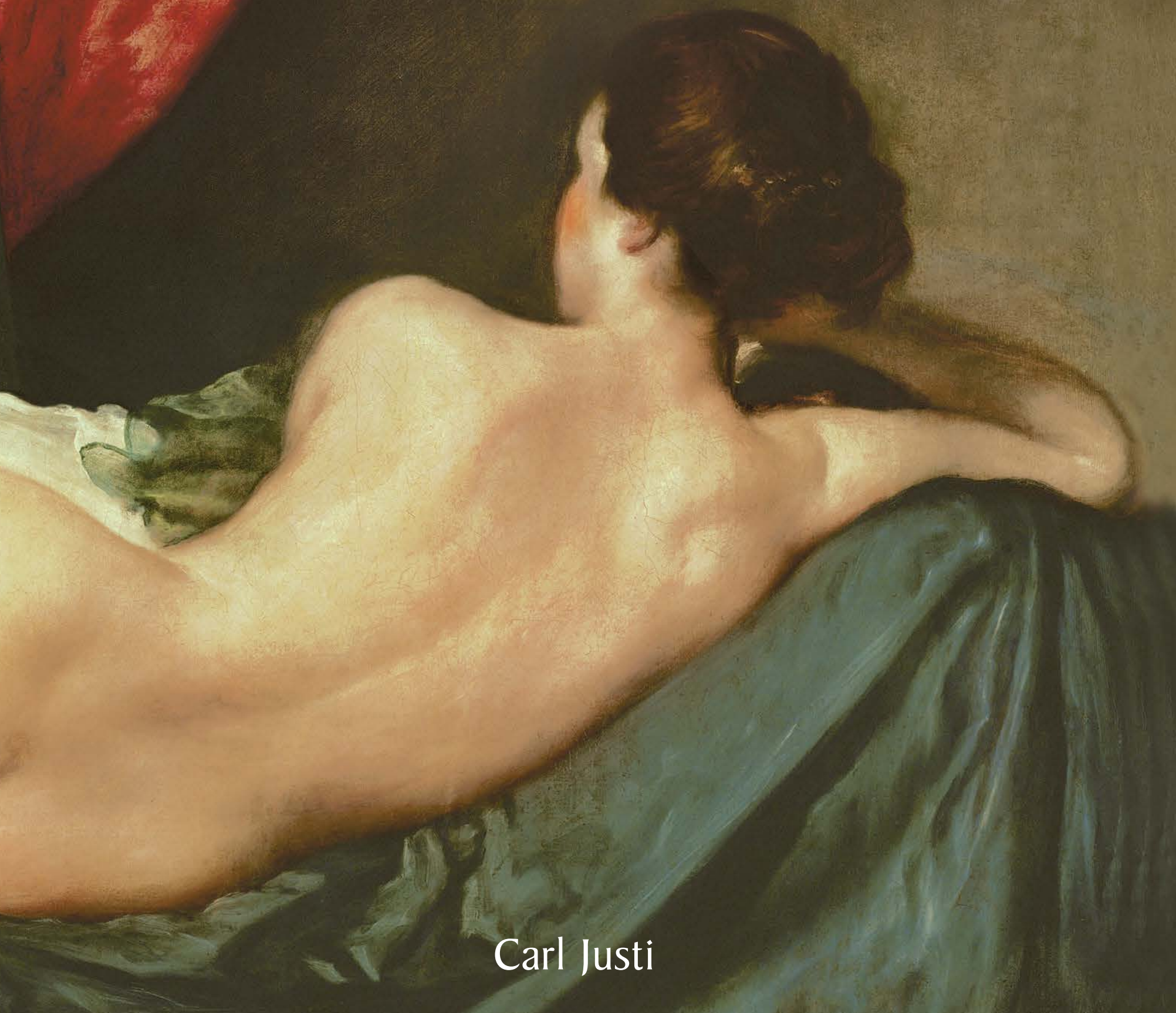


Velázquez und sein Jahrhundert



Carl Justi

Text: Carl Justi

Layout:

Baseline Co Ltd

61A-63A Vo Van Tan Street

4. Etage

District 3, Ho Chi Minh City

Vietnam

© Parkstone Press USA, New York

© Confidential Concepts, Worldwide, USA.

Weltweit alle Rechte vorbehalten. Soweit nicht anders vermerkt, gehört das Copyright der Arbeiten den jeweiligen Fotografen. Trotz intensiver Nachforschungen war es aber nicht in jedem Fall möglich, die Eigentumsrechte festzustellen. Gegebenenfalls bitten wir um Benachrichtigung.

