

18. und der archäologischen Forschung des 20. Jahrhunderts. Die Repräsentanten der Kunstgeschichte des vorangegangenen Jahrhunderts blieben weitgehend unbeachtet, mit Ausnahme von F. Pi y Margall und C. Justi. Dagegen beschäftigten sich eine Reihe von Beiträgen mit ihren Nachfolgern im 20. Jahrhundert: Elías Tormo (A. E. Pérez Sánchez), José Moreno Villa (M. Cabañas), José López Rey (J. Alvarez Lopera), August L. Mayer (T. Posada), Helmut Schlunk (F. A. Marín) und José Camón Aznar (J. L. Morales).

Die Madrider Erfahrungen laden dazu ein, die kunsthistorische Tradition des Landes, die sich oft auf Namen wie Lafuente Ferrari, Angulo Iniguez oder Gómez Moreno reduziert, neu zu überdenken. Das Land muß die Geschichte seiner Kunsthistoriographie teilweise förmlich wiedergewinnen. Denn aufgrund der politischen Umstände war es über lange Jahre hin prekär, sich mit dem Werk exilierter Autoren wie Moreno Villa und López-Rey auseinanderzusetzen. Das gleiche galt für Köpfe wie Pi y Margall, deren provokative Wortmeldungen man besser ignorierte, oder solche Praktiken, deren Kontinuität in der spanischen Universität verloren ging, wie die Exkursionen eines Elías Tormo.

Unter den behandelten Autoren hebt sich Carl Justi (K. Hellwig) vor allem durch die Schlüsselstellung seines Werkes in der Entwicklung der Disziplin heraus. Justi hat der

modernen Historiographie allerdings ein exzentrisches Modell geliefert. Zum einen sind seine von einem radikalen Geniebegriff geprägten Schriften zeitlich noch vor der Konstituierung der Kunstgeschichte in Deutschland als selbständige Wissenschaft im Sinne eines Riegl und der Formalisten entstanden, zum anderen entziehen sie sich wegen ihres spanischen Gegenstands einem Vergleich mit den überwiegend an Italien ausgerichteten Zeitgenossen. Diese Ausnahmestellung Justis, zeitweise der Anlaß zu seiner Marginalisierung, macht heute eher neugierig, zumal da im Zeichen intensiver methodischer Offenheit, Interdisziplinarität und erhöhtem Interesse an Kulturpsychologie und Biographie manche zuvor akzeptierten Paradigmen der Forschung in Frage gestellt erscheinen.

Die pessimistischen Resümees in der abschließenden Podiumsdiskussion über den heutigen Stand und die Zukunftserwartungen der Disziplin »Kunstgeschichte Spaniens« sind nach der Tagung weniger berechtigt als vor ihr, da die vorgetragenen Beobachtungen und Kritiken auf ganz neue Weise die Aktualität und Anziehungskraft der wissenschaftsgeschichtlichen Fragen unter Beweis stellten.

Javier Arnaldo

Die Vorträge sind vom C.S.I.C. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) im Juli 1995 publiziert worden.

Spanish still life from Velázquez to Goya

London, National Gallery, Sainsbury Wing Exhibition Galleries, 22. Februar bis 21. Mai 1995. Katalog von William B. Jordan und Peter Cherry

Die Londoner Schau bildet den Höhepunkt einer Forschungstradition zum spanischen Stilleben, deren Fortschritte überwiegend mit Ausstellungen verbunden waren. Am Beginn dieser Bemühungen um die bis ins 20. Jahr-

hundert vernachlässigte Gattung steht die von Julio Cavestany 1935 in der Madrider Nationalbibliothek organisierte Schau *Flores y bodegones en la pintura española* (179 Exponate). Der Katalog, der wegen des

Bürgerkriegs erst 1940 publiziert werden konnte, galt zu Recht vier Dekaden lang als Standardwerk. Internationale Beachtung erfuhren die spanischen Stilleben durch die Pariser Ausstellung *La nature morte de l'antiquité à nos jours* von 1952, in der die *Bodegones* in eine gesamteuropäische Entwicklung eingereiht wurden, die bis in die griechischen Antike zurückreicht.

Zwar sind mit Carl Justi (*Velázquez*, Bonn, 1888) und August L. Mayer auch zwei Deutsche als frühe Wegbereiter einer Hinwendung zur traditionell niedrig eingestuften Gattung zu nennen, doch hat sie erst durch die Ausstellung *Stilleben in Europa* in Münster und Baden-Baden (1979/80) den direkten Weg zum deutschen Publikum gefunden. Unter dem Titel *Verzicht und Zeremoniell* stellte Jutta Held im Katalog die von ihr angenommene Transzendenz der mystisch geprägten Stilleben des Toledaner Malers Juan Sánchez Cotán den Dessertstilleben des durch das höfische Umfeld in Madrid sozialisierten Juan van der Hamen y León gegenüber.

