# ALBUM DER
# GEMÄLDE-GALERIE DES PRADO IN MADRID

60 FARBIGE REPRODUKTIONEN
NACH DEN ORIGINALEN

MIT BEGLEITENDEN TEXTEN VON
A. DE BERUETE Y MORET UND A. L. MAYER
UND HISTORISCHER EINLEITUNG VON
A. DE BERUETE



VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Druck des Textes von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig
Druck der farbigen Reproduktionen von Förster & Borries, Zwickau

# ZUR GESCHICHTE DES PRADOMUSEUMS

Von den unvergleichlichen Kunstschätzen, die die Herrscher Spaniens im 16. und 17. Jahrhundert durch Erbschaften und Käufe angehäuft haben, geben die reichen Sammlungen von Gemälden, Gobelins und Waffen im Pradomuseum und im Schloß zu Madrid eine würdige Vorstellung.

Kaiser Karl V. erbte die Staaten und Güter, die seinem Vater Philipp dem Schönen direkt von Maximilian her zugute kamen, und von seiner Mutter, Johanna der Wahnsinnigen, die von Kastilien und Aragon — vereinigt seit der Heirat der „Katholischen Könige", die durch die Eroberung von Granada mit den Resten der Sarazenenherrschaft auf der ganzen iberischen Halbinsel aufgeräumt hatten.

Die Kunstschätze nun, die Karl V. durch diese Erbschaften zugefallen waren, überragten weit die reichsten Sammlungen der europäischen Höfe, selbst die so kostbaren Heinrichs VIII. von England und Franz I. von Frankreich. Alle diese Kleinodien der Kunst waren über alle möglichen Plätze in Spanien verstreut, so in den königlichen Schlössern von Tordesillas, Medina del Campo, Toro, Arevalo und in den Alkazaren, den Königsburgen von Segovia, Madrid, Toledo, in der Festung von Simancas und im Kloster S. Yuste, wo bekanntlich Karl V. sein einst so bewegtes Leben in der Einsamkeit beschloß. Den Kunstsammlungen, die diese Schlösser und Burgen enthielten, standen weder an Zahl noch an Bedeutung die Kunstschätze nach, die verschiedene Städte von Flandern bargen. Dort herrschten natürlich die Werke der in jenem Land ansässigen Künstler vor, dem die spanischen Könige so große und so berechtigte Wertschätzung angedeihen ließen.

Schon Isabella die Katholische hinterließ der von ihr als Begräbnisstätte gegründeten Königlichen Kapelle in der Kathedrale von Granada eine kostbare Sammlung von Tafelgemälden, in der Mehrzahl Arbeiten bedeutender vlämischer Meister des 15. Jahrhunderts, die bis heute fast verborgen in jener Kapelle geblieben sind.

Während der vielen Jahre, die Philipp II. den spanischen Thron einnahm, pflegte dieser Monarch die Beziehungen zu den großen Künstlern jener Zeit, vor allem zu Tizian weiter, die bereits sein kaiserlicher Vater unterhalten hatte, und es gelang ihm, das reiche künstlerische Erbe, das er von Karl V. übernommen hatte, noch bedeutend zu vermehren. Die Erbauung des Escorial, die eine ganze Kolonie einheimischer und ausländischer Künstler ins Leben rief, brachte der Entwicklung der Kunst in Spanien große Anregung. Vor allem aber führte sie eine ganz außerordentliche Erhöhung an Wert und Zahl der schon früher so reichen, in den königlichen Schlössern aufgestapelten Kunstsammlungen mit sich.

Kurz nur dauerte die Regierung von Philipps Sohn und Nachfolger Philipp III., während der jedoch das schon vorhandene Kunstkapital beträchtlich erhöht wurde. Leider wurde dieser Gewinn teilweise wieder aufgehoben durch einen Brand im Schloß El Pardo, wo man kurz vorher in einer unglücklichen Stunde viele bedeutende Gemälde vereinigt hatte, die bisher in anderen Schlössern zerstreut gewesen waren.

So unglücklich die Regierung Philipps IV. für die spanische Monarchie war, so viel Glück brachte sie für die Vermehrung der Kunstschätze der Krone. Während der langen Herrschaft dieses Monarchen fand die zweite Reise des Rubens nach Spanien statt, die überaus fruchtbar für den Meister war, denn die Gemälde, die er im Madrider Schloß zurückließ, gehören zu seinen besten aus dieser seiner Glanzzeit. In jener Epoche Philipps IV. blüht in Spanien die

große nationale Malerei, wirkten Ribera, Velazquez, Zurbaran und Murillo, und viele der unsterblichen Meisterwerke dieser Künstler sind von deren Ateliers in die Königlichen Schlösser gewandert. Allein, Philipp gab sich nicht mit den spanischen Gemälden zufrieden, die ihm die so blühende Kunst seines Landes bescherte, er vermehrte seine Sammlungen noch durch Ankäufe ausländischer Bilder, wie die aus der Sammlung Karls I. von England, die in der Whitehall versteigert wurden, und er betraute keinen geringeren als Velazquez damit, in Italien zu kaufen, wessen er nur an wertvollen Werken habhaft werden könne.

Unglücklicherweise sollte sich der Niedergang und der völlige Verfall der habsburgischen Monarchie in Spanien während der Regierung Karls II. auch in der Kunst wiederspiegeln, die während jenes Regimes eine ziemlich kümmerliche Existenz fristete, immer mehr schwand und zur selben Zeit verlöschte wie die bisher regierende Monarchie — trotz jenes überaus frischen, quellenden Lebens, das sie in den Jahren der Herrschaft des vierten Philipp gezeigt hatte.

Mit dem Haus Bourbon drang der französische Einfluß, wie in allem andern, so auch in die spanische Kunst ein. Aber die großen Künstler jenes Jahrhunderts überschritten nicht die Pyrenäen, und die königlichen Sammlungen mußten fast ausschließlich sich mit den Werken der Schüler und Nachahmer ernähren, denen es natürlich nicht gelingen konnte in einem Land mit so ganz anders gearteten Tendenzen und Überlieferungen eine wirkliche Schule zu schaffen.

Wenn nun auch am Hof die französische Schule bevorzugt wurde und ihr Einfluß die Meisterwerke der spanischen Künstler in die zweite Reihe zurückdrängte, so machte man doch eine Ausnahme zugunsten der Gemälde Murillos, denen die Königin Isabella Farnese, die zweite Gemahlin Philipps V. eine lebhafte Sympathie entgegenbrachte. Infolgedessen erhielt die Sammlung des Monarchen eine Bereicherung durch zahlreiche Werke des andalusischen Künstlers, der bis dahin in Madrid noch nicht die begeisterte Aufnahme gefunden hatte, die er so sehr verdiente.

Mit Karl III. drang eine neue Welle italienischer Kunst in Spanien ein, verkörpert durch den größten Dekorateur seiner Zeit, Tiepolo. Die Fresken, die Giambattista Tiepolo im neuen Schloß zu Madrid malte (das sich auf der Stelle des alten Alkazar, der Residenz der Habsburger, erhob) und viele andere Werke, die er während seiner letzten Lebensjahre in Madrid ausführte, bereicherten die Sammlungen mit einer Note, die bisher noch nicht existierte, und beeinflußten nicht wenig die Entwicklung der nationalen spanischen Dekorationskunst, ein Einfluß, den auch der persönlichste unter allen spanischen Künstlern jenes Jahrhunderts verspürte, einer der genialsten Meister aller Zeiten: Goya.

Jener ganze Reichtum an Kunstschätzen, der sich zu Ausgang des 15. Jahrhunderts zu bilden und zusammenzuschließen begann, der so mächtig durch die Herrscher des Hauses Habsburg gefördert und vermehrt und durch die aus dem Haus Bourbon so sorgsam gehütet wurde, hatte natürlich während so vieler Jahre unter den Folgen zu leiden, die die Zeit, die üble Behandlung bei dem Wechsel und der Überführung der Kunstwerke und nicht wenige Brände mit sich brachten. Aber schlimmer als all dies war das Unglück, das die Invasion der Heere Napoleons in Spanien zur Folge hatte. Denn abgesehen von den Zerstörungen, die der Krieg verursachte, und von der Vernachlässigung, die die Kunstschätze zu erleiden hatten, wurden aus vielen Kirchen, Klöstern und Palästen eine große Reihe von Gemälden nach Frankreich entführt, ohne die zu zählen, die der eingedrungene König Joseph Bonaparte aus dem Schloß in Madrid wegnahm und direkt nach Paris schickte. Viele, jedoch nicht alle, erlangte man 1815 zurück, in mehr oder weniger befriedigendem Zustand, allzu natürlich bei einer solchen Hin- und Herreise unter so üblen Umständen.

Aber sie waren wenigstens wieder zurückgekehrt, und ein generöser Entschluß des Königs Ferdinand VII. (bestimmt durch die Wünsche seiner Gemahlin Isabella von Braganza) hatte zur

glücklichen Folge, daß man all diese vielen Schätze, die bis dahin zerstreut waren, in dem schönen Bau zu vereinigen begann, den der Architekt Villanueva in den Zeiten Karls III. mit der Bestimmung als Naturwissenschaftliches Museum errichtet hatte.

Nicht vergessen werden darf, da es sich nun einmal hier um die Geschichte des Pradomuseums handelt, daß die Initiative jener Königin auf die Ratschläge eines ausgezeichneten Mannes zurückging, D. José de Madrazo, des Vaters des berühmten späteren Direktors dieses Museums, D. Federigo de Madrazo, und des hervorragenden Kunsthistorikers D. Pedro, dem wir neben zahlreichen Monographien und umfangreichen Werken über bildende Kunst vor allem den grundlegenden großen Pradokatalog von 1872 verdanken.

Das Gebäude befand sich in sehr üblem Zustand durch die Schäden, die es während des Krieges erlitten hatte, und man war genötigt, es stückweise zu restaurieren. So konnten 1819 zunächst erst drei Säle des Museums eingeweiht werden. Zwei Jahre später wurde dem Publikum die Hälfte des großen „Mittelsalons" zugänglich gemacht. 1828 schloß man an den bereits eröffneten Teil eine neue Abteilung an und 1839 war das Ganze als Gemäldegalerie eingerichtet, die seit dieser Zeit die früher in den Schlössern zerstreut gewesenen Bilder bewahrt.

Später haben dann das Pradomuseum noch zahlreiche Gemälde bereichert, die aus dem Escorial stammten (wo immer noch eine sehr erlesene Gemäldesammlung geblieben ist) und schließlich kamen noch die Bilder hinzu, die bis zur Revolution von 1868 das „Nationalmuseum" gebildet hatten, das aus jenen Gemälden bestand, die aus der Klosteraufhebung stammten.

Eine Pinakothek, die aus diesen Elementen zusammengesetzt ist, kann nicht alle enthalten, die zu einer vollständigen Kenntnis der Geschichte der Malerei erforderlich sind. Es fehlen dabei vollständig Beispiele von einzelnen bedeutenden Meistern, ja ganze Schulen von großer Wichtigkeit sind nicht im Prado vertreten. Dafür besitzen wie Tizian, Antonis Mor, Rubens und van Dyck von den fremden und Ribera, Velazquez und Goya von den einheimischen Meistern in diesem Museum eine so glänzende Vertretung wie kaum in einer anderen Galerie.

Von den italienischen Schulen des Quattrocento, deren Kenntnis so notwendig für das Studium der Kunst ist, sieht man sehr wenig: ein sehr schönes Tafelgemälde des Fra Angelico, eine „Verkündigung", die sich noch vor nicht allzulanger Zeit im Convento de las Descalzas Reales zu Madrid befand, einer Gründung der Infantin Doña Juana de Austria, Tochter Karls V. Ferner bemerkt man eine kleine, überaus feine Tafel, vielleicht Teil einer Predella mit dem „Heimgang der hl. Jungfrau" von der Hand Mantegnas, außerdem zwei Giovanni Bellini und Marco Basaiti zugeschriebene Gemälde. Das ist alles, was der Prado, abgesehen von einigen geringen Bildern, an Gemälden aus einer reichen und glänzenden Periode der italienischen Kunst besitzt.

Raffael ist durch zwei große Kompositionen vertreten, die „Kreuztragung" (Lo spasimo di Sicilia) und die „Madonna mit dem Fisch", sowie durch das kleinere Bild „Die heilige Familie mit dem Lamm", einem wahren Juwel, — abgesehen von anderen Bildern, bei denen die Eigenhändigkeit Raffaels bestritten wird, wie die „Heimsuchung", die „Madonna mit der Rose" und die unter dem Namen „Die Perle" bekannte „Heilige Familie", deren Beiname es dem Enthusiasmus verdankt, den das Bild bei Philipp IV. erweckte, als dieser zum ersten mal das Gemälde sah, das sein Gesandter in London auf der Versteigerung der Gemälde aus dem Besitz König Karls I. erworben hatte. Bedeutender vielleicht als diese Schöpfungen Raffaels ist das herrliche „Kardinalsporträt", das nach der neuesten Forschung den Kardinal Scarramucia Trivulzio darstellen soll, wirklich einzig in seiner Art und von wunderbarer Erhaltung.

Ein Tafelgemälde des Andrea del Sarto, das eine „mystische Darstellung" enthält,

genügt mit seiner überaus edlen, vornehmen Komposition, um die hervorragenden Gaben seines Schöpfers erkennen zu lassen. Doch sei neben anderen Werken von Andreas Hand hier noch das schöne „Bildnis seiner Gattin Lucrecia da Fede" erwähnt. — Das „Verlobungsbild" des Lorenzo Lotto und die „Kreuztragung" des Sebastiano del Piombo gehören zu den besten Leistungen dieser Künstler. — Correggio ist vor allem durch sein „Noli me tangere" in recht charakteristischer Weise vertreten.

Die venezianische Schule des 16. Jahrhunderts triumphiert im Prado über alle anderen italienischen durch die unvergleichlichen Schöpfungen, die sie von ihren großen Meistern: Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese besitzt. Nicht weniger als 43 Bilder sind als Arbeiten Tizian: im Katalog verzeichnet, und selbst wenn auch nicht alle eigenhändig sind, so bleiben noch immer eine überaus große Anzahl als unbestreitbare Schöpfungen dieses Malerfürsten. Die Hauptbilder, die aus den verschiedensten Epochen seines langen und fruchtbaren Lebens stammen, genügen allein, um die Serie des Tizian des Prado als die mannigfaltigste und bedeutendste zu bezeichnen, die die europäischen Museen umschließen.

Höchst charakteristisch für den frühen Stil des Meisters ist das „Bacchanal" und das „Venusfest", die beide (ebenso wie das berühmte Bild „Bacchus und Ariadne" der Londoner Nationalgalerie) für ein Kabinett im Schloß des Herzogs Alfons I. von Ferrara gemalt waren. Gleichfalls ein Jugendwerk ist das schöne Tafelgemälde mit der „Madonna mit der heiligen Brigitte und dem heiligen Ulfus. — Die „Danae", von der Tizian 1551 und 1552 in zwei Briefen an Philipp II. spricht, „Venus und der Musiker", „Adam und Eva", Bilder, in denen die Aktbehandlung von höchster Schönheit ist, bieten einen interessanten Gegensatz zu jenen religiösen Inhalts, wie der „Grablegung", einer in jeder Hinsicht reiferen Variante des bekannten Louvrebildes aus der Spätzeit des Meisters. Das „Jüngste Gericht", unter dem Namen „La Gloria" bekannt, wie es sein Besteller, Karl V., getauft hat, ist eine Arbeit aus dem Jahre 1554, d. h. als Tizian siebenundsiebzig Lenze zählte. Der Kaiser nahm das Bild nach S. Yuste mit, wo es bis zu seinem Tode blieb, später kam es in den Escorial. Durch seine Geschichte, seine komplizierte Komposition und durch die hier porträtierten Persönlichkeiten (Karl V., Maria von Ungarn, Philipp II. und Tizian selbst u. a.) verdient es einen hervorragenden Platz in dieser Serie, ebenso wie die beiden mythologischen Kompositionen „Sisyphus" und „Prometheus", Werke aus seiner spätesten Zeit, von einer überaus mächtigen, breiten Vortragsweise, besonders das erstere. — Diesen so verschiedenartigen Meisterwerken haben wir noch die Porträts hinzuzufügen, hier an erster Stelle das „Reiterbildnis des Kaisers", ein wahres Heldengedicht in Farben, unglücklicherweise beschädigt durch ungeschickte Restaurierungen. Das lebensgroße „Bildnis Philipp II." von unvergleichlicher Eleganz und ausgesuchter Farbenschönheit darf man gleichfalls unter den besten Leistungen Tizians aufführen, und in seinem „Selbstbildnis", das er in seinem höchsten Alter geschaffen hat, hinterließ er uns die Quintessenz seines mächtigen Genies.

Unter den zahlreichen Werken, die das Pradomuseum von Tintoretto besitzt, ist die „Land- und Seeschlacht" das beste neben den Entwürfen zu sechs biblischen Szenen, die als Muster an Farbe wie an Erhaltung erwähnt zu werden verdienen. Dies kann man weniger von dem „Paradies" und anderen großen Kompositionen des Meisters behaupten, die leider durch Restaurierungen sehr gelitten haben. Unter den verschiedenen Bildnissen Tintorettos sind mehrere, die zu den allerhervorragendsten Schöpfungen des Künstlers auf diesem von ihm so sehr gepflegten Gebiet gehören.

Paolo Veronese ist glänzend vertreten durch zwei große Kompositionen: „Jesus und der Centurio" und „Jesus unter den Schriftgelehrten". Das kleine Bild „Die Errettung

Mosis" ist ein unvergleichliches Juwel in dem Oeuvre dieses Meisters, von dem der Prado eine zahlreiche, erlesene Sammlung besitzt.

Unmöglich ist es, hier alle die Gemälde der späteren italienischen Maler zu zitieren. Diese Aufzählung würde unseren Vorsatz zerstören, nur die aller hervorragendsten Schöpfungen anzuführen. Eine Ausnahme jedoch machen wir zugunsten Tiepolos, der im Prado durch so ausgezeichnete religiöse Gemälde wie die „Concepcion" und die „Eucharistie" vertreten ist, sowie durch eine köstliche Skizze zu einem Deckengemälde, ein kleines Beispiel für seine Meisterschaft auf diesem Gebiet, die er besonders glänzend in seiner großen dekorativen Komposition im Thronsaal des Madrider Königsschlosses bewiesen hat, die seinen besten Schöpfungen in Venedig und Würzburg gleichkommt.


Unter den Arbeiten, die der Prado von den primitiven Flamen besitzt, befindet sich keine der Brüder van Eyck. Der „Triumph der Kirche über die Synagoge" ist nichts weiter als eine gute Kopie nach einem Original des Jan van Eyck, das sich in einem Kloster bei Segovia oder in der Kathedrale von Palencia befunden haben soll. Das schöne Tafelgemälde, Hubert van Eyck zugeschrieben, „Der Erlöser, die hl. Jungfrau und Johannes der Täufer" stammt wohl von Mabuse.

Aber das sind nicht die einzigen falschen Attributionen des Katalogs, die berichtigt werden mußten. So steht die „Vermählung Mariä", van der Weyden zugeschrieben, dem Meister von Flémalle nahe, wie bereits Hugo von Tschudi in seiner lichtvollen Studie über diesen Künstler gezeigt hat.

