



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1905

Viertes Kapitel: Die spanische Malerei und Plastik im 17. Jahrhundert

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80747)

VIERTES KAPITEL

Die spanische Malerei und Plastik im 17. Jahrhundert

Außer den Niederlanden hat nur ein Land Europas im 17. Jahrhundert eine Kunst gehabt, die sich, wenigstens auf ihren Höhepunkten, unabhängig von den Einwirkungen Italiens gestaltete: Spanien. Auch hier bedeutet dieses Jahrhundert die Blüte der nationalen Kultur, die einem Zeitalter heroischer Kämpfe und politischer Größe nachfolgte. Der Verlust Hollands, den der Waffenstillstand von 1609 besiegelte, und die gleichzeitige, aus Glaubensfanatismus erfolgte Austreibung der letzten Mauren aus Spanien waren nur der Beginn einer langen Reihe von kriegesischen Mißerfolgen und politischen Torheiten, welche im Laufe eines Jahrhunderts die einstige Weltmonarchie zu einer europäischen Macht zweiten Ranges herabdrückten. Aber eben dieses Jahrhundert sah die Größe der spanischen Dichtung und Kunst. Wenn in den Niederlanden die Bedeutung der bildenden Kunst unzweifelhaft die der gleichzeitigen Literatur übertrifft, so stehen sie in Spanien einander gleich, ja das wirkungsvollste Geschenk des spanischen Geistes an die Menschheit blieb das Drama. Das spanische Drama, wie es *Lope de Vega* (1552—1635) begründete, *Calderon* (1600—81) auf seine Höhe führte, vertritt neben dem stilisierten Kunstdrama der Franzosen, neben der psychologischen Leidenschaftstragödie Shakespeares einen eigenen Typus: es ist durch und durch volksmäßig und bringt, ohne Streben nach dem Ausdruck höherer Ideale, den spanischen Nationalcharakter in allen seinen Schattierungen zur Darstellung. Auch in dem größten Werke der spanischen Literatur, dem „Don Quixote“ des *Cervantes* (1547—1616), ist dies der ernsthafte Kern des satirischen Scherzgespinnstes: in dem Helden und seinem unzertrennlichen Begleiter werden die kontrastierenden Grundzüge des Volkscharakters geschildert. „Neben dem fahlen Roß der Romantik trabt der Esel praktischen Volkswitzes.“ Ihr Bürgerrecht in der Weltliteratur freilich hat sich diese Dichtung erst durch ihre tief menschliche Lebensauffassung und den versöhnenden Humor erworben, mit dem sie alle Konflikte zwischen einem verstiegenen Heldenpathos und den Realitäten des Lebens umkleidet.

Zu solcher Höhe freien Menschentums hat sich der spanische Kunstgeist nur in diesem einzigen Werke erhoben. Alle seine sonstigen Äußerungen, literarische wie bildnerische, charakterisiert eine bemerkenswerte Einseitigkeit. Der Umkreis seiner Interessen ist ziemlich eng gezogen, und auch innerhalb desselben vermag er die Dinge nur unter dem spezifisch spanischen Gesichtspunkte

zu sehen; das Gefühl für ein dahinter liegendes allgemein Menschliches dämmert nur in den Werken weniger großer Meister auf. In die Tiefen der Seele hinabzusteigen, wie Shakespeare und Rembrandt, den ganzen Inhalt der sichtbaren Welt zur Anschauung zu bringen, wie die holländischen Maler, das Reich der Phantasie und Leidenschaft in allgemeiner idealer Schönheit und Liebenswürdigkeit auszugestalten, wie die Italiener, hat kein spanischer Künstler vermocht. Die Landschaft und das Kabinetbild, die eigensten Erfindungen des 17. Jahrhunderts, haben in der spanischen Malerei nur untergeordnete Vertreter; Kirchenbilder und Porträts sind fast ihre einzige Aufgabe; von ihnen aus hat sie wohl in einem gewissen Grade das Genre- und das Geschichtsbild sich zu eigen gemacht, aber auch nur in dem Sinne einer treuen Wiedergabe des wirklich Geschauten und Beobachteten: die erzählende Schilderung und die dramatisch zugespitzte Darstellung sind der spanischen Kunst fast immer fremd geblieben.

Die Ursachen dieser Beschränkung lagen ebensowohl in dem Charakter des Volkes wie in den politischen Verhältnissen. Kriegshandwerk und Gottesdienst erschien noch immer dem Spanier als die einzigen des freien Mannes würdigen Tätigkeiten. Gewerbe und Ackerbau waren durch die Austreibung der Mauren ihrer fleißigsten Pfleger beraubt. Ein tätiger Bürgerstand fehlte, Hof und Kirche allein herrschten und kamen auch allein als Auftraggeber der Künstler in Betracht. Der Geist des spanischen Kirchentums in seiner fanatischen Erstarrung schloß aber ein Gefallen an sinnlicher Schönheit, wie sie die Italiener und die Vlamen so unbefangen über ihre Kirchenbilder ausstreuten, unbedingt aus. Über die strengen Vorschriften, welche bis in Einzelheiten der Kleidung und Farbengebung hinein die Inquisition den Künstlern machte, sind wir durch das Malerbuch des *Francisco Pacheco* zur Genüge unterrichtet. Am Hofe tat die steife Etikette das Ihrige, um selbst bei Porträtdarstellungen unüberwindliche Schranken zu ziehen; mythologische Nuditäten wurden seit den Tagen Philipps II., der sich hierin persönliche Unabhängigkeit zu wahren gewußt hatte, wenigstens als Werke berühmter Ausländer, wie Tizian und Rubens, bei Hofe zugelassen.



Fig. 290 Die hl. Dreieinigkeit von Domenico Theotocopoli im Prado zu Madrid

Und doch hat Spanien im 17. Jahrhundert eine reiche und glänzende Kunst hervorgebracht. Trotz elendester Finanzwirtschaft strömten ja vorläufig die Goldschätze Amerikas ziemlich unvermindert in das Land, und seine noch so unbedeutenden Herrscher, wie Philipp IV. (1621—65), waren eifrige und in ihrer Art verständnisvolle Kunstfreunde. Die Kirchenfürsten aber und die Jesuiten wußten den Einfluß der Kunst in Spanien so gut zu schätzen wie in Italien. Dies alles hätte freilich im besten Fall einen lebhaften Import fremder Künstler und Kunstwerke in Spanien hervorgerufen — wie er denn in der Tat eine Zeitlang namentlich aus Italien stattfand — wenn nicht die verborgene Triebkraft nationalen Lebens binnen wenigen Dezennien um die Wende des 16. Jahrhunderts eine Gruppe von bedeutenden Malern hätte erstehen lassen, die mit einem Schlage die spanische Kunst aus der Abhängigkeit vom Auslande zu eigener Kraft und Größe erhoben und ihr einen Platz in der Weltgeschichte der Kunst sicherten. Die Zahl dieser Künstler ist nicht groß und der Kreis ihrer Stoffe, wie gesagt, ihrer Ideen, die Art ihres Empfindens eingeschränkt genug. Aber innerhalb dieses Kreises haben sie in der Tat eine Wahrheit und Treue, eine Glut und Kraft der Veranschaulichung entfaltet, wie sie eben nur eine ganz von nationalem Wesen durchtränkte Kunst zu besitzen pflegt. Niemand hat Glaubensinbrunst und kirchliche Devotion so innerlich wahr geschildert, niemand — wenigstens im 17. Jahrhundert noch — den schlichten Volkston in der Erzählung der Heiligenlegenden so gut getroffen, wie die Spanier. Aber auch den profanen Gegenständen, den Porträts und Bildnisstücken liehen sie packendes, malerisches Leben. Das Übersinnliche sinnlich greifbar zu machen, aber auch das Gewöhnliche durch Ernst und Größe der Auffassung zu adeln, ist ein Geheimnis der spanischen Malerei. Selten lebenswürdig und anmutig, aber auch niemals tadelnd und flüchtig, hat sie auf ihre Art den Preis höchster künstlerischer Wahrheit errungen.

Die Reihe dieser Maler gipfelt in zwei unsterblichen Meistern, die wie Rubens und Rembrandt völlig gegensätzlicher Art und doch gleichberechtigt am spanischen Kunsthimmel glänzen: *Velazquez* und *Murillo*. Kein Stammesunterschied trennt sie, wie jene nordischen Meister, denn sie waren beide in Sevilla geboren, sondern nur die Verschiedenheit des Naturells und die sich hieraus ergebende Scheidung der Arbeitsgebiete: *Murillo* ist fast ausschliesslich Kirchen-, *Velazquez* hauptsächlich Porträtmaler; jener lebte in seiner Vaterstadt, unter und mit dem Volke, das er so köstlich geschildert hat und dessen Glaubensinbrunst sich an den Werken des Meisters entzündete; *Velazquez* verbrachte sein Leben, nicht bloß als Maler, sondern auch als Hofbeamter zu Madrid und schuf zumeist auf Befehl des Königs seine Meisterwerke, deren Inhalt diesem vornehmen Lebenskreise entspricht. So vertreten die beiden großen Maler zugleich die beiden scheinbar so entgegengesetzten Elemente der religiösen Mystik und des male- rischen Naturalismus, deren Verschmelzung den eigenartigen Charakter der spanischen Kunst ausmacht.

Sevilla war die wichtigste Kunststadt Spaniens am Ende des 16. Jahrhunderts. Hier hatte zuerst *Juan de las Roëlas* († 1625) durch seine Hauptwerke, die Größe und Reichtum der Erfindung mit glänzender, wenn auch oft unausgeglichenen Behandlung der Farbe und des Lichts vereinigen, eine neue Epoche der Malerei begründet. Hier arbeitete noch während der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts der begabte, aber oft bis zur Roheit flüchtige und seltsame *Francisco de Herrera* d. Ä. (1576—1656), den die Spanier selbst, aber mit geringerem Recht, als den Schöpfer des neuen malerischen Stils zu betrachten pflegen. Er darf hinsichtlich seines stürmischen Temperaments, seiner echt malerischen Empfindungs- und Ausdrucksweise, aber auch wegen der schnellen Entartung aller dieser Eigenschaften, mit jenem absonderlichen Griechen *Domenico Theoto-*

*copoli (el Greco)*¹⁾ verglichen werden, den das Geschick nach Toledo verschlagen hatte und der hier von 1575 an vierzig Jahre lang († 1614) eine reiche Tätigkeit entfaltete. Er war ein Zögling der Venezianer und bildete mit eigener Kraft des Helldunkels und eines glühenden Farbensinnes aus den Erinnerungen seiner Jugend und den Eindrücken seiner Umgebung einen malerischen Stil aus, der freilich in der Einsamkeit der kleinen Bergstadt bald zur wildesten Manier wurde, so daß seine späteren Arbeiten einen fast pathologischen Eindruck machen. Trotzdem scheint er bei seinen neuen Landsleuten großen Ruhmgenossen zu haben und ist jedenfalls eine für die spanische Malerei dieser Epoche nicht bedeutungslose Erscheinung (Fig. 290).

