuño im Anhang zur spanischen Übersetzung des bis heute unübertroffenen Werkes von Carl Justi (1888; 2. veränderte Auflage 1903; nach ihr die Übersetzung von P. Marrades) einen knappen Bericht über die V.-Forschung nach Justi gegeben, für den er sich der gründlichen Vorarbeit von Soehner bedienen konnte (Der Stand der V.-Forschung, mit Bibliographie 1940 – 1950; Zeitschrift für Kunstgeschichte 1951, S. 149 – 157). Die vorliegende Bibliographie ist mit einer notwendig allgemein gehaltenen aufschlußreichen Geschichte der V.-Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart eingeleitet. Für die Bibliographie selbst hat der Verfasser sich der oben genannten Auswahl in *Varia Velazqueña* bedient, vor allem für die Werke des 17. und 18. Jhs., die hier im Auszug abgedruckt sind (worauf ein Verweis nicht nur ehrlich, sondern auch für den Benutzer, der hier alle bio- und bibliographischen Angaben findet, sehr zweckdienlich gewesen wäre), ferner der, ebenfalls nicht als Quelle angegebenen, bis 1954 geführten Bibliographie im V.-Buch von Pantorba (1955), deren Eintragungen einschließlich ihrer Druckfehler und Unvollständigkeiten übernommen wurden, und endlich für die folgenden Jahre der laufenden Bibliographie im *Archivo español de arte*.

Die Richtlinien, nach denen die über 1800 Nummern zusammengestellt sind, sind folgende:

1. Neben der Literatur über V. auch die über seine Lehrer Herrera und Pacheco und die über zwei seiner Schüler, nämlich Mazo und Parreja.

2. Literatur bis 1850 möglichst vollständig, spätere in kritischer Auswahl. Verzicht auf die Aufnahme von Werken, in denen V. nur in größerem Zusammenhang behandelt ist, und – mit wenigen Ausnahmen – auf Kataloge und Rezensionen. Andererseits weitgehende Berücksichtigung der Tagespresse und Dichtung.

3. Anordnung der Titel in alphabetischer Reihenfolge ihrer Autoren.

4. Kritische Beurteilung, kurze Charakterisierung und, im gegebenen Fall, Textproben (*critica y antologia*).

5. Index der in der Bibliographie aufgeführten Themata.

Zu diesen Richtlinien und ihrer Anwendung ist folgendes zu bemerken:

1. Eine Einbeziehung aller Schüler, Gehilfen und Nachahmer V.'s wäre wünschenswert gewesen, da die Klärung des umfangreichen Werkstattbetriebes und die Scheidung der Hände eine wichtige Aufgabe der V.-Forschung ist, die hierdurch erleichtert worden wäre.

2. Die Berücksichtigung der Tagespresse ist grundsätzlich zu begrüßen. Gewiß ist – wie Gaya Nuño meint (S. 15) – ein Artikel in einer Tageszeitung manchmal wichtiger als ein Artikel in einer Fachzeitschrift oder ein ganzes Buch. Aber solche Artikel

sind äußerst dünn gesät. Die Auswahl hätte hier viel kritischer sein müssen. Allein die durchweg völlig belanglosen Berichte über die V.-Ausstellung in Madrid 1960/61 nehmen mit über einem Zehntel der Nummern ungebührlich breiten Raum ein; ein und derselbe oberflächliche Bericht des gleichen Verfassers, der in verschiedenen Lokalzeitungen erschien, ist gar unter mehreren Nummern aufgeführt. Wenn schon Verzicht, hier und bei den meist unbedeutenden dichterischen Ergüssen – mit fast einem Fünftel der Nummern – wäre er angebracht gewesen als bei Gesamtdarstellungen, Ausstellungskatalogen und Rezensionen. Daß das V.-Kapitel in Hetzers Tizian (1935, S. 232 – 242; 2. Aufl. 1948), der Katalog *L'âge d'or espagnol* (Bordeaux 1955 mit Angaben zur Provenienz des sogenannten Geographen in Rouen und zum 1946 veränderten Zustand des Bildnisses Franciscos I. in Modena, die nur hier zu finden sind), die wichtigen Besprechungen der V.-Bücher von Allende Salazar, 1925 (A. L. Mayer in Repertorium für Kunstwissenschaft 1928, S. 42 – 47) und Trapier 1948 (Soehner in Kunstchronik 1951, S. 199 – 201) und des oben genannten Anhangs zum Justi von Gaya Nuño selbst (Soehner in Kunstchronik 1955, S. 79 – 82, der übrigens die von sinnenstellenden Fehlern durchsetzte Übersetzung wohlwollend „sehr gewissenhaft“ nennt) fehlen, ist ein Mangel der durch die Anführung der gesamten Tagespresse nicht etwa aufgewogen, sondern, im Gegenteil fühlbar gemacht wird.

3. Der alphabetischen Anordnung von Bibliographien ist m. E. die chronologische grundsätzlich vorzuziehen. Bei gleichen Vor- und Nachteilen in der Benutzung hat die chronologisch geordnete Bibliographie den Vorzug, implizite einen Überblick über den Gang der Forschung zu geben und durch Nachträge leichter ergänzbar zu sein.

4. Résumé und kritische Beurteilung sind für die fruchtbare Benutzung einer Bibliographie unerläßliche Voraussetzung; darin ist dem Verfasser (S. 16) zuzustimmen. Beide sind von ihm allerdings allzu kurz und nicht immer treffend gegeben; versehentlich fehlen sie nur bei dem wichtigen, wenn auch anfechtbaren Aufsatz von Künstler über die Meninas (Nr. 860). Die beigegebenen Textproben – ausgewählt nicht nach ihrem wissenschaftlichen, sondern nach ihrem literarischen Wert (S. 125) wären aber besser weggeblieben. Sie tragen keineswegs dazu bei, wie der Verfasser meint (S. 15/16), die Lektüre angenehmer zu machen; im Gegenteil:

„Les goutelettes de couleur sont tombées du pinceau magique pour créer un délicat ballet de figures bleu et argent dont l'irréelle poésie fait ressortir davantage la grandeur sereine des fileuses“ (Nr. 206) oder „Qué profundo respeto se siente ante la obra y vida de V.! Qué veneración inspiran ambas!“ (Nr. 217) oder „... before V., even artists forget their controversies; he stands, like Bach and Beethoven, in the world of music, respected by those who do not understand!“ (Nr. 224) Das sind lyrische Platituden oder gedankliche Banalitäten. Das Gleiche gilt für die eingestreuten Gedichte, „Blütenlese“ im anrühligsten Sinne. Hätte der Verfasser diese unnütze, niemandem dienende, niemanden erfreuende Anthologie weggelassen, so hätte er Platz gewonnen für ausführlichere Résumés der ernsthaften wissenschaftlichen Beiträge.