Roger van der Weyden zugeschrieben wird eine kleine Tafel mit einer „Kreuzigung", die das gefälschte Monogramm Dürers trägt, sowie ein Triptychon mit derselben Darstellung. Von dem Hauptwerk Rogers, der „Kreuzabnahme" im Escorial, die aus Löwen von der Königin Witwe Maria von Ungarn an Philipp II. geschickt wurde, besitzt der Prado zwei alte Kopien; die eine ist so ausgezeichnet, daß man sie lange Zeit für eine Originalreplik gehalten hat. Heute gilt sie wohl mit Recht als eine Arbeit von der Hand des Michael Coxcie.

Der überaus originelle Hieronymus van Aeken, bekannter unter dem Namen Hieronymus Bosch ist durch verschiedene höchst bedeutende Werke vertreten, unter denen die „Anbetung der Könige" das vorzüglichste ist. Dieses wahrhaft wunderbare Gemälde, wie die, die man im Escorial von seiner Hand sieht, sind vielleicht die hervorragendsten unter allen seinen Schöpfungen.

Von Patinir gibt es außerhalb des Prado nichts, was die „Versuchung des hl. Antonius" dieses Museums übertrifft, ja ihr nur annähernd gleichkommt. (Die Figuren des Gemäldes gelten als Arbeiten des Quentin Massys.) Die herrliche Landschaft ist eine der erlesensten Kleinodien des ganzen Pradomuseums.

Albrecht Dürer zeigt sich in seiner ganzen erstaunlichen Meisterschaft in den beiden kostbaren Bildnissen, davon das eine ein Selbstporträt ist, der Aufschrift zufolge gemalt, als er siebenundzwanzig Jahre zählte. Das treffliche „Bildnis eines älteren Mannes", im Katalog noch Holbein d. J. zugeschrieben, gilt heute fast allgemein als eine Arbeit des „Meisters vom Tode Mariä". Von Lukas Cranach dem Älteren sieht man zwei interessante Jagdstücke mit den Porträts von Karl V., Johann Friedrich von Sachsen und anderen fürstlichen Personen beiderlei Geschlechts.

Der große Porträtmaler Antonis Mor gehört zu jenen, dessen Werke eine besondere Zierde des Pradomuseums bilden. Der Katalog weist ihm nicht weniger als 13 Gemälde zu. Unter diesen ragen besonders hervor: das schon rein geschichtlich interessante Bildnis der Königin Marie von England, der zweiten Gemahlin Philipps II., weiterhin die des Kaisers Maximilian II. von Österreich, seiner Gattin Doña Maria, Tochter Karls V., des Hofnarren Pejerón und weitere vier oder fünf Porträts von unbekannten Damen, alle von höchster Meisterschaft.

Wenn alle diese großen Maler mit so auserlesenen Werken glänzen, was sollen wir da erst von der unvergleichlichen Rubenssammlung sagen, die, wie die Tizians, Werke aus allen Perioden und aus allen Schaffensgebieten des Meisters enthält. Freilich sind nicht alle 66 Bilder, die ihm der Katalog zuweist, von seiner Hand, und eine kritische Sichtung ist hier mehr denn irgendwo anders am Platz. Es bleiben aber auch dann noch eine überaus große Anzahl unbestreitbar eigenhändiger Meisterwerke: Die große Komposition der „Anbetung der Könige", während seines ersten Aufenthaltes in Madrid gemalt und während seines zweiten, 24 Jahre später, übergangen und erweitert; der „Raub der Proserpina", das „Festmahl des Tereus", die schöne Landschaft mit „Atalante und Meleager, den kalydonischen Eber erjagend", „Die drei Grazien", „Perseus und Andromeda", „Adam und Eva", die prachtvolle, für Rubens so charakteristische Kopie des Tizianischen Gemäldes (er kopierte alle Bilder Tizians, die er im Madrider Schloß zu Gesicht bekam); einige, nicht alle, der Entwürfe für Gobelins; unter den Bildnissen das „Reiterporträt des Infanten D. Ferdinand de Austria", das Bildnis des Thomas Morus, Kopie nach Holbein und, vielleicht das beste von allen, das „Porträt der Maria de' Medici". Dies sind die hervorragendsten Stücke dieser überaus reichen Serie.

Rubens' Schüler van Dyck zeigt sich im Prado in nicht minderem Glanz als sein Lehrer. Ihm gehört vor allem die prächtige, im Katalog wegen der gefälschten Signatur noch Rubens zugeschriebene Darstellung der „ehernen Schlange" an, zu der eine Zeichnung van Dycks in der Sammlung Bonnat existiert. Die „Gefangennahme Christi" ist das andere Hauptwerk des Künstlers in der Galerie, eine Arbeit aus seiner Jugendzeit, erstaunlich durch ihre Kraft und dramatischen Schwung. Die „Verlobung der hl. Katharina", die Jordaens zugewiesen ist, dürfte meines Erachtens eine Arbeit van Dycks sein. (Von ihm besitzt der Louvre eine Zeichnung, die die gleiche Komposition wiedergibt.) Als Porträtist ist er ausgezeichnet vertreten. Es genügt hier, unter anderem die Bildnisse der Gräfin von Oxford, der Marquesa de Leganés, des Malers Ryckaert, des Grafen Berg und das Doppelporträt zu zitieren, darauf sich der Künstler selbst mit dem Lord Bristol zusammen dargestellt hat.

Unter den verschiedenen Arbeiten, die der Prado von der Hand des Jordaens besitzt, verdient das große „Familienbild" entschieden den Vorzug.

Neben einer großen Anzahl von Bildern Teniers' sieht man eine Menge Jagd- und Tierstücke von Snyders und Paul de Vos, verschiedene Stilleben von Fyt, sowie Schlachtenbilder, Interieurs, Stilleben und andere Werke von flämischen Meistern zweiten Ranges. Dagegen ist die holländische Schule so gut wie gar nicht vertreten, sehr leicht erklärlich: denn die Blütezeit jener Schule begann erst, nachdem sich Holland von der spanischen Herrschaft freigemacht hatte. So besitzt denn der Prado nur ein einziges Bild von Rembrandt, die „Königin Artemisia" aus dem Jahre 1634, ein dürftiges Beispiel für diesen großen Meister wie für die ganze, so fruchtbare Schule.

Auch die französische Schule ist nicht eigentlich gebührend vertreten, denn einige Meister des 17. Jahrhunderts, wie Poussin und Claude Lorrain ausgenommen, von denen man zahlreiche Schöpfungen sieht, verdienen einzig Erwähnung: die beiden köstlichen Stücke von Watteau, ein Porträt der spanischen Infantin Anna Victoria von Largillière, ein Bild von Ranc und das große Gemälde, die Familie Philipps V. darstellend, von van Loo.

Die so glänzende englische Schule des 18. Jahrhunderts ist im Prado überhaupt nicht vertreten.

Von den primitiven spanischen Meistern sieht man einige merkwürdige Tafeln, die aus verschiedenen Kirchen und Klöstern stammen. Die interessantesten von allen sind die aus dem

Thomaskloster von Avila, die dem älteren Berruguete zugeschrieben werden, aber sie genügen ebensowenig wie die anderen, um von der wirklichen Blüte und Art der verschiedenen spanischen Schulen im 14. und 15. Jahrhundert einen rechten Begriff zu geben.

Keine Erwähnung verdienen hier die Arbeiten, die das Museum von verschiedenen Malern aus dem 16. Jahrhundert besitzt, mit Ausnahme jener Serie von Tafelgemälden mit Szenen aus dem Leben des heiligen Stephan von dem Valencianer Juan de Juanes und einiger wenigen von der Hand des aus Extremadura stammenden „göttlichen" Luis de Morales, obwohl diese Bilder nicht gerade diejenigen sind, denen er seinen Hauptruhm verdankt.

Unter den Werken des Greco im Prado überwiegen die religiösen Gemälde, die er während der langen Reihe von Jahren seines spanischen Aufenthaltes geschaffen hat. Der tote Heiland in den Armen Gott-Vaters, ein ausgezeichnetes Beispiel seiner ersten Toledaner Periode, die „Kreuzigung" aus seiner zweiten und schließlich die „Ausgießung des heiligen Geistes", ein höchst charakteristisches Bild aus seiner letzten Zeit, genügen neben der Reihe jener prachtvollen Bildnisse spanischer Caballeros, um jenen unvergleichlichen Künstler kennen zu lernen, wenngleich es unbedingt nötig ist, seine Schöpfungen in den Kirchen und im Museum zu Toledo zu studieren, um sich ein wirklich abschließendes Urteil über jene eigenartige Persönlichkeit und seine so packenden Schöpfungen zu bilden.

Dem naturalistischsten, kraftvollsten unter allen spanischen Malern, Ribera, weist der Katalog nicht weniger als 59 Bilder zu. Von diesen sind ein Drittel mehr als zweifelhaft, aber die übrigen gehören zu den besten, bedeutendsten Arbeiten, die sein Pinsel geschaffen hat. Vor allem sind hier zu nennen die „Bartholomäusmarter", der „Traum Jakobs von der Himmelsleiter", der „Hl. Petrus und der Engel", die beiden büßenden Magdalenen von den religiösen Darstellungen; „Prometheus" und „Ixion" unter den mythologischen, sowie die Serien der Philosophen-, Märtyrer- und Apostelbilder. Leider fehlt in dieser reichen Kollektion (abgesehen von der Darstellung des blinden Bildhauers Gambazo) eines der wenigen Porträts, die uns von diesem erstaunlichen Künstler bekannt sind.

Wer den Prado nicht gesehen hat, kennt Velazquez nicht. Sein Werk würde allein schon ein Museum füllen, und sein Werk ist vollständig in dem des Prado! Seit jungen Jahren bis zu seinem Tod als Maler seines königlichen Herrn, Philipp IV., tätig, hat er fast alle seine Meisterwerke im Schloß des Königs geschaffen, zur Zierde und zum Genuß jenes Hofes, und diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß alle diese Bilder sich dort bis auf unsere Tage ohne bedeutende Beeinträchtigungen und Schäden erhalten haben. Angefangen mit der „Anbetung der Könige", die er mit zwanzig Jahren in Sevilla malte, bis zu seinem letzten Werk, „Der hl. Antonius besucht den hl. Paulus", bewahrt diese Galerie gerade die besten Schöpfungen dieses größten aller spanischen Maler aus allen seinen Zeiten und Stilarten: „Die Trinker", ein typisches Beispiel seiner ersten Madrider Periode; die „Schmiede des Vulkan", eine schöne Probe von seiner ersten italienischen Reise; die „Lanzen", die großen Reiterbildnisse, die drei Jäger und so viele andere aus seiner zweiten Periode, die von den beiden italienischen Reisen begrenzt wird; schließlich die wunderbaren Porträts aus den letzten zehn Lebensjahren des Meisters und die großen Kompositionen der „Spinnerinnen" und der „Meninas". Alle diese Juwelen, die man so im Prado vereint sieht, sind das beredteste Zeugnis von der Macht jenes Genius der Malerei, der wetteifernd mit den größten seiner Zeitgenossen seinem Jahrhundert weit vorausgeeilt ist, indem er seinen Nachfolgern zeigte, wie man zur Verwirklichung einer wahrhaft reinen und vornehmen Kunst gelangen kann ohne Konventionen, noch manierierter Kunststücke.

Seinen Kameraden Zurbaran kann man nicht in diesem Museum bewundern. Die wenigen und dazu wenig bedeutenden Werke, die da von ihm hängen, genügen nicht, um einen Begriff

von seiner Kunst zu geben. Seine Hauptwerke bergen die Museen von Sevilla und Cadiz, sowie das Kloster von Guadalupe.

Nicht so verhält es sich mit Murillo. Denn wenn er auch in seiner andalusischen Heimat noch immer am glänzendsten vertreten ist, so besitzt der Prado doch quantitativ wie qualitativ genügend Werke von seiner Hand, die eine ausreichende Kenntnis von seinem Wert vermitteln können. Die „Anbetung der Hirten" und die „Heilige Familie mit dem Sperling", interessante Arbeiten, die den Einfluß zeigen, den zu einer gewissen Zeit Ribera auf Murillo ausgeübt hat, die Konzeptionsdarstellungen, die so sehr zu seinem Weltruhm beigetragen haben; der „Hl. Bernhard die hl. Jungfrau verehrend" und die „Hl. Elisabeth von Ungarn", die beiden berühmten Werke „Der Traum des römischen Patriziers" und die Erzählung des Traumes vor dem Papst Liberius, schließlich die „Kinder mit der Muschel", der kleine „Johannes der Täufer und der göttliche Hirte" (von den verschiedenen Genredarstellungen gar nicht zu reden) — dies sind die auserlesensten Stücke aus dem reichen Schatz, den das Gemälde an Werken Murillos uns vor Augen stellt.

Drei Hauptstücke, „S. Benito Abad", „Die hl. Jungfrau mit dem Christkind" und — das beste — „Die Klage des Engels um den toten Christus" vertreten neben einigen anderen Stücken würdig den hervorragendsten Granadiner Maler: Alonso Cano.

Von der Madrider Schule nach Velazquez verdienen einige Landschaften von Mazo Erwähnung, die mit denen seines Lehrers rivalisieren können, und, wie so viele andere Gemälde von seiner Hand, wohl würdig gewesen sind, daß man sie bis vor noch nicht allzulanger Zeit Velazquez selbst zugewiesen hat. — Es fehlt nicht an guten Bildnissen von Carreño und einige Arbeiten von Pereda, Cerezo und Antolinez. Auch sieht man charakteristische Werke von Claudio Coello, dem letzten großen Meister dieser Schule, dessen Hauptwerk, die „Anbetung der Sagrada forma", die Sakristei des Escorial birgt, für die sie einst gemalt worden ist.

Von den spanischen Malern des 18. Jahrhunderts haben wir keinen zu erwähnen, bis zu Goya, der für sich allein die ganze zweite Hälfte seines Jahrhunderts und den Anfang des 19. ausfüllt. Im Prado glänzt Goya mehr als irgend sonstwo. Sein so überaus fruchtbares Werk ist in diesem Museum durch bedeutende Schöpfungen aus allen seinen Epochen vertreten, angefangen von den ersten „Kartons", die er für die königliche Teppichfabrik ausführte, bis zu den phantastischen Schöpfungen, die noch bis vor einer Reihe von Jahren die Räume seines Landhauses an den Ufern des Manzanares schmückten. Die Gobelinsentwürfe würden schon genügen, um Goya einen hervorragenden Platz unter den großen Meistern der Dekorationskunst anzuweisen, aber seine Hauptleistungen auf diesem Gebiet sind doch seine Deckenmalereien für die „Pilar"-Kathedrale in Zaragoza und die so überaus originellen von S. Antonio de la Florida vor den Toren Madrids. — An der Spitze der langen Reihe seiner Porträts im Prado steht unbedingt die „Familie Karls IV.", ein Gemälde von unvergleichlichem Glanz und größter Delikatesse des Kolorits. Es folgen die beiden Reiterbildnisse Karls IV. und der Königin Maria Luisa, sowie die Porträts des Generals Urrutia und des Malers D. Francisco Bayen. Die beiden Frauenbilder die „Bekleidete Maja" und die „Nackte Maja" sind in ihrer Lebendigkeit, Farbe und Ausführung ganz erstaunliche Leistungen. Schließlich stellen die beiden so tragisch-dramatischen, bewegten zwei „Episoden vom 2. Mai" und so und so viele andere Werke, die der Prado von Goya besitzt, ganz zu schweigen von den interessanten Zeichnungen, ein gutes Stück der gewaltigen Produktion ihres Meisters dar, dessen unglaubliche Fruchtbarkeit bis zum heutigen Tag wohl noch kein anderer Künstler erreicht hat.

Aureliano de Beruete.

# INHALTS-ÜBERSICHT


1. Diego Velazquez, Bildnis der Infantin Doña Margarita
2. Diego Velazquez, Die Trinker
3. Diego Velazquez, Die Übergabe von Breda (Die Lanzen)
4. Diego Velazquez, Die Hoffräulein (Las Meniñas)
5. Diego Velazquez, Die Spinnerinnen
6. Diego Velazquez, Reiterbildnis des Infanten D. Baltasar Carlos
7. Diego Velazquez, Die Schmiede des Vulkan
8. Diego Velazquez, Porträt des Hofnarren Don Antonio „Der Engländer"
9. Diego Velazquez, Bildnis eines Hofnarren, genannt „D. Juan de Austria"
10. Diego Velazquez, Villa Medici in Rom
11. Diego Velazquez, Die Krönung Mariä
12. Diego Velazquez, Der Infant D. Baltasar Carlos als Jäger
13. Diego Velazquez, Der hl. Antonius Abad besucht den hl. Paulus
14. Jusepe de Ribera, Jakobs Traum von der Himmelsleiter
15. Bartolomé Esteban Murillo, Rebekka und Elieser
16. Bartolomé Esteban Murillo, Die Verkündigung
17. Bartolomé Esteban Murillo, Jesus und Johannes der Täufer als Kinder (Die Kinder mit der Muschel)
18. Bartolomé Esteban Murillo, Die „Heilige Familie"
19. Bartolomé Esteban Murillo, Der göttliche Hirte
20. Bartolomé Esteban Murillo, Marter des Apostels S. Andreas
21. Bartolomé Esteban Murillo, Ecce homo
22. Bartolomè Esteban Murillo, Die unbefleckte Empfängnis Mariä
23. Vicente Juan Macip, Das heilige Abendmahl
24. Alonso Sanchez Coello, Bildnis des Prinzen Don Carlos, Sohn Philipps II.
25. Alonso Cano, Christus von einem Engel beweint
26. Matteo Cerezo, Die Himmelfahrt Mariä
27. El Greco (Dom. Theotokópuli), Christus in den Armen Gott-Vaters
28. El Greco (Dom. Theotokópuli), Die Ausgießung des hl. Geistes
29. Jan van Eyck (?), Der Lebensbrunnen
30. Der Meister von Flémalle, Altarflügel (Johannes d. Täufer mit dem Stifter Heinrich Werl)
31. Der Meister von Flémalle, Altarflügel (Die heilige Barbara)
32. Hieronymus Bosch van Aeken, Anbetung der Könige
33. Raffael, Bildnis des Kardinals Scarramuccia Trivulzio
34. Raffael, Kreuztragung Christi
35. Correggio, Noli me tangere

36. Tiziano Vecellio, Venus mit dem Orgelspieler
37. Tiziano Vecellio, Die Ansprache des Marqués del Vasto an seine Truppen
38. Tiziano Vecellio, Das Venusfest
39. Tiziano Vecellio, Karl V. in der Schlacht von Mühlberg
40. Paolo Veronese, Jesus und der Hauptmann von Kapernaum
41. Lorenzo Lotto, Die Vermählung
42. Albrecht Dürer, Selbstbildnis
43. Albrecht Dürer, Adam
44. Albrecht Dürer, Eva
45. Albrecht Dürer, Bildnis des Hans Imhoff
46. P. P. Rubens, Nymphen von Satyrn verfolgt
47. P. P. Rubens, Der Liebesgarten
48. P. P. Rubens, Das Urteil des Paris
49. Antonis Mor, Die Königin Maria von England
50. Frans Snyders, Die Früchteverkäuferin
51. Jacob Jordaens, Familienbildnis
52. Francisco Goya, Die Familie Karls IV.
53. Francisco Goya, Der Töpferwarenhändler
54. Francisco Goya, Die Weinlese
55. Francisco Goya, Der Hampelmann (el pelele)
56. Francisco Goya, Das Blindekuhspiel
57. Francisco Goya, Die nackte Maja
58. Francisco Goya, Bekleidete Maja
59. Francisco Goya, Szenen vom 3. Mai 1808 (Die Erschießung)
60. Vicente Lopez, Bildnis des Malers D. Francisco Goya