Das Gegenbild zu diesen Männern, welche das Suchen neuer Wege auf einem künstlerisch noch unkultivierten Boden in die Irre führte, ist

Francisco Pacheco (1571–1654), wieder ein Sevillaner, ja zeitweise der Mittelpunkt des dortigen Kunstkreises, nicht durch seine eigenen Leistungen, die großen Mangel an Talent zeigen, sondern durch Vielgeschäftigkeit und Einfluß. In einem Lehrbuche „*Arte de la Pintura*“ (Sevilla 1649, Neudruck Madrid 1886) hat *Pacheco* mit phliströser Trockenheit die ästhetischen Prinzipien des klassizistischen Eklektizismus entwickelt in der besonderen Form der Anwendung, welche den Wünschen der spanischen Inquisition entsprach; war er doch selbst von ihr mit der religiösen Begutachtung der Kirchenbilder beauftragt. Und dieser ehrliche, aber völlig verständnislose Mann



Fig. 291 Anbetung der Könige von Velazquez

¹⁾ C. Justi, in Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. VIII.



sollte Lehrer und Schwiegervater des Meisters werden, welcher die spanische Kunst kraft seines Genies von diesem ganzen Formelkram befreite!

*Diego Rodriguez de Silva Velazquez*¹⁾ — der unter diesem letzteren Namen, dem seiner Mutter, welchen er nach spanischer Sitte dem Vaternamen hinzufügte, zumeist bekannt ist — wurde am 6. Juni 1599 zu Sevilla getauft, kam als Zwölfjähriger in die Lehre bei Herrera, ging aber, von der Heftigkeit und Roheit des Mannes verschreckt, bald in die Kunstakademie des Pacheco über und heiratete bereits 1618 dessen Tochter Juana. Der pedantische Systematiker scheint ihm doch als Lehrer die volle Freiheit der Entwicklung gelassen zu haben; denn schon als Zwanzigjähriger hatte Velazquez seinen Stil gefunden, den eines ausgesprochenen Naturalismus. Er malte Bodegones, d. h. Genrestücke nach dem Leben: der Wasserträger in Apsley-House, die Alte Köchin in der Sammlung Cook zu Richmond haben sich erhalten. Eine 1609 bezeichnete Anbetung der Könige im Museum des Prado zu Madrid²⁾ (Fig. 291) zeigt in sehr einfacher, klarer Anordnung die Madonna, eine kräftige andalusische Bäuerin, umgeben von den ganz porträtmäßig aufgefaßten würdigen Gestalten der Verehrenden; in der kräftigen, breiten Malweise und den dunkeln Schatten mag man Anklänge an die italienischen Naturalisten und Ribera erkennen. Sie treten in einem zweiten Kirchenbilde, der Anbetung der Hirten in der Londoner Nationalgalerie so stark hervor, dass dieses Gemälde neuerdings aus dem Werke des Velazquez gestrichen worden ist.

Ein erster Versuch des jungen Meisters, nach der Thronbesteigung des neuen Königs, Philipps IV., in Madrid sein Glück zu machen, blieb ohne Erfolg; besser gelang es ihm zwei Jahre später: das von ihm gemalte Porträt seines Gönners, des Kanonikus Juan de Fonseca fand den Beifall des allmächtigen Günstlings, des Grafen von Olivarez, so daß er ihn dem Könige empfahl und dieser selbst dem Maler zu einem — jetzt verlorenen — Reiterbildnisse saß. Velazquez wurde 1623 zum Kammermaler ernannt, und damit beginnt jenes persönliche Vertrauensverhältnis, das Namen und Erscheinung Philipps und Olivarez' mit in die Unsterblichkeit hinübergerettet hat. Velazquez hat, wie es seiner Stellung entsprach, während der nun folgenden 37 Jahre seines Lebens den König und die Mitglieder seiner Familie und seines Hofes immer wieder porträtiert; er erfüllte mit einer loyalen Resignation, die in bemerkenswertem Gegensatz steht zu den Ansprüchen auf künstlerische Ungebundenheit, wie sie das 17. Jahrhundert sonst entwickelte, eine amtliche Pflicht, die gewiß nirgend schwerer sein konnte als an dem etikettestrengsten und geistärmsten Hofe der Welt. Von Philipp IV. allein existieren heute noch etwa dreißig Porträts, die mehr oder minder begründeten Anspruch darauf haben, als Werke des Velazquez zu gelten.³⁾ Die Erscheinung des Königs, an sich unbedeutend und mit den Zeichen der Familiendegeneration behaftet, zeigt darin, abgesehen von den natürlichen Spuren des fortschreitenden Alters, eine fast erschreckende Gleichförmigkeit des geistigen Ausdrucks: blieb er doch zeitlebens, trotz der guten Vorsätze und Anläufe seiner Jugend, der tatenlosen, zu Entschlüssen unfähige Schattenkönig, der von einem verschmitzten, aber politisch unfähigen Günstling gegängelt wurde. So hat Velazquez vor allem gezeigt, wie der Porträtist ein an sich ungünstiges, ja unsympathisches Thema allein durch

¹⁾ C. Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. 2. Aufl. Bonn 1903; grundlegend für die Geschichte der ganzen spanischen Kunst. A. de Beruete, *Velazquez*. Paris 1898.

²⁾ Dort befinden sich alle hier genannten Gemälde spanischer Meister, für die kein anderer Aufbewahrungsort angegeben wird.

³⁾ Ch. B. Curtis, *Velazquez and Murillo. A descriptive and historical Catalogue of the works etc.* London 1883.

liebevolle Treue und Wahrheit zu künstlerischer Bedeutung erheben könne. Ihn fesselte an den Dargestellten Dankbarkeit und echt spanische Treue, die unverletzliche Hofetikette verbot jedes rein malerische Arrangement, wie es Tizian und Van Dyck ihren Modellen zumuten durften, und der unbestechliche Wirklichkeitsinn des Künstlers selbst machte ihm eine sachgemäße Behandlung des Kostüms und sonstigen Beiwerks zur Pflicht, die der Kritik jedes Schneiders und Waffenschmiedes gewachsen ist. Das Resultat aller dieser Faktoren ist der erste Bildnisstil des Velazquez, wie er in den Porträts des Königs, seiner Brüder und des Grafen Olivarez, namentlich denen in ganzer Figur (Fig. 292) vorliegt. Sie zeigen das Streben nach höchster Schlichtheit, wie es eine Zeitlang am Hofe des jungen Königs Mode war; galt es doch als eine Tat, daß er an Stelle des alten steifen Radkragens die „golilla“, den halbweichen, glatten Rundkragen, eingeführt hatte. Die Figuren stehen dunkel gekleidet, in etikettenmäßiger Pose, vor einem hellen, glatten Grunde, auf dem höchstens ein steifer Tisch oder dergleichen den Innenraum andeutet. Auf körperlich plastische Wirkung hat es der Maler in erster Linie abgesehen. Auch wo er nur die Halbfigur oder das Brustbild gibt, wie in dem frühesten Porträt Philipps vom Jahre 1623, oder dem vornehmen Jünglingsporträt der Münchener Pinakothek, steht ihm die ganze Gestalt vor Augen: darauf, daß er vom Ganzen ausgeht, körperlich wie geistig, beruht der eigentümlich überzeugende Eindruck seiner Bildnisse. Größer als die Vornehmheit der Modelle ist die seiner Malweise in ihrem schlichten, sachlichen Ernst. Vielleicht den Höhepunkt dieser Epoche bezeichnet das Bildnis des Infanten Ferdinand als Jäger (Fig. 293). Es enthält ebenso wie die Jägerbildnisse des Königs, später des kleinen Kronprinzen Balthasar Carlos zugleich schon die Elemente einer allmählichen Wandlung von Velazquez' Porträtstil: die stärkere Betonung des Hintergrundes, der Umgebung, der Landschaft bedingt größere Einheitlichkeit der Komposition und mehr malerische Haltung. Den Glanzpunkt dieser Stilphase bedeuten die Reiterporträts des Königs (Fig. 294), wie sie Velazquez als Vorbild für die von dem Florentiner *Pietro Tacca* geschaffene Bronzestatue im Schlosse Buen Retiro um 1635 ausführte. Philipp IV. war ein berühmter Reiter, und die Schönheit der andalusischen Rosse allein mußte ein Künstlerauge begeistern. Der Reiter in blinkender Rüstung und sein prächtiges Tier sind eins, die kastilische Hochgebirgslandschaft umweht sie mit frischer Morgenluft. Es ist



Fig. 292 Bildnis Philipps IV. in ganzer Figur von Velazquez

ein Bild, das sich Tizians berühmtem Reiterporträt des königlichen Ahnherrn Karls V. wohl an die Seite stellen kann. Aber auch das besonders frische und lebenswürdige Bildnis des kleinen Prinzen Balthasar zu Pferde und die beiden Reiterstücke des Grafen Olivarez (in Madrid und Schleißheim) sind Meisterwerke ersten Ranges. Sie enthüllen uns das Geheimnis der malerischen



Fig. 293 Bildnis des Infanten Ferdinand als Jäger von Velázquez

Technik, wie sie Velázquez in dieser mittleren Periode erobert hatte: „die Figur und ihr Standort in warmem, gelbem, blaßrotem und braunem, die Landschaft in kaltem, blauem Ton, beide sich gegenseitig steigernd — auf diese Weise vermochte er bei allverbreitetem gleichmäßigem Tageslicht doch seine Figuren mit Erfolg, mit voller Körperlichkeit vom Grund zu lösen“ (Justi).

Den erklärenden Kommentar zu diesen Wandlungen in Velázquez' Porträtstil gibt die Geschichte seines Lebens und seiner weiteren Tätigkeit in diesen Jahrzehnten. Bereits 1626—27 entstand infolge der vom Könige angeordneten Konkurrenz mit einigen italienischen Hofmalern sein erstes Historienbild, die Vertreibung der Moriskos durch Philipp III. (1609) darstellend; es ist, wie viele andere Gemälde des Meisters, beim Brande des Madrider Schlosses 1734 untergegangen und uns nur in Beschreibungen erhalten. Das große Ereignis des folgenden Jahres 1628 war der Besuch von *Rubens* am Madrider Hof; er kam als diplomatischer Agent, betrieb aber auch seine künstlerischen Interessen so eifrig,

daß er neun Monate blieb, um die königliche Familie zu malen und die Tizians im Palaste zu kopieren. Wenn man fragt, welchen Eindruck der Verkehr mit seinem hochberühmten Kollegen auf Velázquez gemacht hat, so gibt darauf ein Gemälde Antwort, das 1629 vollendet wurde und inhaltlich wohl als eine Nachwirkung Rubensscher Kunst betrachtet werden darf: der *Bacchus* (Fig. 295). Es ist eine Darstellung des Weingottes und seines Ge-

folges in der einzigen Form, in welcher der spanische Naturalist — trotz aller Rubens der Welt! — sie sich denken konnte: als eine Gesellschaft lachender Zecher, Bacchus mitten unter ihnen, wie er zum Jocus der anderen einen Soldaten für seine Leistungen mit dem Kranze belohnt. Es ist dem Geiste nach eine Fortsetzung seiner Bodegones-Malerei: Bauern, Lastträger, Straßenmusikanten sind hier wie dort das Publikum, das er malt; Bacchus und sein wie er halb-nackter Begleiter unterscheiden sich von ihren Kumpanen nur wie etwa ein Schlemmer aus den höheren Ständen von dem Tagdieb aus dem gemeinen Volke,



Fig. 294 Reiterbildnis Philipps IV. von Velazquez

durch die weichere Körperbildung; aber die Art, wie er einen Moment überlegend zur Seite blickt, deutet doch sehr fein an, daß er innerlich nicht zu den übrigen gehört, die grinsend nur das Hoch auf den Sieger erwarten. Anordnung und Körperplastik zeigen bereits volle Meisterschaft, die Raumdarstellung aber hat noch etwas Beengtes und die Lichtführung arbeitet mit schweren Schatten, als wenn die Szene nicht im Freien, sondern im einseitig beleuchteten Raum vor sich ginge.