Die von Alfonso E. Pérez Sánchez 1983 in Madrid organisierte Schau *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* präsentierte mit 190 Bildern von über 50 Künstlern die größte Bandbreite und Vielfalt der Gattung. Der Katalog nahm die Archivforschung und die kritische Literatur der letzten vierzig Jahre auf und löste so das Werk von Cavestany ab. Fünfzig Jahre nach der ersten Stillebenausstellung in Madrid präsentierte die Ausstellung *Spanish Still Life in the Golden Age* in Fort Worth 46 Stilleben in den USA. William B. Jordan, Organisator der Schau und Autor des gründlichen Katalogs, zeichnet auch verantwortlich für die sorgfältig vorbereitete, nur sieben Bilder umfassende Ausstellung *La imitación de la Naturaleza: Los Bodegones de Sánchez Cotán* im Winter 1992/1993 in Madrid. Zusammen mit Peter Cherry hat er jetzt die Schau in London zustande gebracht, in der 69 Bilder, verteilt

auf sechs Säle, zweihundert Jahre Stillebenmalerei in Spanien auf außerordentlich hohem Niveau repräsentieren.

Obwohl die Saaltitel eine Einteilung der Bilder nach Künstlerpersönlichkeiten, Zeitabschnitten, Kunstzentren und Bildthemen suggerieren, entspricht die gelungene faktische Einteilung eher der hedonistischen Neigung zur Bilderschau. Die Zusammenfassung in Bildgruppen zielt vorrangig auf die Schulung des kunsthistorischen Blicks. Im lustvollen Vergleich von Bildmotiven, Kompositionen, Koloriten und Duktus sollen Zuschreibungen und Datierungen nachvollzogen werden. So hängen in dem *Sánchez Cotán und den frühen Stilleben* gewidmeten Saal 1 auch die 1628 und 1623 datierten Bilder Felipe Ramirez' und Alejandro de Loartes, die genauso gut im Saal 2 bei den in den zwanziger Jahren entstandenen Bildern Van der Hamens hätten untergebracht werden können. Bei *Vanitas und Allegorie* (Saal 4) finden sich, neben den offensichtlich ausschließlich profanen Obst- und Dessertstilleben von Francisco de Palacios (Kat. Nr. 33 u. 34), auch das *Gemüsestilleben* und das *Stilleben mit Ebenholztruhe* (Kat. Nr. 29 u. 30) des in Valladolid geborenen und in Madrid tätigen Antonio de Pereda sowie Stilleben des Valencianers Tomas Hiepes (Kat. Nr. 47) und seines Kopisten (Kat. Nr. 48). Diese Bilder weisen keinen Vanitascharakter auf über jenen hinaus, der nach Gombrich jedem Stilleben inhärent ist (»Tradition and Expression in Western Still Life«, *Meditations on a Hobby Horse*, London, 1978).

Irreführend ist auch der Titel der Ausstellung: man hat publikumsanziehender Künstlernamen wegen in Kauf genommen, daß der tatsächlich erfaßte Zeitraum verunklärt wurde. So ließ die im Titel benannte Spanne befürchten, die gattungsbegründenden, einzigartig suggestiven Stilleben Juan Sánchez Cotáns (1560-1627) vermissen zu müssen, die fünfzehn Jahre vor den ersten figurenbesetzten *Bodegones* des Sevillaners Velázquez in