5. Ein sorgfältiger Index ist die zweite Voraussetzung für die Brauchbarkeit einer Bibliographie. Auch hier gilt der von Curtis in seinem V.-Katalog (1883, S. XVII) zitierte

Satz des Witzboldes, der meinte, der Index müsse vom Autor gemacht werden, alles übrige könne auch ein anderer machen. Im vorliegenden Falle hätte man sich den Index – etwa nach dem Vorbilde von Wittkowers Michelangelo-Bibliographie 1927 gerne sehr viel detaillierter gewünscht. Auch die sehr summarische Fassung aber, die das Auffinden mühsam macht, läßt einen sehr oft im Stich. Die Literatur über die in Sevilla gemalte Anbetung der Könige z. B. ist wohl unter „pinturas religiosas“, nicht aber unter „cuadros de época sevillana“ aufgeführt.

Trotz allen Einwänden und Bedenken aber, Gaya Nuños Bibliographie ist für die V.-Forschung nützlich. Über die vielen Druckfehler wird sie wohlwollend hinwegsehen. Dies und jenes wird sie berichtigen, ergänzen und nachtragen; die folgenden Angaben mögen zu diesem Zwecke dienen:

a) Alphabetisch falsch eingeordnet Nr. 796; lies: Linde, Hermann.

b) In den Angaben unvollständig oder falsch:

180 Baldinucci nicht 1681 (Erscheinungsjahr des I. Bandes); vielmehr: die zuerst und unvollständig zitierte Stelle 1728 in Band VI, S. 418, die zweitens erwähnte Stelle 1702 in Band V, S. 92 (übernommen aus Malvasia: Felsina Pittrice II, 1678, S. 216); in ihr wird V. aber nicht als Kunstkenner gerühmt, wie Gaya Nuño angibt; im Gegenteil, Baldinucci berichtet, daß V. und Rubens das in der Kapelle des Alcazar in Madrid befindliche Altarbild mit der Heimsuchung von Cavedone irrtümlich für ein Werk Annibale Carraccis gehalten hätten.

432 nicht in Art Bulletin, sondern in Gazette des Beaux Arts, 1945, S. 76 – 82.

858 nicht in Graphische Künste, sondern in deren Beilage: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, S. 21 – 25

859 nicht in Kunstchronik 1909

1019 Malvasia 1678; bei ihm, dem Zeitgenossen (II, S. 407/08) findet sich nicht die Mitteilung, daß V. keinen Anteil gehabt habe an der Berufung von Colonna und Mitelli nach Madrid. Das berichtet vielmehr erst 1769 Luigi Crespi in seinen „Vite de' pittori Bolognesi non descritte nella „Felsina pittrice““ (S. 42) in Widerspruch zu Palomino: Museo Pictorico, II, 1724, S. 336 und 344. (Übernommen in die von Zanotti kommentierte Ausgabe von Malvasia, II, 1841, S. 144)

1614 in Archivio Español de Arte 1954

1677 der in der außerhalb Spaniens kaum vorhandenen Zeitschrift erschienene wichtige Aufsatz über den Salón de Reinos wiederabgedruckt in dem leichter zugänglichen Werk: Elias Tormo, Pintura, escultura y arquitectura en España, 1949, S. 127 – 246

c) Weitere wichtige Literatur, die Gaya Nuño entgangen ist, bei Pantorba: V., 1955 und Camón Aznar: V., II, 1964. Ihr ist noch hinzuzufügen:

Cederlöf, Olle: Kallerna till „Las Lanzas“ in Kunsthistorisk Tidskrift XXVI, 1957, S. 43 – 62

Harris, Henrietta: Spanish painting from Morales to Goya in the National Gallery of Scotland, in Burlington Magazine LIII, S. 310 – 317

Müller, Priscilla E.: Francisco Pacheco as a painter, in Marsyas X, 1961, S. 134 – 144

Ohne es kennen zu können, hat José López Rey dem Buch von Gaya Nuño nach fast zehnjähriger Arbeit ein in vorzüglicher Ausstattung erschienenenes, gewichtiges Buch an die Seite gestellt, das einen Überblick über das künstlerische Werk des V. gibt und für das die Ergebnisse der Forschung – Funde und Erkenntnisse – nach ihrem neuesten Stand verarbeitet worden sind. Dieses Buch besteht aus zwei Teilen: einer darstellenden Einführung in Leben und Werk des Künstlers und einem Werkkatalog, auf den das Hauptgewicht gelegt ist und in dem auch der eigentliche, hoch einzuschätzende Wert des Buches beruht. Von diesem Katalog muß zuerst und vornehmlich die Rede sein.

Nach Plan und Ausführung ist er hervorgegangen aus einer durchgreifenden Neubearbeitung des 1936 im gleichen Verlage erschienenen Katalogs von A. L. Mayer (1885 – 1944). Auf diesem baut er auf, wie Mayer seinerseits aufgebaut hat auf seinen Vorgängern – und es sind deren von Stirling 1848 bis Allende Salazar 1925 viele; ja, die Anlehnung ist noch enger.

