

gänglichen und allbekannten Monumenten, noch keineswegs die ihr gebührende Beachtung und eine systematische Erforschung gefunden. Eine Geschichte derselben, die möglichst den ganzen Bestand an irgendwie bemerkenswerten Plastiken berücksichtigt, und zwar insbesondere auch, was sich an solchen in etablierteren Orten erhalten hat; eine Geschichte, die die Schöpfungen der spanischen Plastik miteinander und mit der allgemein europäischen in inneren Zusammenhang bringt, die Fäden aufzeigt, welche von der außerspanischen zur spanischen Plastik hinübergingen, und dabei zugleich die trotz allen fremden Einflusses sich immer wieder machtvoll geltend machende Eigenart der spanischen Bildwerke nach Form, Ausdruck und Gegenstand darlegt, wird wohl noch für längere Zeit ein frommer Wunsch bleiben. Fehlt es doch bis jetzt noch ganz an den zu ihr notwendigen Vorarbeiten, einer genügenden Veröffentlichung der in Frage kommenden Plastiken, vergleichenden Untersuchungen und den unumgänglich notwendigen archivalischen Forschungen; Vorarbeiten von der Art, wie sie für einen engeren Kreis spanischer Bildwerke als glückliche Frucht von zwei eindringlichen Studienreisen in den beiden vorliegenden Bänden in Wort und Bild niedergelegt sind. Dieselben sind ja nicht bloß eine dankenswerte Sammlung von bildlichem Material, vielmehr bilden auch die in ihnen ausgiebigst gebotenen entwicklungsgeschichtlichen, vergleichenden und stilkritischen Untersuchungen einen wertvollen Baustein zu einer Geschichte der spanischen Plastik. Der erste der Bände behandelt vorwiegend Bildwerke aus dem südlichen und mittleren Spanien; der zweite ist vornehmlich Monumenten im nördlichen Teil des Landes, zumal im Gebiet des oberen Ebro, der sog. Rioja, gewidmet. Hier wie dort handelt es sich fast ausschließlich um Plastiken, die entweder noch nicht oder doch nur ungenügend veröffentlicht wurden. Hinsichtlich des Textes stellt der zweite Band insofern einen Fortschritt dar, als der Verfasser im zweiten das, was er im ersten über die Entwicklung der spanischen Plastik, die auf sie einwirkenden Faktoren und ihre Eigenart nur kürzer dargelegt hat, an der Hand einer Fülle von Bildwerken des nördlichen Spaniens des weiteren ausführt, näher erläutert und tiefer begründet. Angenehm berührt die ruhige Sachlichkeit und vorsichtige Zurückhaltung des Verfassers. Er ist sich bewußt, daß im einzelnen noch manche sich aufdrängende Fragen bezüglich der von außen auf die spanische Plastik sich geltend machen-

den Einflüsse, des inneren Zusammenhanges der Monamente, der Meister und Schulen u. ä. zur Zeit noch nicht genügend geklärt sind, und daß es noch mancher eingehenden Forschungen bedarf, bis sich eine endgültige Antwort geben läßt. Er betont darum auch oft genug ausdrücklich, daß er mit seinen Aufstellungen keineswegs in allem eine unbedingte und restlose Lösung der Probleme zu geben beabsichtige, noch geben könne. Immerhin darf man ihm das Zeugnis geben, daß er, wenn er auch nicht das letzte Wort sprechen will, doch in anerkennenswerter Weise den Weg zu diesem hat bahnen helfen.