ISBN: 978-1-78160-399-4

Anmerkung des Herausgebers

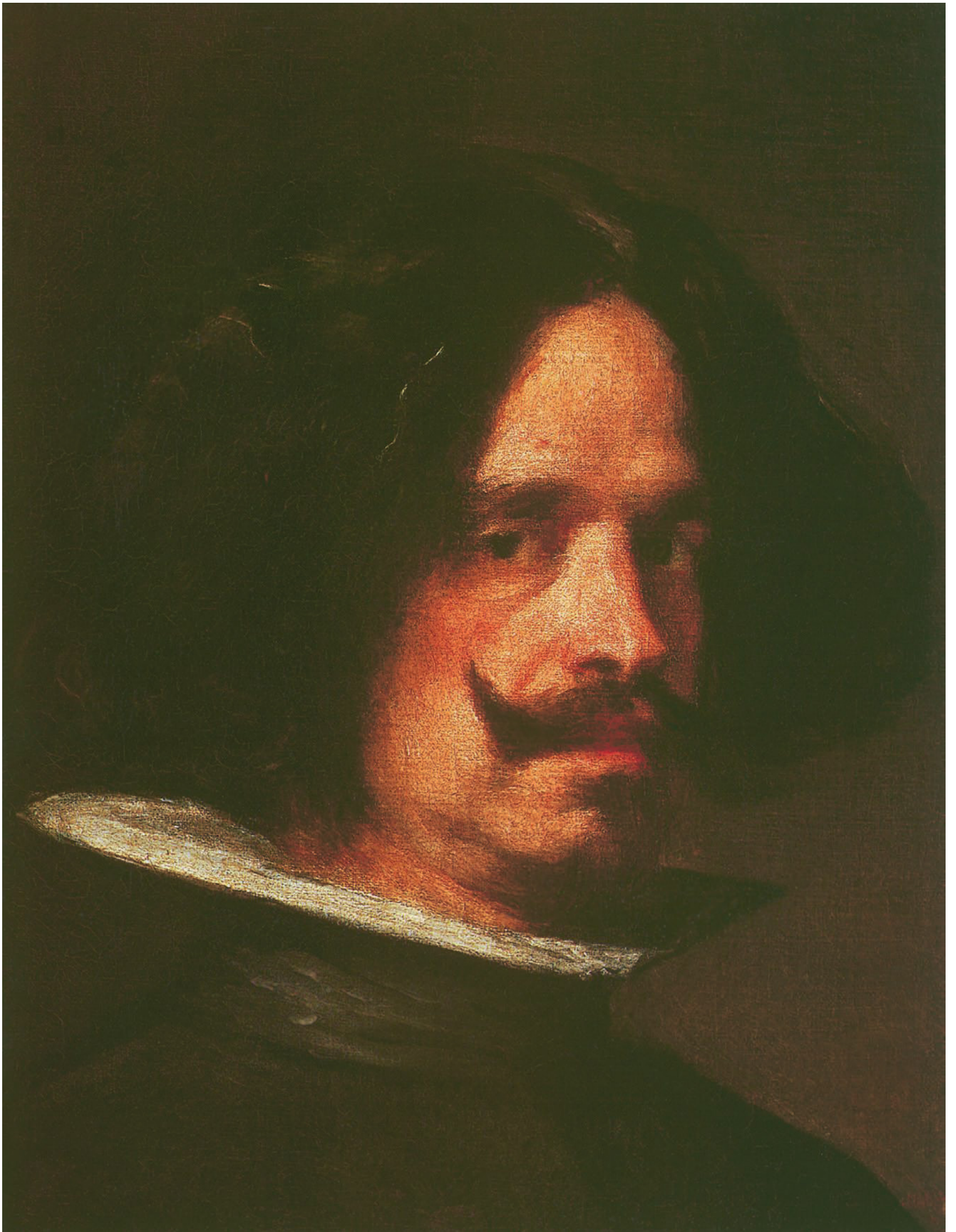
Aus Respekt vor der einzigartigen Arbeit des Autors wurde der Text nicht aktualisiert, was die Änderungen bezüglich der Zuschreibungen und Datierungen der Werke betrifft.

VELÁZQUEZ

UND SEIN JAHRHUNDERT

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
Teil I: Seine frühen Jahre	11
Das künstlerische Umfeld seiner Zeit	11
Velázquez und der Spanische Hof	35
Teil II: Eine blühende Karriere	87
Das italienische Zwischenspiel und die Tage von Buen Retiro	87
Velázquez als Porträtmaler	125
Teil III: Velázquez' Jahre der Reife	173
Der Abschied von Italien und die Rückkehr nach Spanien	173
Das Spätwerk	199
Velázquez' letzte Tage	247
Biographie	251
Liste der Abbildungen	254



Einleitung

Der Name Diego Rodriguez da Silva Velázquez war bis weit in das 18. Jahrhundert hinein jenseits der Pyrenäen so gut wie unbekannt. Der Kreis der berühmten spanischen Maler schien längst geschlossen, und niemand ahnte, dass in den Schlössern von Madrid und Buen Retiro der Anspruch eines Künstlers auf einen Sitz auf dem Olymp der Malergötter wuchs.

Einer der ersten, der Velázquez' Kunst würdigte und ihm eine bedeutende Rolle innerhalb der Malerei zuschrieb, war der Rokokomaler Anton Raffael Mengs (1728 bis 1779). Seiner Meinung nach übertraf Velázquez mit seinem "Stil der Natur" bei weitem seine Vorbilder wie etwa den als Tizian berühmten Tiziano Vecellio (1488 bis 1576) oder Rembrandt Harmensz van Rijn (1606 bis 1669) und dessen Schüler Gerard Dou (1613 bis 1675). Mengs erkannte hier den Mann, der sich ausschließlich durch sein hervorragendes Talent und seine genaue Beobachtung der Natur eine Kunst von ganz persönlichem Charakter geschaffen hatte. So wird Velázquez durch sein Verständnis von Licht und Schatten, von der Atmosphäre zwischen den Dingen und dem reflektierten Schimmer einer Oberfläche das beste Beispiel für den "natürlichen" Stil. Er malte die Wahrheit nicht, wie sie ist, sondern so, wie sie erscheint und bezeichnete die gesehenen Dinge wahrheitsgetreu, ohne sie zu kopieren.

Velázquez gehört zu den Meistern, die mit keinem andern verglichen werden können. Das damalige Spanien war mit einer durch sieben Jahrhunderte Glaubenskampf geprägten Bevölkerung das gelobte Land der Romantik. Man darf sich hierfür auf das erdrückende Übergewicht seiner kirchlichen über die weltliche Malerei sowie auf den strengen Katholizismus ihrer Künstler berufen. Spanien hatte zu dieser Zeit den einzigartigen Bartolomé Esteban Murillo (1618 bis 1682), dessen geistiger Inhalt vergleichbar ist mit dem, was in früheren Zeiten an den italienischen Meistern Guido Reni (1575 bis 1628), Karlo Dolci (1616 bis 1686) und dem auch als Giovanni Batista oder Giambattista Salvi bekannten Sassoferrato (1605 bis 1685) entzückte. Was Velázquez über diese heraushebt, ist die erfolgreiche Einführung heimatlicher Gestalten sowie der Farben und des Lichts in die geheiligten Stoffe.

In den religiösen Bildern dieser Nation fesseln weniger der Reichtum der Kunstmittel, die Feinheit des Gefühls oder die Tiefe der Symbolik als viel mehr ein Zug von Ernst, Einfalt und Redlichkeit. Ihnen waren die heiligen Geschichten nicht bloß Vorwand, sondern sie scheuten sich in mittelalterlicher Unbefangenheit auch nicht, sie in ihre spanische Welt zu übertragen. Wie in Flandern oder der Toskana findet man im 15. Jahrhundert auch in den Provinzen Spaniens die Retablo-Maler auf den Wegen eines naiven Realismus. Doch die Übernahme und Anwendung italienischen Gedankenguts erstickte die Entwicklung einer nationalen Schule bereits in ihren Anfängen. Die Spanier bekannten sich ein ganzes Jahrhundert lang zum Idealismus und haben in dieser Zeit gleichgültige Werke geliefert. Dann folgte, aber jetzt mit ganz anderem Kunstvermögen, die Wendung zum entgegen gesetzten System.