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Bildnis der Infantin Doña Margarita

Leinwand; 231×131 cm

Madrid, Prado

1

Eines der Lieblingsmodelle des Velazquez war in seiner Kindheit dies reizende Fürstenkind, das einige für die Infantin Doña Maria Theresia de Austria ansprechen — als solche figuriert sie auch im jüngsten Pradokatalog — unseres Erachtens aber die Infantin Margarita ist, Tochter Philipps IV. und der Königin Mariana de Austria, die sich 1666 mit dem Kaiser Leopold I. von Österreich vermählte. Sie bildet den Mittelpunkt der berühmten „Meninas" und die Heldin jener bekannten prachtvollen Gemälde in den Museen zu Paris (Louvre), Wien und Frankfurt a. M. — Unser Bild ist eines der hervorragendsten Schöpfungen des Meisters, was die Feinheit des Kolorits und die Beherrschung aller technischen Mittel anlangt. Die Infantin trägt ein Staatsgewand, wie es in jener Zeit Mode war. Das Unförmliche, fast Lächerliche, das ihm in Schnitt und Form anhaftet, verschwindet hier völlig durch das wundervolle Kolorit des Gemäldes. Die Farben sind von einem märchenhaften Zauber, das Ganze scheint eine Wunderblume zu sein. Die verschiedenen roten Töne — vom blassen, zarten Rosa bis zu dem kräftigen Karmin — harmonisieren trefflich mit dem Silbergrau der Applikationen und dem feinen Weiß des Taschentuches, das die Infantin in ihrer Rechten hält. Der Kopf mit seiner elfenbeinfarbenen Blässe hebt sich höchst wirkungsvoll von dem lebhaften, warmen Rot des Hintergrunds ab. Wenn nun das Werk als Ganzes tadellos ist, so bemerkt man doch bei näherer Prüfung, daß der Kopf trotz des feinen, zarten Tones weder in Zeichnung noch malerischer Ausführung die Kraft und Meisterschaft besitzt, die Velazquez vor allem in seiner letzten Periode eignete. Das Verhältnis der Figur zu dem Stuhl, den man auf der Seite erblickt, weist deutlich darauf hin, daß dieser Körper einer in kindlicherem Alter stehenden Persönlichkeit angehört, als das Gesicht eigentlich vermuten läßt. So hat man denn auch schon daran gedacht, daß nach des Velazquez' Tod ein anderer Künstler die Züge der dargestellten Persönlichkeit verändert haben könnte. Man darf hierbei nicht vergessen, daß damals, d. h. in der Zeit, wo die Veränderung vorgenommen werden konnte, Juan Bautista del Mazo, der Schwiegersohn und Schüler des Velazquez, Hofmaler war. Da nun dieser Künstler in seiner ganzen Art seinem Lehrer höchst nahe gekommen ist, so kann er recht wohl jene Änderung ausgeführt und das Gemälde in den Zustand gebracht haben, in dem es sich heute dem Beschauer präsentiert.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Die Trinker

Leinwand; 165×225 cm

Madrid, Prado

2

Dieses berühmte Gemälde ist in den Jahren 1628 bis 1629 entstanden, das heißt noch vor dem dreißigsten Lebensjahre des Velazquez. Es ist eines seiner letzten und auch das bedeutendste, das er vor seiner ersten italienischen Reise schuf, und man kann darum wie bei keinem anderen seiner Gemälde hier seine ganz persönlichen Fähigkeiten erkennen, seine Art, die nur durch das, was er in seinem Vaterland gelernt und gesehen hatte, bestimmt worden ist. Es spiegelt sich hier in höchst charakteristischer Weise die ganze bisherige Entwicklung des Künstlers wider, und man kann hier in vollem Maß schon die meisterliche Sicherheit der Zeichnung und die persönliche Auffassung seiner so männlichen und realistischen Kunst schätzen, seine Eigenschaften, die ihn später so berühmt gemacht haben. Die Originalität der Erfindung, der ganzen Art der Darstellung ruft sofort die Aufmerksamkeit wach, und wenn in mythologischer Hinsicht das Werk nicht wenig Korrekturen nötig hätte, so ist es trotz allem eine ganz wunderbare realistische Szene, die in lebendigster Gruppierung eine Anzahl echt spanischer Typen in unvergleichlicher Wiedergabe uns vor Augen führt. Trotz der meisterhaften Technik jedoch, der Plastik der Köpfe und der Lebendigkeit des Ausdrucks, leidet das Ganze dort an einer gewissen Härte und Steifheit, die Schatten sind zu wenig durchsichtig, die Konturen zu stark betont. Es fehlt jenes Luftige, das Velazquez seinen späteren Schöpfungen zu geben wußte. Mit diesem Werk hatte der Künstler einen großen Erfolg bei Hof. Man glaubte, dem Meister dieses Gemälde, das neben anderen Arbeiten von seiner Hand im Juli 1629 erworben wurde, besonders honorieren zu müssen, und so erhielt Velazquez dafür 100 Dukaten und vom König die lang ersehnte Erlaubnis zu seiner ersten italienischen Reise. Ein Biograph des Velazquez bemerkt treffend, daß dieses Gemälde mit den zerlumpten und etwas anrüchigen Typen, mit dem ernsten, zurückhaltenden Kolorit wohl einen ganz unglaublichen Kontrast zu den glänzenden Bacchanalen eines Tizian und den üppigen mythologischen Szenen eines Rubens im königlichen Schloß Philipps IV. gebildet haben muß. Die Darstellung bedarf keiner langen Erläuterung: Bacchus sitzt halbnackt als lustiger Zechbruder auf einem Faß und krönt ein edles Mitglied der trinklustigen Kompagnie, die da in höchst vergnüglicher Stimmung in Gottes freier Natur bei einem Weinberg sich langsam voll laufen lassen. Obgleich nun die Szene im Freien spielt, merkt man doch deutlich, daß das Ganze in einem geschlossenen Raum gemalt ist und der Künstler Seitenlicht benutzt hat, das auf den Modellen starke Kontraste zwischen Licht und Schatten hervorruft, die von dem Meister denn auch getreulich wiedergegeben sind.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Die Übergabe von Breda (Die Lanzen)

Leinwand; 307×367 cm

Madrid, Prado

3

Las Lanzas oder „Die Lanzen", wie unser Gemälde auch benannt wird, muß als die bedeutendste Komposition bezeichnet werden, die Velazquez im Stil seiner sogen. zweiten Manier geschaffen hat, d. h. jener Kunstweise, die für die zwischen seiner ersten und seiner zweiten italienischen Reise entstandenen Werke charakteristisch ist. Es stellt die Übergabe von Breda dar, den bedeutendsten unter den Erfolgen, die den spanischen Waffen während der an Mißgeschicken so reichen Regierung Philipps IV. beschieden waren. Es spielt dieses Ereignis eine wichtige Rolle in dem furchtbaren Kampf, den die Spanier in den Niederlanden führten. Ambrosio Spinola stand an der Spitze der spanischen Belagerungsarmee, während Justinus von Nassau die Verteidigung der bedrängten Festung leitete. Der Kampf wurde auf beiden Seiten mit großer Hartnäckigkeit und höchster Tapferkeit geführt. Endlich mußte sich die Stadt nach langer Belagerung am 5. Juli 1626 den Spaniern übergeben. Velazquez nun hat den Augenblick für seine Darstellung gewählt, wo der spanische Feldherr Spinola von Justinus von Nassau den Schlüssel der Stadt in Empfang nimmt und zu gleicher Zeit den feindlichen Kommandanten freundlich empfängt und ihn als echter Caballero zu seiner Unentwegtheit und Tapferkeit im Kampf beglückwünscht. Die beiden Generale bilden das Zentrum der Komposition, Spinola steht rechts, Nassau links. Man beachte, wie ausgezeichnet es der Künstler verstanden hat, ebenso sehr den Rassenunterschied in den Köpfen der beiden Gruppen auszudrücken, wie den Adel und die Würde, die so gut zu dem Ende eines Kampfes passen, der für Sieger wie Besiegte ruhmvoll war. Die spanische Gruppe enthält zweifelsohne eine ganze Anzahl Porträts, was nicht Wunder nehmen kann, denn in der Zeit, als das Gemälde entstand, lebten noch viele von denen, die an jener Belagerung teilgenommen hatten. In der rechten Ecke des Bildes, zwischen dem Pferd und dem Bildrand blickt ein Edelmann nach dem Beschauer: es ist dies, wie man wohl mit voller Bestimmtheit behaupten darf, das Porträt des Künstlers selbst. Die linke Gruppe, die die Begleitung des Justinus von Nassau bildet, wirkt nicht so eindrucksvoll wie die spanische. Dies ist leicht zu verstehen, denn Velazquez verfügte ja über wenig holländische Modelle, die er für das Gemälde hätte verwerten können. Beide Gruppen sind aber in ihrer Art doch gleich gut gelungen, vor allem wohl gegen einander abgewogen und disponiert, und die Komposition des Ganzen wirkt dadurch schlechtweg musterhaft. Als Hintergrund dient eine malerisch reich belebte Landschaft. Zu dem überaus pittoresken Charakter des Grundes tragen die in hellem Licht einhermarschierenden Soldaten mit ihren blitzenden Waffen und Fahnen nicht wenig bei. Das Gemälde hing ursprünglich mit anderen Schlachtendarstellungen, die Zeitgenossen des Velazquez ausgeführt hatten, im Salon de los Reinos des Schlosses Buen Retiro zu Madrid. Abgesehen von ihren technischen Vorzügen ist diese Schöpfung des Velazquez ein überaus vornehmes Werk von höchst ritterlicher Gesinnung, das nicht nur dem Künstler alle Ehre macht, sondern dem ganzen Volk, dem der Meister entsprossen ist.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Die Hoffräulein (Las Meniñas)

Leinwand; 318×276 cm

Madrid, Prado

4

Velazquez hat uns hier eine häusliche Szene am Madrider Hof geschildert. Im Mittelpunkt des Ganzen steht die fünf- bis sechsjährige Infantin Margarita zwischen ihren beiden Hoffräulein Doña Agustina Sarmiento zur Linken, die ihr mit einer Verbeugung eine Flasche reicht, und Doña Isabel de Velasco rechts, etwas weiter zurückstehend. Auf der rechten Seite des Gemäldes erblickt man zwei Hofzwerge: Maria Bárbola und Nicolasito Pertusato. Von dem großen Leinwandbild, das links auf einer Staffelei steht, erblicken wir Velazquez in eigener Person bei der Arbeit: das Doppelporträt des Königs Philipp IV. und der Königin Mariana de Austria malend. Man sieht das Königspaar nur im Spiegelbild: im Spiegel, der an der Wand im Hintergrund des großen Saales angebracht ist. Nach dem Alter der Infantin zu urteilen, ist das Gemälde in den Jahren 1656—1657 entstanden, will sagen, in der spätesten, reifsten Zeit des Künstlers. — Dieses Meisterwerk wird allgemein von jeher als einer der höchsten Gipfel betrachtet, den die Malerei aller Zeiten erreicht hat. Luca Giordano hat das Gemälde nicht ohne tiefen Grund die „Theologie der Malerei" genannt. In technischer Hinsicht ist das Bild überaus großzügig behandelt, dabei jedoch von unübertrefflicher Sorgfalt in Zeichnung und Linienführung. Die Komposition ist bewundernswert, die Lichtbehandlung höchst genial. Das meiste Licht ist über die kleine Infantin im Vordergrund ausgegossen, so daß alles übrige etwas im Dämmer liegt und nur im Grund durch zwei kleine Lichteffekte belebt wird: durch die geöffnete Tür und den Spiegel. Der große, leere Raum, der fast noch mehr als die ganze obere Hälfte des Bildes einnimmt, läßt uns in vollendeter Weise die Tiefe der Atmosphäre erkennen. Dieses Werk ist wie kein zweites ein Beweis für das große Genie des Velazquez, es ist der Prototyp der Schöpfungen des Künstlers in seinem letzten Jahrzehnt, es ist das höchste, das vollendetste Beispiel der einfachen, zurückhaltenden Kunst des größten spanischen Meisters, der ohne großen Aufwand, ohne jedwede prahlerische Allüren mit seinem an Zahl nicht sehr umfangreichen Werk noch zwei Jahrhunderte lang nach seinem Tode den stärksten, nachhaltigsten Einfluß ausgeübt hat bis auf die modernen Tendenzen und Schulen. Eine Künstleranekdote ist mit diesem Gemälde verknüpft: Man erzählt, daß, als der Meister das vollendete Werk (das ursprünglich „Die Familie" genannt wurde) dem König Philipp IV. zeigte, der König bemerkt habe, auf dem Bild fehle noch etwas. Der König hätte selbst Palette und Pinsel ergriffen und auf die Brust der Figur des Velazquez das Kreuz des Santiagoordens aufgemalt. Wie gesagt, dies ist eine Legende, denn Velazquez wurde erst einige Zeit nach der Vollendung dieses Gemäldes Santiagoritter und auch da erst nach verschiedenen langwierigen Prüfungen und Verhandlungen. Es scheint nur das eine sicher zu sein, daß nämlich das Santiagokreuz auf der Brust des Velazquez kurz nach des Meisters Tod auf Befehl des Königs angebracht worden ist.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Die Spinnerinnen

**Leinwand; 220×289 cm**

**Madrid, Prado**

5

Die „Spinnerinnen" (las hilanderas) und „Die Hofdamen" (las Meninas) sind beide charakteristischste und persönlichste Arbeiten, die Velazquez in der letzten Zeit seines Lebens geschaffen hat. Bei den „Spinnerinnen' merkt man vor allem, daß der Künstler nicht wie gewöhnlich vorging und in seinem Atelier nach Berufsmodellen arbeitete, sondern daß er selbst an den Ort ging, der die Szene für sein Bild abgeben sollte, und nach der Natur, vor der Wirklichkeit seine Studien machte, die sich dann zu einem unübertroffenen realistischen Meisterwerk zusammenschließen sollten. — Der Meister führt uns in einen Arbeitsraum, wo verschiedene Spinnerinnen tätig sind. In dem kleinen Saal, den man im Hintergrund erblickt, entwickelt sich eine ganz andere, von der ersten unabhängige Szene. Drei Damen suchen Teppiche aus und betrachten gerade einen Gobelin, der an der Wand aufgehängt ist und einen mythologischen Gegenstand behandelt. — Das Bild ist durch den Gegensatz in den beiden dargestellten Handlungen sowohl wie den Kontrast in der Beleuchtung der beiden Räume, durch die Komposition der verschiedenen Gruppen, den Reichtum der Töne, das Spiel von Licht und Schatten, vor allem aber durch die verblüffende Darstellung des Lebens, durch die Wirklichkeit, die Wahrhaftigkeit des Ganzen eine der eigenartigsten Schöpfungen des Velazquez. Wie im ganzen so hat auch im einzelnen sich der Meister hier selbst übertroffen. Die Rückenfigur der Spinnerin rechts im Vordergrund ist ein wahres Wunder an Zeichnung, Plastik und Farbe. — Die hier dargestellte Teppichfabrik ist die Königliche Manufaktur, bekannt unter dem Namen Fabrica de Santa Isabel. Durch ihren künstlerischen Charakter wie durch ihre Beziehung zum Hof wird sie Velazquez wohl häufig besucht haben. Unzweifelhaft hat er so bei einem seiner Besuche die Anregung zu unserem Gemälde erhalten. Es ist nur sehr zu bedauern, daß es mit dem Erhaltungszustand des Bildes nicht aufs allerbeste bestellt ist. Wahrscheinlich hat es bei einem Brand des Madrider Alcazar Schaden gelitten. In dieser Hinsicht ist das Gemälde glücklicherweise eine Ausnahme unter den Werken des Velazquez, die sonst ausgezeichnet erhalten sind und durch die Frische und Leuchtkraft ihres Kolorits eher eben aus dem Atelier gekommen als vor mehr denn zweieinhalb Jahrhunderten entstanden erscheinen.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Reiterbildnis des Infanten D. Baltasar Carlos

Leinwand; 209×173 cm

Madrid, Prado

6

Der Infant D. Baltasar Carlos, Sohn Philipps IV. und dessen erster Gemahlin, Doña Isabel de Borbon, und Erbe des spanischen Königsthrones, ist recht häufig von Velazquez gemalt worden. Aber so sehr gelungen auch alle diese Porträts sind, — das hier wiedergegebene Reiterbildnis ist doch vielleicht dasjenige, das die glücklichste Inspiration des Künstlers offenbart und unter den Händen des Meisters nicht nur ein großes Kunstwerk, sondern eines der eigenartigsten Kinderporträts geworden ist, die wir kennen. Das Modell war, ganz abgesehen von seinem hohen Rang, wegen seiner Anmut und Schönheit eines so großen Malers wohl würdig. Das unschuldige Kindergesicht verrät eine sehr rege Intelligenz. Der allzufrühe Tod dieses Prinzen, der ein Nachkomme Kaiser Karls V. und — durch seine Mutter — ein Enkel Heinrichs IV. von Frankreich war, bedeutete für Spanien einen schweren Verlust. Durch sein vorzeitiges Hinscheiden fiel später der spanische Thron an Karl II., dem zweifelsohne die nötige Befähigung zum Herrscher fehlte, die, wie man wohl behaupten darf, Baltasar Carlos in reichem Maße besessen hätte. — Auf unserem lichtstrahlenden Bild zeigt uns Velazquez den Prinzen im Alter von etwa fünf Jahren als munteren Reiter auf einem andalusischen Pony, den Kommandostab in der Rechten, über ein Brachfeld galoppierend, mit der Sierra de Guadarrama im Hintergrund. Man versteht es nach diesem lebensvollen Porträt wohl unschwer, daß die hier dargestellte Persönlichkeit einen Schimmer von Freude und Hoffnung, einen Lichtstrahl für den sonst so unglücklichen, traurigen Hof des vierten Philipp bedeutete. — Das Gemälde gehört der zweiten Periode des Künstlers an, das heißt der Zeit zwischen seinen beiden italienischen Reisen (1630—1649). Vergleicht man es mit den vor 1630 entstandenen Arbeiten, wie z. B. mit den „Trinkern", so wird man rasch die großen Fortschritte erkennen, die der Künstler inzwischen gemacht hat, und sehen, wieviel brillanter das Kolorit, wie lebendiger die ganzen Töne, wieviel größer die Harmonie inzwischen geworden sind. Die ganze Technik ist breiter geworden, hat an Einfachheit gewonnen, ohne an Genauigkeit in der Zeichnung zu verlieren. In dieser Zeit kommen nun auch die so eigenartig behandelten Hintergrundslandschaften bei Velazquez auf. Schließlich sei noch bemerkt, daß die Palette des Künstlers — vielleicht durch den Einfluß der Werke Grecos, die er ja gut kannte — reicher geworden ist; man beachte nur die verschiedenen grauen Töne und die mattrötlichen Farben in der Karnation.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Die Schmiede des Vulkan