Die formale Entwicklung der spanischen Retablos und ihre Eigenart habe ich im zweiten Bande des „Christlichen Altares“ dargelegt, in dem ich auch eine größere Anzahl derselben erstmalig veröffentlicht habe. Die Band I, Abb. 13 wiedergegebene Marienstatue im St. Servais zu Lüttich ist stark restauriert. Nicht ganz zutreffend ist, was Band II, S. 195 über den Zweck der Gesellschaft Jesu gesagt wird. Bezuglich des Ziels, das die Mitglieder des Ordens anstreben sollen, bestimmt vielmehr der hl. Ignatius: Finis huius societatis est, non solum saluti et perfectioni propriarum animalium cum divina gratia vacare, sed cum eadem impense in salutem et perfectio- nem proximorum incumbere; es besteht also zunächst in der Sorge für das Eigenheil, mit der aber verbunden sein soll eine angestrengte Tätigkeit für das Seelenheil des Nächsten. Ob man ferner so ganz die Art des Berreguete und des Juan de Juni mit ihrem manierierten Überschwang des Ausdruckes und ihren Verzerrungen als Parallelercheinung zu den gleichzeitigen spanischen Mystikern und Alombrados bezeichnen kann, scheint zweifelhaft. Gemeinsam ist beiden allerdings ein extremer Subjektivismus, der sich aber bei letzteren nicht als Exaltiertheit wie bei jenen Plastikern, sondern gerade im Gegenteil, als Quietismus äußerte. Daß der Retablo in Santo Domingo de la Calzada das Werk Damian Forments sei, hat schon Fäh in Band VI (1909) der „Christlichen Kunst“ nachgewiesen. Druck und Ausstattung der beiden Bände ist vorzüglich; der Preis mäßig.

Jos. Braun S. J.

Nembrandt. Von Wilhelm Hausenstein. Mit 19 ganzseitigen Tafeln. 4° (557 S.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Geb. in Gangleinen M 20.—

Unter allen Meistern des 17. Jahrhunderts ist keiner von der Föhnlust des Klassischen so

unberührt geblieben, keiner hat das spezifisch nordische Kunstmörfinden in solcher Klarheit, ja Übersteigerung aus seiner Seele herausgestoßen wie Rembrandt. Alle andern, Rubens nicht ausgenommen, tragen wenigstens Keime des Klassischen als erbliche Belastung mit sich. Dass einem Jakob Burckhardt mit seinen für alles klassisch Abgewogene prädestinierten Sinnen das Phänomen Rembrandt fremdartig bleiben musste, obwohl auch ihn die „Lichtvisionen“ blendeten, ist nur natürlich. Er findet an Rembrandt Mängel gegenüber den natürlichen Vorbildern und Mängel gegenüber der reinen Schönheit. Indes haben alle diese Mängel, die man zugeben wird, ihre Bedeutung und damit ihren positiven Wert. Diese positiven Seiten im Werke Rembrandts klarzustellen, hat sich Hauserstein zur Aufgabe gemacht, aber nicht in der Absicht, sie innerhalb der Umgrenzung des Kunsthistorischen zu lösen, sondern in künstlerisch-intuitiver Erfassung. Damit ist der subjektive Standpunkt dieses Buches wie jedes andern von Hauserstein geschriebenen gegeben. Seine ganze Natur, der das Amorphe im antiklassischen Sinne besonders liegt, der gegenüber der Seitenweg zu Fra Angelico eine schwer erklärbare Abschweifung bedeutete, wenn ihn nicht auch wieder „die Sehnsucht nach dem Normalen verzehrte“, musste in Rembrandts mystischem Hellsdunkel den verwandten Geist wittern, und so begreifen wir den stillen Wunsch, der ihn durch Jahre hindurch begleitete, sich selbst und denen, die seine Freunde sind, „die Physiognomie Rembrandts auf seine Weise gegenwärtig zu machen“. Er selbst nennt sein Buch „ein Buch der Gefühle“, er zöge es, meint er, bei weitem vor, des Irrtums an gelehnten Einzelheiten überführt zu werden, als von Berufenen etwa das Urteil hören zu müssen, das Buch sei ohne Wärme des Herzens, ohne Ernst der Gedanken, ohne jegliche Kunst verfasst. Diesen Vorwurf braucht Hauserstein nun allerdings nicht zu fürchten. Sein Buch schlägt uns auf jeder Seite in seinen Bann, auch wo man energisch widersprechen muss, wie bei seinen Idealisierungsversuchen auf dem Gebiet des Ethischen. Der Verfasser hat den Charakter des Buches durch die Absicht, „die Physiognomie des Rembrandt auf seine Weise gegenwärtig zu machen“, scharf umrissen. Er tut das in siebzehn Kapiteln. Diese Kapitel ziehen aber an uns vorüber nicht wie ein Kinematogramm, wie eine episch und chronologisch geordnete Schilderung des Menschen und Künstlers Rembrandt, sondern wie siebzehn vom Verfasser gezeichnete Bildnisse des Mei-