Der Realismus hatte nun die Wirkung, Eigentümlichkeiten zu befreien, weil er auf die wahre Quelle, die nächstliegende Natur, hinwies und das Talent auf eigene Füße stellte. Aber gerade diese rein spanischen Meister, die, mit einer Ausnahme, nie ihren Fuß über die Grenze gesetzt hatten, haben die Runde durch die Welt gemacht und die Vorstellung von dem geschaffen, was *Spanische Schule* genannt wird. Unter ihnen aber war Velázquez der konsequenteste Maler, er hatte das feinste Malerauge und das beste technische Vermögen.

An allem, was er geschaffen hat, ob an seinen Porträts, den Jagdszenen oder den Landschaften, können sich andere in ihrer konventionellen Mittelmäßigkeit ein Beispiel nehmen. Das Medium, durch das Velázquez die Natur wahrnimmt - um es bildhaft auszudrücken - mag weniger Farbpartikel filtern als das anderer Künstler. Vergleicht man sie

1. *Selbstporträt*, ca. 1640.
Öl auf Leinwand, 45,8 x 38 cm.
Museo de Bellas Artes de San Pio V,
Valencia.

jedoch einen Moment lang mit Velázquez, wirken die Farben Tizians banal, die von Rembrandt unnatürlich und die von Rubens scheinen eine Nuance Manierismus zu enthalten. Auch wenn Velázquez seinen Stoffen weniger Substanz verleiht als jeder andere Künstler, so ist er doch gleichzeitig in der Lage, mehr auszudrücken als seine Künstlerkollegen.

Verglichen mit den Koloristen venezianischer oder niederländischer Schule, mag Velázquez mitunter sogar nüchtern oder einfältig wirken, im Ernst, einen Laien könnten seine Werke nicht weniger interessieren. Velázquez war nicht gerade verschwenderisch mit der Göttergabe der Phantasie ausgestattet. Nicht viele Maler haben die Gelegenheit, Schönheit darzustellen und Ideen auszudrücken, so selten gesucht, und nur wenige würden sich so resigniert in die Pflicht gefunden haben, Menschen von gelegentlich zweifelhaftem Ruf zu portraituren. In seiner Prosa und Nüchternheit übertrifft er zuweilen selbst die großen Kunstverwandten naturalistischer Richtung.

Aber es ist, als habe er sich vorgenommen, zu beweisen, dass die Prosa es mit der Poesie, die Natur mit der Phantasie aufnehmen könne, wenn man es nur ernst mache. Nichts würde mehr seiner Sinnesart entsprechen als der viel zitierte Satz Albrecht Dürers (1471 bis 1528), „...dass wahrhaftig die Kunst in der Natur steckt; wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Alles, was sich Velázquez in ihr darbot, brachte er mit stets unterschiedlichen Methoden auf die Leinwand, einige waren sogar improvisiert und geben noch heute manchem Künstler Rätsel auf. Velázquez' Gemälde wurden durch Ausdruck und Charakter überragend und bekamen oft da eine hochpoetische Farbe, wo er nichts als wahr und naturgetreu sein wollte. Er legte in das einfachste Porträt mehr Poesie und Schwung, als viele andere in ihre symbolischen Kompositionen bringen konnten.

Anderen sind bedeutendere, erbaulichere oder erhabenere Aufgaben zugefallen, oder sie verfügten über eine ausgiebigere Schaffenskraft, über machtvollere, bezauberndere Töne und Akkorde, - aber wie kommt es dann, dass Velázquez mit seinen gleichgültigen, zuweilen sogar abstoßenden Stoffen und seiner nüchternen Gemütsverfassung den einfachen, nur zu den Sinnen sprechenden Mitteln sich neben jenen behauptet, ja, sie sogar verdunkelt? Es ist die Macht der Wahrheit. Velázquez schöpft die Darstellung, ihre Mittel und Methoden aus dem Gegenstand, er verfällt nie in Routine und ist wechselvoll wie der Gegenstand. Jedes seiner Werke lässt einen neuen Aspekt hervortreten, sei es auf der technischen oder auf der Ebene der Einfallskraft, daher erlahmt auch nie das Interesse und man wird seiner nicht satt.

Der Name Velázquez liegt zum ersten Mal in gedruckter Form innerhalb der *Dialogos de la Pintura* (1633) von Vincenzo Carducho vor, das eine Aufzählung aller Gemälde des königlichen Palastes in Madrid darstellt. Doch die ersten verlässlichen Angaben über sein Leben verdanken wir dem Werk seines Schwiegervaters Francisco Pacheco (1564 bis 1654), der *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649).

Vierundsechzig Jahre nach Velázquez' Tod veröffentlichte der Maler Antonio Palomino Velasco (1653 bis 1726) im *Museo Pictorico* eine Biographie (1724). Palomino war seit 1678 in Madrid und seit 1688 als Hofmaler tätig und begutachtete alles, was Velázquez der Nachwelt hinterlassen hatte. Hinsichtlich Velázquez und seine Gehilfen außerhalb Spaniens stellte das *Museo* die einzige Informationsquelle dar. Der daraus stammende Bericht über sein Leben wurde 1739 ins Englische, 1749 ins Französische und 1781 auch ins Deutsche übersetzt. Aber erst im 19. Jahrhundert konnte sich Velázquez einen bedeutenden Platz inmitten der großen Künstlergemeinde sichern.

Der großen Anzahl derer, die den Pinsel führen, imponiert Velázquez durch seine Fähigkeit, mit Wenigem viel zu sagen. Aber das Ungewöhnliche war, wie er das Sichtbare sah. Dem Genie aber haben (genau wie der Natur) für das, was es sah und wollte, auch nie die Mittel gefehlt. Die Mittel wechseln mit den Aufgaben, ja sie können, vom Augenblick eingegeben, sehr einfach sein, wie zum Beispiel die, durch die Rembrandt in Radierungen gelegentlich unnachahmliche Wirkungen erzielte. Es ist eine fragwürdige Weisheit, die „...das geistige Wollen des Künstlers aufs Engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden“ glaubt: noch einen Schritt weiter und man wird der Materie die Form abfragen wollen - womit die Kunst auf den Kopf gestellt wird.

2. *Conde Duque de Olivares*, ca. 1625.
Öl auf Leinwand, 209 x 110 cm.
Sammlung Varez-Fisa.