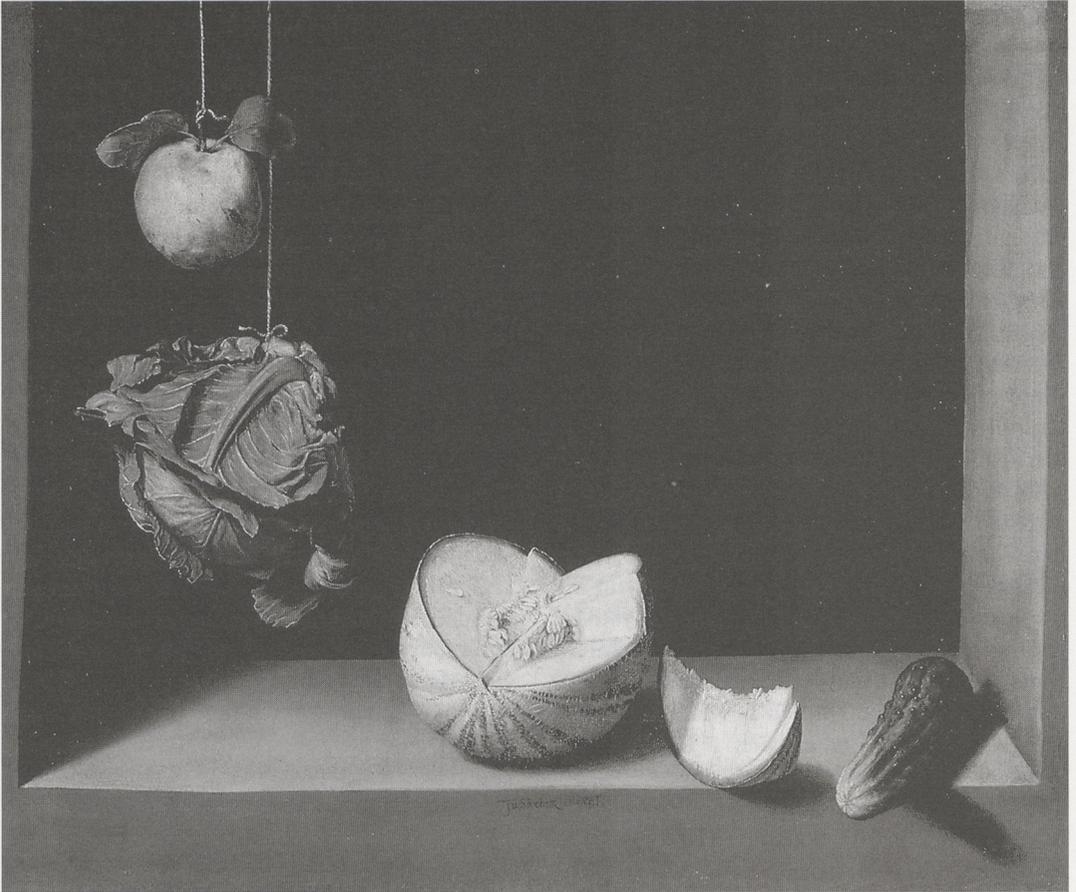


Abb. 1 Juan Sánchez Cotán, *Stilleben mit Quitte, Kohl, Melone und Gurke*. San Diego Museum of Art (Museum)

Toledo entstanden. Dies ist nicht der Fall, und so werden in London von den sechs als eigenhändig erkannten Stilleben Sánchez Cotáns das *Stilleben mit Quitte, Kohl, Melone und Gurke* (Kat. Nr. 1; Abb. 1), das *Stilleben mit Wildvögeln* (Kat. Nr. 2) und das einzige signierte und mit 1602 datierte *Stilleben mit Wildvögeln, Obst und Gemüse* (Kat. Nr. 3), das sich seit 1992 im Prado befindet, als früheste Exemplare der autonomen spanischen Stillebenmalerei gezeigt.

Im Vergleich dieser in ihren Maßen nahezu identischen Bilder mit ihrem typischen

schwarzen Hintergrund, vor dem die Gegenstände in einer frontal wahrgenommenen Fensterlaibung im Schlaglicht liegen oder hängen, wird auch eine für das Entstehen dieser Stilleben übliche Praxis deutlich. So füllte der Toledaner Maler, der ab 1603 als Laie dem Kartäuserorden beitrug und wie alle seine frühen Künstlerkollegen nicht allein auf Stilleben spezialisiert war, seine immer gleichen innerbildlichen Präsentationsrahmen mit einem unterschiedlichen Aufwand an Gartenerzeugnissen und Jagdbeute. Dabei zeigt etwa das *Stilleben mit Wildvögeln* (Kat. Nr. 2) mit

der kurvig geschwungenen Abfolge von Quitte, Kohl, Melone und Gurke die gleichen Stillebenelemente in exakt genauer Ansichtigkeit zum Betrachter wie das jeglichen *horror vacui* negierende und dadurch außerordentlich intensive San Diego-Stilleben (Kat. Nr. 1; Abb. 1). Einzig der Ort der aufgeschnittenen Melone auf der Steinablage ist anders. Anstatt also für jedes Bild aufs neue die etwa von Francisco Pacheco (*El Arte de la Pintura*, 1649, Madrid, 1990) propagierte *imitación de la naturaleza*, die direkte Nachahmung der Natur, zu bemühen, bedient sich der Künstler bei den bereits einmal von ihm mittels der Malerei dauerhaft konservierten Vegetabilien. Eintragungen im Inventar Sánchez Cotáns von 1603 und die Betrachtung der Kunstwerke verdeutlichen die übliche Praxis, die zu dreiviertel sichtbare Steinlaibung im voraus zu malen und Stillebenelemente aus bereits gemalten Bildern in neue zu übernehmen. Daß diese Art des Kopierens nicht ausschließlich autoreferenziell gehandhabt wurde, zeigen das 1628 von Felipe Ramirez signierte *Stilleben mit Kardone, Haselbuhn, Trauben und Schwertlilien* (Kat. Nr. 5), das eine zum Prado-Stilleben Sánchez Cotáns (Kat. Nr. 3) identische Kardone (Distelartischocke) darstellt, und das symmetrische Stilleben Alejandro de Loartes aus dem Jahre 1623 (Kat. Nr. 16), das sich bei den paarweise hängenden Rebhühnern des Pradobildes bedient. Wesentlich für Sánchez Cotán ist das Spiel mit den Gegensätzen, das dem Bildbetrachter immer neue Wahrnehmungsqualitäten bietet. Formale Kontrastpaare wie die rechteckige Laibung und die Rundheit organischer Formen oder der Wahrnehmungswechsel, der die vereinzelt aufgefaßten Objekte kompositionell als Bestandteile einer abstrakten, den Bildraum definierenden Einheit erscheinen läßt, bestimmen seine Stilleben. Solche bildgliedernden Silhouetten ergeben sich im San Diego- (Kat. Nr. 1; Abb. 1) und im Chicago-Bild (Kat. Nr. 2) aus der Parabelform und aus der durch die Vogelkrallen gebildeten Diago-

nale im letztgenannten. Mehr noch als ein *trompe l'œil*, dessen Absicht die Wirklichkeitsillusion, d. h. das Vortäuschen tatsächlicher Gegebenheiten durch die gemalte Bildwirklichkeit ist, führen die Stilleben Sánchez Cotáns zur Verunsicherung, da dem Beschauer nicht allein die Entscheidung zwischen echt oder gemalt abverlangt wird, sondern er seine Wahrnehmung und seinen Standpunkt jedesmal aufs neue überprüfen muß.