Wie Mayer bezieht auch Lopez neben den erhaltenen Werken verschollene ein, von denen man Nachricht hat. Und bei den erhaltenen Werken berücksichtigt er neben den Originalen – oder angeblichen Originalen –, die er sämtlich vom Augenschein kennt, auch zeitgenössische und spätere Kopien, Werkstattarbeiten und Nachahmungen. Von dieser letzten Gruppe sind ihm viele vom Augenschein nicht bekannt, die Eintragungen sind hier nach Mayer referiert, der seinerseits viele dieser Bilder auch nur aus Photographien oder älteren Erwähnungen kannte. Alle diese Angaben sind aber für die Forschung von großem Wert. Soweit es ihm möglich war, hat Lopez Mayers Angaben berichtigt und ergänzt. Über ursprünglichen Zustand, Restaurierung und Erhaltungszustand, Zuschreibungen und Datierungen – sichere und fragliche –, Bildgegenstand, Herkunft und Besitzwechsel erfährt man viel Neues. Auch die Ergebnisse der vom Stockholmer Museum veranlaßten Röntgenaufnahmen einiger Bilder des Prado – die 1961 in Madrid ausgestellt waren – sind nachträglich noch berücksichtigt worden. In den auf Stilkritik beruhenden Zuschreibungen und Datierungen weicht Lopez verschiedentlich und manchmal erheblich von Mayer und anderen Forschern ab; darüber weiter unten. Nur 2 Nummern von Mayer (42 und 608) sind ausgelassen; warum gerade sie, ist nicht ersichtlich. Hinzugekommen sind über 100 weitere Nummern: inzwischen aufgetauchte Werke (Originale und Kopien) und vor allem viele verschollene oder noch nicht identifizierte, die aus den in den beiden letzten Jahrzehnten veröffentlichten Inventaren bekannt geworden sind (2. Nachlaßinventar des Künstlers und mehrere Inventare von Privatsammlungen; die in vieler Hinsicht aufschlußreichen Inventare der spanischen Schlösser – von der Forschung wiederholt benutzt, zuletzt von Bottineau für seinen Aufsatz über den Alcazar in Madrid (Bulletin hispanique 1956 bis 1958) – harren leider immer noch einer dringend erforderlichen kritischen Ausgabe). Bei den in den Nachlaßinventaren des Künstlers ohne Namen aufgeführten Bildern ist allerdings fraglich, ob es sich um Werke des V. oder anderer Künstler handelt. Die Nr. 571 des 2. Nachlaßinventars z. B.: Bildnis Annas von Oesterreich nach van Dyck (Varia Velazqueña II, S. 399) hat sich kürzlich durch einen

Archivfund als Werk von Giuseppe Maria Mitelli erwiesen (Archivo Español de Arte, 1961, S. 101, Anm. 3).

Der Katalog hätte nach einer gründlichen Durchsicht der älteren, vor Mayer verfaßten Werkkataloge (vor allem Cruzada Villaamil, 1885) und der übrigen V.-Literatur erheblich erweitert werden können – ja, müssen –, wenn alle für die Kenntnis des Werkes und mögliche Identifizierungen wichtigen Angaben in ihm enthalten sein sollen. Für einen künftigen Katalog ist solche Erweiterung ein dringliches Desideratum; einige Beispiele mögen dafür angeführt werden:

1. 1634 erhält V. eine Zahlung für insgesamt 18 Bilder (Varia Velazqueña, II, S. 240); 3 Bilder von Italienern, 15 ohne Angabe des Künstlers; da von diesen 15 die Schmiede des Vulkan und Josephs blutiger Rock Werke von V. sind, ist anzunehmen, daß auch die übrigen 13 von ihm waren, nicht nur die 4 kleinen Landschaften, die Lopez unter Nr. 157 wenigstens erwähnt, sondern auch 5 kleine Blumenbilder, 2 Bodegones und 2 Bildnisse.

2. Das Inventar der 1734 beim Brand des Alcazar geretteten Bilder führt unter Nr. 357 auf: Kind mit Vögeln (Cruzada Villaamil, 1885, S. 192).

3. Nach Palomino 1724, S. 337 hat V. in Rom 1649/50 u. a. viele Bildnisse gemalt, auf die er deshalb nicht näher eingeht, weil sie skizzenhaft blieben. Solche unvollendeten Bildnisse sind in Sammlungen des 17. Jhs. nachweisbar, z. B. bei Poussins Mäzen Del Pozzo (Nr. 76 des Inventars von ca. 1689; Burlington Magazine, 1962, S. 325). Auch in Mailand hat V. auf seiner 2. italienischen Reise eine Reihe unvollendeter Bildnisse hinterlassen, die ihr Auftraggeber, der Burgunder Jean de Wattewille, Feldmeister Philips IV., von seinem Landsmann Jacques Courtois, le Bourguignon vollenden ließ (Baldinucci V, 1728, S. 418; über Wattewille, 1613 – 1702, der als Abt von Baume in der Freigrafenschaft Burgund starb, vgl. die Memoiren des Herzogs von Saint-Simon. Die in Mailand gemalten Bildnisse sind später wohl nach Baume gekommen; in der Freigrafenschaft erwähnt sie 1776 Bonafous; vgl. Varia Velazqueña, II, S. 130). Eine Aufführung solcher verschollener Bilder könnte zu ihrer Identifizierung führen. Camón Aznar: V., 1964, S. 144, der Jacques Courtois und Le Bourguignon für 2 verschiedene Künstler zu halten scheint, meint, daß die von anderen als unvollendet angesehenen Bildnisse des V. nach dessen eigener Auffassung wohl vollendet gewesen wären!

4. Es fehlt die durch eine alte Photographie bekannte große römische Landschaft, von der 3 Fragmente erhalten sind und weitere vielleicht auftauchen können (Goya, 1961, S. 246 – 248).

5. López führt – Mayer folgend – zwar die Variante der Borrachos in Neapel und das – früher oft für eine Skizze gehaltene, von López als alte Kopie erklärte – Pasticcio nach den Meninas in Kingston Lacy auf, aber mit vielen anderen nicht die Varianten von Josephs blutigem Rock, die über den ursprünglichen Zustand des beschneiten Bildes Auskunft geben können und von denen man eine auch gerne abgebildet gesehen hätte, und nicht die angeblichen Skizzen für die Hilanderas.