Man braucht nur an bacchische Szenen des Rubens zu denken, um angesichts dieses Gemäldes den Gegensatz nicht bloß zweier Künstler, sondern zweier

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

21

Kunstwelten zu begreifen. Dort der Zögling der italienischen Renaissance und des Humanismus, der mit allen Mitteln vlämischer Sinnlichkeit die antiken Fabeln zu einem poetischem Scheinleben erweckt, hier der nüchterne Beobachter der Natur und des Lebens, unfähig zu solchem Phantasierauch, aber voll Kraft der Verinnerlichung und darum auch des rein menschlichen Humors, wie ihn nur je ein nordischer Maler solchen Szenen zu verleihen wußte.

Velazquez konnte, so sehr er ihn bewundern mochte, von Rubens nichts lernen oder annehmen, denn er redete künstlerisch eine andere Sprache. Aber es scheint doch, daß dieser äußerlich auch noch insofern einen Einfluß auf ihn ausübte, als er ihm die Lust nach Italien rege machte. Kaum hatte der große Niederländer im Mai 1629 Madrid verlassen, als Velazquez sich — Anfang August — mit Urlaub seines königlichen Herrn und reichlichen Empfehlungen des Grafen



Fig. 295 Bacchus und die Trinker von Velazquez

Olivarez versehen auf den Weg machte. In Venedig und in Rom verweilte er längere Zeit; hier wohnte er durch die Vermittlung des spanischen Gesandten in der Villa Medici auf dem Monte Pincio, und dem Eindruck dieser herrlichen Umgebung verdanken wir die ersten landschaftlichen Skizzen, die sich von Velazquez nachweisen lassen, zwei Studien aus dem Parke der Villa. Von behaglicher Muße zwischen Studium und Genuß erzählt auch das damals gemalte erste Selbstbildnis, das man wohl in dem schönen Porträt der Kapitolsгалerie wieder erkennen darf (Fig. 296). Aber auch ein neues großes Gemälde mythologischen Inhalts entstand damals, die Schmiede des Vulkan (Fig. 297). Es mußte sehr lehrreich sein, hier den tiefgreifenden Einfluß Italiens und Roms, der Venetianer und all der großen Renaissancemeister, welche Velazquez nun an der Quelle studiert hatte, nachzuweisen — wenn er vorhanden wäre. Der „Vulkan“

steht aber genau auf dem gleichen Boden, wie der „Bacchus“, dem eines phrasenlosen, souverän mit aller Tradition schaltenden Naturalismus. Dargestellt ist, wie der Sonnengott Apollon in die Schmiede tritt und dem hinkenden Feuerbeherrscher Kunde gibt von der Untreue seiner Gattin Venus, ein von der Kunst sonst kaum gewählter Moment, der aber Velazquez nahe liegen mochte wegen der inneren Verwandtschaft mit der Situation seines früheren Bildes: auch hier eine jugendlich feinere Gestalt eingereiht in den Kreis derber Gesellen am Ambos, die mit aufgerissenen Augen und offenem Munde auf die unerwartete Botschaft lauschen. Vielleicht brachte der Künstler die Skizze schon aus Madrid mit und führte sie nun mit aller Behaglichkeit aus. Die Charakteristik ist von packender Wahrheit, gewürzt durch eine ungesuchte, aus dem Gegenstande selbst sich ergebende Komik. In der Durchführung der verschiedenen gearteten nackten Körper, der nun schon präziser und luftreicher gegebenen Örtlichkeit, der verschiedenen Beleuchtungsprobleme hat sich der Maler offenbar gütlich getan. In einem Punkte mag man das Resultat der römischen Studien besonders konstatieren: in der Überwindung der scharf abgesetzten Schatten durch eine in alle Tiefen dringende Lichtführung. „Jede Figur hat ihre eigene Note in Licht und Schatten.“ Als Gegenstück zu diesem Bilde brachte Velazquez eine Darstellung von Josephs Brüder vor Jakob mit heim, die sich im Schlosse Buen Retiro befindet. Auf Befehl des Königs hatte er auch noch in Neapel ein Porträt seiner Schwester Maria Anna, der Königin von Ungarn, aufgenommen, das wohl dem bekannten Bilde in ganzer Figur (im Berliner Museum) zugrunde liegt.

Die folgenden achtzehn Jahre, welche Velazquez ruhig in Madrid verbrachte, auch vom Hofdienst immer stärker in Anspruch genommen, sind die Zeit seiner künstlerischen Reife, seines voll entwickelten malerischen Stils. Dieser Zeit gehört das 1644 auf dem Katalonischen Feldzug in Fraga gemalte Bildnis des Königs an, welches in dem klaren und farbenschönen Porträt im Dulwich College in London wiedererkannt wurde. Aber auch die bedeutenden, schon oben charakterisierten Jagd- und Reiterporträts entstanden damals, zum Teil als Dekoration für ein neues Jagdschloßchen des Königs, die Torre de la Parada. Ebendorthin wird ursprünglich das große Jagdbild gehört haben, das sich heute in der Londoner Nationalgalerie befindet und mit lebendigster Anschaulichkeit und einem erstaunlichen Reichtum von Typen und Motiven eine jener festlichen Saujagden schildert, wie man sie zu veranstalten liebte. An Porträts nichtfürstlicher Personen aus diesen Jahrzehnten müssen hervorgehoben werden das des Oberjägermeister Juan Mateos in Dresden, des Bildhauers Martinez Montanes und des Don Alonso Pimentel, Grafen von Benevente in Madrid, sowie des Kardinals Gasparo Borja im Städelschen Institut zu Frankfurt.

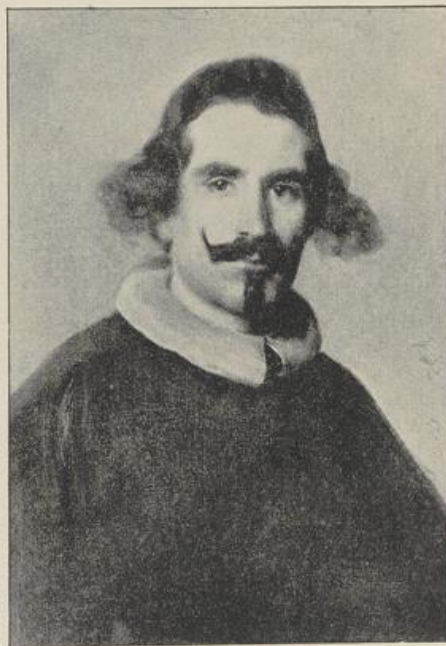


Fig. 296 Selbstbildnis von Velazquez
(Nach Photographie Alinari)

Auch drei Damenbildnisse schließen sich hier an, die einzigen des Velazquez, welche nicht den Hofkreisen entstammen und deren Originale sich deshalb schwer bestimmen lassen. Aber auch die Auffassung des Malers steigert den geheimnisvollen Reiz, der gerade diese Gestalten umgibt: die im Profil dargestellte „Sibylle“, eine echt spanische Schönheit von edlem Typus, die Dame mit dem Fächer in Hertford House, und die angebliche Gattin des Künstlers (in Berlin).

Vor allem aber schuf Velazquez um 1635, wahrscheinlich vor 1637, das große Historienbild, eines seiner abgeklärtesten Werke überhaupt, die Übergabe von Breda (Fig. 298). Man nimmt an, daß er damit dem großen Feldhauptmann Ambrogio Spinola ein Denkmal setzen wollte, mit dem ihn 1629 die



Fig. 297 Die Schmiede des Vulkan von Velazquez

Überfahrt von Barcelona nach Genua zusammengeführt hatte; Spinola starb bereits im folgenden Jahre bei der Belagerung von Casale im Mantuanischen Erbfolgekriege, von Spanien schmachlich im Stiche gelassen. Die von ihm erzwungene Übergabe von Breda in Holland nach zehnmonatlicher Belagerung — am 5. Juni 1625 — war der letzte rühmliche Erfolg, der den spanischen Waffen zuteil wurde. Der niederländischen Besatzung unter Justinus von Nassau wurde ehrenvoller Abzug gewährt, Spinola selbst beglückwünschte den Kommandanten zu seiner Tapferkeit. Diese ritterliche Begegnung stellt das Bild dar, das beiderseitige Gefolge illustriert treffend den Gegensatz der beiden Kriegsvölker, im tiefer gelegenen Mittelgrund defiliert die abziehende Garnison vor den mit aufgepflanzten Lanzen Spalier bildenden Spaniern, dahinter tut sich der Blick auf die im Morgenlicht schimmernde Ferne auf. Es ist ein Bild ohnegleichen, voll

Treue, Einfachheit und Würde. Mit Recht sagt Justi: „Wenige Historienbilder enthalten so wenig Geistloses, d. h. Phrase und Schablone; an wenige ist so viel Geist, künstlerisch und menschlich, gewandt worden; wenige geben so viel zu



Fig. 298 Die Übergabe von Breda von Velazquez

denken, und noch weniger lassen wie dieses einen Künstler von wahren Geistesadel erkennen.“

Auch zur religiösen Malerei wurde Velazquez jetzt, zunächst vielleicht durch äußere Anregungen, zurückgeführt. Für das Benediktinerinnenkloster von S. Placido entstand etwa um 1638 der Crucifixus, eine Darstellung des Gekreuzigten in voller Ruhe und Einsamkeit; der meisterhaft durchgebildete, kräftig-

schöne Körper steht mehr, als daß er hängt, mit nebeneinander gehefteten Füßen auf dem Stützholz, das Haupt im Todesschlummer gesenkt. Den feierlich geheimnisvollen Eindruck bedingt vor allem die Verschleierung der einen Gesichtshälfte durch das unter dem Dornenkranz lang herabfallende dunkle Haar. An tiefer Empfindung steht diesem Werke zur Seite der Christus an der Säule (London), eine sonst kaum so dargestellte Episode der Leidensgeschichte zwischen Geißelung und Dornenkrönung, die in ergreifender Weise mit dem Andachtsleben der Zeit in Verbindung gebracht ist. Denn vor dem ermattet zusammengebrochenen Heiland kniet ein anbetendes Kind, von seinem Schutzengel herbeigeführt und auf den Leidenden hingewiesen. Wohl in keinem anderen Werke des Malers

klingt sein innerstes Empfinden so stark mit, und doch ist alles so einfach und selbstverständlich gegeben, als wäre es ein erlebter Vorgang. Die Malerei des Nackten in dem fast athletisch gebildeten Christuskörper, den Armen des Engels ist von unbeschreiblicher Vollendung.