sters, von denen jedes den ganzen Rembrandt wiedergibt, aber jedes von anderer Seite. Jedes enthält auch ein Stück Hauserstein. Kurz: der Schriftsteller ist gewissermaßen zum Bildnismaler geworden, nicht im Sinn eines naturalistischen Abschilderns, sondern im höheren der Charakterstudie. Damit begreift sich auch, dass das im übrigen prachtvoll sich präsentierende Buch neben den zahllosen andern Rembrandtbüchern, und wären sie auch so gut wie der zweibändige Neumann, seinen Platz behauptet. Die etwas dürftige Illustrierung legt allerdings den Wunsch nahe, dass der in Aussicht gestellte Bilderband in nicht allzulanger Frist folgen möge.

Spanische Kunst von Greco bis Goya.

Von Hugo Kehler. Mit 250 Abbildungen. Lex.-8°. (364 S.) München 1926. Hugo Schmidt.

Der Titel dieses großen, verschwenderisch aufgemachten Werkes könnte überraschen. Er ließe nämlich vermuten, dass ein Teil der spanischen Kunstgeschichte in der üblichen Form vorgetragen würde. Wie wenig das indes zutrifft, ergibt schon ein flüchtiger Blick in den Inhalt. Ganz abgesehen davon, dass die Malerei den Löwenanteil erhalten hat, während Architektur und Plastik nur eine Nebenrolle spielen, kommt auch die Malerei selbst nur in ihren wichtigsten Vertretern Greco, Velazquez, Ribera, Zurbaran, Murillo, Goya zur Geltung, während eine eigentliche Geschichte dieser Kunstepoche ganz anders zu Werke gehen müsste. Es war dem Verfasser eben gar nicht darum zu tun, Kunstgeschichte zu schreiben, was ihm, dem hervorragenden Kenner Spaniens, nicht schwer fallen könnte, er wollte vielmehr den Geist, die Seele der spanischen Kunst schildern, ihre wesentliche Verschiedenheit vom Geiste und der Seele der italienischen Kunst klarmachen. Ob und inwieweit die Voraussetzung zutrifft, dass man Italienisches vermutet, wenn man an Spanien denkt, möchten wir dahingestellt sein lassen. Aber wäre es auch der Fall, dass jeder, der überhaupt einmal einen Blick in die Kunstgeschichte geworfen hat, den bedeutsamen Unterschied zwischen der spanischen und der italienischen Kunst gewahrt wird, so würde er bald verstummen, wenn man ihn nun im einzelnen über diese Unterschiede befragen wollte. Das aber leistet Kehler in diesem Buch: er klärt auf Schritt und Tritt den nebelhaft verschwommenen Begriff zum Teil schon in den Einzeldarstellungen bestimmter Künstler, besonders aber im zweiten, systematischen Teil. Der Spanier ist nicht der schön-

heitstrunkene, nach Formklärung dürstende Mensch wie der Italiener. Schon die herbere spanische Landschaft und die frühzeitige Verührung mit dem Orient mußten das Formgefühl anders wachsen lassen. Die Wölflinschen Grundbegriffe der künstlerischen Form haben sich in Spanien ganz anders vermengt und gekreuzt als anderswo. Ganz anders sodann als der Italiener strebt der Spanier nach tieferem seelischen Ausdruck, weshalb gerade seine religiöse Kunst ungleich religiöser erscheint als die in dieser Hinsicht leicht etwas oberflächliche italienische. Die mit Stoffen bekleideten Bildwerke, die uns fast als kitschig erscheinen könnten, lassen sich nicht mehr unter dem reinen Gesichtswinkel der Form gerecht würdigen, sie müssen aus der religiösen Grundstimmung heraus gewertet werden. Für die religiöse Kunst lassen sich daraus Schlüsse ziehen, die geradezu umwälzend sein könnten auch für unsere Zeit. Da die religiöse Haltung des Spaniers mit der katholischen identisch ist, war es für einen Protestant gewiß nicht leicht, diesen Verhältnissen beizukommen. Kehler hat seine Aufgabe indes mit Geschick und Takt gelöst, wenn man auch an einzelnen Ausdrücken merkt, daß ihm diese Welt innerlich doch fremd ist, daß darum das natürliche Gefühl von der „Einfühlung“ vertreten wird. Seit vielen Jahren hat der Verfasser der spanischen Kunst besondere Studien gewidmet und in Reisen vertieft. Bereits seine Bücher über Greco und Zurbaran, sowie seine Goya-Ausgaben haben bewiesen, daß nicht nur der Forscher, sondern auch der Mensch bei der Sache ist. Das gleiche gilt von diesem Buch, das der Real Academia de la Historia als Zeichen des Dankes für die Aufnahme unter ihre Mitglieder gewidmet ist.