Seine frühen Jahre

Das künstlerische Umfeld seiner Zeit

Es ist ein allgemein menschlicher, wiewohl je nach dem Naturell mehr oder weniger ausgeprägter Trieb, bei Personen, die einen tiefen Eindruck hinterlassen besonders in den Anfängen auch die Äußerlichkeiten ihres Daseins kennen zu lernen. Man fragt nach dem Platz, wo sie geboren und nach der Gegend, deren Luft sie als Kinder geatmet haben, man erkundigt sich nach Freunden, Lehrern und Vorfahren. Solchem Trieb pflegt man in Lebensbeschreibungen Rechnung zu tragen, besonders bei Menschen, deren Wirkungskreis im Reich der Phantasie lag. Dieses Bedürfnis, gegründet auf ein einfaches psychologisches Gesetz, ist etwas ganz anderes als das wissenschaftliche Problem, den Mann und sein Werk nach Zeitbegriffen und ursächlichem Zusammenhang zu erklären.

Was Sevilla in früheren Tagen war, braucht man noch nicht in Archiven nachzuschlagen oder unter Ruinen zu ahnen. Noch stehen das Minarett des rätselhaften Baumeisters Gever, der Orangerie der Moschee mit der *puerta del perdon*, der Alcazar Don Pedros mit seinem Garten, bis heute das königliche Haus wie der Palatin zur Zeit der Ottonen, und auch die Kathedrale, der Sage nach in einer Art babylonischer Aufwallung von den Domherren während einer Sedisvakanz beschlossen. Sie ist ein Bau ohne Baumeister und Erbauer, ein Werk vieler Geschlechter von Dechanten, Domherren und Erzbischöfen und ganzer Kolonien fremder und nationaler Künstler.

Sevilla war lange vor Christoph Kolumbus (1451 bis 1506) die blühendste und schönste Stadt der Monarchie, "...die Ausnahme der Zeiten und der Neid der Städte". Der Kardinal Bernardo Navagero (1507 bis 1565) fand sie den italienischen Städten ähnlicher als irgendeine andere des Reiches. Sevilla, schreibt der Florentiner Serrano (1634 bis 1713), gilt als Hauptstadt der besten Provinz und durch seinen Handel als reichste Stadt Spaniens. Sevilla war stolz auf diesen Reichtum, so wie auf seine Devotion, auf die Eleganz der Wohnungen und die grandiosen Werke der Barmherzigkeit, die Schönheit seiner Frauen und die Tapferkeit seiner Edlen.

Sevilla war eine Welthandelsstadt geworden. So kam es, dass im Lauf des 16. Jahrhunderts der Reichtum mit unerhörter Schnelligkeit zunahm, als die Stadt das große und einzige Tor des Verkehrs mit der neuen Welt war und die Silberflotten hier wie später in San Lucar und Cadix aus- und einliefen. Die *Casa de Contratacion* hatte die Gerichtsbarkeit über den Verkehr mit den Kolonien und seine Kaufherren das Monopol des überseeischen Handels. Sie beherrschten die alten Handelsstädte der Mittelmeerländer und selbst des Nordens, deren Kaufleute ihre Waren nach diesem Hauptstapelplatz der damals weltbeherrschenden Halbinsel brachten. Die Einkünfte und Zölle, der Wert des Besitzes und die Einwohnerzahl stiegen rasch. Dieser Handel zog ganz neue Bevölkerungsschichten heran. Es gab drei scharf unterschiedene Klassen: sowohl beim Adel als auch beim Volk die Einheimischen als Nachkommen der Kolonisten und der Reste früherer Einwohner, tapfer, begütert, von ihren Einkünften oder ihrer Hände Arbeit lebend. Die zweite Gruppe bestand aus fremden Geschäftsleuten, von ihren Kolonien sind noch die Straßennamen übrig: deutsche, französische, italienische und flämische. Schließlich als dritte Gruppe die Müßiggänger, die Fracassas, die Spieler, aus denen gelegentlich Banden zum Kampfe gegen die Morisken (die Mauren) geformt wurden. Sie alle fanden kaum Platz: "Hier ist selbst der Strom bewohnt, wie in China."

Gerade die Regierung Philipps III. (1578 bis 1621), in der Zeit von Velázquez' Jugend, wird als die Epoche der Veränderungen bezeichnet, es war die Zeit der großen Stiftungen, der Hochflut des Unternehmungsgeistes. Im 17. Jahrhundert waren Kirche und Börse sehr enge Nachbarn. Vor dem Bau der *Lonja* versammelten sich die Kaufleute auf dem durch Stufen erhöhten Platz an der Kathedrale. In der Straße darunter wurden die Versteigerungen abgehalten: Stoffe, Sklaven, Kunstschränke, Gemälde, Silbersachen. Zu den sozialen

3. Mann mit Halskrause
(Francisco Pacheco ?), 1620-1622.
Öl auf Leinwand, 41 x 36 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Einrichtungen gehörte der größte Palast der Stadt, das *Hospital de la Sangre*, von Catalina de Rivera und ihrem Sohn D. Fadrique gegründet. Ihr Haus hatte nach und nach für fünfzigtausend Dukaten fromme Werke gestiftet. Aber Sevilla war auch eine sehr katholische Stadt. Seit der Eroberung verwandelten sich ihre früheren arabischen Paläste in Klöster. Trotz alledem, und trotz italienisch-humanistischer Bildung und Dichtung, für die man damals schwärmte, war Sevilla eine Stadt von orientalischem Grundwesen geblieben.

Die Renaissance, oder, wie es in Spanien damals hieß, die *Obra del romano*, hielt ihren Einzug in Sevilla im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Im Jahr 1519 bestellte Don Fadrique de Rivera (1476 bis 1539) in Genua die Denkmäler seiner Eltern, wohl nicht nur in Spanien die reichsten Beispiele lombardischen Grabmalstils. Aber im dritten Jahrzehnt sieht man bei dem spanischen Architekten Diego de Riaño und seinen Kollegen bereits den grotesken oder plateresken Stil mit voller Meisterschaft und eigenartigem Gepräge. Es ist die Entstehungszeit jener statuenreichen und überornamentierten Prachtbauten und Prachträume des Rathauses, der großen Sakristei und der Königlichen Kapelle. Doch erst um die Mitte des Jahrhunderts erscheinen die Manieristen, rein italienisch geschulte Maler, und verdrängen die verkümmerten Nachzügler der gotischen Zeit, jeder Zusammenhang mit der Vorzeit ist nun zerrissen. Es war das gleiche Jahr 1554, in dem auch die Jesuiten in Sevilla einzogen und es war die glorreiche Epoche, auf die man am Ende des Jahrhunderts bereits mit Epigonen-Empfindungen zurücksah.