Hier findet man in dem sehr gründlich gearbeiteten Katalog von Pantorba: V., 1955 viele wichtige Ergänzungen. Ein Hinweis auf die Nummern bei Pantorba wäre neben dem Hinweis auf die Nummern bei Mayer sehr willkommen gewesen; dafür hätten die Hinweise auf die Nummern von Curtis, 1883, da sie sich bei Mayer finden, wegfallen können.

Zu den von López aufgeführten Nummern mögen die folgenden Berichtigungen, Ergänzungen und Bedenken willkommen sein; die Hinweise auf Camón Aznar 1964 beziehen sich auf dessen oben genanntes Werk, das im Druck war, als das Buch von López erschien.

1 Maße nicht 223 : 250 (wie auch Mayer), sondern 218 : 287 (wie Lafuente Ferrari, 1943, S. 20)

5 vielleicht identisch mit Nr. 362 des 2. Nachlaßinventars: un nacimiento, $\frac{3}{4}$ vara (= 63 cm) breit (Varia Velazqueña, II, S. 396). Ein „nacimiento“ mit 8 Figuren, $2\frac{1}{3}$ varas (= 196 cm) breit und etwas höher 1837 in Gaceta de Madrid erwähnt (Cruzada Villaamil, 1885, Nr. 9).

6 a) Die letzte Zahl des Datums sehr undeutlich. Vielleicht doch 1617, d. h. vor der 1618 datierten Eierfrau in Edinburgh (früher Slg. Cook; Lopez Nr. 108). Für die Lesart 1617 mit Entschiedenheit Camón Aznar 1964, S. 216.

b) Ursprünglich vielleicht in der Kapelle des Jesuitennoviziats in Sevilla (Archivo Español de Arte 1946, S. 54).

c) Die von Trapier 1948 veröffentlichte Lithographie, die das Bild ringsum erweitert zeigt, ist die Tafel CLXII in Band III der Colección litográfica, in der auch viele andere V.-Bilder des Prado wiedergegeben sind (Gaya Nuño, Nr. 399). Die Maße sind hier angegeben mit 7 pies 3 pulgadas : 4 Pies 5 pulgadas (= 217,5 : 132,5 cm). Diese Proportionen stimmen nicht überein mit den Proportionen der Lithographie, wie auch bei vielen anderen Bildern nicht, am auffälligsten beim Bildnis von Baltasar Carlos als Jäger (Tafel LI in Band I). Daraus wird deutlich, daß die nach Anweisung von Madrazo arbeitenden Lithographen die Kompositionen willkürlich verändert, teils erweitert, teils beschnitten haben, und zwar durchweg, um ihnen breiteren Spielraum zu geben und die Überschneidungen zu mildern. Diese Feststellung und die Beobachtung, daß die hinzugefügten Randerweiterungen in der Lithographie einen anderen Charakter haben als das Kernstück, das dem Bilde im Prado entspricht, können die Annahme von López erhärten, daß es sich bei ihnen um frei erfundene Hinzufügungen handelt, nicht, wie Trapier 1948 glaubte, um die Wiedergabe eines früheren, nach 1832 veränderten Zustands. Die Hinzufügungen erweichen den spannungsvoll gestrafften Bildaufbau, der der Anbetung der Könige wie allen Bildern des V. eigentümlich ist. Es ist deshalb nicht anzunehmen – wie es López trotz seiner Einwände gegen die Zuverlässigkeit der Lithographie tut –, daß das Bild ursprünglich größer war.

18 Die Zuschreibung an V. bestritten von Trapier 1948 und Camón Aznar 1964, S. 256 – m. E. mit vollem Recht.

54 Die Zuschreibung an V. auch hier bestritten von Trapier, 1948. Tormo, der Entdecker des Bildes, hatte 1906 und 1911 (Gaya Nuño Nr. 1675 und 1676) den in Murcia

tätigen Nicolás de Villacis als Schöpfer angenommen, an den auch Trapier denkt. Zu prüfen wäre auch die mögliche Autorschaft der in Orihuela tätigen Alonso Rocamaro und Juan Ruiz y Rocamaro (Vgl. Archivo español de Arte, 1961, S. 322).

55 Höchstwahrscheinlich identisch mit dem von Gallegos in Silva topográfica bereits 1637 erwähnten Bild in Buen Retiro (Varia Velazqueña, II, S. 31); dann also entsprechend statt ca. 1659 auf vor 1637 zu datieren. Für das Gegenstück - Nr. 62 - nimmt Camón Aznar, 1964, S. 488, aus stilkritischen Gründen überzeugend eine Entstehung nicht nach 1634 an.

56 Die Umdatierung der Hilanderas von ca. 1657/58 auf ca. 1644/48, die López als Folge der Umdatierung der Rokeby Venus (Nr. 64) für erforderlich hält, ist nicht überzeugend. Der Aufbau des nach 1734 oben und seitlich erweiterten Bildes, seine Farbgebung und Faktur sprechen für die übliche späte Datierung nach den als Vorstufe vorauszusetzenden Meninas. So datiert auch Camón Aznar, 1964, der S. 856 darauf hinweist, daß das 1664 in der Sammlung Arce inventarisierte Bild in einem vorausgehenden Inventar dieser Sammlung von 1657 nicht aufgeführt ist.

Eine abweichende Fassung des Bildes in der Sammlung Peiresc, Paris - vielleicht Replik vor der Erweiterung? - nennt Bürger Thoré, leider ohne Angabe von Größe und Herkunft (W. Stirling: V. et ses oeuvres, 1865, Nr. 217).

64 Die Rokeby Venus (Venus mit dem Spiegel), 1952 von Pita identifiziert mit einer fast gleichformatigen „mujer desnuda“ in dem höchstwahrscheinlich vor 1. VI. 1651 aufgesetzten Inventar der Sammlung Eliche, möchte López - wie übrigens vor ihm schon J. Stuart Fritz James in Academia, 1952, S. 347 - bereits vor V.'s 2. italienische Reise setzen, ca. 1644 - 1648. Da in dem Bilde aber frische Eindrücke des Italienaufenthaltes verarbeitet sind: (Venezianische Venusdarstellungen und der Hermaphrodit der Sammlung Borghese - jetzt im Louvre -, von dem V. damals einen Abguß machen ließ - jetzt im Prado -) ist die zuerst von Neil Mac Laren (National Gallery Catalogues, The spanish school, 1952, S. 76) vorgeschlagene Datierung 1649/50 überzeugender. Das Bild müßte dann in Rom gemalt und noch vor V.'s Rückkehr nach Madrid gebracht worden sein. Auch Camón Aznar 1964, S. 744 datiert 1649/50; sein Hinweis auf Tizians „Nymphe und Schäfer“ (Venus und Anchises?) in Wien als mögliches Vorbild ist gegenstandslos, da das Bild 1649 nicht mehr in Venedig war (vgl. Katalog der Gemäldegalerie Wien, I, 1960, S. 147).