Breslauer Kirchen. Herausgegeben von Heinrich Gög. Einleitung von Alfred Hadelt. gr. 8° (28 S.) Mit 105 Bild-

seiten. Breslau 1926, Ostdeutsche Verlagsanstalt. Geb. M 15.—

Dieser Band ist der erste der Sammlung „Schlesische Kirchen“. Der zweite wird die Stadt- und Ordenskirchen, der dritte die Dorfkirchen zum Gegenstand nehmen. Die peripherie Lage Schlesiens hat es mit sich gebracht, daß seinen Kunstdenkmalern weit weniger Beachtung geschenkt worden ist als den zentraler gelegenen deutschen Landschaften. Schlesien wurde hauptsächlich im 13. Jahrhundert von Kolonisten aus den verschiedensten deutschen Stämmen besiedelt. Die erste wichtigste Periode gehört darum der Gotik an. Als Breslau entstand, war die Blüteperiode des Stiles bereits überschritten; die Denkmäler gehören darum meist der Spätgotik an. Der eigentliche Ausdruck der schlesischen Seele ist aber der Barockstil, wie schon die reiche Zahl der Schöpfungen bekundet. Ganz Eigenartiges und Bodenständiges ist freilich wenig anzutreffen. Es fehlten dem Lande die großen genialen Künstler, die fähig gewesen wären, das eigentlich Schlesische in künstlerische Formen umzusezen. Es wurden aber mit bewundernswertem Weitblick andere tüchtige Kräfte herangeholt, so daß die schlesische Kunst einen treuen Spiegel der gesamtdeutschen Entwicklung bildet. Gerade Breslau läßt dies deutlich erkennen. Herrliche Kirchenbauten aus der Gotik und dem Barock lassen die Stadt mit andern Kulturzentren wetteifern. Selbst eine Reliquie aus der romanischen Zeit, das kostliche Portal der St. Maria-Magdalenenkirche, fehlt nicht und kündet von früher Kunstübung. Hadelt erweist sich als kundiger Führer durch all diese Schätze an der Hand von Abbildungen, die gar nicht besser sein könnten, wie überhaupt das ganze Buch ein erleßenes typographisches Muster ist.

Joseph Kreitmaier S. J.

Stimmen der Zeit, Monatschrift für das Geistesleben der Gegenwart. Herausgeber und Schriftleiter: Joseph Kreitmaier S. J., München, Veterinärstraße 9 (Fernsprecher: 32 749). Mitglieder der Schriftleitung: C. Noppel S. J., M. Pribilla S. J., M. Reichmann S. J., W. Peitz S. J. (Stella matutina in Feldkirch, Vorarlberg), zugleich Herausgeber und Schriftleiter für Österreich. Postscheck-Konto der Schriftleitung: München 6900, Bankkonto der Schriftleitung in der Schweiz: Schweizerische Genossenschaftsbank in Basel, Postscheck-Konto V 3175. Aus der Abteilung „Umschau“ kann aus jedem Heft ein Beitrag gegen Quellenangabe übernommen werden; jeder anderweitige Nachdruck ist nur mit besonderer Erlaubnis gestattet. Aufnahme finden nur ausdrücklich von der Schriftleitung bestellte Arbeiten. Unverlangte Einsendungen gehen an den Absender zurück, falls Frei-Umschlag beiliegt.