Einen äußeren Abschnitt im Leben des Künstlers bezeichnet dann die zweite italienische Reise, die ihn vom Januar 1649 bis zum Juni 1651 von der Heimat fernhielt. Diesmal sollte er im direkten Auftrag des Königs für die Neugestaltung des Madrider Schlosses Gemälde, Statuen und Gipsabgüsse ankaufen. Wieder war Venedig seine erste Station, dann hauptsächlich



Fig. 299 Bildnis Innozenz X. von Velazquez (Nach Photogr. Anderson)

Rom und Neapel. In dem zerstreuten Leben, das sein Reisezweck mit sich brachte, entstand ein neues, großes Meisterwerk, das Porträt des Papstes Innozenz X. (in der Galerie Doria, Fig. 299). „Zur Übung“ hatte Velazquez vorher seinen Diener und Farbenreifer, der später selbst Maler wurde, den Mauren Juan de Pareja gemalt (Exemplare in Castle Howard und Longford Castle) und schon mit dieser Arbeit die Bewunderung seiner römischen Kollegen aus allen Nationen — unter denen sich Namen wie Bernini, Duquesnoy, Algardi, Pietro da Cortona, Nicolas Poussin befinden — in solchem Grade erregt, daß er zum Mitgliede der Accademia S. Luca gewählt wurde. Das Papstporträt galt von allem Anfang an für ein „Wunder“; es gehört zu jener kleinen

Zahl von Bildern, die man nicht vergessen kann, wenn man sie einmal gesehen hat. Aber es läßt sich auch nur mit dem Blick, nicht mit Worten in seinem Wesen erfassen. Rasch hingemalt, in heißem aber sicherem Ringen mit dem spröden Objekt, nicht ohne gewaltsame „Pentimenti“, wie sie z. B. an den Fingern der rechten Hand sichtbar sind, verdankt es vielleicht gerade diesem improvisatorischen Charakter den Eindruck verblüffender Lebenswahrheit. Der Papst, ein auffallend häßlicher Mann mit verschlagenem Ausdruck in den derben Zügen, spärlichem Bart, roter Gesichtsfarbe, sitzt auf einem roten Samtsessel vor einem roten Vorhang, mit purpurnem Käppchen und Kragen, deren Farbenton durch das weiße Chorhemd noch mehr gehoben wird. Aus diesem ungewöhnlich ungünstigen Farbenensemble hat Velazquez mit ganz wenig Mitteln, scheinbar mühelos, ein Bild geformt, dem sich an Lebensfülle und zugleich an repräsentativer Wirkung nichts an die Seite setzen läßt. Es hat in erster Reihe den Namen des Malers, der auf dem Briefe in der Hand Sr. Heiligkeit zu lesen ist, als er sonst vergessen war, die Jahrhunderte hindurch lebendig erhalten.

Dieses Bild inaugurirt zugleich eine neue Epoche in Velazquez' Kunst, eine Wendung seiner Schaffensweise, die man wohl als seine „dritte Manier“ bezeichnet. Zu ihrer Würdigung gehört wiederum ein Blick auf seine äußeren Lebensverhältnisse. Der Hofdienst, der ihn nach Italien geführt hatte, nahm fortan seine Zeit noch mehr in Anspruch. Velazquez hatte nun einmal den höfischen Ehrgeiz und das Titelbedürfnis des Spaniers: auf seine Bewerbung hin erhielt er den Posten des Schloßmarschalls, ein Amt, das keine Sinekure war und den größten Teil seiner Zeit mit beschwerlichen und verdrießlichen Beschäftigungen in Anspruch nahm. Die Doppeltätigkeit nötigte schon aus äußeren Gründen den Maler zu einem abgekürzten Verfahren, er hatte nicht mehr die Muße zu jener festen, sorgfältigen Durchführung, von der er ausgegangen war. Aber keiner hat wie Velazquez verstanden, aus der Not eine Tugend zu machen, dem Skizzenhaften künstlerischen Reiz zu verleihen, mit knappen Mitteln dennoch seine Intention bis in die letzten Akzente zu verwirklichen. Unverschmolzen stehen die mit unfehlbarer Sicherheit hingetzten Pinselzüge nebeneinander, ihre Vereinigung ist der Netzhaut unseres Auges überlassen; aber gerade daraus ergibt sich ein Spiel des Lichtes, eine täuschende Wahrheit der Oberfläche, welche den Schein des Lebens, selbst der Bewegung hervorzurufen vermag. Es kam hinzu, daß Velazquez, nachdem er jahrzehntelang ausschließlich nach der Natur gemalt und einen verhältnismäßig engen Gesellschaftskreis immer wieder porträtiert hatte, seine Modelle gleichsam auswendig konnte. So war er fähig, ihr Wesen und ihre malerische Erscheinung in großen Zügen zusammenfassend auch mit flüchtigen Andeutungen zu erschöpfen.

Das gilt vor allem wieder von den Porträts der königlichen Familie. Die Altersbildnisse Philipps IV. (im Prado, in London, Wien, Turin u. a.), die Porträts der neuen Königin Marianne, der jungen Infantinnen sind durchweg in diesem breit skizzierenden Stile gemalt und erhalten dadurch ihre Bedeutung. Selbst über die Verunstaltung durch eine Modetracht, wie sie so ungeheuerlich selten ersonnen worden ist, triumphiert Velazquez in den Bildern dieser Damen, und besonders die kindliche Anmut der Prinzessin Margarita hat er von ihrem dritten Lebensjahre an immer wieder mit entzückender Frische und feinsten malerischer Wirkung dargestellt. Sie steht auch im Mittelpunkt des großen Meisterwerkes dieser Jahre, des unter dem Namen *Las Meninas* (Die Hoffräulein) bekannten Familienbildes (vgl. die Tafel). Man versteht es recht, wenn man sich vergegenwärtigt, wie es entstanden sein mag. Als Velazquez eines Tages im königlichen Schlosse an einem großen Bildnisse des Königs und seiner Gemahlin arbeitete und die Majestäten ihm hierzu eine Sitzung bewilligt hatten,

wurde zur Unterhaltung des königlichen Paares sein Liebling, die kleine Infantin mit ihrem Hofstaate befohlen. Die zierliche fünfjährige Prinzessin inmitten zweier hübscher Fräulein, die sich bemühen, das Kind in vergnügter Stimmung zu erhalten und umgeben von anderen Hofbediensteten — es fehlen darunter nicht die seltsame Gestalt einer häßlichen Zwergin sowie eine große Ulmer Dogge — neben dem an der Staffelei stehenden Maler in dem weiten dämmrigen Raume, das alles zusammen ergab ein Bild von so fesselndem Reiz für das gebildete Auge des Königs, daß dieser wohl die Anregung gab, es in einem Gemälde festzuhalten. Vielleicht erinnerte er sich wehmütig an ähnliche Momentbilder aus dem Reitunterricht des verstorbenen Prinzen Balthasar, wie sie Velazquez in zwei Farbenskizzen (in der Hertfort Gallery und in Grosvenor House in London) festgehalten hatte. Auch die Skizze, welche er diesmal anfertigte, hat sich erhalten (bei Mr. Banks in Kingston Lacy); sie zeigt bereits die beiden wesentlichsten Veränderungen, welche der Maler in dem Zufallsbilde angebracht hat: die von einem Hausmarschall geöffnete Tür im Hintergrunde und den Spiegel daneben, zwei für Lichtwirkung und Raumillusion grundlegende Momente. Doch fehlt noch das Bild des Königspaares im Spiegel, das er konsequenterweise hinzufügte, denn ihnen gegenüber spielt sich ja dieses „Bild der Herstellung eines Bildes“ ab. Es ist in seiner ganzen Wirkung auf die feinsten Nuancen der Beleuchtung gestellt und mit den einfachsten malerischen Mitteln hervorgebracht, fast ohne Lokalfarbe, nur mit einem unglaublich verfeinerten Gefühl für die Unterschiede des Helldunkels.

Ganz ähnlich nach Inhalt und Ausführung ist das letzte größere Werk des Velazquez: die Spinnerinnen. Ein amtlicher Besuch des Hofmarschalls in der Tapetenwirkerei zu Madrid mag dem Maler die Anregung geboten haben zu der reizenden Darstellung, wie drei Hofdamen in einer erhöhten und beleuchteten Nische die aufgehängten Gobelins betrachten, während im halbdunkeln Vordergrund die Arbeiterinnen am Werke sind, farbige Wollen aufzuspulen und zu ordnen. Wiederum ein Augenblicksbild, das aber, weil der Zwang der Etikette fehlte, diesmal mit noch größerer Freiheit auch im Arrangement der Gruppen durchgebildet werden konnte. Aber auch noch mehr, als in den Meninas, ist hier nicht der figürliche Vorgang die Hauptsache, sondern das optisch-malerische Problem: die Durchbrechung des Hintergrundes durch die hellste Lichtpartie und Zerstreuung und Abschwächung des Lichts nach dem Vordergrund hin; es ist eine Aufgabe, wie sie annähernd mit gleicher Meisterschaft nur die gleichzeitigen holländischen Lichtmaler, ein Jan Vermeer oder ein Pieter de Hooch (vgl. S. 290 f.) gelöst haben. Das Bild bedeutet auch — bezeichnend für die Unabhängigkeit der Denk- und Empfindungsweise dieses Hofmalers — die erste Einführung des arbeitenden Volkes in den Darstellungskreis der romanischen Kunst.