**Leinwand; 223×290 cm**

**Madrid, Prado**




Mit der Darstellung des „bunten Rockes Josephs" im Eskorial bildet dieses Gemälde im Pradomuseum die Hauptschöpfungen, die Velazquez während seiner ersten italienischen Reise 1630 in Rom ausgeführt hat. Nach seiner Rückkehr nach Spanien überreichte er sie seinem königlichen Herrn und Gönner Philipp IV. Unser Gemälde, das unter dem Namen „Die Schmiede des Vulkan" bekannt ist, gibt jene Szene aus der antiken Mythologie wieder, da der junge Apollo in die Schmiede des Vulkan eintritt, um diesem Gott den Ehebruch seiner holden Gattin Venus mit dem Kriegsgott Mars zu berichten. Vulkan, wie aus allen Wolken gefallen, unterbricht seine Arbeit und steht gleich seinem ruhigen Gesellen erstaunt mit offenem Munde da. Velazquez, der bis dahin Werke ganz anderen Charakters geschaffen hatte, wollte in diesem Werk, das in Rom inmitten so vieler klassischer Schöpfungen entstand, zweifelsohne seine großen Kenntnisse in der Anatomie beweisen. Darum schuf er diese mythologische Szene, die weniger ein tiefes Verständnis der klassischen Regeln als seine vollendete Meisterschaft in der Wiedergabe des Nackten enthüllt. Man bemerkt bereits hier, welch wohltätigen Einfluß diese italienische Reise auf die künstlerische Entwickelung des Meisters ausgeübt hat. Man erkennt unschwer die größere Freiheit, die lebhaftere Bewegung in seinen Figuren, das luftigere des Ganzen, die Transparenz in den Schatten, die ausgeglichenere Lichtbehandlung und die etwas grauere Gesamthaltung. In einem Wort: das Bild bedeutet einen großen Fortschritt. Aber zur reifen Meisterschaft fehlte doch noch einiges. Man bemerkt bei aufmerksamem Studium des Bildes, daß die Gestalt des Vulkan von Velazquez selbst übermalt worden ist und zwar in den letzten Jahren des Künstlers, denn es offenbart sich hier eine Freiheit in der Technik, eine Meisterschaft der Malerei, die Velazquez erst in seinem letzten Dezennium erreicht hat. Besondere Beachtung schenke man der Verwertung und Behandlung der verschiedenen Lichtquellen in diesem Gemälde: das Tageslicht, das aus dem weiten Fenster im Hintergrund eindringt, das Licht der Flamme der Schmiedeesse, und endlich der himmlische Schein, den der göttliche Apoll ausstrahlt.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velasquez

(1599—1660)

Porträt des Hofnarren Don Antonio „der Engländer“ (el Inglés)

**Leinwand; 142×107 cm**

**Madrid; Prado**

8

Wahrscheinlich ist die hier dargestellte Persönlichkeit der Zwerg und Hofnarr Philipps IV., genannt Don Antonio, der Engländer. Es ist eines jener unglücklichen mißgebildeten Geschöpfe, die nach dem beklagenswerten Geschmack jener Zeit den spanischen Hof in größerer Zahl umgaben. Velasquez hat, wie man weiß, eine ganze Reihe von ihnen gemalt, und in diesen Werken uns eine neue Probe von der Mannigfaltigkeit seines Könnens gegeben. Ja, seine Kunst zeigt sich hier von einer besonders bemerkenswerten Seite, denn er verstand es, diese Aufgaben mit einer solchen Meisterschaft und solchem Adel zu erledigen, daß vor der Schönheit der Malerei, dem vollkommenen Kunstwerk das häßliche und abstoßende an den dargestellten Persönlichkeiten völlig zurücktritt. Velasquez hat diese Hofnarrenbilder in den verschiedensten Perioden seiner Kunst geschaffen. Dies beweist sowohl die jeweilige Technik, wie auch eine Reihe von Dokumenten im Archiv des Madrider Königlichen Schlosses, die von den betreffenden Persönlichkeiten sprechen und auch ihre Porträts erwähnen. Der auf unserem Bild Dargestellte scheint zu den angesehensten unter den Hofnarren Philipps IV. gehört zu haben. Man kann dies schon aus der reichen Tracht schließen, darin Velasquez ihn porträtiert hat: das goldgestickte Kostüm und der große, mit kostbaren Federn geschmückte Hut. Einen starken Kontrast zu der schmächtigen Gestalt des Zwerges bildet der prachtvolle große Hund, auf den der Zwerg seine Linke gelegt hat. — Dieses Werk dürfte der Spätzeit ides Meisters (zwischen 1650 und 1660) angehören. Die Ausführung st überaus schlicht, und durch seine ganze Technik besitzt es mehr den Charakter einer Studie als den eines ausgeführten Gemäldes. — Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin sieht man eine weitere Darstellung des „Engländers“, das dem Madrider Bild äußerst ähnlich ist. Wir glauben aber nicht, daß es von Velasquez herrührt, sondern halten es eher für eine alte Kopie nach dem Pradobild.

**A. de Beruete y Moret**

# Diego Velazquez

(1599—1660)

Bildnis eines Hofnarren
genannt „D. Juan de Austria"

Leinwand; 210×123 cm

Madrid, Prado

9

Diese Persönlichkeit, die auch nichts weiter als ein Hofnarr ist, eines jener Geschöpfe, die man als „Spaßmacher" zu bezeichnen pflegte, ist nicht nur ein Beweis für den schlechten Geschmack jener Epoche, die sich mit derartigen Wesen zu umgeben gefiel, sondern wir lernen durch sie auch den geringen Respekt kennen, der an dem Madrider Hof geherrscht haben muß, da man ruhmreiche Namen solch elenden Geschöpfen zu geben sich getraute, die doch nur der Verachtung und dem Gespött preisgegeben waren. Unser „Held" ist ein Mann von einigen fünfzig Jahren, an und für sich sicher eine herzlich wenig interessante Persönlichkeit, die sich auf einen hohen Stab stützt, zweifelsohne, um sich auf den schwachen, dünnen Beinen halten zu können. Im Hintergrund sieht man ein brennendes Schiff — eine Erinnerung an die Seeschlacht von Lepanto, die glorreiche Waffentat des berühmten Don Juan de Austria, dessen Namen man, wie wir schon sagten, in so unwürdiger Weise diesem Hofnarren beigelegt hat. — Das Gemälde gehört zweifelsohne der letzten Periode des Künstlers an, wie vor allem die meisterliche Technik zeigt. Es ist überaus einfach, höchst synthetisch gemalt: Die musterhafte Zeichnung durch die Farbe leicht belebt, nur beim Kopf und den Händen spürt man den starken Farbenauftrag. Der Meister bediente sich hier sehr flüssiger Farben, was er ja häufig während seiner letzten Zeit getan hat; bei unserem Gemälde ist jedoch die Vereinfachung der Malweise, des Pinselstriches und die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Kolorits noch stärker betont als in den anderen Schöpfungen aus den gleichen Jahren.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Villa Medici in Rom

**Leinwand; 44×38 cm**

**Madrid, Prado**

10

Während seiner ersten italienischen Reise 1630 wohnte Velazquez in der Villa Medici und in dem Garten dieser Villa hat er auch einige Studien nach der Natur gemalt. Unser Bild gehört in diese Reihe Landschaftsstudien. Man sieht zwar nur eine unbedeutende Architektur, einige Zypressen und einige rasch skizzierter Figuren, aber das Ganze gibt uns trotz seiner Schlichtheit und Anspruchslosigkeit eine ausgeseichnete Vorstellung von der Art wie der Künstler die Natur, die Landschaft auffaßte und behandelte. In dieser Hinsicht darf man Velazquez als einen Vorläufer der modernen Pleinairmalerei betrachten. Die vorherrschenden Töne in dem Gemälde sind ein mehr oder weniger starkes Silbergrau und Grün, die eine höchst delikate Harmonie bilden. Man erkennt hier gut den bedeutenden Fortschritt, den der Künstler in kurzer Zeit gemacht hat, denn noch wenige Jahre vorher behandelte er die Landschaft in ganz konventioneller Weise, getreu der Überlieferung, die ihm in Sevilla beigebracht worden war. Auch in der Technik zeigt sich die rasche Entwicklung des Malers, dessen Arbeiten nun nichts mehr von der etwas harten und steifen Art seiner ersten Zeit besitzen. Nun wird alles schmiegsamer, ohne die Sicherheit und Fertigkeit einzubüßen, und der Künstler steuert mit vollen Kräften auf die ganz vereinfachte, meisterliche Technik zu, die keinen kleinen Teil seines Ruhmes bildet.

**A. de Beruete y Moret**

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Die Krönung Mariä

**Leinwand; 176×134 cm**

**Madrid, Prado**



Velazquez hat dieses religiöse Gemälde im letzten Jahrzehnt seines Lebens für das Oratorio der Königin im Alcazar zu Madrid geschaffen. Dargestellt ist der Augenblick, da Gott-Vater die Jungfrau Maria als Himmelskönigin krönt. Um die Wahrheit zu sagen, besitzt weder die Gestalt Gott-Vaters noch die des göttlichen Sohnes jene Größe und Feierlichkeit, die ihnen gebührt. Als Figuren wirken sie wohl recht stark, aber sie besitzen allzuviel Irdisches, allzu Menschliches. Von der hl. Jungfrau kann man das weniger sagen. Sie ist ein Muster von Schönheit und Anmut, ihre Bewegung, ihr Haupt, ihre Hände, all das ist trefflich und schön, trotz alledem reicht auch sie nicht an jene vier Cherubimköpfchen heran, die man im unteren Teil des Gemäldes erblickt: diese sind von einer wahrhaft vollkommenen Schönheit und von einer unübertrefflichen Meisterschaft. Man bemerkt in der farbigen Haltung des Gemäldes eine auffallende Neigung zu karminfarbenen Tönen. Eine ähnliche Stimmung trifft man auch in anderen Werken des Velazquez aus jenen Jahren, so den mythologischen Darstellungen des „Merkur und Argus“ und des „Mars“ im Pradomuseum, sowie der „Venus mit dem Spiegel“ in der Londoner Nationalgalerie. Was die Komposition anlangt, so suchte er hier keine besonders originelle Erfindung zu geben, sondern er folgte einfach den Spuren früherer Meister, die (seit Dürer) die gleiche religiöse Szene in ganz analoger Weise komponiert hatten.

**A. de Beruete y Moret**

## Diego Velazquez

(1599—1660)

Der Infant D. Balthasar Carlos als Jäger

Leinwand; 191 × 103 cm

Madrid, Prado

12

Mit zwei weiteren Bildnissen, die den König Philipp IV. und dessen Bruder, den Infanten D. Fernando de Austria gleichfalls im Jagdkostüm wiedergeben, war dieses Porträt, das den Infanten D. Balthasar Carlos als Jäger im Alter von sechs Jahren darstellt und demgemäß 1635 entstanden ist, ursprünglich für das Jagdschlößchen „Torre de la Parada" in der Nähe des Pardo bei Madrid bestimmt. Die drei Bilder zeigen im Hintergrund verschiedene Partien dieses prachtvollen, breit dahingelagerten Pardoberges, der mit seinen Jahrhunderte alten Steineichen reich ist an Schluchten und Klüften, aber arm an fruchtbarem Boden, und rückwärts begrenzt wird durch jene unter dem Namen Sierra de Guadarrama bekannte Gebirgskette, deren fast ständig mit Schnee bedeckte Gipfel im Licht der Sonne Kastiliens erstrahlen. Es ist eine höchst eigenartige Landschaft, wie man sie selten wiederfindet. Velazquez hat es verstanden, ihren koloristischen Zauber wie ihre leicht melancholische Poesie trefflich zu interpretieren und häufig für seine Porträthintergründe sich zunutze zu machen. Er kannte sich gut in diesem Stück Natur aus, das er stets von den Fenstern des Madrider Alcazar aus erblickte und ständig bei seinen Reisen nach dem Eskorial oder dem noch näher liegenden Schloß Pardo, wohin ihn sein Amt als Hofmarschall ja häufig führte, durchstreifte.

A. de Beruete y Moret

# Diego Velazquez

(1599—1660)

## Der hl. Antonius Abad besucht den hl. Paulus

**Leinwand; 257 × 188 cm**

**Madrid, Prado**



Als letztes Werk seines Zauberpinsels mag wohl diese Darstellung anzusehen sein, die Velazquez zu Ausgang des Jahres 1659 für die Ermita de S. Antonio beim Palais Buen Retiro geschaffen hat. Er starb nämlich im folgenden Jahre, und während der letzten Monate seines Lebens war er durch sein Amt bei Hofe zu sehr in Anspruch genommen, als daß er sich der Malerei hätte widmen können. Unser Gemälde, das höchst sorgfältig ausgeführt ist, erweckt fast den Eindruck, als habe der Meister hier alle Erfahrungen zusammenfassen wollen, die er während seiner langen und arbeitsreichen Künstlerlaufbahn gemacht hatte. Die Figuren der beiden Einsiedler sind mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt: Abgesehen von der vollendeten Zeichnung sieht man, daß er an ihnen lange herumgearbeitet hat, und sie zeigen dadurch einen starken Farbenauftrag. In dieser Hinsicht bilden sie einen Gegensatz zu dem übrigen Gemälde, das sonst eine leichtere und brillantere Technik aufweist, vor allem die Landschaft im Hintergrund und der Himmel. Da herrschten namentlich jene delikaten und für den Meister so typischen blauen Töne vor. — Ein Biograph des Velazquez sagt bei der Würdigung dieses Werkes, daß sein Autor, alt und etwas weltmüde in dieser Episode des ersten Einsiedlers ein Thema fand, das ganz seinem damaligen Seelenzustand entsprach und dann an der Ausführung dieses Werkes mehr Vergnügen fand als an der von vielen anderen früheren Arbeiten, daß Velazquez aus diesem Grund viel lieber die zerschlissene, dürftige Kleidung des hl. Paulus malte als er früher die reichen Gewänder, den purpurn schimmernden Prunk der Könige wiedergegeben hatte. — Die Hauptdarstellung unseres Gemäldes gibt die Szene wieder, wie der erste Einsiedler, der hl. Paulus, im Alter von 113 Jahren in der ägyptischen Wüste den Besuch des hl. Antonius Abad empfängt. In bewunderndem Erstaunen danken beide Gott für seine Gnade. Denn der Rabe, der göttliche Sendbote, der seit 70 Jahren dem hl. Paulus ein Brot bringt, naht sich heute mit der doppelten Portion, damit der fromme Greis seinem Gast Nahrung spenden kann. Im Hintergrund hat dann der Künstler ganz nach der Art der primitiven Meister verschiedene Szenen aus dem Leben des hl. Paulus dargestellt, darunter das Begräbnis des Heiligen durch den hl. Antonius. — Das Gemälde befand sich in der Eremitage bis zum Tod Karls II. Bei der Schätzung der Hinterlassenschaft dieses Königs wurde das Bild auf 200 Dublonen taxiert. Später gelangte es in das königliche Schloß und von da in den Prado.

**A. de Beruete y Moret**

# Jusepe de Ribera

(1588—1652)

## Jakobs Traum von der Himmelsleiter

Leinwand; 179×233 cm

Madrid, Prado

14

Als Darsteller grausamer Marterszenen, als Virtuose in der Wiedergabe der schrunzeligen Haut alter Männer, — bald hl. Hieronymus oder Onuphrius genannt, wenn sie nackt, bald als Philosophen bezeichnet, wenn sie in zerlumpte Kleidung gehüllt sind —, als Maler tieftoniger Bilder mit breiten, sehr gedunkelten Farbflächen und starken schwarzen Schatten, so stellt man sich gewöhnlich einen der Hauptmeister der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts vor: Jusepe de Ribera, genannt „lo Spagnoletto", „der kleine Spanier". Dieses allzu einseitige, ja irrige Bild von dem eigentlichen Wesen des Künstlers ist durch die große Anzahl von Schulbildern und Nachahmungen verschuldet, die in der ganzen Welt zerstreut aui Riberas Namen gehen, mit ihm aber nichts zu tun haben. Wohl macht sich in allen Werken des um 1588 zu Játiba im Königreich Valencia geborenen Meisters stets ein starker Realismus und ein Streben nach kräftiger Lichtwirkung geltend. Es war aber der höchste Ehrgeiz Riberas in seinen oft von packender Leidenschaft erfüllten, von glühendem religiösen Pathos durchströmten und stets mustergültig komponierten Darstellungen immer mehr von Wirkungen, die anfangs auf billige, derbe Effekte hinausliefen, abzukommen und seine Schöpfungen mehr und mehr geistig zu vertiefen, zu veredeln. Und ebenso rang er sich von dem scharfen Helldunkelstil seines Lehrers Francisco de Ribalta, des spanischen Caravaggio, los und schuf dank der Einwirkung der Werke Paolo Veroneses und Correggios schönheitstrahlende, lichterfüllte Gemälde wie die „Ekstase der Magdalena" von 1626 in der Madrider Akademie, die „Hl. Agnes" der Dresdener Galerie (1641), die Radierung mit dem galoppierenden „D. Juan de Austria" (1648) und den „Traum Jakobs von der Himmelsleiter" im Pradomuseum. Das Thema von dem Traum des Erzvaters war für den stets ernsten, leicht melancholischen Künstler wie geschaffen. Jakob, der verwöhnte Muttersohn, schläft auf seiner Flucht unter freiem Himmel; die nackte Erde ist sein Lager, ein harter Stein sein Kissen. In diesen schweren Stunden seines Lebens träumt er den Traum einer glücklichen Zukunft, einen Traum, der ihm Trost und Sicherheit verleiht. Ribera hat dies alles vortrefflich wiederzugeben verstanden: den Ernst des einsamen Träumers wie die Lieblichkeit der Vision. Und was das Interessanteste ist: Ribera hat nicht, wie man es von dem Helldunkelmaler erwartet, ein Nachtbild wiedergegeben — er läßt das Ereignis sich in früher Morgenstunde abspielen —, und als lichte, zarte, elfenhafte Erscheinungen in diesem kühlen, frischen Tageslicht schweben die Englein auf und nieder. Zu diesem 1633 entstandenen Gemälde schuf Ribera im nächsten Jahr ein Gegenstück in dem in seiner Art nicht minder vollendeten „Jakob mit Labans Schafen" im Escorial, wo seine Meisterschaft in der Tierdarstellung besonders deutlich hervortritt. Als Hofmaler spanischer Vizekönige, von Kirchen, Klöstern und Privatleuten mit Aufträgen überhäuft, vom Papst mit dem Christusorden — den er als Vorkämpfer der Gegenreformation auf künstlerischem Gebiet wohl verdiente — ausgezeichnet, hat Ribera die größte Zeit seines Lebens in Neapel verbracht. Am 2. September 1652 ist er dort gestorben. Trotz dem langen italienischen Aufenthalt, trotz der reichen Anregung, die er durch die italienische Kunst empfing, ist er jedoch in seinem innersten Wesen ganz Spanier, Valencianer, geblieben, und das Beiwort „Spagnoletto", zuerst von Neidern als Spottname auf den Fremden geprägt, ist zu einem Ehrentitel für den Meister geworden, an dessen Werken sich die größten seiner spanischen Kollegen: Velazquez, Murillo und Zurbaran gebildet, aus dessen Arbeiten aber auch zahlreiche italienische Künstler in und außerhalb Neapels eine Fülle von Anregungen geschöpft haben.