In Kastilien begann der Umbruch schon etwas eher. Der im Jahr 1520 aus Italien zurückgekehrte spanische Bildhauer Alonso de Berruguete (zwischen 1486 und 1489 bis 1561), der sich auch am Hof des Kaisers sehen ließ, und Gaspar Becerra (1520 bis 1570) waren "...die außerordentlichen Männer, welche die Barbarei, die dort noch immer sich behauptete, vertrieben". Letzterer brach mit dem malerischen Stil des Baumeisters und Bildhauers Diego de Siloe (zwischen 1490 und 1495 bis 1563) und Covarrúbias; denn der, so hieß es, war zwar durch die Italiener Bramante (1444 bis 1514) und Leon Battista Alberti (1404 bis 1472) angeregt, konnte doch das Moderne (Gotische) nicht ganz vergessen. So wurde diesen Werken, denen die Einheit doch gewiss nicht fehlt, die herabsetzende Bezeichnung eines Mischstils angehängt. Seine Worte über die Wandlungen des Geschmacks bis auf den Escorialstil blieben bis zum vorigen Jahrhundert das Leitmotiv der Kunstschriftsteller. Das Lehrgedicht in drei Büchern, in Prosa und Oktaven, *Varia comensuracion*, dieses "spanischen Cellini" des Jahres 1585 ist das Manifest des spanischen Cinquecento. Gesetzmäßigkeit, Verbannung von Willkür und Phantastik, Sparsamkeit in der Ornamentik. Er will die Maße lehren, von den Menschen und Bauwerken bis auf die Kirchengерäte, deren Krone jene Riesenmonstranzen der Ruhmestitel seiner Familie waren. Das Studium der Proportionen und des Nackten wurde die Norm der Malerei; man machte die Schönheit zur Funktion der Zahl.

"Alonso de Berruguete hatte die vollkommenen Proportionen der Alten, von zehn Gesichtslängen (statt der neun des Albrecht Dürer und des Pomponius Gauricus) aus Italien mitgebracht; ihm folgte Gaspar Becerra, der den Gestalten auch die Lebensfülle wiedergab."

4. Peter Paul Rubens, *Selbstporträt*, 1638-1640.
Öl auf Leinwand, 109 x 85 cm.
Kunsthistorisches Museum, Wien.
5. Tizian (Tiziano Vecellio), *Karl V.*, 1548.
Öl auf Leinwand, 205 x 122 cm.
Alte Pinakothek, München.
6. Tizian (Tiziano Vecellio), *Selbstporträt*, 1567.
Öl auf Leinwand, 86 x 65 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Er war einst Gehilfe Vasaris in der Cancellerie und auf Trinità de' monti; in Rom hatte er die Zeichnungen zu der *Anatomie* des Dr. Juan de Valverde (1554) angefertigt. Diese Systeme könnten als eine müßige Spielerei gelehrten Dilettantismus scheinen, die ihre Urheber selbst beim ernsthaften Schaffen vergaßen; aber hier möge man sich die wilde Willkür in den Proportionen vergegenwärtigen, die das späte 15. Jahrhundert (eine wirkliche Barockzeit) beherrschte; diese musste dem gebildeten, an die Antike gewohnten Auge sinnlos und unerträglich vorkommen, erst durch jene Systematiker ist sie beseitigt worden. Dies war die Zeit, in der die Spanier nach Rom und Florenz wanderten und einen Teil ihres Lebens, gelegentlich sogar ihr ganzes Leben dort verbrachten.

Beim ersten Auftreten der neuen Art in Sevilla sieht man noch häufig die Ausländer auf dem Schauplatz. Nachdem in der gotischen Zeit Glasmaler, Bildschnitzer und Steinmetzen zur Ausstattung spanischer Kirchen eingewandert waren, folgten jetzt die Maler. Aber alle diese Künstler ließ der Brüsseler Peeter de Kempeneer (von Kempen), dort Maese Pedro Campana









genannt (bis 1588), durch seine Vielseitigkeit der Studien und Stilformen sowie durch seine Erfolge weit hinter sich. Er war einer von denen, die sich, nachdem sie die Schule der Heimat absolviert hatten, auf Reisen durch Italien eine eigene und je nach Bedürfnis wandelbare Art schufen. Zum ersten Male tauchte er als Dekorationsmaler an dem Triumphbogen beim Einzug Kaiser Karls V. in Bologna (1530) auf. Dann studierte er Roms Altertümer - Pacheco besaß noch manche seiner "gelehrten Federzeichnungen". Aber er war auch Bildhauer: einige Gestalten im Retablo von S. Ana in der *Triana* sind nachgeahmte Marmorbilder. Aber in seinem Meisterwerk, dem Retablo des Mariscal (1553) erkennt man seine intensive Beschäftigung mit Raffaël, dessen Linien damals nur Wenige so nahe gekommen sind. Mit einer glücklicheren Natur vor Augen als Jan van Scorel (1495 bis 1562) und Barend van Orley (um 1488 bis 1542), konnte er diese römischen Formstudien durch Studien eines begünstigteren Menschenschlages beleben. Die *Opferung Maria* in der Kapelle des Mariscal ist ein Denkmal des die Kunst jener Zeit beherrschenden Schönheitskultes: eine Schule schlanker, blühender, formvollendeter Gestalten.

Am treuesten hatte Peeter de Kempeneer von der vaterländischen Mitgift die Bildniskunst bewahrt. D. Pedro Caballero und die Seinigen in der Predella werden noch heute von Spaniern als Typen des Adels von altkastilischem Schlag bewundert. In der Festigkeit der Linien und der Plastik und auch in Größe und Feinheit der Charakteristik übertrifft er seine dortigen Zeitgenossen.