Die sieben in den zwanziger Jahren entstandenen Werke des Juan van der Hamen y León (1596-1631) repräsentieren in ihrer sorgfältigen Auswahl eindrucksvoll die Bandbreite und die unterschiedlichen Typenbildungen im Stillebenwerk des durch das Leben am Madrider Hofe geprägten Malers, der schon zu Lebzeiten von Dichterfreunden wie Lope de Vega besungen wurde. Während das *Stilleben mit Obstschale und hängenden Trauben* (Kat. Nr. 11) in der horizontalen und rechts angedeuteten Steinlaibung Einflüsse Sánchez Cotáns erkennen läßt, führt das *Stilleben mit Süßigkeiten* (Kat. Nr. 12) mit der vordergründig linearen Aufreihung der Gegenstände, der ein subtiler Zickzack-Verlauf unterlegt ist, einen neuen Dispositionstypus ein, der besonders auch die Bilder Zurbaráns bestimmt. Die dargestellten Objekte verweisen wie auch in den ab 1626 entstandenen großformatigen dreigestuften Stilleben auf höfisches Leben. Gebäck, getrocknete, kandierte und kompotierte Früchte, seltene Ton- und Schmiedearbeiten, verfeinerte Obst- und Gemüsesorten und kostbare Blumen lösen die rustikalen Gartenerzeugnisse der frühen Stilleben ab. Auch für die Stilleben mit der dreigestuften Steinablage ist der Farb- und Formkontrast wesentlich. Er ergibt sich aus der Gegenüberstellung der grauen, massiv wirkenden, rechtwinklig gekanteten Ablagen mit den runden Formen der Teller, Vasen, Spanschachteln und den organischen Formen und Buntfarben der Früchte und Blumen. Von dem Stillebenpaar mit Hund und ballspielendem Welpen ist mit Sicherheit anzunehmen, daß es als Auftrags-



Abb. 2 Juan van der Hamen y León, *Stilleben mit Hund*. Madrid, Museo del Prado (Museum)

arbeit für Jean de Croy, Hauptmann der burgundischen Leibgarde des Königs, der auch van der Hamen selbst angehörte, angefertigt wurde. Dieses in Motiv und extremen Hochformat ungewöhnliche Stillebenpaar rahmte eine Türöffnung und führte den sicherlich im

Haus des Hauptmanns an der Madrider Calle de Alcalá vorhandenen kastilischen Kachelboden in die Bildebene fort, was dem Konzept der Bilder als augentäuschende *trampantojos* entspricht (Kat. Nr. 9 u. 10; Abb. 2). Die beiden radialen Blumenbuketts in den kostbaren Vasen sind frühe Beispiele flämisch beeinflusster Blumenmalerei in Spanien. Ein zu den in vergoldetem Kupfer gefaßten smaragdgrünen Glasvasen nahezu identisches Vasenpaar befand sich im Winter 1994 auf dem New Yorker Kunstmarkt. Diese Anfang des 17. Jahrhunderts gearbeiteten süddeutschen oder venezianischen Prachtstücke zeugen von der auch beim spanischen Adel verbreiteten luxurorientierten Sammelleidenschaft.

Das Stilleben mit Figuren wird mit den in britischen Museen beherbergten Bildern *Christus im Hause von Martha und Maria* (Kat. Nr. 6), der *Alten Eierbraterin* (Kat. Nr. 7) und dem *Wasserverkäufer von Sevilla* (Kat. Nr. 8) Diego Velázquez' (1599-1660) beispielhaft repräsentiert. Zwar existiert mit dem hier nicht vertretenen *Bodegón* von Juan Esteban im Museum von Granada ein zehn Jahre früher entstandenes Beispiel dieser Gattung, doch bestimmen gerade die Jugendbilder des späteren Hofmalers die Vorstellung von diesem Genre in prototypischer Art.