76 Der Katalog L'âge d'or espagnol, Bordeaux 1955, Nr. 62 gibt an, daß das Bild 1790 in der Abtei von Saint-Ouen in Rouen beschlagnahmt wurde als Bildnis von Newton!!! Vielleicht geht auf diese Angabe die spätere, ebenso ungläubhafte Bezeichnung als Bildnis des Columbus zurück.

81 Die aufgeführte originalgroße Kopie von Vallespin wahrscheinlich identisch mit der Kopie in Angoulême, Museum (erwähnt in Bulletin hispanique 1956, S. 116; die Maße nach freundlicher Mitteilung des Konservators Robert Guichard ca. 270 : 400 cm).

121 Wohl nicht Studie, sondern entweder Fragment einer Replik oder Teilkopie.

159 Zugehörige vielleicht Nr. 156?

165 Zeile 1 muß lauten: "listed as a sketch in the 1686 inventory of the Royal Palace and 1694 in the studio of..."

166 Im Inventar von 1685 sind die Maße des unvollendeten Bildes angegeben: 5 varas : 3½ varas (= 420 : 295 cm. Vgl. Cruzada Villaamil, 1885, S. 75, der vermutet, daß es sich um eine Darstellung der 1632 erfolgten Vereidigung des Prinzen Balthasar Carlos handelt); das größte bekannte Format eines Bildes von V.

180 zu ändern 6. Zeile von unten letzter Satz: "Inventory of 1685 (see Campori: Raccolta di cataloghi, p. 311)"; zu streichen 3. Zeile von unten: "Parma, Prince Ignazio d'Este"; zu ändern 2. Zeile von unten: "Modena, Palazzo Ducale, Prince Ignazio d'Este (1685)".

185 Zu den nicht erwähnten späteren Anstückungen und zur Datierung vgl. die

187 wichtigen Bemerkungen von Cruzada Villaamil, 1885, S. 84 ff. und Tormo 1911

189 (Gaya Nuño Nr. 1677). Die Rekonstruktion der ursprünglichen Ausstattung des

210 Salón de Reinos in Buen Retiro ist ein Desideratum der V.-Forschung. Die Bemerkungen von López zu diesem Problem in seiner Einführung, S. 53 ff. sind unzulänglich.

189 Vielleicht identisch mit 190. Das Tacca um 1635 als Muster übersandte Reiterbildnis Philipps IV. (Nr. 189; nach López "lost or unidentified") maß nach Baldinucci V, 1702, S. 364 ca. 1,5 braccio = ca. 120 cm. Das im Pitti bewahrte Reiterbildnis ist 1,26 cm hoch.

208 2. Zeile: nach Curtis, 1883, Nr. 150 b, der den Brief von Fulvio bekannt machte, muß das Datum heißen: 12. march 1639.

210 Nach Justi: Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, 1883, S. 388 befand sich 1874 eine kleine Werkstattkopie dieses Bildnisses – als Gegenstück zu Nr. 189 – im Magazin des Pitti (vgl. auch Justi: Miscellaneen aus 3 Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, II, 1908, S. 259).

211 Das Reiterbildnis des Olivares, nach López gleichzeitig mit den Reiterbildnissen Philipps IV. und des Infanten Baltasar Carlos ca. 1635, vielleicht mit diesen ursprünglich im Salón de Reinos als Gegenstück zum Reiterbildnis des Infanten an der gegenüberliegenden Schmalwand? 1643 beim Sturz des Herzogs entfernt und ihm überlassen?

219 Vielleicht identisch mit Nr. 633 im Inventar der beim Brand des Alcazar 1734 geretteten Bilder: un picador (Cruzada Villaamil, 1885, S. 192).

230 Wirklich alte Kopie? Oder Pasticcio des 19. Jhs.? Die Identifizierung mit der seit spätestens 1789 im Besitz von Jovellanos befindlichen „Skizze“ erschien schon Stirling: Annals of the artists of Spain, 1848 (Neudruck 1891, Band VI, S. 1578) fraglich. Fraglich ist auch, ob eines dieser Bilder identisch ist mit dem Bilde, das sich ca. 1651 in der Sammlung Eliche befand.

231 Ist die mit bloßem Auge sichtbare, durch Röntgenaufnahme fixierte Unterma-

241 lung (Abb. 444) wirklich das von Pacheco erwähnte, 1623 gemalte, von König und Hof bewunderte Bildnis, das dann schon 1626/28, trotz der Bewunderung, die es fand, mit einem neuen Bildnis zugedeckt worden wäre? Wahrscheinlich liegen hier doch Pentimenti vor wie beim Jäger- und Reiterbildnis des Königs (Nr. 187, 250) und bei

vielen anderen Bildern. Die von López in der Einführung, S. 37 auf seiner These aufgebaute Interpretation, der Künstler habe anstelle der „true-to-life likeness“ im 1. Bildnis „the quasi divine nature“ des Monarchen darstellen wollen, erscheint kühn. Bei dem nach Pacheco am 30. VIII. 1623 gemalten, nicht vollendeten ersten Bildnis des Königs handelte es sich wahrscheinlich nur um ein Brustbild. Dafür spricht auch der Zusammenhang, in dem Pacheco von dem Bildnis redet: unmittelbar nach dem 1623 gemalten, verschollenen Bildnis des Don Juan Fonseca, das noch am gleichen Tage, an dem es gemalt worden war, in den Palast gebracht wurde und Anlaß gab für einen Bildnisauftrag des Hofes; zuerst war an ein Bildnis des Kardinalinfanten gedacht worden, dann gab man dem König den Vorrang (vgl. auch Pantorba in *Varia Velazqueña I*, S. 383/84).