Vermutlich lässt sich schon erraten, von welcher Art Meistern hier berichtet wird: Allgemeine, wohlabgemessene Formen, gleichgültige, charakterlose Züge, Prunk mit anatomischen Kenntnissen, Verkürzungen, Probleme der Perspektive und die völlige Unterordnung der Farbe. An vielen ihrer Werke würde man in Italien und den Niederlanden vorbeigehen, und man tut es auch in Spanien, bevor man die Namen nachgelesen hat. Es kostet Mühe, zu verstehen, was den Zeitgenossen an diesen Malern so groß erschien, wir vergessen die Anstrengungen, die sie es kostete, so frostig kalt zu malen. Man bemerkt auch, dass für fast jedes bedeutende Bild ein italienisches Original oder der es nach Spanien verpflanzte Kupferstich nachzuweisen ist. Marc Anton und die Ghisi waren dort gesucht; Pacheco kennt

7. Anonym, *Ansicht von Sevilla* (Detail),
1607.
Lithographie.



die Wierix, Egidius Sadeler und Lucas Kilian; Céspedes (1538 bis 1618) fand die Stiche nach Bartholomäus Spranger (1546 bis 1611) überall verbreitet. Aber es ist schon seltsam: lebende Italiener kamen in Sevilla kaum vor. Der einzige war der kümmerliche Mateo Perez de Alesio (da Lecce). Ein etwas späterer, merkwürdiger Künstler war der Racionero von Cordoba, Pablo de Céspedes. Er kam zwei Mal nach Rom, das erste Mal lebte er dort sieben Jahre lang in enger Verbindung mit Cesar Arbasia, einem Piemontesen, der später in Malaga und Cordoba (Sagrario) durch Idee, Temperament und große Raum- und Lichtwirkungen fesselnde Fresken ausgeführt hat.

In diese Zeit fallen jene Namen, die durch einige unvergängliche Werke ebenso berühmt geworden sind wie durch Verirrungen und die in der Geschichte der neueren Kunst beispiellos dastehen. Die Verzerrungen und Konvulsionen jenes Berruguete im Retablo von S. Benito zu Valladolid, die schwerfälligen Verrenkungen eines Juan de Juni, die entsetzlichen Vampyrgestalten des Luis de Morales, die fahlen Gespenster des Dominico el Greco (1541 bis 1614) verraten, wie rasch sich ihr mitgebrachtes Kapital an Geschmack und Kenntnissen erschöpfte, und wie sie auf die Einfalt ihres Publikums lossündigen konnten. Vielleicht aber auch, dass sie der Gleichgültigkeit, der ihr gelehrter Stil begegnete, durch kräftige Reizmittel entgegen zu arbeiten suchten. Während in der Kunst des 15. Jahrhunderts sich der Weihrauchduft mit einem frischen Hauch von Leben und Gegenwart mischte, kämpfte hier sinnlicher Reiz mit fleischabtötendem Asketismus. Wenn sie unter dem erdrückenden Einfluss der Italiener Sinn und Takt für das Nationale verloren hatten, so musste früher oder später der Widerspruch erwachen, der im 17. Jahrhundert zum Wiederaufleben spanischen Geistes geführt hat. Schon Antonio de Guevara (um 1480 bis 1545), ein Zeitgenosse Kaiser Karls V., hatte die Nachahmung als Hauptverderb der Talente Spaniens bezeichnet.

Am Ende des 16. Jahrhunderts ruhte diese Malerei nur noch auf den schwachen Schultern von Nachzüglern wie Pacheco und Alonso Vazquez. Eine der letzten Taten dieses Jahrhunderts war der Tumulo Philipps II. (1527 bis 1598), bei dem die besten Kräfte der drei Künste und der Poesie vereint wirkten; es war auch die wichtigste Leichenfeier der Epoche.

8. Matthäus Merian der Ältere, *Ansicht von Sevilla von Triana aus*, undatiert.
Lithographie.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



In der Vierung der Kathedrale erhob sich der mächtig ernste Bau im Herrera-Stil; über dorischem Untergeschoss eine kreuzförmige jonische Säulenhalle und dann das Achteck mit Bogen, Kuppel, Laterne, Obelisk und der Weltkugel mit dem Phönix, alles belebt mit Bildsäulen und Gemälden. Die besten Statuen stammten von einem jungen Bildschnitzer, von Juan Montanes (1568 bis 1649). Diesem war es beschieden, den Geist der erlöschenden Schule in anderer Gestalt in das kommende Jahrhundert hinüberzuführen. Seine von klassisch geläutertem Formensinn und schwermütigem Ernst beseelten, wenn auch etwas einförmigen Figuren und Gruppen gewannen aber einen dem italienischen System fremden, neuen und volkstümlichen Reiz durch Wiederaufnahme einer goldschimmernden Bemalung mit Ölfarben.

In die beiden ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts fiel die Haupttätigkeit dieses noch nicht recht gewürdigten, in Sevilla als Juan de las Roelas (um 1558 bis 1625) von flandrischen Eltern geborenen Malers. Cean Bermudez hatte von ihm den Eindruck, „...dass er besser als alle Andalusier die Regeln der Zeichnung und Komposition verstanden habe.“ Zutreffender würde man von ihm sagen, dass er der erste wirkliche Maler war, den das 16. Jahrhundert dort hervorgebracht hat. Seine Anfänge und Wandlungen liegen im Dunklen. Es gibt Gemälde von ihm, die noch ganz in der herrschenden, frostig-unpersönlichen Manier gemalt sind, aber seine Hauptwerke schienen selbst den verwöhnten Kennern des 18. Jahrhunderts von „...venezianischer Farbe, großer Kraft und Anmut“. Die beiden Elemente, deren Verschmelzung den Charakter der Sevillaner Malerei in der folgenden Generation ergab, den Naturalismus und die Mystik, hat er als Erster zusammengebracht. Seine Sprache scheint er recht spät, man behauptet natürlich, in Italien, gefunden zu haben. Aber in Formen, Mal- und Empfindungsweise ist es eine eigene Mischung flandrischen und spanischen Wesens.

Er hat alle die Lieblingsstoffe spanischer Devotion mit großem Erfolg und eigener Erfindung behandelt, und fast jedes Stück zeigt ihn von einer neuen Seite. Er liebt stämmige, zuweilen derbe Figuren mit breiten, blühenden, andalusischen Gesichtern. Seine Geschichten sind voller Leben und von einer unverwüstlichen Heiterkeit durchdrungen, sowohl in feierlichen Akten der heiligen Geschichte und der Glorien wie auch in vertraulichen Szenen der heiligen Familie und in Märtyrerbildern. Von dieser fast rubensischen Heiterkeit unseres Klerikers fällt die oft schauerliche Asketik der Vorgänger wie der nüchtern bange Ernst seiner Nachfolger, wie beispielsweise des Francisco de Zurbarán (1598 bis 1664), merkwürdig ab. Was aber das erfreulichste ist: dieser Roelas war in Sevilla der erste Maler des Helldunkels, er hat es zum Schwerpunkt seiner Kunst gemacht. Sein System ist eigentümlich: er verbannt die grauen, braunen und schwarzen Schatten und modelliert die Hauptfiguren in einem warmen, mal gelblichen, mal rötlichen Ton, mit lebhaften, durchsichtigen Farben: hier in unmittelbarem Lichtaufschlag, dort als Silhouette in einem warmen Halbton. Und dann durchbricht er die Szene mit einem ausgedehnten, sonnenbeleuchteten Mittelgrund, dem ein die Wolken durchdringendes Himmelslicht gegenübertritt. Im Chiaroscuro, im grandiosen Wurf seiner Gestalten, die er, als sei ihm der Rahmen zu eng, in den vordersten Grund drängt und seitlich und unten noch abschneidet, in seiner einfach majestätischen Draperie, in der Weichheit des Incarnats, die seinen Landsleuten von jeher auffiel, erinnert er eher an die Schule von Parma, so z.B. an Schidone. Nur die volkstümlich gemütliche Unbefangenheit hat etwas Nordisches.