Dabei verwendet besonders die nichtspanische Kunstgeschichte den Begriff *Bodegón* in einseitig restringierender Weise exklusiv für die zwischen 1616 und 1620 entstandenen figurenbesetzten Stilleben des Velázquez. Diese tendenziöse Vereinnahmung erscheint als willkürliche Begriffsokkupation, da sie die Mehrdeutigkeit des Begriffs und die Uneinheitlichkeit seiner Verwendung in zeitgenössischen Texten unberücksichtigt läßt. Die Untersuchung kunsttheoretischer Schriften des 17. Jahrhunderts hat die Indifferenz zeitgenössischer Chronisten gegenüber der Darstellung menschlicher Figuren im Stillebenkontext erwiesen und als innovatives und auffälligstes Merkmal der als *Bodegones* bezeichneten Bilder den zum Bildthema geadelten tri-

vialen Alltagsgegenstand feststellen können. Die akzentuierte Abbildung der vormals bildunwürdigen belanglosen Kleinigkeit führt dazu, daß das Stillebenelement als dominanter ästhetischer Bestandteil des Bildes wahrgenommen und als Bildthema benannt wird (F. Scheffler, *Das kastilische Bodegón von 1600 - 1650*, Magisterarbeit, Bochum, 1993). Als Entlehnung aus dem Alltagssprachgebrauch, in dem *Bodegón* eine Garküche bezeichnet, wo die Angehörigen der niedrigen Klassen ein frugales Mal zusammen mit Wein aus der daneben gelegen *Bodega* zu sich nehmen konnten (S. de Covarrubias, *Tésoro de la lengua castellana o española*, 1611, Barcelona 1943), bezeichnet der Begriff als Kunstterminus im 17. Jahrhundert eine neue Bildgattung, deren wesentlicher Reiz nicht von den dargestellten Figuren, sondern von der bildprominenten Präsenz der Alltagsgegenstände ausgeht.

Obwohl von überraschender Trivialität im Sujet, sind die Bilder des Velázquez in der Beibehaltung einer figurativen Szenerie noch stärker den herrschenden Bildkonventionen verpflichtet als die radikalen, die ikonographischen Richtlinien der Zeit negierenden Bilder Sánchez Cotáns. So entwickelt Velázquez in *Christus im Hause Marthas und Marias* (Kat. Nr. 6) den von Pieter Aertsen

und Joachim Beuckelaer begründeten Typus des *inverted still life* weiter, indem er eine vordergründige Küchenszene, Sinnbild der *vita activa*, mit einer durch ein Fenster wahrgenommen Bibelszene kontrastiert, die in der moralisierenden Belehrung Christi die Akzente zugunsten der *vita contemplativa* setzt. In der Figur der alten Frau hat man wie auch in der *Alten Eierbraterin* (Kat. Nr. 7) ein Bildnis der Ehefrau Francisco Pachecos, des Lehrmeisters und Schwiegervaters des Velázquez, erkennen wollen (Ausstellungskatalog *Velázquez*, Madrid, 1990). Aufwendige Bildinterpretationen, etwa als Darstellung der drei Lebensalter des Menschen (J. Gallégo, *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, 1974) oder als Allegorie der Klugheit (J. Moffit, »Image and Meaning in Velázquez's Water Carrier of Seville«, *Traza y Baza* 7, 1978), hat vor allem *Der Wasserverkäufer von Sevilla* (Kat. Nr. 8) erfahren. Das wahrscheinlich kurz vor dem Wechsel nach Madrid entstandene Bild stellt eine malerische und kompositionelle Meisterleistung dar. Die Disposition und die Sichtbarkeit der Gegenstände im Bildraum entsprechen der Zuordnung der Personen zueinander. In der Parallelität von Figuren und Objekten koordiniert der Maler beides, indem er sowohl in der malerischen als auch in der kompositionellen Ausführung die Gegen-



Abb. 3
Francisco de Burgos
Mantilla, *Stilleben mit
Nüssen und Dörrobst*.
Yale University Art
Gallery, New Haven



Abb. 4
Antonio de Pereda,
Stilleben mit Walnüssen.
Privatsammlung, Spanien
(Eigentümer)

stände, denen vormals nur staffierender oder attributiver Charakter zugebilligt wurde, gegenüber den Figuren emanzipiert.

Unter dem globalen Saalmotto *Madrid und Sevilla* (Saal 3) finden sich die Kleinodien dieser Ausstellung; kleinformatige Bilder, die sich in kompositorischer Einfachheit und Strenge auf die Darstellung nur weniger Objekte beschränken. Ein solches Bild ist das signierte und 1631 datierte *Stilleben mit Nüssen und Dörrobst* von Francisco de Burgos Mantilla (Kat. Nr. 32; Abb. 3). Das einzige erhaltene Bild eines nahezu unbekanntes Malers, von dem der Vitenchronist Lázaro Díaz del Valle die Lehrabhängigkeit von Velázquez und die Meisterschaft im Porträt erwähnt. Das wohl extremste bekannte Querformat unter den spanischen Stilleben präsentiert Trockenobst, Kastanien und Nüsse in unmittelbarer Nähe

und Aufsicht. Dem reduzierten Motivangebot entspricht das auf nur wenige Valeurs begrenzte Kolorit des Bildes, das als nahezu monochrom erscheint. Antonio de Peredas (1611-1678) drei Jahre später entstandenes *Walnußbild* (Kat. Nr. 25; Abb. 4) geht noch einen Schritt weiter: das unübliche Tondoformat fokussiert den Blick auf mehrere in gering übernatürlicher Größe dargestellte Walnüsse. Im Gegensatz zur kompositorischen Gesamtwirkung der frühen kastilischen Stilleben steht hier das fast wissenschaftliche, mikroskopische Interesse am abgebildeten Objekt im Vordergrund. In der an Verismus kaum zu überbietenden Darstellung der Nüsse, die jeweils einen unterschiedlichen Zustand der Öffnung und des Umhülltseins anbieten, zeigt sich das Interesse des Malers an der »ontologischen« Erfassung seines