August L. Mayer

# Bartolomé Esteban Murillo

(1618—1682)

Rebekka und Elieser

Leinwand; 107 × 151 cm

Madrid, Prado

15

Auf diesem Gemälde gibt Murillo eine Szene aus dem Alten Testament wieder von volkstümlichem Charakter und mit unverkennbarem Anklang an das Leben und Treiben, wie es der Maler selbst in seiner Heimat beobachten konnte. Rebekka, die Tochter Bathuels, begleitet von anderen jungen Mädchen, gibt Elieser zu trinken, der, von Abraham gesendet, nach Mesopotamien gekommen ist, um für den jungen Isaak eine Gattin auszuwählen. Die Szene spielt vor der Stadt auf freiem Feld bei einem Brunnen. Alles hier erinnert an andalusische Volkstypen und Gewohnheiten: Die Mädchen und ihre Tracht, das kupferne Gerät, womit Rebekka das Wasser anbietet, die Tonkrüge, die Gestalt Eliesers selbst; ja sogar die Landschaft ist die gleiche, die der Künstler so oft für seine Hintergründe verwertet hat. Nur die Kamele gemahnen uns, daß wir uns hier fern von Andalusien befinden. — Es ist nicht möglich, das Entstehungsjahr des Gemäldes genau anzugeben; aber man darf es sicher in die Übergangszeit des Meisters von seinem ersten zu seinem zweiten Stil setzen. Noch bemerkt man die Helldunkelkontraste, die Murillo, beeinflußt von verschiedenen spanischen Kollegen, vor allem von Ribera, in seiner ersten Periode so beschäftigten. Noch spielen bei ihm die Volkstypen und Volksszenen, an denen Murillo so großes Gefallen fand, die Hauptrolle; jedoch zeigen sich bereits hier einige der Feinheiten, die seinen zweiten Stil charakterisieren, dem er ja einen guten Teil seiner Berühmtheit verdankt. Wie wir wissen, hat Murillo dieses Bild in Sevilla gemalt. Dort blieb er, wie fast alle Arbeiten des Künstlers, deren Ruhm anfangs recht lokaler Natur blieb. Das änderte sich erst, als eine Reihe von Jahren nach des Meisters Tod, im Jahre 1729, König Philipp IV. und seine Gattin Isabella von Farnese Andalusien besuchten und sich längere Zeit in Sevilla aufhielten. Die Königin war es vor allem, die sich für Murillo begeisterte und, sei es aus eigenem künstlerischen Empfinden, sei es auf Veranlassung sachverständiger Berater, den König bestimmten 29 Gemälde Murillos zu kaufen, die dann nach Madrid bezw. auf die königlichen Schlösser in die Nähe der Hauptstadt verbracht wurden. Diese Gemälde haben einen guten Teil zur Verbreitung des Ruhmes Murillos, seiner Popularisierung in Spanien beigetragen. Auch unser Gemälde gehört in diese Reihe.

A. de Beruete y Moret

# Bartolomé Esteban Murillo

16

(1618—1682)

## Die Verkündigung

Leinwand; 125 × 103 cm

Madrid, Prado

Wenn man vor Gemälden wie vor diesem steht, begreift man unschwer die große Bewunderung, die man Murillo entgegengebracht hat und noch entgegenbringt. Von allen spanischen Malern ist er der bewundertste und beliebteste in weiteren Kreisen, denn seine Werke sind leicht verständlich und verstehen es, sich rasch einzuschmeicheln. Man begreift vor diesem hübschen Bild, wie die Volksmeinung, die populäre Kunstanschauung die Schöpfungen Murillos freudig aufgegriffen hat, fand sie doch darin alle ihre Wünsche befriedigt. Murillos Kunst tröstet und beruhigt, und die Armen und Bedrückten schöpfen aus diesen schlichten religiösen Bildern Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Diese „Verkündigung" ist kein überwältigendes Kunstwerk, aber doch ein sehr hübsches, reizvolles und angenehmes Gemälde. Wenn das Bild auch noch nicht der letzten Zeit des Künstlers angehört, so stammt es doch schon aus der lichten, freien und klaren Periode, wenn sich auch noch gewisse kalte Töne bemerkbar machen, und das ganz Duftige der besten Schöpfungen des Meisters hier nicht errreicht ist. Das Bild gehört zu den Werken Murillos, die König Philipp V. und seine Gemahlin 1729 erworben haben.

A. de Beruete y Moret

# Bartolomé Esteban Murillo

(1618—1682)

Jesus und Johannes der Täufer als Kinder
(Die Kinder mit der Muschel)

Leinwand; 104 × 124 cm

Madrid, Prado

17

Die Art und Weise, wie Murillo stets die Unschuld, die Lieblichkeit, die Weichheit und Sanftheit in seinen Schöpfungen betont, macht es begreiflich, daß er gern die Darstellung von Kindern als Sujet seiner Bilder wählte, da er hier alle diese Eigenschaften und Gefühle am besten zum Ausdruck bringen konnte. So sehen wir ihn denn wiederholt Volksszenen darstellen mit den Gestalten von lustigen Jungen, kleinen Strolchen, die ihren kleinen, meist höchst unschuldigen Lastern mit kindlichem Frohsinn fröhnen. Die meisten dieser Darstellungen schuf Murillo, bevor die großen religiösen Kompositionen in seinem Oeuvre überhand nahmen. Unter den Gemälden der reifen Zeit des Meisters sind dann eine ganze Reihe, die heilige Kinder darstellen, vor allem den „göttlichen Hirten" und den jungen Johannes den Täufer, und es ist klar, daß der Künstler diesen Kindergestalten die größte Sorgfalt hat angedeihen lassen. Die beiden eben genannten heiligen Knaben hat Murillo wohl mehr als einmal zusammen auf einem Gemälde dargestellt, niemals aber in solcher Vollendung wie auf dem Meisterwerk im Pradomuseum, das wegen der Muschel, daraus Jesus den Johannesknaben Wasser trinken läßt, gewöhnlich „Die Kinder mit der Muschel" genannt wird und als solches höchst populär ist. Ein Kritiker hat die Entstehungszeit auf das Jahr 1670 bestimmen wollen. Nach unserer Ansicht dürfte dies kaum stimmen. Wir können, ohne ein bestimmtes Jahr anzugeben, nur sagen, daß das Gemälde der Spätzeit des Meisters angehört, der Periode des „estilo vaporoso", des duftigen, luftigen Stiles, der Farbenfreude und der sanften Harmonien. Die kalten Töne der mittleren Zeit sind verschwunden, ein Goldton schließt alles zu einem vollendeten Ganzen zusammen. Die Persönlichkeit des Künstlers offenbart sich in unserem Bild mehr als in allen seinen anderen vorangegangenen Schöpfungen. Diese Art der Auffassung und Symbolisierung der Mysterien der Religion ist einzig, typisch, eigenstes Gut Murillos. Die „Niños de la Concha" wurden von Philipp IV. und seiner Gattin Isabella von Farnese 1729 in Sevilla erworben und gelangten später ins Museum, nachdem sie lange Zeit eine Zierde der königlichen Privatsammlung gebildet hatten.

A. de Beruete y Moret

# Bartolomé Estéban Murillo

(1618—1682)

Die „Heilige Familie“,
gen. „Die heilige Familie mit dem Vöglein“
(del pajarito)

Leinwand; 144×188 cm

Madrid, Prado

18

Ein treffliches Beispiel für die Epoche Murillos, die der Periode seiner Kunst vorangeht, der er seinen eigentlichen Ruhm verdankt, ist diese hl. Familie. Der frühe Stil offenbart deutlichen Einfluß von verschiedenen zeitgenössischen spanischen Malern, in erster Linie Riberas, auf Murillo. In der Gesamthaltung wie in der Behandlung des Stofflichen und des Beiwerks ist dieser Einfluß deutlich erkennbar. Und doch machen sich bereits hier wie in verschiedenen anderen Werken Murillos aus der gleichen Zeit verschiedene Dinge geltend, die später von dem Meister stärker ausgeprägt und für seine Art charakteristisch wurden: jene Einfachheit in der Komposition und die Liebenswürdigkeit der Auffassung wie auch schon ein gewisser Schmelz in dem malerischen Vortrag, alles Dinge, die bereits den Murillo der späteren Zeit ahnen lassen. Die religiöse Szene, die der Künstler darzustellen hatte, kann man nicht schlichter wiedergeben. Es ist eine Familienszene, in der das göttliche, das himmlische Moment nirgends zum Vorschein kommt. Die Modelle, der Ausdruck, alles verrät das Bemühen des Künstlers, um keinen Preis die Natürlichkeit, die irdische Wirklichkeit aufzugeben. So ist das Bild ein typisches Beispiel der von einem eigenartigen Realismus durchdrungenen Auffassung religiöser Darstellungen, die für die spanische Kunst so charakteristisch ist. Daß diese „Heilige Familie mit dem Vöglein“ von jeher große Beliebtheit genoß, ist bei der Gefälligkeit des Ganzen, bei der leicht verständlichen Komposition unschwer zu begreifen. Das Gemälde wurde, wie so viele andere Arbeiten Murillos 1729 von Philipp V. und seiner Gemahlin erworben. In dem Unabhängigkeitskrieg Spaniens gegen Napoleon wurde es von den Franzosen nach Paris entführt, wo es im Musée Napoleon aufgehängt wurde. Nach dem Frieden von 1814 erstattete man das Gemälde wieder an Spanien zurück. In nicht feststellbarer Zeit ist das Bild oben und auf beiden Seiten beschnitten worden.

A. de Beruete y Moret

# Bartolomé Esteban Murillo

(1618—1682)

Der göttliche Hirte

Leinwand; 123 × 101 cm

Madrid, Prado

19

Man hat verschiedentlich angenommen, daß dieses Gemälde den jungen Täufer Johannes und nicht den göttlichen Hirten darstelle. Allein man muß in diesem Knaben doch den jungen Jesus erblicken. So wird auch das Bild schon in den alten Inventaren bezeichnet und so nennt es mit Recht auch der Katalog des Museums. Der Irrtum ist sehr verzeihlich, denn in der Tat zeigt hier der Jesusknabe die Attribute des jungen Johannes: den Schafpelz und das Lamm. Unter den religiösen Malereien wie unter seinen Kinderbildern ist dieses Werk eines der volkstümlichsten. In dieser Publikation gelangte die berühmteste von allen diesen Schöpfungen, die „Kinder mit der Muschel" zur Veröffentlichung, und die Bemerkungen, die man dort findet, gelten auch für das hier reproduzierte Werk. Beide stammen aus der besten Zeit des Künstlers, doch glauben wir, daß der „göttliche Hirte" etwas früher entstanden ist. Denn man bemerkt hier noch gewisse kalte Töne und verschiedene kleine Härten, die den Schöpfungen der vorangehenden Epoche eigen sind und später ganz verschwinden. Das Kolorit des Gemäldes ist matt, etwas bleich. Der Künstler wollte unzweifelhaft, daß kein starker Ton die zarte Stimmung störe, daß alles Milde und Süßigkeit atmen sollte. Es ist dieses Bild wiederum ein glänzendes Beispiel für Murillos Kunst religiöser Interpretation, für seine schlichte liebenswürdige Art, die Mysterien der Religion zu symbolisieren und einem großen Kreis in volkstümlicher und doch höchst künstlerischer Weise zu erschließen.

A. de Beruete y Moret

# Bartolomé Esteban Murillo

(1618—1682)

Marter des Apostels S. Andreas

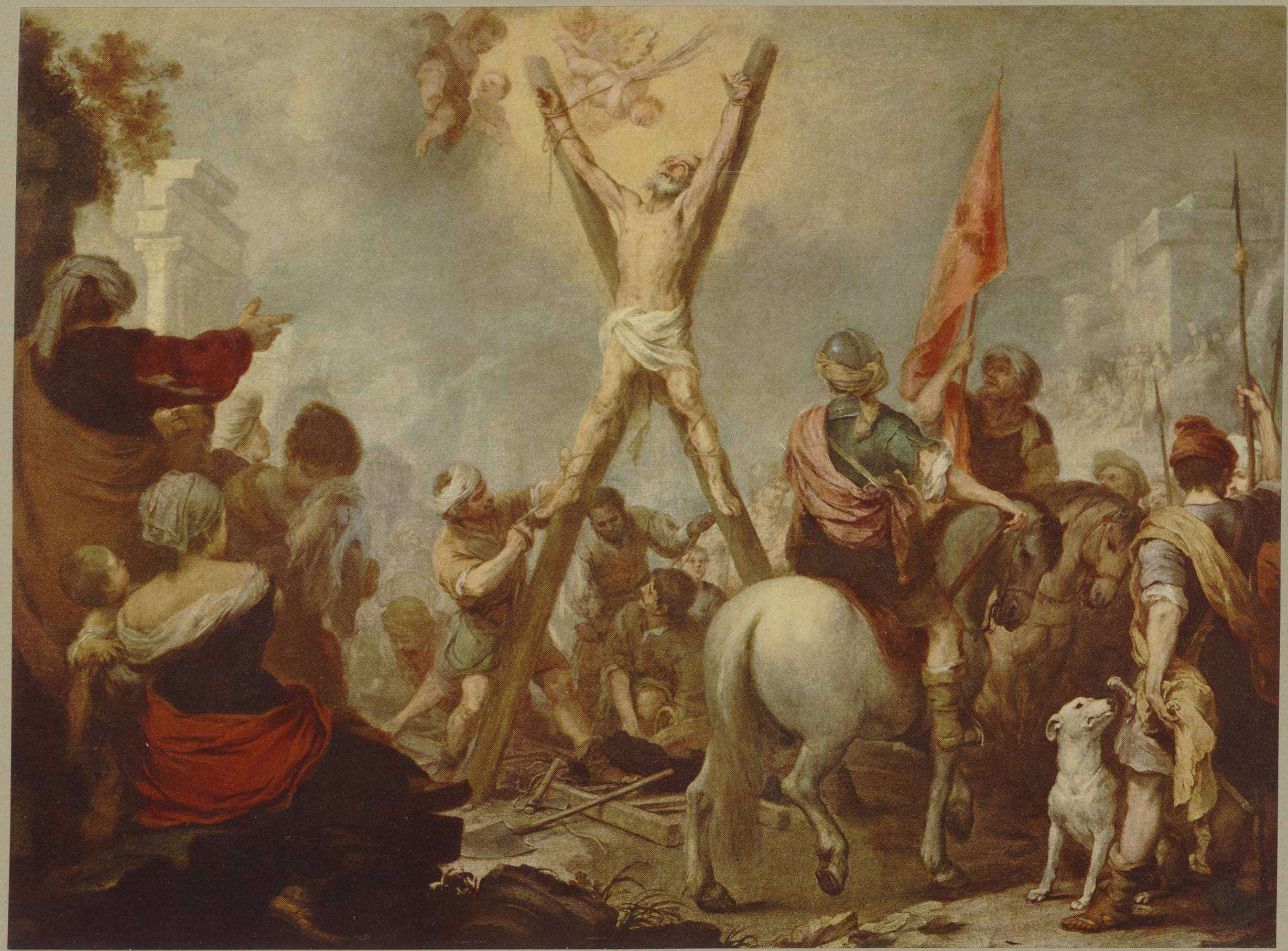
Leinwand; 123×162 cm

Madrid, Prado

20

Dieses Werk gehört dem letzten, zweifelsohne besten Stil des Meisters an. Gegenständlich betrachtet ist es eine der wenigen Ausnahmen, daß sich Murillo zur Darstellung von dramatischen Szenen entschlossen hat, denen er im allgemeinen recht abgeneigt war. Seinem Temperament wie seinen künstlerischen Fähigkeiten lagen derartige Dinge sehr wenig. Um so mehr ist es zu betonen, daß diese „Andreasmarter" in malerischer Hinsicht eine der vollendetsten Leistungen Murillos ist. Die hohen malerischen Qualitäten dieses Künstlers erstrahlen hier in hellstem Licht. — Das Ganze ist von einer seltenen Ausgeglichenheit im Kolorit und größter Duftigkeit in den Tönen, ein Prachtbeispiel für den estilo vaporoso des großen Sevillaner Künstlers. Die Volksgruppe links im Vordergrund, die stark ins Dunkel getaucht ist, läßt als überaus wirkungsvolle Vordergrundskulisse in ihrer silhouettenartigen Geschlossenheit die Farbigkeit und die Lichtfülle im Zentrum des Gemäldes in denkbar wünschenswerter Weise hervortreten. Dieses Kunstmittels haben sich gerade die Sevillaner Künstler des 17. Jahrhunderts mit Vorliebe und viel Geschick bedient, selten aber doch mit so großem Erfolg wie hier Murillo.

A. de Beruete y Moret



# Bartolomé Estéban Murillo

21

(1618—1682)

Ecce homo

Leinwand; 52×41 cm

Madrid, Prado

Die religiöse Frömmigkeit, die im 17. Jahrhundert in Spanien eine so überaus große Rolle spielte, fand in Andalusien, was ihren künstlerischen Ausdruck anlangt, eine eigenartige Form. Die unzähligen religiösen Darstellungen in der spanischen Kunst, unzählig vor allem im genannten 17. und dem vorangehenden Jahrhundert, zeichnen sich im allgemeinen durch den melancholischen, zuweilen auch etwas grausenhaften Ausdruck aus und sind zurückhaltend im Kolorit und schlicht in der Technik. Der Charakter dieses pessimistischen, frommen Volkes wünschte diese Andachtsbilder unzweifelhaft in der geschilderten Weise, da diese Art ganz ihrer religiösen Auffassung entsprach. Die andalusischen Maler nun waren die ersten, die mit dieser Tradition brachen und die Strenge im Ausdruck der dargestellten Heiligen milderten, etwas versüßlichten. Sie gestalteten diese Heiligenbilder farbiger, verliehen ihnen angenehmere, brillante Töne. Dieses Bestreben, das man bereits etwas vor Murillo beobachten kann, verwirklicht sich in der Epoche Murillos und unter dem Einfluß dieses Meisters immer mehr und erreicht in dieser Zeit seinen Höhepunkt. Die Christusdarstellungen, die Marien- und Heiligenbilder werden nun noch zahlreicher als sie schon in früheren Zeiten waren. Für die damaligen „Ecce homo"-Darstellungen ist unser Bild überaus bezeichnend. Welch ein Unterschied zwischen diesem Schmerzensmann und dem wie ihn etwa Morales und seine Schüler in der vorangegangenen Epoche gestaltet hatten! Ein Vergleich zwischen beiden zeigt die Entwicklung, die das spanische Volk, das spanische Empfinden inzwischen genommen hatte, in drastischster Weise. Unser Bild stammt aus der Sammlung der Königin Isabella von Farnese und findet sich im Inventar der Kollektion Karl III.