235 Gemalt von einem in der Nachfolge des Pantoja de la Cruz stehenden älteren

353 Künstler, vermutlich schon vor der Übersiedlung von V. nach Madrid. Vielleicht von Villandrando († vor 4 .IX. 1628); vgl. dessen signierte Bildnisse des Königspaares im Prado, Nr. 1234, 1234 a (Katalog 1952, S. 730).

238 "Said to have been considerably restored and repainted in recent times"? Pantorba, der als erster von der vorgenommenen Restaurierung berichtet, sagt nur: gereinigt, "limpiado" (*Varia Velazqueña*, I, S. 384).

251 Vielleicht identisch mit dem Bildnis, das 1686 zusammen mit einer Replik des Bildnisses des Kardinalinfanten Ferdinand als Jäger (Nr. 331) im Inventar des Alcazar genannt ist (Justi, I, 1888, S. 389).

289 Maße nicht 270:123 (der Druckfehler schon bei Mayer), sondern 207:123. Neuer Besitzer: Heinz Kisters, Kreuzlingen (vgl. *Pantheon*, 1961, S. 211).

304 Ob rechts verkürzt, fraglich. Sicherlich aber links, wo die beiden ersten Buchstaben der Inschrift fehlen. Ergänzt man hier 4 cm, so kommt man auf eine Größe des Bildes von 191:107 cm, die gleiche Größe wie das Gegenstück, das Jägerbildnis des Kardinalinfanten (Nr. 331). Das zugehörige, vielleicht von diesen Bildnissen flankierte Bildnis des Königs dagegen war bei gleicher Höhe breiter (Nr. 250). Vor der vorletzten Zeile einschieben, entsprechend den Angaben zu Nr. 250 und 331: *El Pardo, Torre de la Parada* (Inventory of 1701); Madrid, Palacio Real (Inventaries of 1772 and 1794).

337 Maße nach der 1946 erfolgten (berechtigten ?) Auslassung der eingeschlagenen Leinwand: 72:55 cm. Katalog *L'âge d'or espagnol*, Bordeaux, 1955, Nr. 63). Abbildung des jetzigen Zustandes im Katalog *V. y el Velazqueño*, Madrid 1960, Tafel LXIX.

459 Identisch mit dem in einem Manuskript des Escorial von 1686 erwähnten Ovalbildnis des Kardinals? Vgl. Pantorba: V., 1955, unter Nr. 101, S. 184.

462 Originale?

471

489 Ändern 3. und 4. Zeile: *Duchess of Chevreuse during her stay in Madrid from 5. XII. 1637 to 12. II. 1638.*

Nach Pantorba, *Varia Velazqueña I*, S. 395, vielleicht zu identifizieren mit Bildnis in Schweizer Privatbesitz (Abb. *Varia Velazqueña II*, Tafel 50 b und 51). Dieses Bildnis

wäre aber – falls wirklich von V. – ebenso zu identifizieren mit Nr. 594 des 2. Nachlaßinventars: *Un retrato pequeño de un hombre viejo* (Varia Velazqueña, II, S. 399).

576 Titelzeile ändern: *Duchesse de Chevreuse*

Zufügen, entsprechend den sonstigen kurzen biographischen Angaben: 1600 – 1679; Witwe des Herzogs Albert de Luynes, in 2. Ehe verheiratet mit Claude de Lorraine. In Madrid vom 5. XII. 1637 bis 12. II. 1638 (vgl. Pantorba, *Varia Velazqueña*, I, S. 388 89; wo weitere Angaben zur möglichen Identifizierung; das richtige Datum des Einzugs in Madrid bei Justi, II, 1888, S. 30).

585 Die Maße des 1650 in Rom gemalten Bildnisses von Olimpia Pamphili, der damals in Ungnade stehenden Schwägerin Innozenz' X, mit schwarzem Schleier, betragen nach dem Inventar von 1682: 3 : 2,5 palmi. Nimmt man an, daß hier der *palmio fiorentino* gemeint ist (= $\frac{1}{2}$ braccio = ca. 29 cm), so würde sich ein Format von 87 : 73,5 cm ergeben, das ist annähernd das Format des Bildnisses der unbekanntenen Dame mit schwarzem Schleier in der Wallace-Collection (92,8 : 68,5 cm; Nr. 599), mit der sich vielleicht das als verschollen angesehene Bildnis identifizieren läßt.

598 Zum vorletzten Absatz: die Berichtigung der falschen Auslegung der Palomino-Stelle bereits bei Pantorba, *Varia Velazqueña*, I, S. 388.

599 Im 1. Absatz 4. Zeile von unten: der Aufsatz von Caturla erschien in *Boletin de la Real Academia de la Historia* CXXXVII, 1955, S. 133 – 144.

600 Die Dargestellte, wie López bemerkt, nicht identisch mit derjenigen in 599. Nach Camón Aznar, 1964, S. 652, der an der Identität der Dargestellten festhält, von Mazo.

605 Die Eintragung im 2. Nachlaßinventar Nr. 169: "Otra cabeça de una mujer acienda labor" wird von López recht frei übersetzt "another head of a woman doing needle work", um so die von Sánchez Cantón, 1942 vorgeschlagene Identifizierung mit dem unvollendeten Brustbild einer nähenden Frau in Washington zu erhärten. Sánchez Cantón seinerseits hatte die Eintragung gedeutet als Bildnis einer arbeitenden Frau, von der nur der Kopf vollendet war. Auch das ist nicht richtig. Die Eintragung bezeichnet wohl nur allgemein ein Brustbild ("ritratto da testa" wie es für ein Bildnis des V. im Inventar der Sammlung Del Pozzo heißt; *Burlington Magazine*, 1962, S. 325). Mit der Heranziehung dieser Inventareintragung wird man die aus stilistischen Gründen nicht überzeugende Zuschreibung des Bildes an V. also kaum stützen können. Eine Identität der Dargestellten mit der Dame mit Fächer (Nr. 599) ist beim besten Willen nicht zu sehen. Camón Aznar, 1964, S. 973 hält Mazo für den Autor des Bildes.