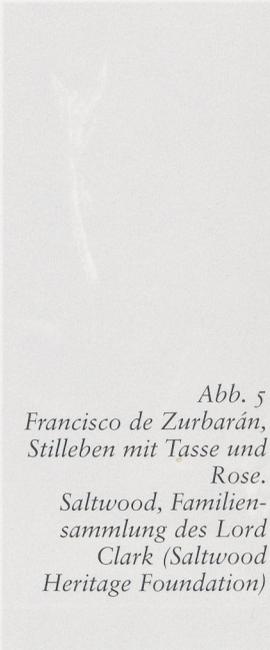


Abb. 5
Francisco de Zurbarán,
Stilleben mit Tasse und
Rose.
Saltwood, Familien-
sammlung des Lord
Clark (Saltwood
Heritage Foundation)

Gegenstandes. Ähnliche Motivrestriktion findet sich auch in Francisco de Zurbaráns *Tasse mit Rose* (Fig. 79; Abb. 5), den *Trauben auf einem Silberteller* seines Sohnes Juan (Kat. Nr. 39) und den *Hängenden Trauben* El Labradores (Kat. Nr. 29). Das Vorkommen der auf einem Silberteller stehenden Tasse mit der Rose in einer Darstellung der *Jungfrau Maria als Kind* von Zurbarán läßt vermuten, daß sich der mariologische Symbolgehalt dieses Motivs, auch nach dem Herauslösen aus dem Figurenkontext, im Sinne des *disguised symbolism* (I. Bergström, »Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still Lifes«, *Burlington Magazine*, 631 u. 632, 1955) für dieses Stilleben und für das hier leider nicht vertretene *Stilleben mit Zitronen, Apfelsinen und Tasse* der Norton Simon Foundation in Pasadena konserviert. Die auf Kupfer gemalten *Trauben auf einem Silberteller*, der *Früchteteller mit Stieglitz* (Kat. Nr. 39 u. 40) Juan de Zurbaráns und die *Hängenden Trauben* El Labradores (Kat. Nr. 21) erinnern an den von Plinius überlieferten Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios, wobei

Zeuxis Trauben so veristisch malte, daß Vögel sie für echt hielten und an ihnen pickten; ein Topos, der im 17. Jahrhundert als *ekphrastische* Motivation die europäische Stillebenmalerei begleitet.

In unmittelbarer Nachbarschaft zu den großen Vergänglichkeitsallegorien des Kastiliers Antonio de Pereda und des Sevillaners Juan de Valdés Leal findet sich auch das meisterliche Bücherstilleben eines unbekanntes Künstlers (Kat. Nr. 28; Abb. 6) aus Berlin. Das Bild, das im Laufe der Zeit Velázquez, Pereda, Ribera, Murillo, Collantes, Alonso Vázquez und hier erstmalig zaghaft Alonso Cano zugeschrieben wurde, gemahnt an die Vergänglichkeit irdischen Strebens, das hier in der in Hinblick auf die Ewigkeit flüchtigen und vergeblichen Wissensaneignung zum Ausdruck kommt. Auffällig ist, daß die Sanduhr, nicht wie sonst bei diesem Sujet üblich, abgelaufen, sondern gerade erst umgedreht worden ist.

Im gleichen Saal befindet sich mit der erst kürzlich entdeckten und hier erstmalig publizierten *Küchenszene* (Kat. Nr. 31; Abb. 7)



Abb. 6 Unbekannter Künstler, Buchstilleben. Berlin, Staatliche Museen Preuß. Kulturbesitz (Museum)

Peredas die eigentliche Überraschung der Ausstellung. Für die Zuschreibung, Datierung und Aufwertung eines für die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts ungewöhnlichen Sujets spielt das Erkennen von Motiventlehnungen eine wichtige Rolle. Im Vergleich von Farbauftrag, Duktus, Farbigkeit, dispositiver, besonders aber motivischer Entsprechung mit den es rahmenden *Stilleben mit Ebenholztruhe* (Kat. Nr. 30) aus der Eremitage und dem *Gemüsestillleben* des Nationalmuseums in Lissabon (Kat. Nr. 29) wird die Eigenhändigkeit Peredas zwingend und die Datierung in die fünfziger Jahre glaubwürdig, obwohl sich in der Figuredarstellung keine typologischen oder stilistischen Ähnlichkeiten zu zeitgleich gemalten Bildern Peredas finden lassen. Die von den Autoren des Katalogs vorgeschlagene Bildaussage, die in der Personenkonstellation des Soldaten und des Scheuer-

mädchens und der Anhäufung der gestürzten, angeschlagenen und betont geöffneten Krüge und Schüsseln das in der zeitgenössischen Literatur verbreitete Thema der verlorenen Unschuld erkennt, erscheint plausibel, wobei diese allegorisch-moralisierende Qualität ihre Entsprechung im persönlichen Lebensbereich des Malers findet. So intervenierte Pereda höchstselbst, um die eheliche Bekräftigung der mit einem Kind nicht folgenlos gebliebenen Verbindung seines Sohnes mit einem Hausmädchen zu verhindern (Kat. S. 89). Innerhalb der spanischen Stillebenmalerei emanzipiert sich das autonome Blumenbild erst sehr spät. Obwohl prächtige Blumensträuße schon in den zwanziger Jahren bei Van der Hamen vorkommen (Kat. Nr. 9, 14, 15 u. Abb. 2) und es bekannt ist, daß der in Werk und Person enigmatische Juan Fernández, El Labrador (Kat. Nr. 24), auf