Sein *Pfingsten* ist unerreicht als Darstellung einer Versammlung von apostolischer Würde in den Masken unverfälschter Volkstypen. Keine Rhetorik der Gebärden, keine Schwärmerei, nur jenes fast heitere Hochgefühl, das die wahre Steigerung der geistigen Potenz begleitet. Der außerordentliche göttliche Zustand, der in jenem Lichterguss über sie gekommen ist, erscheint nach außen in einem ruhigen, seligen Behagen. Hier fällt aus der Strahlensonne ein warmes, mildes Licht auf den Halbkreis des Vordergrunds, während die dahinter in die Dämmerung eintauchen.

Sein Meisterwerk aber, wohl das beste, was die Malerei in Sevilla vor Murillo geschaffen hat, ist das Mittelbild im grandiosen Retablo der ehemaligen Jesuitenkirche, der jetzigen Universitätskirche, das *Mysterium des Neujahrstages*. Es wäre vollkommener, wenn es einfacher wäre, aber es sind eigentlich mehrere Bilder zusammengeschmiedet. Maria ist eine wonnige Vision zarter, hoher Weiblichkeit, bei dem barbarischen Akt wie verschämt

9. *Demokrit*, 1628-1629.
Öl auf Leinwand, 101 x 81 cm.
Musée des Beaux-Arts, Rouen.



den Blick senkend, in einem Schmelz goldigen Tons, der vielleicht an Tizian, vielleicht an Frauenbildnisse Rembrandts gemahnt.

Dieser Mann begab sich im Jahr 1615 nach Madrid, um sich um die durch den Tod frei gewordene Stelle eines "Malers des Königs" zu bewerben. Aber der armselige Bartolomé Gonzalez wurde ihm vorgezogen. Dieser war freilich ein Porträtist und erfüllte damit die Hauptbeschäftigung der königlichen Maler. Von Roelas dagegen sind keine Bildnisse bekannt.

Den Spaniern gilt Francisco de Herrera (1576 bis 1656) als Schöpfer ihres Nationalstils. Dies hat man offenbar zuerst zur Zeit von Raffaël Mengs entdeckt, denn deshalb steht unter seinem Bildnis in der *Biblioteca Colombina*: "Formó un nuevo estilo, propio del genio nacional." Schon als Jüngling ein wilder Menschenfeind, hatte er sich in der Einsamkeit autodidaktisch gebildet, ein reiner Naturalist von Haus aus, voll Verachtung für die kleinliche, engherzige Theorie der Schule des Vargas, die ihm bei seinem Lehrer Luis Fernandez geboten wurde. Noch in einem unter dem Eindruck seiner Werke geschriebenen Buch wird man umrauscht von den Begriffen: titanisch, Genius, Wunder und Michelangelo.

10. *Drei Musikanten (Musikalisches Trio)*,
1617-1618.
Öl auf Leinwand, 87 x 110 cm.
Gemäldegalerie, Berlin.

11. Bartolomé Esteban Murillo,
Knabe und Hund, ca. 1655.
Öl auf Leinwand, 78 x 62 cm.
Ermitage, St. Petersburg.

Vollendet wird das Bild dieses Patriarchen der Impressionisten durch den Charakter des Menschen. Denn er war so hart, roh und unverträglich, dass seine eigenen Kinder der Hölle dieses Vaterhauses entflohen: die Tochter ging ins Kloster, der Sohn Franz nach Italien - und nahm gleich sechstausend Pesos mit. Der Alte missbrauchte seine Geschicklichkeit im Gravieren zur Falschmünzerei und entzog sich der Justiz im Asyl des Jesuitenkollegs S. Hermenegildo, dessen Altarbild er erhielt. Als nun der junge König Philipp IV. (1605 bis 1665) diese Kirche im Jahre 1624 besuchte, nach dem Maler fragte und die peinliche Geschichte erfuhr, sagte er: "Darin bin ich Richter und Partei" und ließ sich den Flüchtling kommen. "Wer eine so hohe Geschicklichkeit besitzt", erklärte er, "der







sollte sie nicht missbrauchen - wozu hat der Gold und Silber nötig ? Geht, Ihr seid frei, nur hütet Euch vor Rückfall.”

Solche Urteile machen gespannt auf die Erzeugnisse dieses Malers, und wir schauen nach dem als seine “allseitigste Schöpfung” gerühmten großen *Das Jüngste Gericht* in der Pfarrkirche von S. Bernardo. Aber man wird enttäuscht, man erwartete etwas ganz anderes. Die Hauptgruppe bildet der himmlische Senat, ein Halbkreis nach Art der Disputa, der Richter in der Mitte. Aber dieser erhebt die Rechte segnend, nach den Erlösten hin, die Linke das Kreuz umfassend. Dagegen ist der untere Teil in gekürzter Form abgefunden: eine Gruppe von armen Sündern und Teufeln, die Auferstandenen, dichtgedrängt harrend wie Soldaten beim Appell. Kolorit und Helldunkel sind die des Roelas, nur mit etwas stärkeren Akzenten. Das von links einfallende Licht teilt das gewaltige Bild und modelliert die Gestalten schärfer, auch mit Hilfe brauner Konturen; die Farbe ist pastoser, unverschmolzen.