Nach diesen Bemerkungen zu einzelnen Bildnummern des Kataloges von López ist noch etwas zu sagen zu der Zusammenfassung der Bilder zu Gruppen. Sie erfolgt nach Bildgegenständen, nicht nach Entwicklungsetappen. Curtis hat im Vorwort seines V.-Kataloges, 1883, S. IX solche Ordnung mit Recht als die einzig angemessene für ein Werkverzeichnis erklärt. Auch Mayer, 1936 ist nach diesem Grundsatz verfahren. Ihm ist López gefolgt, während die inzwischen erschienenen, allerdings auf die erhaltenen Originale und nur wenige Kopien beschränkten Werkverzeichnisse von Lafuente Ferrari, 1943 und 1944 und Pantorba, 1955 chronologisch geordnet sind. Während jedoch

Mayer auch die Abbildungen nach Bildgegenständen geordnet hat, leider nicht mit der gleichen Numerierung und in der gleichen Reihenfolge wie im Katalog, was das Auffinden kompliziert, hat López sie in 2 Abteilungen gegliedert – eigenhändig und nicht eigenhändig – und chronologisch geordnet. Die Benutzung ist dadurch gegenüber Mayer nicht erschwert, und man hat den Vorteil, die Entwicklung des Künstlers und seiner Werkstatt, wie sie sich der Autor vorstellt, mit einem Blick zu übersehen.

Die Gliederung der Gruppen bei López weicht von der Mayers leicht ab, nicht immer zum Vorteil. Bei den Bildnissen z. B. erscheint die Aussonderung der Reiterbildnisse als eigene Gruppe nicht sinnvoll. Innerhalb der im übrigen wie bei Mayer nach Geschlecht und Stand der Dargestellten gebildeten Gruppen wäre dagegen eine Anordnung nach Bildnisgattungen (Halbfiguriges Bildnis, ganzfiguriges Bildnis und eben auch Reiterbildnis) der Anordnung nach – z. T. vermuteter und strittiger – Entstehungszeit vorzuziehen gewesen, vor allem bei den über 70 Bildnissen Philipps IV.

In vielen Fällen wären Verweise wünschenswert. Für das 1777 in der Sammlung Alba erwähnte, verschollene Doppelbildnis eines Herzogs mit seinem Arzt z. B., das López in die Gruppe der Bodegones und Genrebilder aufgenommen hat (Nr. 103, nicht bei Mayer) müßte sich ein Verweis bei den Bildnissen finden, unter denen man es zunächst suchen wird. Und umgekehrt für das m. E. fragliche Brustbild einer nährenden Frau in Washington, das unter den Bildnissen rangiert (Nr. 605) ein Verweis bei den Genrebildern, denen es, wie auch López andeutet, zumindest ebenso zugehört wie das Brustbild einer jungen Frau am Tisch (Nr. 102).

Eine eigene Gruppe hätten die Kopien von V. nach anderen Meistern bilden können (Nr. 9 Abendmahl nach Tintoretto und die S. 343 genannten, von Pacheco und Palomino erwähnten Zeichnungen nach Raphael, Michelangelo, Tintoretto und der Antike).

Die Hilanderas – bei Mayer noch unter den Genrebildern figurierend – sind aufgerückt in die Gruppe der mythologischen Darstellungen und erscheinen (Nr. 56) unter dem Titel: Fabel der Arachne, den sie in einer 1948 veröffentlichten Inventareintragung von 1664 haben. Ebenso ist die Mulattin oder Magd der Sammlung Beit, auf der 1933 die Hintergrundszene Christus in Emmaus freigelegt wurde – bei Mayer noch unter den Bodegones genannt – aufgerückt in die Gruppe der biblischen und religiösen Darstellungen (Nr 18), während die Replik in Chicago, in der diese Hintergrundszene fehlt (oder nicht freigelegt ist?) unter den Bodegones verblieb (Nr. 99). An diesem Beispiel wird das Problem der Interpretation von V.'s Kunst deutlich, das die Forschung in letzter Zeit stark beschäftigt und das vor allem erörtert worden ist an den Hilanderas und Meninas (die vielleicht beide in einem kommenden Katalog unter Allegorien erscheinen werden).

Diese Überlegung führt uns abschließend zu der Deutung von V.'s Kunst durch López in seiner dem Katalog vorangeschickten Studie. Der Autor entwickelt hier einen Gedanken, den er zuerst in seinem Aufsatz: *Pincelada e imagen en V. in Varia Velazqueña*, I, S. 200 ff. dargelegt hat. Danach hätte V. für die Darstellung des Göttlichen und Menschlichen und ähnlich polarer Äquivalente und Analoga – etwa des Königs als

"embodiment of a divine right" und seines Ministers als "personification of earthly power" (S. 39) – zwei völlig verschiedene Malweisen angewandt, selbst auf ein und demselben Bilde, in dem diese Wesenheiten nebeneinander zu kennzeichnen waren wie etwa in der Anbetung der Könige (S. 31/32) oder der Schmiede des Vulkan (S. 49/51) oder dem Bildnis des Infanten Baltasar Carlos mit seinem Zwerg (S. 52). Das Göttliche und seine Analoga seien in "smooth brushwork", das Menschliche und seine Analoga in "uneven impasto" gemalt worden. Solche Unterschiede in der Faktur zögen sich durch das ganze Werk "and only a superficial attitude can ignore them or explain them away as accidental or without significance" (S.40). Ich gestehe, diese Unterschiede nicht sehen zu können und halte auch eine derartige, noch dazu ganz grob oberflächlich verwirklichte Unterscheidung, die von starren, vorgefaßten Begriffen, nicht aber von lebendiger Wahrnehmung und Erkenntnis bestimmt wäre, für dem Wesen gerade des V. ganz und gar widersprechend. Das Argument, das López S. 63 zur Stütze seiner Interpretation für V.'s Bilder der Königsfamilie im Salón de Reinos heranzieht, ist nicht stichhaltig: das Preisgedicht von Gallego nämlich verleiht nicht nur der Kunst in diesen Bildnissen "the attributes of the monarchy", indem es sie „sovereign“ nennt, sondern, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, der Kunst des V. schlechthin. Ja, er rühmt ebenso "el sobrano pincel" in den im gleichen Saal befindlichen Herkulesbildern von Zurbarán (vgl. im vollständigen Abdruck der *Silva topográfica* bei Tormo: *Pintura, escultura y arquitectura en España*, 1949, S. 230). Der Ausdruck ist also nichts als eine unverbindliche Lobesfloskel des Hofdichters, die nicht als ein zeitgenössischer Beweis dafür gelten kann, "that a majestic quality was observed in V.'s works".