A. de Beruete y Moret

# Bartolomé Esteban Murillo

(1618—1682)

Die unbefleckte Empfängnis Mariä

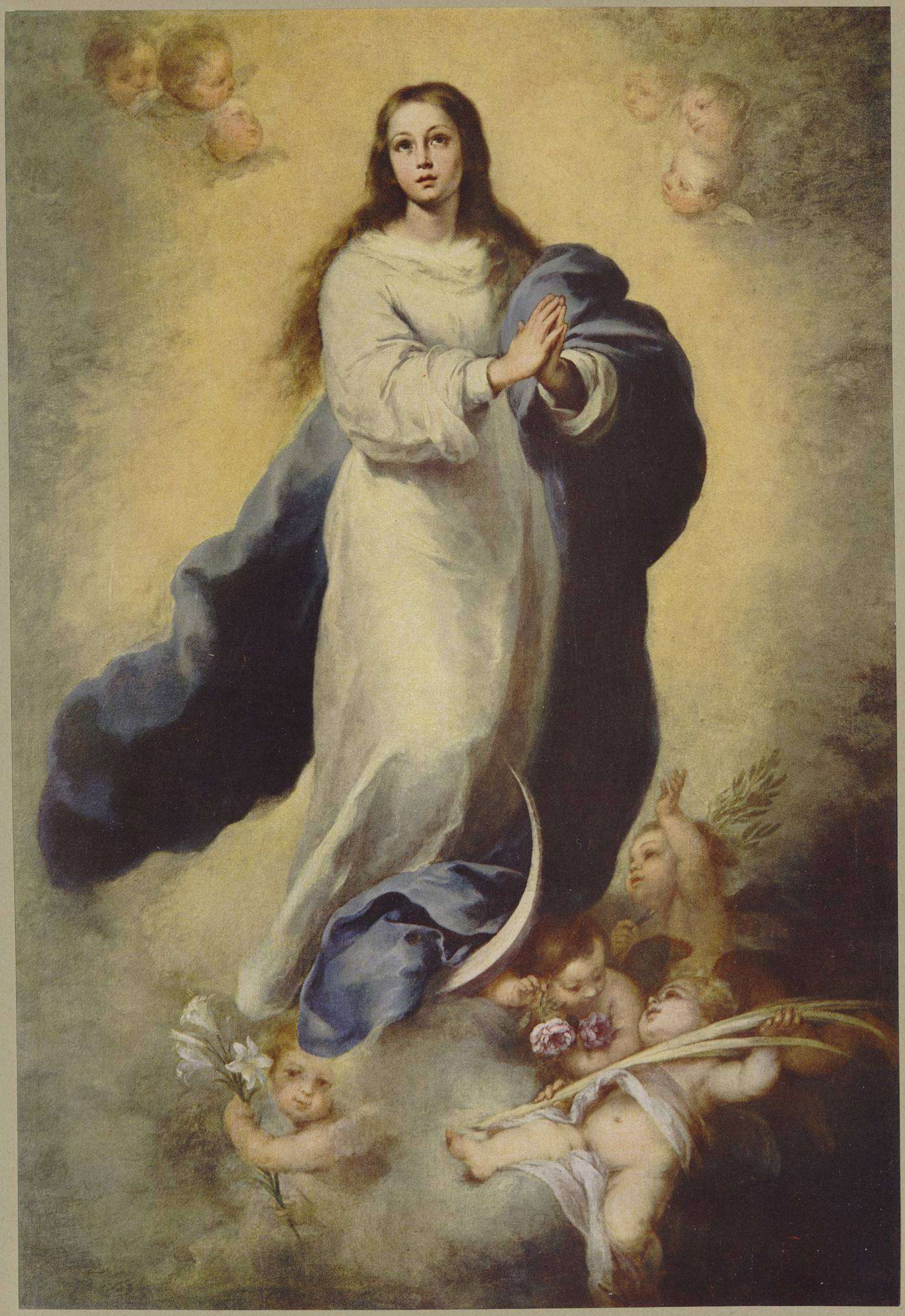
Leinwand; 206 × 144 cm

Madrid, Prado

22

Murillos Kunst, die zuerst in Andalusien, dann in ganz Spanien und schließlich in der Welt überhaupt so große Popularität erlangt hat, verdankt sie ganz besonders der überaus reizvollen Art, mit der Murillo die hl. Jungfrau darzustellen verstand, vor allem in seinen Gemälden, die die „Inmaculada Concepcion" zum Gegenstand haben, die „unbefleckte Empfängnis Mariä": die jugendliche Keusche, von hoher Anmut beseelte Himmelskönigin, von Englein umgeben in lichten himmlischen Regionen schwebend. Den klassischen Ausdruck für diese jungfräuliche Erscheinung zu schaffen, mußte naturgemäß einem andalusischen Künstler vorbehalten bleiben. Dieser spanische Landesteil, in dem die Liebe und die Galanterie von jeher eine große Rolle gespielt hat, bewahrt für die Frau einen ganz einzigartigen Kultus. Was die religiöse Seite dieses Kultus anlangt, so hat man in Andalusien stets mehr wie irgendwo sonst die hl. Jungfrau verehrt, indem man in naiver und eigenartiger Weise die Pflege der Religion mit der Liebe für das Weibliche vermischte. Andalusien ist ja unter dem volkstümlichen Namen „Das Land der allerheiligsten Maria", „la tierra de Maria Santisima", wohl bekannt. So ist es denn auch nicht weiter erstaunlich, daß die Künstler dieser Schule eine unzählige Menge von Marienbildern gemalt haben, die wohl zum Gegenstand der Bewunderung und des Kultus für ihre Landsleute wurden, aber bis zu Murillo erreichte kein einziges derartiges Werk den adäquaten Ausdruck für die den Andalusiern eigenste Art der Auffassung der Mysterien der katholischen Religion, besonders der Verehrung der göttlichen Mutter Christi. Murillo aber brachte die Erfüllung. Und das ist zum guten Teil sein Ruhm. Er hat das in vollendeter Weise ausdrücken können, was seine Rasse und seine Zeit verlangten — was in seiner Rasse und in seiner Zeit lag. Er wußte seinen Modellen, spanischen jungen Mädchen mit feinen zierlichen Händen und kleinen Füßen, großen schwarzen Augen, üppigem Haar und abgerundeten Formen, den nötigen Ausdruck zu verleihen, um sie in Wesen zu verwandeln, bei deren Anblick die rein menschlich-sinnlichen Reize verschwinden und nur einer keuschen, religiösen Bewunderung und Verehrung Raum gelassen wird. Dieses Marienbild mußte Murillo unzählige Male wiederholen. Kirchen, Klöster und Privatleute, sie alle wünschten unaufhörlich derartige Arbeiten von Murillo. Sie weisen natürlich größere oder kleinere Varianten auf, sind mehr oder weniger important, aber fast alle sind recht glückliche Schöpfungen. Man merkt, daß hier der Künstler in seiner Aufgabe aufging, seine ganze Geschicklichkeit, sein ganzes Talent in ihren Dienst stellte. Unsere „Concepcion" ist ein besonders typisches Bild. Die hl Jungfrau, die schon für gewöhnlich recht jung von dem Meister wiedergegeben wird, erscheint hier noch jünger als sonst, als ein Mägdlein von kaum 14 Jahren. In technischer Hinsicht sei noch bemerkt, daß hier ein äußerst lichtstarker gelblicher, Gesamtton vorherrscht, im Gegensatz zu den anderen Konzeptionen, die mehr auf einen bläulichen Ton gestimmt sind.

A. de Beruete y Moret



# Vicente Juan Macip

genannt Juan de Juanes

(1507—1579)

Das heilige Abendmahl

Holz; 116×191 cm

Madrid, Prado



Der spanische Osten hat von jeher nicht nur in wirtschaftlichen, sondern auch in engeren künstlerischen Beziehungen zu Italien gestanden. Dies kam vor allem daher, daß spanische Fürsten auf italienischen Herrschersitzen — geistlichen wie weltlichen — thronten, wie z. B. das Haus Aragon zu Neapel und das Geschlecht der Borja (Borgia) zu Rom. In der Valencianer Kunst macht sich seit dem Beginn des Cinquecento oberitalienischer Einfluß besonders stark bemerkbar. Dieser Einfluß ist bis in das 17. Jahrhundert hinein rege geblieben und die bedeutendsten Valencianer Meister sind ihm unterworfen gewesen: Juan de Juanes, der Leonardo sehr viel verdankt, Ribalta, der Correggio stark auf sich wirken ließ und Ribera, auf dessen Stilwandlung Correggio und Veronese einen entscheidenden Einfluß ausübten. — 1506 schufen Ferrando Yañez del Almedina und Ferrando de los Llanos die Gemälde des Hochaltars der Valencianer Kathedrale und erwiesen sich hier als ganz hervorragende Schüler Leonardos. Den Einfluß des Leonardokreises offenbart aber nicht minder der Künstler, den man den „Raffael Spaniens" zu nennen pflegt: Juan de Juanes. Diesen Epitheton kann man für den Meister nur gelten lassen, wenn damit ausgedrückt werden soll, daß er am meisten vor allen spanischen Künstlern jener Zeit dem Ideal der klassischen italienischen Malerei nahegekommen ist. Vicente Juan Macip, oder wie man ihn gewöhnlich nennt, Juan de Juanes stammte aus vornehmem Valencianischen Geschlecht und wurde zwischen 1505 und 1507, wie vermutet wird, zu Fuente de la Higuera geboren. Daß er in Italien studierte, scheint sicher zu sein. Genauere Daten über seine Tätigkeit besitzen wir leider nur aus seinen letzten Lebensjahren. Seit 1578 war er in Bocaicente mit der Ausführung der Hochaltargemälde für die dortige Pfarrkirche beschäftigt. Doch er starb vor der Vollendung dieser Arbeit am 21. Dezember 1579. — Leonardos Einfluß zeigt sich am deutlichsten in der koloristisch sehr reizvollen „Himmelfahrt Mariä" des Valencianer Museums, seiner „Madonna mit der Verlobung der hl. Agnes und des hl. Agnesius" ebenda — ein Werk, ebenso reizvoll durch die verschiedenen Gruppen wie die Lieblichkeit der Landschaft, die Anmut der Frauengestalten und das Sfumato der Köpfe — weiterhin in den verschiedentlich vorkommenden überaus edlen „Erlöser"darstellungen sowie in dem „hl. Abendmahl" des Prado. Dieses in Spanien sehr populäre Bild gehörte angeblich als Predellenstück zu dem Hochaltar der Stephanskirche zu Valencia, dessen fünf große Tafeln von Karl IV. 1801 erworben wurden. Die großen Tafeln mit der Wiedergabe der Geschichte des heiligen Märtyrers offenbaren mehr als alle anderen Werke das spezifisch Valencianische in der Kunst des Juanes: kräftiger Realismus der Darstellung, stark ausgeprägter Sinn für das Charakteristische, leidenschaftliches Temperament, religiöser Fanatismus. Die Abendmahlsdarstellung ist zwar ohne Leonardos berühmtes Fresko nicht gut denkbar, repräsentiert sich aber doch als eine Schöpfung, die durchaus eigenartig genannt zu werden verdient, ja noch mehr, zu den besten Darstellungen dieses Themas in jener Zeit gehört. Das Spanische, genauer gesagt, das Valencianische verrät sich auch hier in der außerordentlichen Dringlichkeit der Darstellung der religiösen Glut, die Werk belebt, und der scharfen Charakteristik der einzelnen Gestalten. Die Gebärde Christi, der die Hostie hochhebt, zeigt übrigens, daß für Juanes ein ganz anderes Moment Ausgangspunkt seiner Darstellung war als für Leonardo. Bemerkt sei noch, daß der Calix die vielverehrte Reliquie des Valencianer Domschatzes wiedergibt, die aus dem Kloster S. Juan de la Peña stammend für den wirklichen Kelch Christi gilt.

August L. Mayer


MATHEVS
BARTOLOMEVS
ANDREAS
IACOBVS MAIOR
PETRVS
IOANNES
IACOBVS MINOR
THOMAS
SIMON
PHILIPVS
THADEVS
IVDAS SCARIOTH

## Alonso Sanchez Coello

(1531—1588)

Bildnis des Prinzen Don Carlos, Sohn Philipps II.

Leinwand; 109 × 95 cm

Madrid, Prado

24

Die Einsicht von der großen künstlerischen Bedeutung, die Alonso Sanchez Coello vor allem als Bildnismaler besitzt, wächst beständig. Der Künstler war Schüler und Nachahmer des Antonis Mor. Trotzdem verstand er es, seiner Kunst einen persönlichen Charakter einzuhauchen, was in jenen Jahren des Tiefstandes der national-spanischen Malerei doppelte Anerkennung verdient. Abgesehen von seinem Talent, seiner großen malerischen Befähigung ist sein Werk vor allem durch die Reihe von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten am Hof Philipps II. interessant. Während einer langen Reihe von Jahren war er der Hofmaler Philipps II. von Spanien, jenes eigenartigen Monarchen, der durch seine guten wie durch seine schlechten Taten, seine Verdienste wie seine Irrtümer, nach wie vor die Geschichte, die Kritik, die Gemüter des Volkes beschäftigt. Die Nachrichten über die Geburt und die künstlerischen Anfänge des Sanchez Coello sind etwas verworren. Der Künstler machte sich bald einen sehr geachteten Namen und verbrachte den größten Teil seines Lebens am spanischen Hof, von dem König und der Aristokratie hochgeschätzt. In Madrid ist er gestorben, jedoch nicht 1590, wie bisher allgemein angegeben wurde. Es ist uns gelungen, das wirkliche Todesdatum des Meisters in den Büchern einer Madrider Pfarrkirche zu finden: In Wahrheit ist Alonso Sanchez Coello am 8. August 1588 gestorben. — Unter den vielen Bildnissen, die der Meister geschaffen hat, besitzt unser Gemälde besonderes Interesse. Es stellt den Infanten Don Carlos dar, Sohn und Thronerben Philipps II., der in noch jugendlichem Alter in tragischer Weise aus dem Leben geschieden ist. Das Schicksal dieses Prinzen ist in der Legende berühmter als in der wirklichen Geschichte, denn es ist eine unerschöpfliche Quelle für die Dichter geworden: Sein Leben und sein Ende, mehr oder weniger geschichtlich entstellt, ist der Gegenstand literarischer Werke von unsterblichem Ruhm. Hier zeigt uns der Künstler den Prinzen im Alter von etwa zwölf Jahren. Der charakteristische Familientyp des Hauses Habsburg ist auch hier unverkennbar. In technischer Hinsicht ist das Porträt eine starke, reife Leistung, und auch ohne das Interesse, das das Bild durch sein Modell ausübt, besäße es große Bedeutung für das Studium der Kunst dieses Meisters.

A. de Beruete y Moret

# Alonso Cano

(1601—1667)

## Christus von einem Engel beweint

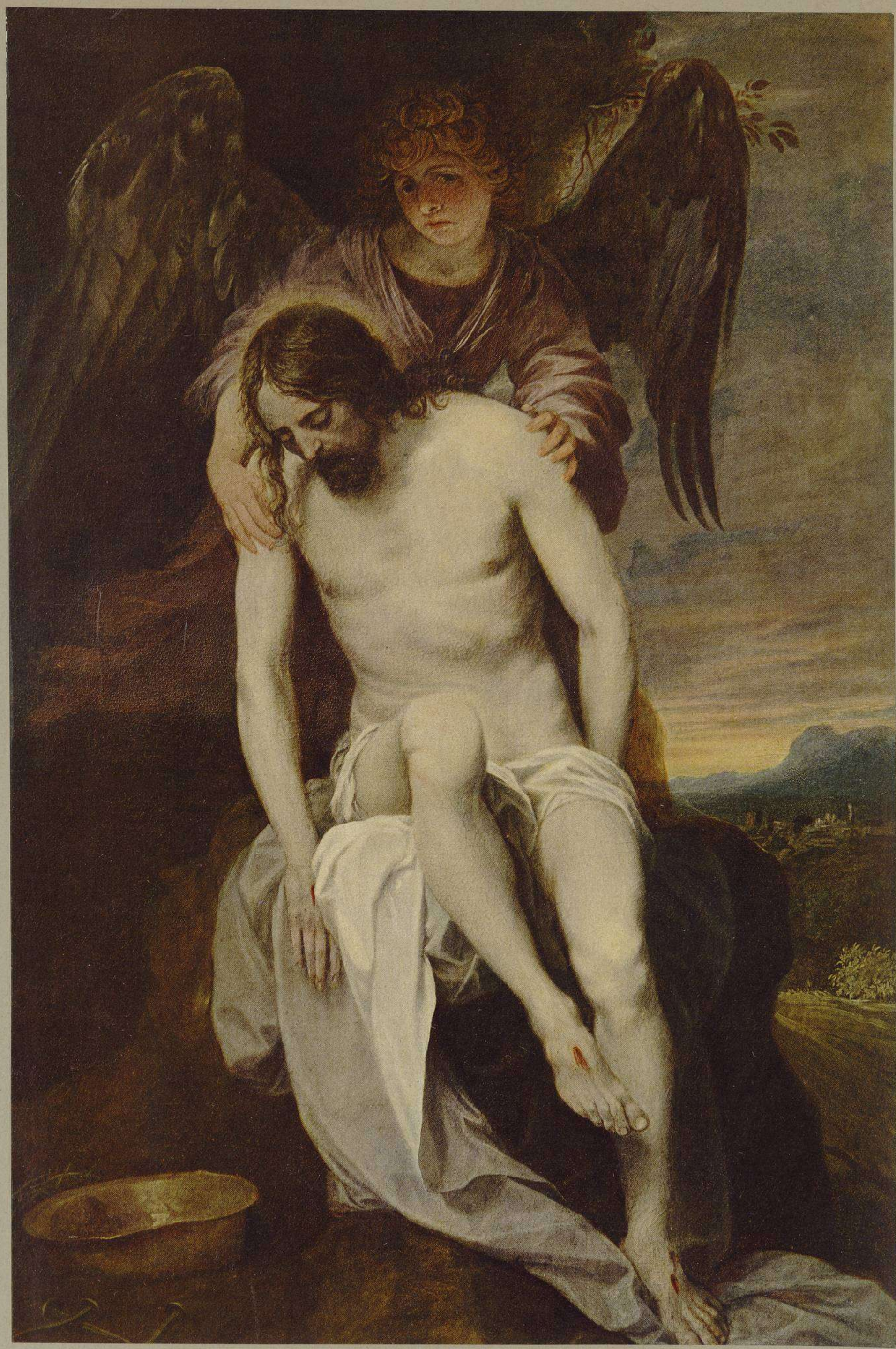
Leinwand; 178×121 cm

Madrid, Prado



Unter den spanischen Malern des 17. Jahrhunderts ist vom rein menschlichen wie vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet Alonso Cano mit eine der interessantesten Persönlichkeiten. Er vereinigte in sich nicht nur die Begabung für die verschiedenen Zweige der bildenden Kunst wie Malerei, Plastik und Architektur, sondern er verkörpert auch in klassischer Weise den Spanier des 17. Jahrhunderts mit all seinen Tugenden und Fehlern. Es beseelten ihn ebenso sehr religiöser Fanatismus und Unduldsamkeit wie die Freude an Ehrenhändeln (1637 mußte er wegen eines Duells Sevilla verlassen) und der Drang zur Betätigung seiner stolzen Gesinnung. Das hat ihn freilich mehr als einmal in eine üble Lage versetzt. Noch verhängnisvoller für ihn als Menschen wie als Künstler wurde jedoch seine allzugroße Bequemlichkeit. Ebenso wie er durch seine Faulheit beinahe einer Pfründe verlustig ging, die ihm durch die Huld Philipps IV. in der Kathedrale seiner Vaterstadt Granada zuteil geworden war, hat er infolge dieser Schwäche nicht den Platz erreicht, den er bei den großen ihm angeborenen Fähigkeiten hätte einnehmen können, und so ist er nur ein Stern zweiter Größe am spanischen Kunsthimmel geworden. Namentlich als Maler hat es sich Alonso Cano sehr leicht gemacht. Er kopierte sehr häufig sich selbst, vermied gerne umfangreiche Kompositionen und gab der Einzelfigur den Vorzug. Vor allem aber benutzte er für seine Arbeiten in ausgiebigster Weise fremde Vorlagen, als da sind: Holzschnitte und Stiche von Dürer für seine Madonnendarstellungen; Radierungen und Gemälde von Ribera für größere Kompositionen; Stiche nach Correggio und Tizian neben Originalen dieser Meister für Arbeiten wie sein „Noli me tangere“ im Prado und in der Budapester Galerie und seine „Rosenkranzmadonna in der Kathedrale von Malaga. Auch der „tote Christus von einem Engel beweint“, dieses schöne stimmungsvolle Werk der Pradogalerie, das der Künstler in den vierziger Jahren zu Madrid gemalt hat, ist keine Arbeit, die ihre Entstehung rein der Phantasie unseres Alonso Cano verdankt. Sie ist vielmehr unzweifelhaft angeregt durch das Gemälde von Paolo Veronese, das heute die Petersburger Eremitage ziert. Und doch ist das Pradobild mit seinem Helldunkel, der weichen Modellierung und seiner kühlen Karnation ein überaus charakteristisches Beispiel für den Stil Canos seiner mittleren (Madrider) Periode, und es gehört neben dem „Christus“ in S. Ginés zu Madrid zu den besten Schöpfungen des Künstlers, die uns von ihm aus jenen Jahren erhalten sind. Cano hat auf dem Gebiet der Architektur und Plastik weit Bedeutenderes und Eigenartigeres als in der Malerei geleistet. Seine überaus fein polychromierten, formvollendeten Statuen und Statuetten gehören zu den besten Arbeiten dieser Art, und als Architekt hat der Künstler namentlich während seiner letzten Lebensjahre geradezu bahnbrechend gewirkt.