Neben solchen Höhepunkten seines reifsten Schaffens treten ganze Gruppen von Arbeiten in zweite Linie zurück, wie die Bildnisse von Hofnarren und Zwergen, die Charakterfiguren des „Äsop“ und „Menippos“. Auch zwei Gemälde religiösen Inhalts gehören noch dieser letzten Zeit an: die Krönung Mariä, welche Velazquez für das Oratorium der neuen Königin malte, ist ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie derselbe Maler, welcher so zwanglos die Wirklichkeit wiedergibt, da wo der Gegenstand es ihm zu erfordern schien, auch die strengste Form der Komposition zu finden weiß. Niemals ist das Mysterium feierlicher, zeremoniöser dargestellt worden, als in dieser nach dem Prinzip des auf die Spitze gestellten gleichseitigen Dreieckes aufgebauten Gruppe. Um der stärkeren Wirkung willen wendet sich Maria sogar von den himmlischen Majestäten ab und mit feierlicher Bewegung dem Beschauer voll zu. Die Begegnung der beiden heiligen Einsiedler Paulus und Antonius, 1659 auf dem



Fig. 300 Die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus von Velazquez

Altar der Antonius-Einsiedelei bei Buen Retiro aufgestellt (Fig. 300), zeigt uns noch einmal deutlich, etwa verglichen mit jener frühen Anbetung der Könige, welche Bedeutung allmählich die Umgebung, das malerische Milieu für Velazquez' Kunst erlangt hat. Hier ist es eine wilde, einsame Gebirgslandschaft mit schroffen Felswänden, welche dem ganzen Vorgang Schauplatz und Stimmung gewährt;

in ihr sind nach mittelalterlicher Weise in kleinen Figuren andere Szenen aus der Legende der beiden Heiligen dargestellt. „Die Malweise ist von unsäglichem Reiz. So schreibt nur eine Hand, die vierzig Jahre den Pinsel geführt hat. Es ist das dünnstgemalte aller seiner Bilder, ganz im ersten Anlauf beendet und dann nicht mehr berührt. Alle Wirkungen sind erreicht mit einem Kleinsten von Kraft- und Stoffaufwand . . . Die Zeichnung schwebt hinter der wie hingeblassenen Farbe, als sähe man ins Weite durch eine dünne Gaze“ (Justi).

Dieses Jahr und das folgende brachte Velazquez zwei Höhepunkte seines persönlichen und amtlichen Lebens: die Aufnahme in den hohen Orden von Santiago und die Zusammenkunft auf der Bidassoinsel zwischen der spanischen und der französischen Königsfamilie, wobei die Übergabe der Infantin Maria

Theresia, Philipps ältester Tochter, an ihren Bräutigam Ludwig XIV. stattfand. Die Leitung der Reise des ganzen königlichen Haushalts und die Arrangements bei der Entrevue hatten Velazquez als Hofmarschall obgelegen; infolge der Strapazen verfiel er bald nach der Heimkehr in ein hitziges Fieber und erlag ihm am 6. August 1660. Sein vielbeneidetes Hofamt blieb bis zuletzt das tragische Geschick seines Lebens.

Velazquez hinterließ nur zwei eigentliche Schüler: den schon genannten *Juan de Pareja* († 1670), dessen Hauptwerk, die Berufung des Apostels Matthäus (1661), sich im Prado-Museum be-



Fig. 301 Bonaventuras Gebet während einer Papstwahl von Francisco Zurbarán

findet und seinen Schwiegersohn *Juan Bautista del Mazo* († 1687), der sein Nachfolger als Kammermaler wurde und dessen Werke oft mit denen des Meisters verwechselt worden sind. Interessant ist sein unter dem offenbaren Einfluß der „Meninas“ gemaltes Familienbild in der Wiener Galerie. — Aber die noble Denkweise des ritterlichen Malers drückte sich auch darin aus, daß er niemals danach strebte, Alleinherrscher auf seinem Gebiete zu sein, wie es etwa Tizian, Tintoretto und Rubens getan hatten. Echte Talente hat er nach Kräften gefördert; seine Alters- und Heimatsgenossen *Zurbarán* und *Cano* zog er selbst nach Madrid an den Hof und blieb mit ihnen lebenslang befreundet. *Francisco Zurbarán* (1598—1662) war angeblich aus der Schule des Roelas hervorgegangen und hat meistens in Sevilla gearbeitet; aber schon 1633 zum Hofmaler Philipps IV.

ernannt, ist er 1650 nach Madrid übergesiedelt und dort auch gestorben. Er war neben Velazquez der größte Realist der spanischen Malerei, aber er blieb stets einseitig befangen in dem herb asketischen Wesen, in der Vorliebe für alles Mönchische, die für das Spanien des 17. Jahrhunderts so bezeichnend ist. Insofern ist er der spanischste aller spanischen Maler. Niemals hat er eine Szene aus dem weltlichen Leben, kaum ein Porträt gemalt, seine Mönche und Heiligen allerdings kopierte er in vollkommener Treue nach lebenden Modellen. Frühgereift schuf er bereits

1625 die große ‚Concepcion‘ — die Darstellung der Immaculata in visionärer Verzückung auf Wolken schwebend — in der Peterskapelle der Kathedrale zu Sevilla, bald darauf seinen großen Triumph des heil. Thomas von Aquino für die Thomaskirche. Auf der Höhe seiner geistig beschränkten, aber stets groß und wuchtig gestaltenden Kunst steht er in den Szenen aus dem Leben großer Mönchsheiliger, wie dem Zyklus des hl. Bonaventura, von denen sich Stücke in Paris, Berlin und Dresden (Fig. 301) befinden. Die anschauliche Erzählung, energische Charakteristik und gediegene Durchführung lassen diese Bilder den Arbeiten der ersten Stilepoche des Velazquez nahezu ebenbürtig erscheinen.

Der aus Granada gebürtige *Alonso Cano*

(1601—67) war als Bildhauer und als Maler — denn in beiden Künsten hat er, wie in der Architektur, Hervorragendes geleistet — ein Zögling der Sevillaner Schule, lebte aber von 1637 an als Hofmaler in Madrid und zog sich erst 1658 im Besitz einer geistlichen Pfründe nach seiner Vaterstadt zurück. Ein unruhiges Temperament und als Künstler der Anregungen bedürftig, hat er wenig selbständige Eigenart entwickelt; er war der erste spanische Maler, der in seinen Kompositionen fremde Kupferstiche benutzte, Anklänge an Ribera, Correggio, Tizian, Veronese dringen in seinen Werken durch. Doch hat er auch, namentlich



Fig. 302 Madonna von Alonso Cano

Fig. 303 Die „Engelskette“ von Murillo



in den Bildern der Madonna (Fig 302) und des leidenden Erlösers, eigenes edles Schönheitsgefühl betätigt und seine besten Werke während der letzten Epoche in Granada geschaffen (Die sieben Freuden Mariä im Chor der Kathedrale, Madonna del Rosario in der Kathedrale zu Malaga).

Bei keinem Künstler hat das uneigennützige Interesse, das der große Velazquez ihm zuwandte, herrlichere Früchte getragen, als bei seinem jüngern Landsmann *Bartolomé Esteban Murillo* (1617—1682)¹⁾. Sein guter Stern oder vielmehr eine gewisse innere Notwendigkeit leitete den jungen Maler, der, von armen Eltern geboren und früh verwaist, bei dem unbedeutenden *Juan del Castillo* († 1640) seine Lehrzeit durchgemacht und dann mühsam durch handwerksmäßige Andachtsbildchen u. dgl. seinen Lebensunterhalt gewonnen hatte, grade in dem entscheidenden Augenblicke nach Madrid. Die Erzählungen eines älteren Kunst- und Ateliergenossen, des *Pedro de Moya* (1610—66), den der Kriegsdienst nach den Niederlanden und Lerneifer in das Atelier Van Dycks geführt hatte und der nun nach Sevilla zurückkehrte, sollen zuerst die Sehnsucht nach einer anderen Kunst, als er sie bis dahin im Dunkeln ausgeübt hatte, in Murillo geweckt haben. Genug, er tauchte 1692 plötzlich in Madrid auf und fand in dem angesehenen Hofmaler einen freundlichen Gönner. Dieser wird ihm die Möglichkeit eröffnet haben, die er brauchte: die Werke der großen Italiener und Niederländer und die Antiken in den königlichen Schlössern zu studieren und auch

¹⁾ C. Justi, Murillo. Leipzig 1892.



Fig. 304 Geburt Mariä von Murillo

seine eigene ernste und klare Kunst kennen zu lernen. Ohne daß sich der bestimmende Einfluß irgendeines dieser Meister in seinen Arbeiten nachweisen ließe, ist Murillo, als er 1645 nach Sevilla zurückkehrte, ein anderer geworden; die Schwingen waren ihm gewachsen und die Gunst des Geschicks, die ihn zu größeren Aufgaben berief, fand ihn jetzt nicht mehr unvorbereitet.

Bereits 1646 erhielt er die Ausführung von elf Gemälden aus der Ordenslegende im kleinen Kreuzgang des Franziskanerklosters. Die Bilder sind heute zerstreut; die charakteristischsten Stücke besitzen das Prado-Museum und der Louvre. Sie stellen Szenen aus dem Leben eines heilig gesprochenen andalusischen Ordensbruders dar, von dem die Legende allerlei kuriose Begnadigungen erzählte. So sehen wir in der sog. „Engelsküche“ im Louvre (Fig. 303), wie der Bruder Diego, statt seinen Pflichten als Küchenmeister nachzukommen, durch verzücktes Gebet ‚entmaterialisiert‘ in der Luft schwebt, während eine Schar großer und kleiner Engel sich daran gemacht hat, für ihn den Küchendienst zu tun; zwei Kavaliers, die gerade in Begleitung des Priors hereintreten, und ein anderer Mönch sind Zeugen des Vorgangs. Dies Bild führt unmittelbar in die religiöse Gedankenwelt Murillos hinein; es ist völlig die des spanisch-mönchischen Mystizismus, der keine Grenze kennt zwischen dieser und jener Welt, und mit dem Göttlichen allerorten, in einer uns heute fast blasphemisch anmutenden Weise, verkehrt. Aber es offenbart sich darin auch das Genie des Künstlers, der das Unmögliche und Niegesehene lebendig und glaubhaft zu machen weiß, ohne Pathos und Affektation, als ob es sich von selbst verstünde. Der Heilige bleibt in all seiner Verzücktheit ein gewöhnlicher, stoppelbärtiger Mönch und die Engel wiederum verrichten ihre Hezelmännchendienste mit einer so anmutigen Natürlichkeit, als ob sie es täglich gewohnt wären. Es lebt doch ein anderer Geist in diesem Bilde, als in Zurbarans düsteren Wundergeschichten: die Berührung mit Velazquez' reiner Menschlichkeit hat ihre Spuren hinterlassen.

Mit diesem Bilderzyklus war Murillos Ansehen in Sevilla begründet, und die Aufträge strömten ihm fortan reichlich zu. Er verheiratete sich 1648 und wurde bei der Gründung der Malerakademie 1660 zu deren Direktor gewählt. Eine Berufung an den Hof von Madrid schlug er aus und scheint seine Vaterstadt überhaupt kaum mehr verlassen zu haben, bis er 1682 nach dem benachbarten

Cadix ging, um das Altarblatt der dortigen Kapuzinerkirche an Ort und Stelle auszuführen. Bei der Arbeit stieß ihm, angeblich durch Sturz vom Gerüst, ein schwerer Unfall zu, und an den Folgen desselben verschied er am 3. April 1682 in Sevilla.

