



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

§. 3. Die spanische Malerei

urn:nbn:de:hbz:466:1-29336

merklich, bei Joseph Werner, Peter Brandel, Peter von Strudel, u. s. w. — Einige bedeutendere Erscheinungen, die sich im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland finden, waren gleichwohl nicht geeignet, ein eigenthümliches Leben zu erwecken. In diesem Betracht sind namentlich hervorzuheben: Balthasar Denner (1685—1749), der charakterlose Charakterköpfe im Styl des Rembrandt mit peinlichster Sorgfalt auszuführen liebte; Chr. W. E. Dietrich (1712—1774), ein handfertiger Nachahmer des Rembrandt und der Italiener; und Anton Raphael Mengs (1728—1779), ein vielfach thätiger und vielfach gefeierter Künstler, Deutschland, Italien und Spanien auf gleiche Weise angehörig, der aber wiederum nicht über das Streben eines neuen und einseitigen Eklekticismus hinauskam.

§. 3. Die spanische Malerei.

(Denkmäler, Taf. 97 u. 98, D. XXXIV u. XXXV.)

Als ein höchst bedeutendes Glied in der Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts erscheint die Kunst von Spanien. Hier war es, wo die neukatholische Malerei (wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf) ihren glänzendsten Triumph feierte, ebenso, wie jener neue Aufschwung des Katholicismus selbst an Spanien seine sicherste und bedeutsamste Grundlage fand. Das leidenschaftliche Element der Zeit verlor hier jenen trüben Zusatz, der sich anderweitig aus der Opposition und dem feindlichen Widerspruch entwickelt hatte. Wie bei Rubens, aber ungleich mehr den spiritualistischen Interessen zugewandt, ward es zu einer glühenden Begeisterung, welche das Leben in seiner unmittelbaren realen Gegenwart gewaltig erfasste und demselben dennoch das Gepräge einer, bis zur Verzückung sich steigenden Schwärmerei zu geben wusste. Diese kühne Verbindung der vollen Sinnlichkeit mit dem, aus demselben sich hinausflüchtenden unsinnlichen Gefühle, dieses, mehr Zusammenfassen als Lösung der grössten Widersprüche des Lebens, dieses gleichmässige Zusammenwirken des Realismus und Spiritualismus, die ein jeder in seiner ganzen Einseitigkeit hervortreten, dies ist es, was man als den Grundzug der spanischen Kunst bezeichnen muss. Die italienischen Studien des vorigen Jahrhunderts hatten für die dazu nöthige künstlerische Kraft eine sichere Grundlage gegeben; auch jetzt werden dieselben, zugleich mit Studien nach Rubens und van Dyck, noch weiter fortgesetzt; dabei aber macht sich eine ausgedehnte und freie Auffassung der heimischen Natur, die den spanischen Werken dieser Zeit (gleich denen der Niederländer) ein so bezeichnendes nationales Gepräge giebt, mit Entschiedenheit bemerklich.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts vornehmlich drei Schulen; die bedeutendste derselben

ist die Schule von Sevilla. Die Künstler der Letzteren, deren Blüthe in die frühere Zeit des siebzehnten Jahrhunderts fällt, schliessen sich zunächst noch den älteren Meistern, und mit diesen den Italienern an. Unter ihnen sind hervorzuheben: Francisco Pacheco (1571—1654), etwa dem Annibale Caracci vergleichbar; Juan de las Roelas (1558—1625) und Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), beide durch grossartige Verarbeitung des Colorits, nach dem Vorbilde der Venetianer, ausgezeichnet; sodann Alonso Vasquez, die Brüder Augustin und Juan del Castillo und der Sohn des Augustin, Antonio del Castillo.