August L. Mayer



# Matteo Cerezo

(1635—1685)

## Die Himmelfahrt Mariä

Leinwand; 237×169 cm

Madrid, Prado

26

Die Möglichkeit, im Eskorial wie in den Madrider Schlössern die besten Werke eines Rubens und van Dyck sowohl wie eines Tizian und Tintoretto zu sehen, hat auf manchen jungen spanischen Künstler des 17. Jahrhunderts, der in Madrid seine Lehrjahre zubrachte, einen eigenartigen Einfluß ausgeübt. Vor allem ist Matteo Cerezo, der 1635 in Burgos geboren wurde, jedoch mit 15 Jahren nach Madrid in die Schule von D. Juan Carreño kam, ein lehrreiches Beispiel dafür. Dieser Künstler vereinigt mit einer an van Dyck erinnernden Formengebung und leicht sentimentaler Auffassung eine starke, nur durch das Studium der Werke des späten Tizian zu erklärendes Farbengefühl, verfügt jedoch trotz alledem in seinen besten Schöpfungen, zu denen neben der Himmelfahrt Mariä im Prado vor allem die büßende Magdalena im Haag, der Täufer Johannes in Kassel und die Katharinenverlobung in der Kathedrale von Palencia zu zählen sind, über eine ganz persönliche Note. Sein Vortrag ist locker und breit, das Kolorit häufig tiefglühend. Wir besitzen leider nur noch eine sehr kleine Anzahl gesicherter Werke von des Meisters Hand. Von seinen einst so beliebten Concepcionsdarstellungen wie den ebenso gesuchten kleinen Genrebildern und Stilleben ist kein einziges authentisches Exemplar auf uns gekommen. Cerezo kehrte später für einige Zeit in seine Heimat zurück. Von seinem Wirken in Burgos zeugt noch der „Kruzifixus" in prachtvoller Landschaft sowie die „Franziskusvision", beide Gemälde in der Kathedrale von Burgos. Die letzten Lebensjahre verbrachte der Meister wieder in Madrid, wo er 1685 gestorben ist. Das Hauptwerk seiner Spätzeit war eine uns nur noch durch eine Radierung bekannte Darstellung von „Christus in Emmaus", die einst das Refektorium der Agostinos recoletos zu Madrid schmückte, ein von lebhafter Bewegung erfülltes, jedoch etwas theatralisch wirkendes Gemälde. Cerezos Zeitgenossen rühmten vor allem die farbige Schönheit des Werkes, das an Tizian und Veronese gemahnt habe. Der Künstler schädigte sein Renommée etwas durch flüchtige Wiederholungen verschiedener seiner beliebtesten Werke, so vor allem der „Reuigen Magdalena", deren bestes Exemplar, wohl das Urbild, das Mauritshuis im Haag ziert. Der Prado besitzt nur zwei Arbeiten von des Meisters Hand: eine nicht übermäßig glänzende Replik von Cerezos schöner „Verlobung der hl. Katharina" in der Kathedrale von Palencia, darin sich der vlämische Einfluß besonders deutlich bemerkbar macht sowie eine große „Himmelfahrt Mariä". Dieses Gemälde, das offenbar zum Hochhängen bestimmt war, wie aus der perspektivischen Anlage erkennbar ist, gehörte wohl einst zu einem der großen Altarwerke, mit denen Cerezo verschiedene Madrider Kirchen ausgeschmückt hat. Der Künstler beweist hier, daß er neben gepflegtestem koloristischen Empfinden auch eine höchst ansehnliche Begabung zur Bewältigung monumentaler Aufgaben besaß, denn es ist ein wirklich großer Zug in dieser „Himmelfahrt" zu verspüren, bei der Cerezo neben der Größe der Zeichnung die Farbe bei der Gesamtwirkung wie in Details in keiner Weise vernachlässigt hat.

August L. Mayer

# Domenico Theotokópuli
genannt El Greco
(1548–1614)

## Christus in den Armen Gott-Vaters

Leinwand; 300×179 cm

Madrid, Prado

27

Bei den modernen Künstlern und Kunstkritikern hat die so überaus eigenartige malerische Tätigkeit Grecos ein ungeheures Interesse und Aufsehen erweckt. Bis vor wenigen Jahren noch war sein Name, vor allem außerhalb Spaniens, so gut wie unbekannt, sein einstiger Ruhm schien in völlige Vergessenheit geraten zu sein. Zum guten Teil kam dies daher, daß die meisten seiner Werke bis in die letzte Zeit in wenig bekannten Kirchen und Klöstern eingeschlossen waren. — In Kreta geboren und in Italien erzogen, kam dieser Künstler in noch jungen Jahren nach Spanien, und in dieser seiner zweiten Heimat fand er die für die Entwickelung seiner Kunst geeignete Luft. Man kann wohl behaupten, daß der spanische Geist die Quelle seiner magischen, mystischen Inspiration wurde, und daß zu gleicher Zeit das damalige Spanien in der Kunst Grecos seinen besten Interpreten gefunden hat. Er verbrachte den größten Teil seines Lebens in Toledo. Wo hätte er einen Boden finden können, der seinem Temperament, seiner künstlerischen Eigenart mehr entsprach als diese alte Kaiserstadt am Tajo? Jede Art Kanon verabscheuend, inkorrekt und ungleich, aber stets geistvoll und überaus persönlich hat dieser Neuerer in der Malerei der Nachwelt ein Werk hinterlassen, das zu den interessantesten gehört, die wir kennen. In technischer Hinsicht war Greco nicht weniger Neuerer als in seinen Kompositionen und dem Geist seiner Schöpfungen. Man bemerkt deutlich, daß ihn ständig das gleiche Problem des Lichtes und der Farbe beschäftigte, das heute zweifelsohne das malerische Problem bedeutender moderner Schulen ist. Diese Tatsache erklärt vor allem die gegenwärtige Berühmtheit und Aktualität des Namens und des Programms dieses Künstlers. — Das Gemälde, das uns hier beschäftigt, zierte ursprünglich den Gipfel des Hochaltars der Kirche des Nonnenklosters Santo Domingo el Antiguo zu Toledo und gehört zu den frühesten Arbeiten, die Greco in Spanien geschaffen hat. Greco erhielt im Frühjahr 1577 den Auftrag zu dem umfangreichen Hochaltarwerk wie zu den beiden Seitenaltären im Querschiff der genannten Klosterkirche. Er malte nicht nur die verschiedenen Bilder, sondern entwarf auch jeweils den eigentlichen Altaraufbau und die Statuen, die dann der Bildhauer Monegro ausführte. 1579 waren sämtliche Altäre fertiggestellt. Das Mittelbild des Hochaltars, eine „Himmelfahrt Mariä", schmückt heute die Galerie von Chicago. Ebenso wie bei diesem Werk, das eine hochinteressante Umbildung von Tizians „Assunta" ist, bemerkt man auch bei der „heiligen Dreifaltigkeit" den venezianischen Einfluß, vor allem im Kolorit, das stark an das Veroneses anklingt. In formaler Hinsicht spürt man deutlich die Einwirkung Michelangelos auf unseren Künstler, besonders in der Gestalt Christi. (Die Gesamtkomposition erinnert aufs lebhafteste an Dürers berühmten Holzschnitt „Der Gnadenstuhl in den Wolken".) Die Engel aber zeigen bereits den persönlichen Stil des Meisters, der sich rasch weiterentwickeln sollte.

A. de Beruete y Moret

# Domenico Theotokópuli

gen. El Greco

(1548—1614)

## Die Ausgießung des hl. Geistes

Leinwand; 275×127 cm

Madrid, Prado

28

Der Stil derjenigen Gemälde, die Greco in seinen letzten Lebensjahren geschaffen hat, zeichnet sich nicht durch besonders definierbare Eigenschaften aus, und doch lassen sich die Arbeiten Grecos aus dieser spätesten Periode unschwer von denen der vorangehenden Zeit unterscheiden. Es kommt dies daher, daß der Künstler gerade in jenen letzten Jahren all die überaus persönlichen, besonderen Eigenschaften seiner Malerei noch stärker als vorher betont, man darf sogar sagen, übertreibt. Die Technik ist noch lockerer, freier als die der vorangegangenen Jahre, die Unkorrektheiten in der Zeichnung treten noch mehr hervor, alles muß sich dem Geist, dem Ausdruck unterwerfen. Es scheint beinahe, als ob alles Materielle, all das Erlernte, die Routine ihm lästig geworden wären und er nun nur noch durch den Gedanken und Kraft nervöser Impulse schöpferisch tätig sein wolle. Er flieht alles Konventionelle, in der Komposition sowohl wie in der Haltung seiner Figuren, im Ausdruck, in der Zeichnung, im Kolorit, in allem. Man sieht, daß er einzigartig sein, an niemanden erinnern will . . . Und er erreicht es. Diese Gruppe der hl. Jungfrau mit den Aposteln, die der Gnade der Ausgießung des Heiligen Geistes zuteil wird, gehört zu jenen ganz eigenartigen, einzigartigen grandiosen Spätwerken des Meisters, die all die Vorzüge seiner Kunst offenbaren, ohne die letzten Extravaganzen seines ungestümen Temperamentes zu besitzen.

A. de Beruete y Moret

# Jan van Eyck (?)

(um 1390—1440)

## Der Lebensbrunnen

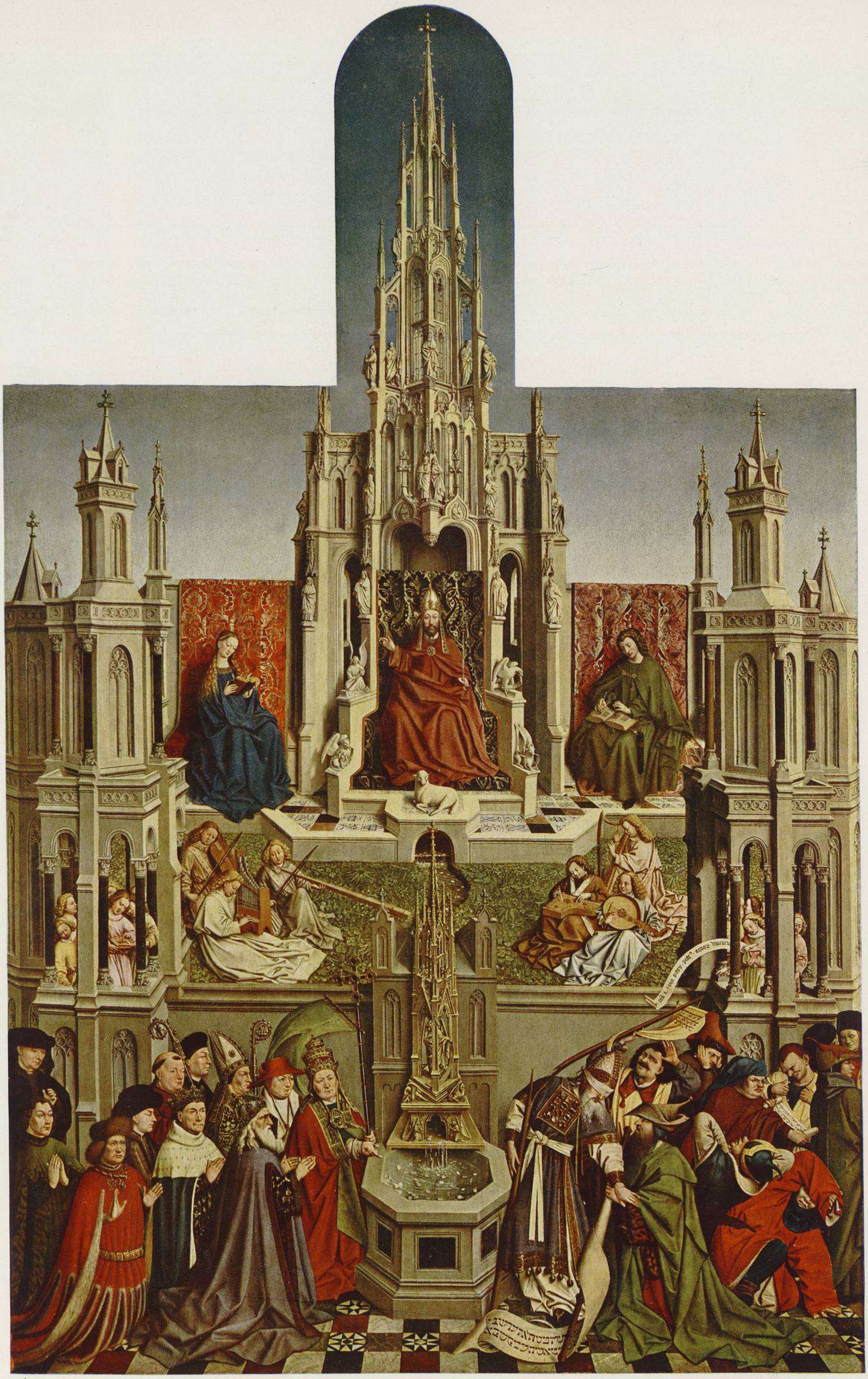
Holz; 181×116 cm

Madrid, Padro

29

Daß Jan van Eyck 1429 Spanien aufgesucht, daß er in der Königlichen Residenz Segovia geweilt hat, ist sicher. Merkwürdigerweise ist aber bis zur Stunde noch kein ganz authentisches Werk des großen Niederländers auf spanischem Boden entdeckt worden. Die einzige Malerei, die mit Jan van Eyck im engstem Zusammenhang steht, ist das eigenartige Gemälde des Prado, das unter dem Namen „Der Lebensbrunnen" bekannt ist. 1836 kam dieses Tafelbild aus dem Kloster El Parral bei Segovia in das Madrider Nationalmuseum S. Trinidad, und als dieses aufgelöst wurde, in den Prado. Wir haben hier, um gleich das Wichtigste vorweg zu nehmen, eine alte Kopie nach einer Meisterschöpfung des Jan van Eyck vor uns, die um 1430 für König Johann II. gemalt, später die Sakristei des 1454 gegründeten Klosters El Parral am Fuß des Stadthügels von Segovia als Geschenk Heinrichs IV. schmückte (der Baumeister hatte eine Nische eigens für diese Tafel eingelassen), die aber später durch eine Kopie ersetzt worden ist. Das kostbare Original ist heute leider verschollen. Die höchst komplizierte Darstellung enthält verschiedenerlei. Unzweifelhaft hat ein Theologe, — höchstwahrscheinlich der kunstsinnige Alonso de Cartagena, Bischof zu Burgos, der als getaufter Jude Führer der intoleranten Partei war — dem Künstler beratend zur Seite gestanden. Wir haben hier eine Art spanischer Version des Genter Altars vor uns. Ausgehend von dem Wort des Hoheliedes, das von dem „Born lebendiger Wasser" spricht (man sehe das Spruchband des Engels „Fons ortorum, puteus aquarum viventium Cant. Cant.") und Ezechiels Vision des himmlischen Jerusaleum, wo von dem „lauteren Strom lebendigen Wassers, der vom Stuhle Gottes und des Lammes ausgeht" die Rede ist, hat der Künstler hier in dem Lebensbrunnen, darin goldene Hostien schwimmen, und vor dem Vertreter aller Stände knien, eine symbolische Verherrlichung der Eucharistie geschaffen. Aber noch mehr, er hat das Ganze durch die Gruppe der vor Wut und Ohnmacht verzweifelnden Juden zu einer Art Triumph der Kirche über die Synagoge gestempelt. Diese Themata wie ihre Verbindungen sind echt spanisch, und ihre Tendenzen bestärken uns in dem Glauben, daß der genannte Bischof von Burgos bei der Anlage des Werkes eine große Rolle gespielt hat. So spanisch nun auch die Erfindung des Ganzen ist, so rein niederländisch ist die Ausführung. In den Typen wie in der ganzen Malweise findet sich keine Spur, die an einen spanischen Eyckschüler, wie etwa Luis Dalmau, erinnerte. Daß im Gegensatz zum Genter Altar das landschaftliche Element stark zurücktritt und das Architektonische in bedeutender Weise betont ist, lag wohl in den Intentionen des Bestellers und war im Kontrakt höchstwahrscheinlich sogar ganz genau vorgeschrieben. Alle, die sich bisher über das merkwürdige Werk geäußert haben, stimmen darin überein, daß das Ganze in eigener Weise an die großen silbergetriebenen — meist von Niederländern ausgeführten — Custodien der spanischen Kathedralen erinnert. Daß wir statt des Originals, über dessen Farbenpracht die älteren Schriftsteller Lobeshymnen anstellen, nur eine alte Kopie vor uns haben, beweist außer einer gewissen Mattigkeit des Kolorits und einer teilweisen Flauheit der Zeichnung auch die Tatsache, daß statt der ursprünglich wohl sehr sinnvollen Inschrift auf der Fahne des Hohepriesters jetzt nur in ihrem Zusammenhang gänzlich unverständlich (weil vom Kopisten nicht verstandene) hebräische Lettern zu lesen sind. Ob das Original vollständig von Jan van Eyck ausgeführt war, scheint die Frage zu sein, denn die untere Partie macht einen entschieden späteren Eindruck als die obere.