Während dieser 35jährigen Tätigkeit, die sich von äußeren Einflüssen ziemlich unberührt vollzog, läßt sich in Murillos Schaffen kaum eine wesentliche Veränderung verspüren. Zwar hat seine Malweise, nachdem die ersten stürmischen Reaktionen auf die Madrider Eindrücke überwunden waren, im allgemeinen wohl jene Entwicklung durchgemacht, die wir bei fast allen großen Malern des 17. Jahrhunderts finden: von einem noch plastisch modellierenden Stil mit scharfen Gegensätzen zwischen Licht und Schatten durch das Zwischenstadium einer volleren, wärmeren Behandlung zu einer immer leichter, kühler und duftiger werdenden Vortragsweise. Aber die von den spanischen Berichterstattern eingeführte strikte Unterscheidung dreier Stilepochen des Meisters, einer „kalten“, „warmen“ und „duftigen“, ist längst aufgegeben, obwohl in der Tat diese Ausdrücke den Charakter einzelner Werke Murillos treffend bezeichnen. Aber nichts berechtigt uns, etwa eine zeitliche Aufeinanderfolge der drei Manieren oder gar eine nach Art und Stoff des einzelnen Werkes verschiedene Anwendung derselben anzunehmen, schon aus dem Grunde, weil die Anhaltspunkte für eine sichere Datierung sehr unzureichende sind. Als chronologischen Wegweiser durch die überaus fruchtbare Tätigkeit Murillos — etwa 500 Gemälde werden ihm zugeschrieben — besitzen wir nämlich nur die Nachrichten über einzelne größere Bilderzyklen und hervorragende Altarwerke. Es sind dies zunächst die 1655 entstandenen Gemälde für die Kathedrale zu Sevilla: die Heiligen Isidoro und Leandro und das Lünettenbild der Geburt Mariä (jetzt im Louvre, Fig. 304). Dies Bild zeigt uns, daß Murillo damals bereits die Höhe seiner Kunst erreicht hatte und mit voller Sicherheit Komposition, Farbe und Lichtführung beherrscht. Das Ineinander von irdischer und himmlischer Welt ist hier nicht mehr mit genremäßigem Behagen in zerstreuter Schilderung durchgeführt, wie bei der Engelsküche, sondern konzentriert sich in der meisterhaft aufgebauten Mittelgruppe des von Frauen behüteten, von dienenden und jublierenden Engeln umringten Kindes, bestrahlt von dem hellen Licht des seitlichen Fensters und der darüber schwebenden Engलगlorie, während die heilige Anna links und die Gestalten am Kamin rechts mit fast rembrandtischer Feinheit als Lichtpunkte aus dem Helldunkel des Grundes auftauchen. — Ein Jahr später malte er dann das riesige Altarblatt der Taufkapelle für dieselbe Kathedrale, die Vision des hl. Antonius, der in dunkler Zelle kniend das Jesuskindlein in einer Lichtsphäre, von Engeln umschwebt, aus Himmelshöhen auf sich herabkommen sieht. Es ist nicht bloß das größte, sondern auch eines der großartigsten Bilder, das Murillo jemals geschaffen hat. Mit diesen Werken einer glänzenden Lichtmalerei verglichen erscheinen dann allerdings Arbeiten, wie die Heilige Familie in der Zimmermannswerkstatt, die Verkündigung und die Anbetung der Hirten im Prado (Wiederholungen in der Ermitage und im Vatikan) ziemlich sicher als Erzeugnisse einer älteren, noch in dunkel-kalten Tönen befangenen Malweise.

Erst beinahe ein Jahrzehnt später bieten dann die Gemälde aus S. Maria la Blanca in Sevilla wieder ein festes Datum: sie wurden 1665 vollendet. In vier halbkreisförmigen Bildern an den Schildebögen der Kuppel waren Verherrlichungen des Marienglaubens gemalt, zwei davon (jetzt in der Akademie zu Madrid) stellen die Legende von der Erbauung der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom dar, in durchsichtig klarer Erzählung und mit wunderbarer Kunst der Rhythmik in Anordnung und farbiger Durchführung.

Die Schöpfungen seines letzten Jahrzehnts, augenscheinlich Murillos bedeutendste und glücklichste Periode, werden dann eingeleitet durch den umfang-

reichen Zyklus der Kirche der Caridad, des von einem frommen Patrizier gestifteten Kranken- und Pilgerspitals (1670—74). Dem Gedanken der Charitas und seiner Betätigung in alter und neuer Zeit sind demgemäß alle Darstellungen gewidmet. Sechs große Gemälde schmückten einst, als Ersatz für Fresken, die Oberwände der Kirche; nur die beiden umfangreichsten mit der Darstellung des Quellwunders Moses und der Speisung der Fünftausend durch Christus sind noch an Ort und Stelle, die übrigen von den Franzosen entführt und jetzt in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Jene beiden großen Kompositionen brachten dem Maler eine neue Aufgabe: die Darstellung bewegter Volksmassen. Er hat sie mit jener ruhigen Sachlichkeit gelöst, welche eines der geistigen Güter spanischer Kunst ist, ohne gewaltsame Aufgeregtheit, aber mit einer Fülle schöner beziehungsreicher Einzelmotive in dem Mosesbilde, das die Spanier „La Sed“, „der Durst“ nennen; in der Speisung ist namentlich das hungernde Volk in seinem wogenden Gedränge überzeugend dargestellt. Vier kleinere Bilder enthalten den Besuch der drei Engel bei Abraham, die Heimkehr des verlorenen Sohnes, die Heilung des Lahmen am Teiche Bethesda und die Befreiung Petri, auf zwei Altarblättern waren der Heilige Johann de Dios, der unter der Last eines Kranken zusammenbrechend von einem Engel unterstützt wird, und die heilige Elisabeth bei ihrem Liebeswerk gemalt. Dieses Bild (jetzt in der Akademie zu Madrid) ist die Krone des Ganzen (Fig. 305). In der Vorhalle eines imposanten Schlosses — die Säulenloggia im Hintergrunde zeigt das Mahl der Armen, die von der Fürstin bedient werden — ist die heilige Mildtäterin beschäftigt, allerlei Kranken hilfe reich beizustehen; die ekelhaften Gebrechen dieser armen Leute sind mit voller Unbefangenheit geschildert — um so heller leuchtet die selbstlose Liebe der edlen Fürstin, der ihre Frauen schon mit etwas weniger Hingabe beistehen. Die „unverschleierte Wahrheit von Elend und Schwärmerei“ wird in wohlherwogener Ab-



Fig. 305 Die hl. Elisabeth von Murillo



Fig. 306 Der hl. Antonius mit dem Christkinde von Murillo (Nach Photogr. Hanfstaengl)

sicht mit so viel Elementen des Schönen, in den zarten Frauen, der vornehmen Umgebung, verschmolzen, daß das Ganze als der abgerundetste Ausdruck der Idee christlicher Liebe erscheint, den die Kunst aller Zeiten gefunden hat.

Endlich bilden die bis 1676 entstandenen Gemälde in der Kapuzinerkirche den Höhepunkt dieser großen zyklischen Unternehmungen Murillos; es waren ursprünglich mehr als zwanzig Bilder, von denen sich siebzehn heute im Museum zu Sevilla befinden; eine Anzahl davon vereinigte sich zu dem Aufbau eines großen Retablo auf dem Hochaltar, neun andere waren auf Nebentälären aufgestellt. So ergab sich von selbst die Auswahl der Themen und die Tonart: nicht historische Darstellungen und Legendenszenen, wie in der Caridad und jenem Kreuzgang desselben Franziskanerordens, der vor zwanzig Jahren des Meisters Ruhm begründet hatte, sondern Mysterien und Gestalten aus der Heroengalerie des Ordens; der Andachtsstil Murillos tritt hier in seiner vollendetsten Form auf.

Das ursprüngliche Mittelstück des Hochaltars, jetzt im Museum zu Köln, ist die sog. Porciuncula, d. h. die Erscheinung Christi und seiner Mutter in jener Gnadenkapelle bei Assisi vor dem am Altar knienden Franziskus; eine Schar von Engeln wirft Rosen auf den Heiligen herab. Diese Einzelheit der (durch Restaurationen stark beschädigten) Tafel ist dann noch einmal als eigenes Bild (in Woburn Abbey) wiederholt worden. Engel und Kinder spielen überhaupt in diesem Gemäldezyklus eine bedeutsame Rolle, seine Meisterschaft in der Darstellung des Kindes, die ihn neben Raffael und Correggio stellt, hat Murillo

nirgends glänzender betätigt. Der Schutzengel mit dem Kinde an der Hand, jetzt in der Kathedrale zu Sevilla, ist eines der anmutigsten dieser Bilder. Der hl. Antonius, mit dem das Christkind in seiner Zelle auf einem Folianten sitzend trauliche Zwiesprache hält, der hl. Felix, der es auf seinem Gange mit dem Bettelsack findet und in seinen Armen schaukelt, St. Joseph mit dem Kinde, die jubelnden Kinderscharen, welche die Immaculata umgeben, endlich das besonders lebensvoll blickende Kind auf dem Arm der Mutter in der kleinen Madonna della servileta, sie alle sind Zeugnisse dieser Vorliebe für das Kind, welche über die ekstatischsten Szenen einen Schimmer von Anmut und Natürlichkeit ausgießt. Die Erscheinungen des Antonius und Felix haben den Maler so gefesselt, daß er sie beide auf Seitenaltären in veränderter Form noch einmal darstellte, und auch sonst finden sich Varianten, wie die schönen Antoniusbilder in der Ermitage und in Berlin (Fig. 306), das letztere ein Wunder an Harmonie der Zeichnung und der ganz in duftige Töne aufgelösten Malerei.

Das ergreifendste unter den Altarbildern der Kapuzinerkirche ist die „Weltentsagung des heil. Franziskus“, d. h. die Darstellung, wie Christus vom Kreuz herab den innig zu ihm aufblickenden Mönch umarmt; der Gedanke dieser Szene gehört bereits der mittelalterlichen Kunst an, aber niemals ist sie überzeugender, hinreißender gemalt worden, als von Murillo (Fig. 307).

Einige 1678 oder wenig später entstandene Gemälde für das Augustinerkloster zu Sevilla bilden den Abschluß dieser größeren Bilderzyklen. Außer zwei Darstellungen des Ordensstifters gehörte dazu auch die Almosenspende des Thomas von Villanueva (jetzt in Bath-House), eines damals neu-

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko



Fig. 307 Der hl. Franziskus vor dem Kruzifixus von Murillo



Fig. 308 Madonna von Murillo im Palazzo Corsini zu Rom
(Nach Photographie Alinari)

gebackenen Heiligen aus dem Augustinerorden, den Murillo auch in einem malerisch sehr wirksamen Bilde der Kapuzinerkirche, sowie in dem Heilungswunder der Münchener Pinakothek zum Helden erkoren hat. In seinem letzten Werke, der Verlobung der hl. Katharina auf dem Hochaltar der Kapuzinerkirche in Cadix (1682), gleichfalls der Beginn eines Zyklus, den dann nur seine Schüler noch ausführen konnten, hat Murillo noch einmal den ganzen Reichtum seiner Kompositionskunst entfaltet, die doch so fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht: das Gemälde berührt dadurch etwas fremdartig, daß die schönen Engeljungfrauen, welche der Zeremonie assistieren, offenbar nach dortigen Modellen gemalt sind, die einen fast orientalisch üppigen Typus zeigen.