Weiter und eigenthümlicher entfaltet sich die Sevillaner Schule in der Zeit um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Zunächst in den Werken des Francisco Zurbaran (1598—1662), den man den spanischen Caravaggio genannt hat, der diesem Meister in der ergreifenden Gewalt der Darstellung allerdings nahe steht, sich aber von ihm durch eine tiefere Fülle des Colorits und durch bedeutsameren Ernst und Würde, besonders in seinen zahlreichen Mönchsbildern, vortheilhaft unterscheidet (Menge von Bildern im Louvre). — Sodann bei Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660). Aus einer entschieden naturalistischen Richtung wusste sich dieser Künstler zu einer hohen, energischen Anmuth und zu einem eigenthümlichen Adel zu entwickeln, so dass er etwa als zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehend erscheint. Sein bedeutendster Ruhm gehört dem Fache der Portraitdarstellung an. Seit dem J. 1622 hatte er, als Hofmaler Philipps IV, seinen Aufenthalt in Madrid genommen, wo das königl. Museum sehr ausgezeichnete Hauptwerke seiner Hand aufbewahrt. Unter seinen Schülern sind Juan de Pareja, gen. el Esclavo, Nicolas de Villacis und Juan Batista de Mazo Martinez hervorzuheben. — Andere ausgezeichnete Meister der Schule von Sevilla sind: Alonso Cano (1601—1667), der Stifter der sogenannten Schule von Granada, der sich aus einer ebenfalls entschieden naturalistischen Richtung zu einer mehr classischen Behandlung der Form emporzuheben strebte; und Pedro de Moya (1610—1666), der etwa, wie auch sein Schüler Juan de Sevilla, der Richtung des van Dyck (nach welchem er sich in der That gebildet) vergleichbar ist; — vor Allem aber Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), derjenige Meister, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht zu haben scheint. Was oben von der spanischen Kunst überhaupt gesagt ist, gilt im vollsten Maasse von Murillo, so jedoch, dass seine früheren Bilder im Ganzen eine derbere und schlichtere Richtung, die späteren im Ganzen eine grössere Zartheit und Milde erkennen lassen. Er ist eben so ausgezeichnet in der Darstellung der niedrigen und gemeinen

Erscheinungen des Lebens, wie in der süssesten Holdseligkeit und Anmuth und wie in dem Ausdrucke der begeistertsten, sich völlig hingebenden religiösen Schwärmerei; oft vereint er diese Elemente der Darstellung auf eine kühne Weise in den verschiedenen Theilen eines und desselben Bildes (Hauptwerke im Dom und im Hospital de la caridad zu Sevilla, im Museum zu Madrid, im Louvre, u. s. w.; Genrebilder meist aus früherer Zeit in der Münchner Pinakothek und in der Gallerie Esterhazy zu Wien). — Neben ihm blühten noch, als minder bedeutende Künstler der Schule, Juan de Valdez und Josef Antolinez. —

Eine zweite Schule ist die von Madrid. Hier war besonders die Richtung auf zarte Ausbildung des Colorits, im Sinne der Venetianer, vorherrschend, und schon früher, durch J. P. de la Cruz, J. F. Navarete u. A., der Grund dazu gelegt. Solcher Richtung angemessen, und als die eigentliche Hofschule von Spanien, ist dieselbe besonders reich an ausgezeichneten Portraitmalern. Zunächst treten hier einige aus Italien (und zwar aus Toscana) gebürtige Maler auf, die, wie es scheint, jene, durch Cigoli und dessen Zeitgenossen vertretene Richtung auf weiche Durchbildung der Farbe, somit die Interessen der Madrider Schule nicht unwesentlich fördernd, herübertragen: Bartolome Carducho (eigentlich Carduccio, 1560—1608) und dessen Bruder Vincente Carducho, Patricio Caxes und dessen Sohn Eugenio Caxes. Als Schüler des V. Carducho war Felix Castello, als Schüler des P. Caxes Antonio Lanchares ausgezeichnet. Neben ihnen erfreute sich Luis Tristan (1586—1649) hohen Ruhmes. — Bedeutender entfaltete sich die Schule, nachdem Don Diego Velasquez aus Sevilla dorthin gekommen war. Ausser den schon genannten Schülern dieses Meisters sind als Nachfolger seiner Richtung hervorzuheben: Antonio Pereda (1590—1669) Francisco Camilo, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez und vornehmlich Juan Careño de Miranda (1614—1685); Schüler des letzteren war Mateo Cerezo. — Ausserdem sind als namhafte Künstler der Schule noch zu nennen: Francisco Rizi, Juan Antonio Escalante (1630—1670), ein gerühmter Schüler des Ebengenannten, und Claudio Coello (gest. 1693), der jedoch schon als Nachahmer der früheren grossen Meister Spaniens erscheint. —