Abb. 7 Antonio de Pereda, Küchenstück od. Allegorie der Vergänglichkeit. Penrhyn Castle, Sammlung Douglas Pennant (Nat. Gallery London)

Anraten des englischen Diplomaten Sir Arthur Hopton in den dreißiger Jahren autonome Blumenbilder als Auftragsarbeiten fertigte, kann von einem Durchbruch der Gattung erst ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gesprochen werden. Obwohl auch Pedro de Camprobín in Sevilla oder Tomás Hiepes in Valencia in den fünfziger Jahren *Floreros* malen, wird Madrid durch die erstmalige Spezialisierung zweier Maler zum Zentrum der spanischen Blumenmalerei. Ausgehend von den in Spanien außerordentlich beliebten flämischen Vorbildern Brueghels und Seghers, verbreiten Juan de Arellano (1614-1676, Kat.

Nr. 49, 50 u. 51) und sein Schwiegersohn Bartolomé Pérez (1634-1698, Kat. Nr. 52, 53 u. 54) den Typus der Blumengirlande und führen ihre *Floreros* zu überquellender Monumentalität. Die Ausstellung gewährt mit jeweils drei Werken Arellanos und Pérez' nur einen kleinen, aber repräsentativen Einblick in ein Bildsujet, das im Sinne der Gattungshierarchie die unterste Stufe, noch unter der Früchtemalerei, die ja zumindest Eingang in die Historienmalerei finden konnte, einnahm (Pacheco, 1990). War die *pintura de flores* vom Kunsttheoretiker Pacheco noch als simpler, aber lustvoller Zeitvertreib im Frühling

eingestuft worden, erreicht die Produktion in der Werkstatt Arellanos fabrikähnliche Ausmaße (Kat. S. 134). Die großangelegte Herstellung und Verbreitung dieser zum Ende des 17. Jahrhunderts hin so beliebt gewordenen Bilder hat besonders bei der Sicherung des Œuvres Bartolomé Pérez' zu Problemen geführt. So wurden über die Jahre hinweg Blumenbilder, die nicht Arellano zugeschrieben werden konnten und oftmals italienischer Herkunft waren, automatisch seinem Schwiegersohn zugesprochen. Dies macht eine Überprüfung des Werkes beider Maler anhand der signierten und dokumentierten Bilder dringend notwendig. Eine solche Revision würde der Erforschung des spanischen Blumenstilllebens, die sich noch im absoluten Anfangsstadium befindet, sehr entgegenkommen.

Die Stillebenmalerei des 18. Jahrhunderts ist eng mit der engültigen Gründung der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* in Madrid verbunden. Obwohl auch hier noch die klassische Gattungshierarchie mit der Historiendarstellung an der Spitze dominierte, erkannte man der Stillebenmalerei Bedeutung bei der malerischen Disziplinierung zu. Ironischerweise war es gerade ein von der Akademie verwiesener Künstler, der in diesem Bereich die absolute Vorrangstellung einnahm (Kat. S. 152). Die Stilleben von Luis Meléndez (1716-1780, Kat. Nr. 56, 57 u. 58), im Rahmen einer großangelegten Bildserie zur Dokumentation der in den vier Jahreszeiten in vier Elementen unter dem spanischen Klima gedeihenden Nahrungsmittel für den Prinz von Asturien entstanden, nehmen die dunkle Hintergrundfolie der frühen kastilischen Stilleben wieder auf. Anders aber als in den gattungsbegründenden Bildern erzielt der Künstler durch die Überschneidung, Staffellung und Verdeckung der Stillebenelemente den Eindruck von ungeordneter Fülle und motivischer Vielfalt. Die unmittelbare Nähe zum Betrachter, der enorme Verismus bei der Erfassung der Oberflächentextur seiner Objekte und die extreme Helligkeit im Bildvor-

dergrund, die zum Schattenbereich schlagartig abbricht, bewirken zusammen mit dem leuchtenden Kolorit die überraschende Monumentalität dieser kleinformatigen Bilder.