Um dieses chronologisch feste Gerüst von Murillos Lebenswerk schlingt sich nun ein noch reicherer Kranz von Bildern, die nur mit annähernder Gewißheit an

bestimmter Stelle eingereiht werden können. Da es sich hierbei meist um einzelne, durch die Kunstsammlungen weithin verstreute Werke handelt, so beruht grade auf ihnen der internationale Ruhm, den Murillo eher, als Velazquez gewonnen hat. Seine Madonnen, insbesondere seine Darstellungen der Immaculata Conceptio, seine Christus- und Johannesknaben, seine Bilder aus dem Leben der Sevillaner Straßenjugend sind es, an die man beim Klange seines Namens zuerst zu denken pflegt. Als Madonnenmaler wetteifert Murillo an Popularität mit Raffael, doch ist seine Auffassung der Madonna von der des Urbinaten wesentlich verschieden. Für Raffael gestaltet sich die Mutter des Erlösers zum Idealtypus der Mutterliebe überhaupt; durch die schönheitsvolle Darstellung von Gefühlen, die allen Menschen gleich heilig sind, gewinnt er aller Menschen Herzen; seine Kunstmittel sind vorwiegend formale: Musik der Linien, Abrundung der Komposition. An das Gebiet des Mystischen streift er nur selten an; sein Madonnenideal ist dem Umkreis der Familie entnommen, begrenzt, aber einheitlich. Für Murillo existieren nebeneinander zwei verschiedene Auffassungen der Madonna: die irdische Magd und die himmlische Königin. Er ist der erste spanische Maler, der es wagte, die Gottesmutter ganz als Spanierin, ja als andalusische Bäuerin

zu malen, aber er war auch derjenige, welcher ihre himmlische Verklärung, ihre unirdische Reinheit und Schönheit am vollkommensten der mystischen Gefühlsweise der Spanier entsprechend zu gestalten wußte. Er vertieft sich in zahlreichen kleineren Bildchen in die Szenen des Alltagslebens der Madonna, stellt sie unter den Hirten, auf der Flucht, in der Zimmermannswerkstatt dar, ganz menschlich, familiär, ohne ihr eine vornehmere Natur anzudichten, als dieser Umgebung entspricht. Am intimsten in dieser Art wirkt die kleine heilige Familie der Petersburger Ermitage. Aber dafür ist die Madonna, wo sie mit dem Kinde allein erscheint, auch ausschließlich Andachtsbild, nur den Gläubigen zugewandt, sie mit großen ruhigen Augen anschauend; an Stelle von Buch und Vögelchen bei Raffael tritt höchstens ein Rosenkranz als Objekt gemeinsamer Beschäftigung für Mutter und Kind. Diese „*Virgen del rosario*“ mag ihm zuerst auf diesem Felde Ruhm gebracht haben. Offenbar ziemlich frühe Beispiele, noch bunt und bauschig in der Gewandung, finden sich im Pal. Pitti (Nr. 56), im Louvre (547) u. a. Sehr viel einfacher ist die schöne Rosenkranzmadonna des Prado (870): das nackte Kind um-

schlingt auf dem Schoße der Mutter stehend ihren Hals und die beiden Augenpaare blicken uns dicht nebeneinander ernst und innig an. Andere mit Recht berühmte Vertreterinnen dieses Typus sind die Bilder im Pal. Pitti und im Haag. Die Madonna im Palazzo Corsini in Rom (Fig. 308), auffälligerweise vor ein verfallenes Gemäuer gesetzt, bringt das Göttliche höchstens in der monumentalen Ruhe der Haltung zum Ausdruck; sie trägt einen seiner schönsten Rasseköpfe, dem der hl. Rufina aus der Kapuzinerkirche ganz nahe verwandt. Ein sonst nicht vorkommendes Motiv zeigt die Madonna in Dresden: sie schlägt die Augen auf nach oben; die Malweise ist wunderbar leicht und schmelzend. Man kann die Beobachtung machen, daß bei Murillo die Hinzufügung weiterer Gestalten zu der Gruppe von Mutter und Kind dem Stimmungsgehalt Abbruch tut, wie in der großen Heiligen Familie des Louvre, den Madonnen vor dem hl. Bernhard und vor dem hl. Ildefonso. Doch wo Maria als Kind im Unterricht der hl. Anna erscheint (Prado 872), da ist gleich wieder der intimste geistige Kontakt hergestellt; dies Meisterwerk ist zugleich eines der besten Beispiele seines späten, duftigen Stils.



Fig. 309 Madonna von Murillo im Museum des Prado zu Madrid

Die höchste Steigerung des kirchlichen Madonnenideals ist durch Murillos Darstellung der ‚Purísima‘, nach dem Glaubenssatz von der unbefleckten Empfängnis Mariä, begründet worden. Trotz einiger Vorgänger (Guido Reni, Herrera u. a.) muß Murillo als der eigentliche Schöpfer dieses Typus in der kirchlichen Malerei gelten; er hat zuerst das symbolische Beiwerk, mit welchem noch das 16. Jahrhundert den mystischen Begriff zu fassen suchte, in freie malerische Komposition aufgelöst und allein durch den Ausdruck kindlicher Unschuld den Inbegriff einer Reinheit künstlerisch versinnlicht, welche die Madonna über alle vom Weibe Empfangenen erheben soll. Seine Darstellungen dieser Art sind sehr zahlreich und wie sich aus der zugrunde liegenden theologischen Idee ergab, äußerlich wenig voneinander verschieden. Die sanftbewegte Gestalt schwebt, auf der Mondsichel stehend, von Wolken getragen, von Engeln umringt und be-

grüßt, aus den dunkleren Regionen der irdischen Luft-
hülle zum himmlischen

Lichtäther empor, meist mit aufwärtsgewandtem Antlitz (Fig. 309), zuweilen aber auch den Blick wie zum Abschied nach unten gewandt, die Hände demütig faltend. Nur einmal, in dem Kolossalbilde aus S. Francisco (im Museum zu Sevilla) hat Murillo durch Schwung der Linien und plastische Formenschönheit einen großen, effektvollen Gesamteindruck zu erzielen gesucht, sonst liegt die Vollendung dieser Bilder durchaus in der idealen Reinheit des Ausdrucks und dem farbig-malerischen Reiz: keusche Hingebung, selige Demut, kindliche Wonne sind niemals mit feinerem Takt ohne Süßigkeit und Koketterie geschildert worden. Die Bilder im Museum zu Sevilla, aus dem Kapuzinerkloster, im Prado zu Madrid (Fig. 309), im Louvre, in der Ermitage, in den Sammlungen Th. Baring und Lansdowne House dürfen als die schönsten gelten.



Fig. 310 Die Melonenesser von Murillo
München (Nach Photogr. Bruckmann)

Das Geheimnis der trotz aller Vergeistigung und Gefühlsschwärmerei bei Murillo doch stets durchdringenden Einfachheit und Natürlichkeit liegt in seiner ständigen Berührung mit dem Leben seines Volkes, seiner Vaterstadt. Auch die ‚Purísima‘ bleibt Sevillanerin; die Modelle der beiden Stadtpatroninnen Justa und Rufa (bei den Kapuzinern) liegen vielen seiner späteren Madonnen zugrunde. Das sprechendste Zeugnis dieses unablässigen Studiums der heimischen Umgebung

besitzen wir ja in den Bildern aus dem Leben der Sevillaner Straßenjugend, die allen Epochen von Murillos Tätigkeit entstammen. Es sind meist lebensgroße Gruppen oder Einzelfiguren, wie bei Velazquez, aber mit jenem liebenswürdigen Humor aufgefaßt, der Murillos persönlichstes Eigentum ist. Das Bauernmädchen und der Knabe mit dem Hund in der Ermitage, die fünf berühmten Pärchen in der Pinakothek (Fig. 311), der Betteljunge des Louvre sind die bekanntesten dieser Bilder, welche die Kunst, mit der sie komponiert und ausgeführt sind, unter so viel lächelnder Natürlichkeit verbergen. Auch hier erweist sich Murillo als der berufenste Maler der Jugend, wenn auch oft einer moralisch und physisch nicht mehr ganz reinlichen. Als Gegenbilder dazu darf man dann die Darstellungen jener Heiligen Kinder betrachten, des Jesus- oder Johannesknaben oder beide zusammen, wie sie berühmte Bilder des Prado, der Nationalgalerie und der Sammlung Rothschild in London zeigen. Das schönste sind wohl die Niños de la concha des Prado, wo der Johannesknabe seinen kleinen Gefährten zur Oase geführt hat und mit der Kammuschel den Labetrunk

schöpft. — Das eigentliche Porträtist unter den Werken Murillos nur spärlich vertreten, er scheint nur gelegentlich einige gute Freunde gemalt zu haben. Das Bildnis seines Gönners, D. Justino de Neve, der ihm die Malereien in S. Maria la Blanca übertrug (jetzt bei Lord Lansdowne in Bowood House), gilt als ein Meisterwerk.

Ein Maler hat den Unterschied zwischen den beiden größten spanischen Meistern dahin zu präzisieren gesucht: Velazquez sei der Mann der Künstler und Kenner, Murillo der Liebling der Sammler und des Publikums. Darin liegt etwas



Fig. 311 Taufe Christi von Gregorio Hernandez



Fig. 312 Madonna von Juan Martínez Montañez

die Leichtigkeit seiner Pinselführung, die sich nie in Leichtfertigkeit verliert. „Jene Ideen,“ sagt Justi, „die das Christentum erfunden hat, die Ideale der Reinheit und der Liebe, der Selbstlosigkeit und Entsagung, wo ist einer, der sie in der Sprache und mit den Künsten dieses Jahrhunderts der Epigonen ausgedrückt hätte, wie Bartolomé Murillo?“

Die Sevillaner Maler der Folgezeit wußten nichts Besseres zu tun, als Murillo zu kopieren. Mit ihm und mit Velazquez endet die national-spanische Malerei. Denn auch die an Talenten reichere Madrider Schule hat nach ihrem großen Hauptmeister keinen Künstler von wirklicher Eigenart mehr hervorgebracht. Zu nennen bleiben hochgeschätzte und in ihrer Art bedeutende Maler wie *Antonio Pereda* (1599–1669), der sich durch das Studium der Venezianer heranausbildete, *Juan Carreño* († 1685) und *Mateo Cerezo* († 1675), für welche die vornehme