Als dritte Hauptschule bezeichnet man die von Valencia, obgleich für dieselbe hier nicht sonderlich zahlreiche Künstlernamen anzuführen sind. An der Spitze dieser Schule steht, nächst verschiedenen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, Francisco Ribalta (1551—1628). Ribalta hatte in Italien, vornehmlich nach Fra Sebastiano del Piombo, seine Studien gemacht; auch zeigen seine Gemälde zum Theil, wie die jenes Meisters, florentinische Formgebung, verbunden mit venetianischem Colorit. Unter seinen

Schülern rühmt man Jacinto Geronimo de Espinosa und Josef de Ribera, welcher letztere bereits unter den Italienern als Spagnoletto angeführt ward; sodann Pedro Orrente (1550—1640). Der letztere zeigt in der Mehrzahl seiner Werke eine Nachahmung derjenigen genreartigen Darstellungsweise, welche durch die Bassani in der vënetianischen Kunst eingeführt war. —

Vom Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ab gewinnen auch die Bestrebungen der spanischen Kunst ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmässige Schnellmalerei, besonders genährt durch das Beispiel des Neapolitaners Luca Giordano, der viel in Spanien beschäftigt war, erscheint fortan als das vorherrschende Bestreben. Als namhafte Künstler dieser späteren Zeit sind zu nennen: Antonio Palomino y Velasco (1653—1726), Antonio Villadomat (1678—1755) und Alonso de Tobar. Dann tritt Mengs mit seiner eklektischen Richtung, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben begründend, in die spanische Kunst ein; als sein Schüler wird Francisco Bayeu y Subias gerühmt.

Unsere nähere Anschauung von spanischer Kunst ist übrigens noch immer sehr beschränkt, indem man zumeist nur vereinzelte Bilder in den Sammlungen diesseit der Pyrenäen findet; am meisten sind unter diesen Werke des Murillo verbreitet. Eine umfassende Uebersicht gewährt das neuerlich gegründete spanische Museum des Louvre in Paris.

§. 4. Die französische Historienmalerei.
(Denkmäler, Taf. 99, D. XXXVI.)

In der französischen Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts treten uns zunächst ein Paar Künstler von eigenthümlicher Richtung, fast eine Ausnahme in dem allgemeinen Streben der Zeit bezeichnend, entgegen. Der eine von diesen ist Nicolas Poussin (1594—1665), der, in Rom ansässig, sich hier einem fast ausschliesslichen Studium des classischen Alterthums hingab. Von seinen Zeitgenossen, namentlich von den italienischen Eklektikern, wurde allerdings das Studium der Antike ebenfalls nicht vernachlässigt, doch betrachtete man dasselbe insgemein nur als eins der verschiedenartigen Mittel zur freieren künstlerischen Ausbildung. Poussin dagegen strebte, sich völlig in den Sinn des Alterthums zu versenken und von solcher Anschauung aus seine Compositionen zu gestalten. So eignete er sich eine Durchbildung des Styles an, die alle Anerkennung verdient. Ueberhaupt war er mit einem genauen, sorgsam prüfenden Geiste begabt, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und die Darstellung mit vollständiger Consequenz aus den inneren Bedingnissen der Aufgabe zu entwickeln strebte. Alles dies jedoch war bei ihm, im Allgemeinen, ungleich mehr das Ergebniss einer einseitigen Verstandesthätigkeit, als das einer freien, unvermittelten Anschauung. So fehlt seinen