Vier aus einer wahrscheinlich zwölfteiligen Serie stammende Stilleben Goyas (1746-1828), von denen heute zehn bekannt sind, setzen den Schlußpunkt dieser in Auswahl und Präsentation der Bilder überaus exemplarischen Schau. Die in den Jahren zwischen 1808 und 1812 entstandenen Stilleben präsentieren Tiere in massierter, wahlloser Aufschüttung und blutiger Direktheit nicht als dem menschlichen Speiseplan zugehörige Nahrungsmittel, sondern als Opfer willkürlicher Gewalt. Die Auftürmung der toten Tierleiber und die im Tode gekrümmten oder zerhackten Körper der Tiere sind mit den *Desastres de la Guerra*, der ungefähr zeitgleich entstandenen Druckgraphikfolge über die Leiden im spanischen Unabhängigkeitskrieg verglichen worden (J. López-Rey, »Goya's Still Lives«, *The Art Quarterly*, 11, 1948 u. Kat. S. 184). So erinnern das *Stilleben mit Rotbarben* und das *Stilleben mit Schnepfen* an das *Desastre 22: Tanto y más* (Soviel und noch mehr). *Der geschlachtete Truthahn* und vor allem das in seine Einzelteile zerlegte und sich im Tod noch zu beobachten scheinende *Geschlachtete Lamm* gemahnen an den gefolterten, geköpften und amputierten Leib des Kriegsopfers im *Desastre 39: Grande hazaña. Con muertos* (Große Heldentat. Mit Toten).

Während der vorwiegend ästhetisch empfindende Ausstellungsbesucher seinen Genuß in der repräsentativen Auswahl und sorgfältigen Zusammenstellung der vorbildlich gehängten und ausgeleuchteten Bilder gefunden haben wird, hätte sich der an den soziohistorischen und kunsttheoretischen Voraussetzungen der Gattungsentstehung und -entwicklung interessierte Gast mehr Zusatzinformation gewünscht. Das Aufkommen einer dezidiert profanen Malerei zu einer Zeit, als die Kirche noch immer der dominierende Auftraggeber

war und von der Inquisition beauftragte *veedores* über die strikte Einhaltung einer phantasiearmen religiösen Ikonographie wachten, hätte ebenso der Erklärung bedurft, wie die Einordnung des Stillebens in das Bezugsfeld anderer Bildgattungen und die Bewertung seines Avantgardecharakters notwendig gewesen wären. Der Betonung von Fragen der Zuschreibung, Datierung und Provenienz in Ausstellung und Katalog entspricht die in sechzig Jahren Forschungsgeschichte zur Tradition gewordene Marginalität ikonogra-

phischer Aspekte. Interessante Neuerungen ergeben sich im Katalog, der in englischer und spanischer Sprache vorliegt, besonders durch die jahrelange Archivforschung und Kenner-schaft von Peter Cherry und William Jordan. Der runde Erfolg dieser Ausstellung basiert nicht nur auf der Zusammenführung erstklassiger Exponate, sondern ist auch den kundigen Betreuern, Gabriele Finaldi und seinem Mitarbeiterstab, zuzuschreiben, denen ich für die Abbildungen danke.

Felix Scheffler

Hans Memling

Ausstellung im Groeningemuseum. Brügge, 12. August – 15. November 1994. Katalogwerk: Hans Memling. Brügge, Ludion 1994: Bd. 1, Katalog (256 Seiten mit 185 Abb., davon 144 farbig. BFR 1200), Bd. 2, Essays (128 Seiten mit 145 Abb., davon 24 farbig. BFR 400).

DIRK DE VOS

Hans Memling. Das Gesamtwerk

Stuttgart, Belsar Kunstverlag 1994. 432 Seiten, 450 Abb., davon 350 farbig. DM 328,-

Unter den Vertretern der altniederländischen Malerei nimmt Hans Memling einen besonderen Platz ein. Der aus Seligenstadt stammende Künstler ließ sich 1465 in Brügge nieder und war schon wenig später der gefragteste Maler dieser Stadt. Zahlreiche Aufträge einer reichen bürgerlichen Klientel, des Klerus und landfremder Einwohner Brügges sowie ausländische Kommissionen spiegeln nicht nur eine gesteigerte Nachfrage an Andachtsbildern, Altartafeln und Porträts wider, die es dort zuvor in dieser Form nicht gegeben hatte; sie zeigen auch, daß Memling eine effizient organisierte Werkstatt besaß, die es ermöglichte, solche Anforderungen überhaupt zu befriedigen. Die Zahl der erhaltenen ihm zugeschriebenen Werke übertrifft die der übrigen altniederländischen Maler um ein Vielfaches. Anlässlich des 500. Todestages von Memling

hatte das Brügger Groeningemuseum eine umfangreiche Werkschau des Malers zusammengetragen, die von einem Katalog- und einem Essayband begleitet wurde. Es ist vor allem der wissenschaftlichen Autorität des dortigen Kurators Dirk de Vos zu danken, daß die Ausstellung in dieser umfassenden und vielseitigen Form zustande gekommen ist, handelt es sich bei den entliehenen Gemälden doch ausschließlich um fragile hölzerne Bildtafeln. Dirk de Vos hatte unmittelbar zuvor eine opulente Monographie über den Künstler veröffentlicht, deren Resultate in die Ausstellung eingeflossen sind, und sicher hat die Ankündigung dieser Publikation auch in manchem Fall die Ausleihe erleichtert.

Ferner wirkte sich aus, daß Memling in diesem Jahrhundert einem wohl einzigartigen Wandel der kunsthistorischen Beurteilungs-