Wahres, aber für Murillo kein Tadel. Die scharfe künstlerische Zucht, die unerbittliche Wahrheit jedes Pinselstriches, welche die Werke des Velazquez dem Manne vom Metier so interessant machen, wurden dem Sevillaner durch die Not seiner Jugend, den mangelnden Wechsel des Aufenthalts und des Arbeitsgebietes vorenthalten. Trotzdem ist Murillo einer Gefahr entgangen, der äußerlich weit mehr begünstigte Meister unterlagen: der Selbstwiederholung. Jedes seiner Gemälde ist, bei aller stofflichen Verwandtschaft mit so vielen anderen, anders gestaltet, aufs neue durchdacht und frisch empfunden. Diesen Mut kann nur das Selbstvertrauen eines ganz großen Künstlers entwickeln, der seines inneren Reichtums gewiß ist. Ein heiterer Optimismus ist der Grundzug im Charakter des Malers, wie seiner Schöpfungen; eine „große Symphonie der Freude“ sind sie mit Recht genannt worden. Große Leidenschaften, dramatische Schärfe lagen ihm ebenso fern, wie das Häßliche und Gemeine oder wie gleichgültige Affektation. Dagegen waren die nachdenklichen Geschichten der Bibel und der Parabel, die oft wunderlichen Erzählungen der Legende die rechte Domäne für seine lebenswürdige Kunst. Kinder und Frauen, alle sanften Regungen des Herzens, Dulden und Sehnsucht hat Murillo mit einer hinreißenden Überzeugungskraft dargestellt, die allein genügen würde, die Bewunderung der Welt zu rechtfertigen. Dazu kommt die strahlende Poesie seines Lichts und seiner Farbe,

Porträtkunst Van Dycks entscheidend wurde, und endlich *Claudio Coello* († 1693), der Träger eines bereits in der spanischen Renaissancekunst berühmten Namens, dessen Stil aber um so deutlicher den Stempel des Epigontums trägt. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch haben fremde Maler, wie die Italiener *Luca Giordano* und *Battista Tiepolo*, der Deutsche *Raphael Mengs* das Beste in Spanien geleistet, bis dann das dritte große Genie der spanischen Malerei auftrat, *Francisco Goya*, der bereits auf dem Übergange zur modernen Kunst steht.

Die spanische Plastik ist nicht weniger bedeutend und eigenartig, als die Malerei. Während im 16. Jahrhundert der Einfluß der italienischen Plastik vorherrschte, drang jetzt mit dem Erstarken des nationalen Lebens die alte nationale Technik der bemalten Holzskulptur wieder siegreich vor und erlebte eine Epoche künstlerischer Vollendung, wie sie in diesem Jahrhundert kein anderes Land aufzuweisen hat. Der Realismus im Bunde mit dem verfeinerten Farbenempfinden der Zeit schuf aus dem unscheinbaren Material Werke von monumentaler Wirkung. Die Bemalung (*Estofado*) wurde in den leuchtendsten Farben, zum Teil auf Metallgrund, ausgeführt; prachtvolle Stoffmuster schmückten die Gewänder, in jeder Beziehung wird der Natur nachgestrebt. Der Kopf der *Mater dolorosa* im Berliner Museum, an dem die Tränen aus Glas angesetzt sind, steht nicht allein. Trotzdem ist der Eindruck dieses und anderer Werke ein durchaus ernster, künstlerischer: die Seele eines Volkes spricht daraus.

In der nordspanischen Plastik bezeichnet *Juan de Juani* († 1614) den Übergang von der italienisierenden Art zu dieser echten, volkstümlichen Kunst; *Gregorio Hernandez* (1566—1636) ist ihr erster großer Meister. Das Museum zu Valladolid, die hervorragendste Sammelstätte der nordspanischen Holzskulptur, enthält u. a. sein Relief der Taufe Christi (Fig. 311), seine Gruppe der Beweinung und seine Statue der hl. Theresa, Werke, in denen das Streben nach Lebenstreue noch in einem gewissen Kampfe liegt mit den Traditionen der Renaissanceplastik. Zu freier Selbständigkeit gelangte vor allem die Bildnerkunst des spanischen Südens, für welche Granada und Sevilla Ausgangs- und Mittelpunkt waren.¹⁾ In der Nähe von Granada, wo bereits im 16. Jahrhundert die *Fancelli*, *Ordoñez* und *Vigarni* prachtvolle Grabdenkmäler und Altaraufbauten geschaffen hatten, war um 1580 *Juan Martinez Montañez* geboren, der Hauptmeister dieser Schule; er ist schon seit 1607 in Sevilla nachweisbar, wo er 1649 starb. Seine erste umfangreichere Arbeit ist der Altar in Santiponce bei Sevilla (1612); ihm schlossen sich später



Fig. 313 Hl. Bruno von José Mora

¹⁾ B. Händcke, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900.

die großen Altäre in Sa. Clara zu Sevilla und in S. Miguel zu Jeréz an, die zu den Meisterwerken des Künstlers gehören. Doch nicht so sehr der Aufbau im ganzen und die Komposition sind die Glanzseiten von Montañez' Kunst, als vielmehr die Gestaltung der Einzelfigur. Die kräftige Schönheit des andalusischen Menschenschlages kommt ihm dabei zustatten; doch weiß er damit eine natürliche Würde und Vornehmheit zu vereinen, wie sie nur echter Künstlersinn verleihen kann. Der seelische Ausdruck, Haltung, Gewandung und Polychromie sind mit vollendeter Sicherheit behandelt. So gehören seine Darstellungen des Crucifixus (1614, in der Sakristei der Kathedrale, andere Darstellungen in der Universitätskirche und in Cordoba), der Madonna mit dem Kinde, verschiedener Heiliger (meist im Museum zu Sevilla) zu den größten Meisterwerken spanischer Kunst. In der Darstellung der Concepcion (schönstes Exemplar im Sagrario der Kathedrale, Fig. 312) wetteifert Montañez mit Murillo, ja ihm, als dem älteren Künstler, muß der Ruhm der ersten Gestaltung dieses für die spanische Kunst so charakteristischen Themas zugeschrieben werden. In der Anmut seiner Cherubimköpfe kommt ihm so leicht überhaupt kein Künstler gleich. Ein Idealporträt ersten Ranges ist seine am Hochaltar der Universitätskirche aufgestellte Statue des hl. Ignatius von Loyola; sie bringt die schwärmerische Begeisterung dieses großen Ordensstifters überzeugend zum Ausdruck. Das nach dem Leben modellierte Porträt Philipps IV. ist leider nicht erhalten.

Montañez ist der künstlerische Gestalter des spanischen Naturells in der Plastik, wie es Velazquez und Murillo in der Malerei waren. Das tiefe religiöse Fühlen, aber auch die ernste Zurückhaltung und formvollendete Würde des echten Spaniers sind allen seinen Schöpfungen eigen und von ihnen aus in die Arbeiten seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer übergegangen. Sein Sohn *Alonso Martinez Montañez* († 1668) kommt ihm zuweilen sehr nahe (Concepcion in der Pauluskapelle der Kathedrale), ohne aber die ungekünstelte Schönheit seiner Formbehandlung und vor allem die harmonische Wirkung seines Estofado zu erreichen. Als Montañez' bedeutendster Schüler gilt *Pedro Roldan* (1624—1700); doch bestätigen seine beiden fast noch quattrocentistisch herben und befangenen Beweinungsreliefs in der Caridad und im Franziskanerkloster zu Sevilla dieses Urteil nur in geringem Maße. Künstlerisch bedeutender erscheint *Alonso Cano*, den wir als Maler (S. 331) bereits kennen gelernt haben. Seine plastischen Darstellungen der Concepcion sind wohl kleinlicher und sentimentaler, als die des Montañez, bestechen aber durch jene formale Schönheit, welche er auch seinen Gemälden zu verleihen wußte. Hochbegabt und leicht schaffend ist Cano offenbar nur durch den Mangel tieferen seelischen Gefühls verhindert worden, auch hier das Höchste zu erreichen. Seine letzte Tätigkeit in Granada kam noch einem dort heimischen Künstler zugute, *Pedro de Mena*, der später auch in Toledo und Cordoba tätig war und 1693 in seiner Vaterstadt starb. Seine bedeutendsten Werke schuf er für das Kloster el Angel in Granada und für den Chor der Kathedrale in Malaga. Hier sind an den Rückseiten des Gestühls, in unbemalten Reliefs, Heiligenstatuen zum Teil mit packendem Realismus und mit hervorragender Wiedergabe des Nackten dargestellt. Während ihm ideale Gestalten, wie die Madonna und Joseph weniger gut gelingen, ist er ein Meister in der Wiedergabe von Typen aus dem Leben, die er als Verkörperungen volkstümlicher Heiligen (Statuette des Franz von Assisi in Toledo u. a.) mit intimster seelischer Charakteristik erfüllt. In dieser Hinsicht steht ihm ein Mitschüler bei Cano, *José Mora* (1638—1725) nahe, der letzte bedeutende Plastiker von Granada. Auch er fußt auf sehr genauer Naturbeobachtung, obwohl er sich in dem Streben nach Ausdruck innerer Erregung zuweilen ins Manierierte verliert. Immerhin ist eine Statue wie sein im Gebet ringender hl. Bruno (Fig. 313) voll wahren Lebens.

Ein Nachspiel fand diese goldene Zeit der spanischen Plastik noch im 18. Jahrhundert durch *Francisco Zarcillo y Alcaraz* (1707–81), den Meister von Murcia. Alles was die noch zu seinen Lebzeiten einsetzende klassizistische Ästhetik als Zeichen höchsten Ungeschmacks verdammt hat, nicht bloß farbige Bemalung, eingesetzte Glasaugen u. dgl., sondern sogar Bekleidung mit wirklichen Stoffgewändern findet sich bei seinen Werken, und doch üben sie durch sorgfältiges Naturstudium und echtes Schönheitsgefühl einen hohen künstlerischen Reiz aus. Sein Hauptwerk sind die Passionsgruppen in der Ermita de Jesús zu Murcia, bestimmt und in ihrem ganzen frei-malerischen Aufbau darauf berechnet, bei der Osterprozession mitten durch die Volksmenge getragen zu werden. Nicht alle sind in Komposition und Ausführung gleich vollendet; als ein Meisterwerk darf das Gebet auf dem Öl-



Fig. 314 Christus mit dem Engel von Francisco Zarcillo

berg gelten und insbesondere die Gruppe des vom Engel tröstend emporgerichteten Heilands (Fig. 314). Unter dem Eindruck dieses sterbensmatten Duldergesichts, der begeistert emporweisenden Engelsgestalt vergißt man das schwere goldgestickte Sammetgewand Christi, mit dem der Künstler hier wie anderwärts der Volksanschauung eine notwendige Konzession machte. Seine Behandlung des Nackten, das Studium aller Einzelheiten ist noch von erster Frische. Auch von der Madonna und Johannes unter dem Kreuze, von einer Concepcion und einem hl. Franziskus in S. Miguel, den Statuen verschiedener weiblicher Heiligen und der Gruppe eines büßenden Hieronymus gilt es, daß Zarcillo ebenso bedeutend ist in der psychologischen Charakteristik, wie in der Beherrschung des rein Körperlichen. Mit ihm findet die Geschichte der nationalen spanischen Plastik ihren würdigen Abschluß.