In dieser Art sind noch mehrere bemerkenswerte Gemälde gemalt, so etwa der bisher unbeachtete *Hl. Ignaz vor dem Altar*, in der Universidad: unten vor den Schranken in fast fanatischer Andacht die Gemeinde, die den Zelebranten umflatternden Engel, Rauchfässer schwingend, mit kindischem Eifer. Diese seine blumenstreuenden und musizierenden Genien sind Geschwister derjenigen des Roelas; frische, rotbackige Riesenkinder, mit großer Stirn und runden hellen Augen, derber Stumpfnase, einem Rosenmund und langen, über der Stirn aufsteigenden und am Hals sich hinabbringelnden Semmellocken.

12. Juan de las Roelas, *Martyrium des Heiligen Andreas*, ca. 1610.
Öl auf Leinwand, 520 x 346 cm.
Museo de Bellas Artes, Sevilla.

13. Francisco Pacheco, *Christus mit Engeln*, 1616.
Öl auf Leinwand, 286 x 418 cm.
Musée Goya, Castres.

Das, was Herrera von der Kunst der Malerei besaß, stammte also von Roelas, der nach Sevilla kam und schon auf seinem Gipfel war, als jener gerade dreißig Jahre alt war. Freilich nennt ihn niemand seinen Lehrer, aber die Übereinstimmung geht so weit, dass das *Pfingstfest* des Roelas von Kennern wie Cean für Herrera gehalten worden ist. Was er eigenes besaß, war sein Temperament. Man wusste aus Palomino, dass Herrera zuerst Genrebilder (Buden- oder Küchenstücke) gemalt hatte, ein Geschmack, der mit dem Hang zum Tavernen- und Zigeunerleben zusammenhing. Aber solch profane Sachen sind in Spanien kaum noch zu finden.

Bereits im Greisenalter, als Siebziger, hat er 1647 noch seine vier umfangreichsten Gemälde, die einst im Salon des Erzbischöflichen Palastes hingen, auf die Leinwand geworfen: *Das Mannah*, *Das Wasser aus dem Felsen*, *Die Hochzeit zu Kana* und *Das Wunder der Brote und Fische*. Man sieht, nur das Kolossale, die Volksmengen, vermochten seine alternde, aber noch immer gewaltige Hand in Bewegung zu setzen. In der flachen Talmulde des Mittelgrundes hatte er mit Glück die Tausende versinnlicht. Zuletzt trieb es ihn noch nach Madrid, wo er 1656 starb.

Während Roelas und Herrera neue Wege suchten, verteidigte Francisco Pacheco (1571-1654), ein ganz anders gearteter Mann in Lehre, Schrift und, wie er meinte, auch im Bild, die ablaufende Zeit, freilich nicht ohne die Ahnung, tauben Ohren zu predigen, und deswegen bald auch mit Zugeständnissen an die Neuerer - Francisco Pacheco (1571 bis 1654), einst Mitschüler Herreras bei Luis Fernandez.

Unter den Namen im spanischen Künstlerlexikon sind wohl wenige, die der Genius der Malerei so kärglich bedacht hatte, bei vielseitigem Talent, denn er war auch Dichter, Biograph, Archäologe und Kunstpräzeptist. Aber er macht mehr den Eindruck des denkenden Liebhabers, des kalten Schwärmers mit dem Kopf, den sein Naturell eher auf die Beteiligung an der Kunst mit der Feder zu führen schien. Diese gelehrten Mühen lösten jedoch bei ihm einen Schaffensdrang aus, der ebenso unwiderstehlich war wie seine Werkzeuge spröde. Ein zäher Wille unternahm den Kampf mit den Hindernissen der Natur, und die aufgewandte methodische Arbeit erzeugte, außer den errungenen Fertigkeiten, ein starres, durch öffentliche Kontroversen genährtes Selbstgefühl, das ihm den Mut gab, im Wettlauf mit Stärkeren, ohne die Gefahr dieser Nähe zu ahnen, die halsbrecherischsten Aufgaben zu übernehmen - Aufgaben, vor denen zu verzagen schon ein Fünkchen jenes Geistes nötig gewesen wäre, der Pacheco fehlte. Sein kleinlicher, langsamer und phantasieloser Kopf hätte ihn zu Genre, Bildnissen und Stilleben allenfalls befähigt, aber er besaß nicht die Selbsterkenntnis derer, die sich bescheiden, im Beschränkten Genügendes zu leisten.

Pacheco, aufgewachsen unter den Denkmälern und Erinnerungen der Stadt und Provinz (auch sein Name ist altiberisch), nie ins Ausland gereist, widmete sich mit warmem Patriotismus neben der Lokalforschung auch künstlerischen und dekorativen Arbeiten mannigfacher Art. So etwa der dem Klassizismus eigentlich zuwiderlaufenden Polychromierung der Holzschnitzereien. Er geriet darüber mit seinem Freund Montanes, in dem er sonst einen Geistesverwandten verehrte, in Streit; er verfocht gegen ihn die Bemalung durch Fachleute statt durch die Bildschnitzer selbst. Er versuchte seit 1600, die bisher übliche polierte Bemalung in glänzenden Ölfarben mit Gold durch eine glanzlose Färbung mit Schattierungen zu verdrängen und fügte landschaftliche Hintergründe hinzu. Darin hatte er aber den Volksgeschmack gegen sich, und einige der von ihm polychromierten Werke scheinen später neu bemalt worden zu sein. Zuerst in S. Clemente (Nuñez Delgados *Johannes der Täufer*), dann an Hauptwerken von Montanes, an dem *Hl. Domingo* für Portacoeli, dem *Kruzifix* der Karthause (in der kleinen Sakristei der Kathedrale), an dem *Hl. Hieronymus* in Santiponce und an anderen Stellen hatte er Beispiele seiner Technik hinterlassen.

Die Historienmalerei begann er gemeinsam mit seinem Freund Ildefonso Vazquez mit den Geschichten des hl. Ramon Nonnatus vom Orden der beschuhten Mercenarier für deren Kreuzgang. Sein Freund war ein flotter Zeichner und gewandter Komponist. Es waren Episoden aus dem heroisch-heiligen Abenteuerleben dieser Retter der Christensklaven. Im Jahre 1616 malte er im Auftrag des Maestro Francisco de Medina für das Hospital von Alcalá de Guadaira einen hl. Sebastian. Diese Szene, in der der christliche Soldat nach überstandener Marter von der Mutter Irene im Schutz der Finsternis aufgesucht und gepflegt wird, ist von etlichen namhaften Malern dargestellt worden.

14. Francisco de Herrera der Jüngere,
Der Triumph des Heiligen Hermenegild,
1654.
Öl auf Leinwand, 328 x 229 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.