Das Bestreben, in den Werken des von Künstlern und Kunsthistorikern des 19. Jhs. für einen reinen Realisten gehaltenen V., der, nach Stirlings Wort, Kunst durch Kunst verbirgt, einen tiefsinnigen „Concetto“ zu erkennen, dieses Bestreben, das sich 1949 zuerst äußerte in den Interpretationen der Meninas und Hilanderas durch Tolnai und steigerte in den Interpretationen der Meninas durch Künstler, 1952 und Emmens, 1961, der Hilanderas durch Azcárate, 1960, hat in den Interpretationen von López, scheint es, seinen Gipfel erreicht.

Eine Reaktion machte sich bereits bemerkbar bei Pantorba, 1955 und bestimmt den Tenor des jüngst erschienenen zweibändigen Werkes von C a m ó n A z n a r, auf das abschließend noch kurz eingegangen werden soll.

Das Werk offenbart in seinem zusammengestückten Charakter seine Entstehung: Frühere, unverändert übernommene Aufsätze des Autors zu verschiedenen Aspekten von V.'s Kunst (die Raumdarstellung bei V., der „Impressionismus“ V.'s, das Bildnis bei V., Melancholie bei V. usw.) bilden zwar nicht nach Umfang, wohl aber nach Bedeutung die Kernstücke. Verbindend dazwischen gesetzt sind neu geschriebene Kapitel über die Etappen von V.'s Leben und künstlerischer Entwicklung, über seine Lehrer und Schüler und vor allem über einzelne Bilder. Weniger also eine Monographie als einzelne Beiträge zu einer solchen. Den Abschluß bilden ein summarischer Überblick über die V.-Forschung, ein knappes chronologisch geordnetes Verzeichnis der Werke und eine vorzügliche, alles Wesentliche enthaltende Bibliographie, die Gaya Nuños Bibliographie

vielfach berichtigen und ergänzen kann. Die Schwarz-Weiß-Abbildungen sind, besonders für die Ausschnitte, hervorragend; auf die Farbtafeln würde man gerne verzichten.

Wichtige Bemerkungen Camón Aznars über Zuschreibung und Datierung einzelner Bilder haben wir bei der Erörterung des Werkkataloges von López bereits erwähnt. Was die Interpretationen von V.'s Kunst im Gesamten und Einzelnen angeht, so neigt der Autor zu betont nüchterner Sachlichkeit. Er sieht den Realisten am Werk, der zwar im Laufe seiner Entwicklung seine Darstellungsmittel sublimiert, aber in seinen künstlerischen Absichten immer Realist bleibt. In solcher Sicht ist die heftige Reaktion auf die zur Mystifizierung neigenden, sich vom Sichtbaren entfernenden Interpretationen der letzten anderthalb Jahrzehnte zu spüren. In den *Meninas* z. B., zuletzt von Emmens, 1961 gedeutet als „*Séminaire du salut public*“, sieht Camón Aznar nicht nur ein einfaches Gruppenbildnis, sondern für ihn ist die Hauptperson der Raum selbst („*el protagonista es el espacio por sí mismo*“. S. 830). Und bei den *Hilanderas*, zuletzt von Azcárate politisch gedeutet als „*compleja alegoría . . . en la que se exalta la obediencia . . . y . . . la concordia*“, bestreitet er sogar die von Angulo iñiguez einwandfrei erwiesene Identität mit dem 1664 inventarisierten Bild der Fabel der Arachne, um in ihnen, wie schon Pantorba, 1955, nichts anderes zu sehen als das Genrebild einer Teppichmanufaktur, in der die Arbeit der Frau verherrlicht wird („*Aquí está la psicología femenina expresada en el más noble momento del trabajo*“. S. 862). So verständlich die Reaktion ist auf die vorausgegangenen Interpretationen, dies heißt nun doch, das Kind mit dem Bade ausschütten und nur die oberste Schicht der Bilder sehen, durch die tieferliegende geheimnisvoll wirksam hindurchschimmern. Schon Justi, der auch den Realisten in V. sah, hat beide Bilder – und nicht nur sie – mit einem starken Empfinden für diese tieferliegenden Schichten gedeutet. Vielleicht aber ist die ins Gegenteil umschlagende Reaktion Camón Aznars heilsam und förderlich, um uns nach Irrwegen wieder zu einem echten Verständnis von V. zu führen, das uns klarer macht, was schon Justi wußte, als er von V. schrieb: „es ist, als habe er sich vorgesetzt, zu beweisen, daß Prosa es mit Poesie, die Natur mit der Phantasie aufnehmen könne, wenn man nur ganz ernst mache“ (2. veränderte Auflage I, 1903, S. 15).

Christian Adolf Isermeyer

TOTENTAFEL

OTTO BENESCH †

1896 – 1964

In der Nacht vom 15. November 1964 ist Professor Dr. Otto Benesch in seiner Wohnung im Herzen des alten Wien unbemerkt dahingegangen. Das heißt, daß ein Auge erlosch, wie es deren inmitten der europäischen Kennerschaft zu allen Zeiten nur wenige gegeben hat. Sich auf dieses hervorragend begabte und geübte Instrument stützend und bewandert in der alten wie in der neuen Welt, hat Benesch sein kurzes Leben – denn wie viel hätte man von ihm noch erwarten dürfen und wie viele Aufgaben erwarteten ihn noch auf seinem Schreibtisch – der Kunstgeschichte vom späten Mittelalter