August L. Mayer



# Der Meister von Flémalle

30

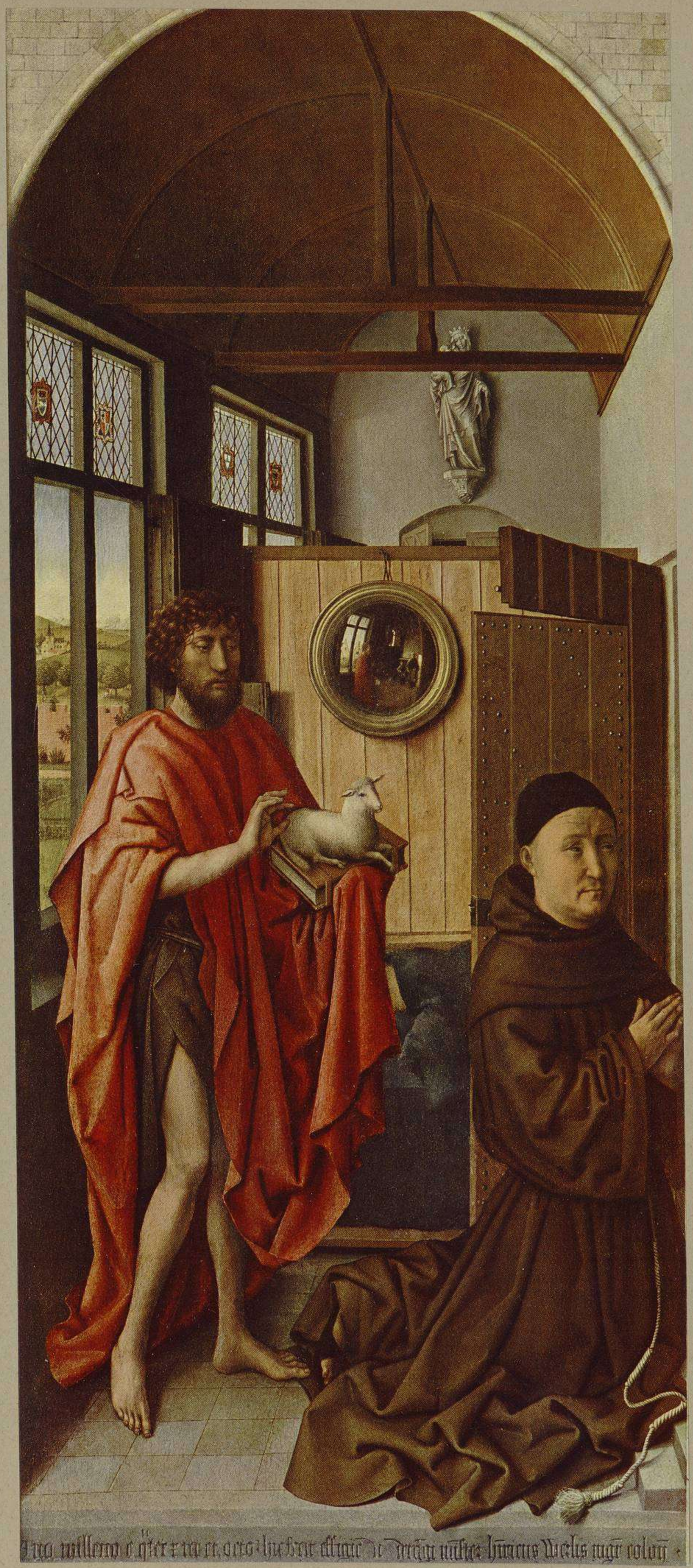
Altarflügel (Johannes der Täufer mit dem Stifter Heinrich Werl)

Holz; 101×47 cm

Madrid, Prado

Als kraftvolle, überaus eigenartige Persönlichkeit steht neben den Brüdern Hubert und Jan van Eyck ein Maler, dessen wirklichen Namen wir bis zur Stunde noch nicht mit völliger Sicherheit kennen und darum nach dem einstigen Standort eines seiner Hauptwerke noch immer „der Meister von Flémalle" genannt wird. Anfangs, als er aus der jahrhundertelangen Vergessenheit wieder auftauchte, bezeichnete man ihn aushilfsweise als den Meister des Merodealtares, jenes merkwürdigen Triptychons das sich in dem heute leider für Kunstforscher und Kunstfreunde unzugänglichen Palais der Gräfin Merode zu Brüssel befindet und allgemein als das früheste uns bekannte Werk des Künstlers gilt. Es dürfte um 1420 entstanden sein und zeigt eine Stilart, die etwa der des Hubert van Eyck entspricht. Eine weitere Entwicklungsstufe des Meisters bedeuten die Reste eines großen Altarwerkes, die aus der Abtei Flémalle bei Brüssel in das Städelsche Institut zu Frankfurt am Main gelangt sind. Diese Gemälde sind aber nicht nur reifer als das Merodetriptychon, sondern sie geben uns erst einen Begriff von dem eigentlichen Charakter des Künstlers. Denn ist jenes Werk von einer eigenartig lyrischen Stimmung erfüllt, so macht sich hier eine dramatische Wucht bemerkbar, die ganz einzig in ihrerArt ist und in ihrem Realismus sogar die Kunst des Roger van der Weyden übertrifft. Den Abschluß im Schaffen des Meisters, von dem die Eremitage eine Madonnendarstellung, das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum Porträts und das Museum zu Dijon eine köstliche „Geburt Christi" besitzt, bilden die laut Inschrift 1438 entstandenen Flügel eines Altars im Prado zu Madrid mit dem Porträt des Stifters, des Magister Heinrich Werl aus Köln. Diese beiden Tafeln sind ein sprechender Beweis für die große künstlerische Entwicklung, die der Meister von Flémalle seit jenem Merodealtärchen durchgemacht hat, eine Entwicklung, auf die das Schaffen des Jan van Eyck sichtlich einen beträchtlichen Einfluß ausgeübt hat. Die neuesten Forschungen scheinen immer mehr die Vermutung zu bestätigen, daß der Meister von Flémalle mit dem Oberhaupt der Schule von Tournay, Robert Campin, identisch ist. Jedenfalls ist er älter als Roger van der Weyden und als der offenkundig von ihm abhängige, aber in seiner Kunstweise viel trocknere Jacques Daret. Als künstlerischer Charakter steht der Flémaller scharf umrissenen da: Er ist der größte und konsequenteste Realist der niederländischen Malerschule in der ersten Hälfte des 15, Jahrhunderts. Sein Stil wirkt überaus pointiert. Seine „Ideal"typen erinnern an die des Roger van der Weyden, sind aber noch lebensvoller. Mit einer Neigung zu kalten, lebhaften Farben verbindet sich eine für jene Zeit besonders bemerkenswerte Pflege des Helldunkels, das der Künstler nicht nur für den malerischen Effekt, sondern auch zur Aufklärung der Form verwendet. Charakteristisch sind dann noch für den Meister das häufige Vorkommen von Verkürzungskunststücken vor allem in der Architektur, die Freude an der genauen Wiedergabe der verschiedenartigsten Stoffe, die Vorliebe für die Anordnung der schweren Stoffe in reichen Faltenmassen und das Behagen an der detaillierten Ausmalung gotischer Innenräume. Das Dunkel, das seine Person immer noch umgibt, wird wohl in nicht allzuferner Zeit völlig aufgehellt werden.

August L. Mayer



# Der Meister von Flémalle



## Altarflügel (Die heilige Barbara)

Holz; 101×47 cm

Madrid, Prado

Wie so vieles im Leben und Wirken des Meisters von Flémalle für uns noch lückenhaft ist, so auch eine seiner Hauptschöpfungen, der Werlaltar, dessen beide Flügel den Prado zieren. Das Mittelstück ist spurlos verschwunden. Über die Zeit der Entstehung und die Person des Stifters klärt uns eine nicht ganz tadellose Inschrift auf, die unten am linken Flügel steht, die uns den Stifter mit seinem Patron, dem Täufer Johannes zeigt. Wir lesen da: Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem . . . depingi (?) henricus Werlis magister coloniansis. Der kunstsinnige Magister Heinrich der sich uns da mit seiner ganzen Leibesfülle präsentiert, war eine überaus bekannte Persönlichkeit seiner Zeit. Er stammte aus Werl in Westfalen und wirkte als bedeutender Gelehrter und Kanzelredner vornehmlich in Köln. Er spielte eine große Rolle auf dem Basler Konzil, von dem er jedoch wohl schon 1437 wieder nach Köln zurückgekehrt war. 1441 veröffentlichte er eine Schrift über die Stellung des Papstes zur Kirche und den Konzilien, worin er für Eugen IV. eintrat. Von seinen sonstigen literarischen Arbeiten verdienen noch die Kommentare zu den Sentenzen des Petrus Lombardus Erwähnung. 1461 ist Magister Henricus als Provinzial des Minoritenordens in Osnabrück gestorben. — Hinter dem Stifter steht der Täufer Johannes. Die Bewegung seiner rechten Hand wirkt etwas merkwürdig, was aber daraus zu erklären ist, daß sie der Meister ziemlich getreu der Hand Christi aus dem Johannesaltar des Roger van der Weyden in Berlin entlehnt hat. Ähnlich wie auf dem »Verlobungsbild des Arnolfini«, das Jan van Eyck vier Jahre vorher gemalt hat, ist hier an der Bretterwand hinten ein Rundspiegel zu sehen, in dem sich zwei Personen spiegeln, die eben in den Raum eingetreten scheinen: ein alter und ein ganz junger Franziskaner. Die Raumbehandlung ist höchst eigenartig. Durch die eingezogene Bretterwand, die nur bis in halbe Höhe reicht, wird ein pikanter Gegensatz zwischen oben und unten geschaffen. Man errät nur weniges aus dem hinteren Gemach, die Hauptsache liegt gerade darin, daß so der Blick in die Tiefe gelenkt wird. Das Tonnengewölbe, die Balken, die die Madonnenstatuette überschneiden, die geöffnete, zusammengesetzte Türe — diese wiederum in ihren Teilen verschieden weit geöffnet — all dies wirkt sehr lustig und malerisch. Nicht minder ist dies bei dem einfachen, trauten Interieur des anderen Flügels der Fall, der uns die hl. Barbara am warmen Kaminfeuer auf einer Bank sitzend zeigt, eifrig in die Lektüre eines frommen Buches vertieft. Wie eifrig sie liest, ersieht man daraus, daß sie schon das Blatt zum Umwenden bereit hält, um ja keine Sekunde zu verlieren. Köstlich ist dann der Einfall des Künstlers, im Hintergrund eine Darstellung von der Erbauung des Turmes zu geben, darin die heilige Königstochter eingesperrt werden soll. Jan van Eyck ist in der gleichen Zeit auf den nämlichen Gedanken gekommen, wie uns die berühmte Zeichnung in Antwerpen beweist. — Die beiden Tafeln zeigen das Raumgefühl des Meisters wie seine eigenartige, komplizierte Lichtbehandlung, seine Vorliebe für das Helldunkel und das Streben nach starker Plastik auf ihrem Höhepunkt. Daß man sie früher van Eyck zugewiesen hat, war wohl in der Tatsache falsch, allein man hatte damit ihren hohen künstlerischen Wert vollauf richtig eingeschätzt.

August L. Mayer

# Hieronymus Bosch van Aeken



(gest. 1516)

Anbetung der Könige

(Mittelbild eines Triptychons)

Holz; 133×71 cm

Madrid, Prado

Zwei Maler gehörten zu den besonderen Lieblingen Philipps II.: Tizian und Hieronymus Bosch van Aeken, zwei Künstler, die, so verschieden sie auch in ihrem Wesen sind, vor allem als Meister der Farbe zu den größten ihrer Zunft gehören. Wie Philipp dem großen Venezianer seine Gemälde förmlich abbettelte, so setzte er alles daran, um in den Besitz von möglichst vielen Werken des merkwürdigen Brabanter Künstlers zu kommen. 1570 erwarb er von den Erben des gelehrten Santiagoritters D. Felipe de Guevara, der gleichfalls ein großer Verehrer der Kunst Boschs war, sechs Tuch- und Tafelmalereien von Boschs Hand. Das Meisterwerk Boschs aber, das berühmte Triptychon des Prado mit der Epiphanie als Hauptbild, verschaffte sich Philipp aus Brüssel von Jan de Casembroot. Einst zierte es die provisorische Kirche des Escorial, die Iglesia vieja, wo es Philipp 1575 aufstellen ließ. Das Triptychon stellt, wie gesagt, in der Mitte die Anbetung der hl. drei Könige dar, links sieht man den knienden Stifter, beschützt von dem hl. Petrus, rechts die fromme Stifterin mit der hl. Agnes. Das Ganze ist eine wahre Augenweide. Der naive Beschauer freut sich vor allem über die Farbenpracht der Tafeln, die Darstellung seltsamer Kostbarkeiten und die lustige Erfindung des Künstlers, der z. B. im Mittelgrund des linken Flügels den hl. Joseph Windeln zum Trocknen aufhängen läßt. Der Kunstfreund aber wird vor allem die außerordentliche Schönheit und die für jene Zeit besonders bemerkenswerte Tonigkeit der Malerei bewundern. Er wird vielleicht auch bei dem fremdartigen, ostasiatisch anmutenden Stadtbild, den seltsamen Kostümen und merkwürdigen Goldschmiedearbeiten, die Bosch hier wiedergegeben hat, an einen Landsmann des Künstlers erinnert werden, der reichlich hundert Jahre später eine ähnliche Vorliebe für asiatische, vor allem indische Dinge besessen, mit Leidenschaft solche fremde Pretiosen gesammelt und immer wieder in ihrer funkelnden Pracht auf seinen Gemälden dargestellt hat: Rembrandt. Wie seltsam wirkt diese Märchenstadt im Hintergrund der „Anbetung der Könige", wie eigenartig der Helm des alten Königs, ein Wunderwerk der Goldschmiedekunst ebenso wie die feingearbeitete Kleinplastik „Das Opfer Abrahams", die Melchior statt der üblichen Goldmünze als Gabe bringt, und ein Entzücken geradezu ist die Stickerei des weißen Gewandes des Mohrenkönigs wie sein Geschenk: eine silberne Kapsel, deren Deckel ein Vogel ziert mit einer Erdbeere im Schnabel. Daß auf all diese Märchenpracht eine goldene Sonne herniederscheint, erscheint fast selbstverständlich. Es ist übrigens interessant, daß nicht nur Rembrandt sondern auch ein spanischer Maler des 17. Jahrhunderts, ein Künstler, der zu den stärksten koloristischen Talenten jener Zeit gehörte, mit Vorliebe kostbare Goldschmiedearbeiten in liebevollster Weise auf seinen Schöpfungen darzustellen pflegte: Juan de Valdes Leal, der Rivale Murillos in Sevilla. — Wenn auch das beschriebene Triptychon Boschs mit Recht als sein Hauptwerk gilt (seine große Beliebtheit beweisen die sechs alten Kopien, die wir noch kennen), so zeigt diese reifste Leistung des Malers Bosch doch nicht den Künstler von allen Seiten seiner Kunst. Wer den großen Träumer, den Phantasten, den seltsamen Moralisten Bosch kennen lernen will, muß sich an die großen Triptychen mit den allegorischen Darstellungen im Prado und im Escorial halten, jene Gemälde mit den brennenden Städten und merkwürdigen Fabelwesen. Und wer eine Ahnung von dem scharfen Charakterisierungstalent und seiner Begabung für sittenbildliche Darstellung bekommen will, der richte sein Augenmerk auf den „Ecce homo" des Escorial und die „Darstellung der sieben Todsünden", jene eigenartige Tischplatte, die der Wanderer im Sterbezimmer Philipps II. im Escorial erblickt.

August L. Mayer

# Raffael

(1483—1520)

Bildnis des Kardinals Scarramuccia Trivulzio

Holz; 78×61 cm

Madrid, Prado

33

Kein Bildnis genießt solchen Ruhm wie das der Gioconda, Lionardos Mona Lisa. Trotz der überaus mäßigen Erhaltung ist dieses Werk Tausenden ein tiefes Erlebnis geworden, denn die Gioconda besitzt eine nicht nur eigenartige, sondern eine geradezu dämonische Lebendigkeit, und der persönliche Konnex, in den sie sich mit dem Betrachter stellt, ist für manchen, der vor diesem bald lockend lächelnden, bald liebenswürdig die Miene verziehenden, bald abweisend spöttisch dreinschauenden Frauenbildnis Stunden und Stunden zugebracht hat, verhängnisvoll geworden. Zu diesem Bild nun mit seiner Darstellung des Rätsels Weib gibt es ein Gegenstück. Daß es nicht so bekannt ist, rührt daher, daß es sich nicht im Zentrum der Kultur, sondern jenseits der Pyrenäen seit Jahrhunderten befindet. Wer es aber gesehen hat, ist voll Bewunderung, Begeisterung und Erregung gewesen, und mancher hat durch dieses Bild den Weg zu seinem Autor zurückgefunden. Wir meinen das Kardinalsporträt von Raffael im Prado. Wer der Kirchenfürst eigentlich ist, wissen wir nicht bestimmt. Man hat in ihm den Kardinal Alidosi vermutet, den Kardinal Bibbiena zu sehen geglaubt, den Namen Alibrandi genannt. Bisher hatte die Bestimmung auf Alidosi die größte Wahrscheinlichkeit für sich, es ergab sich jedoch wegen der Entstehungszeit eine erhebliche Schwierigkeit, da Raffael diesen Kardinal bereits vor 1511 hätte gemalt haben müssen, wogegen der überaus reife Stil des Werkes ganz entschieden spricht. Das Gemälde stammt unzweifelhaft aus den letzten Lebensjahren des Meisters, und die neueste Bestimmung des Porträtierten auf den Kardinal Trivulzio durch Hymans wirkt nicht nur ikonographisch völlig überzeugend, sondern bestätigt die Ansicht über die Entstehungszeit vollkommen. Scarramuccia Trivulzio, der 1508 Bischof von Como geworden war, wurde 1517 der Kardinalspurpur verliehen. Raffael hat also diese interessante Persönlichkeit in der spätesten, reifsten Zeit seines kurzen Lebens porträtiert. Das Stück ist ausgezeichnet erhalten. Die Farben leuchten mit köstlicher Frische dem Beschauer entgegen. Und der Kopf — er scheint zu leben. Bald glaubt man mit diesem hohen geistlichen Würdenträger in einer der vatikanischen Stanzen zu sitzen und den gewiegten Diplomaten kühl und sehr überlegt über politische Dinge reden zu hören, bald wandelt man mit ihm durch die Loggien und vernimmt sein geistreiches Geplauder, bald belauscht man ihn in seinem Studierzimmer mit einem guten Freund, wo er mit spöttischem Lächeln über verschiedene und verschiedenes ironische Bemerkungen oder gar *chronique scandaleuse* macht. Kurzum, der ganze Mensch enthüllt sich uns — oder verschließt sich auch vor dem Besucher, je nachdem welcher Laune der hohe Herr ist. Ein faszinierendes Porträt, ein fast dämonisches Werk, das unsere Pulse rascher schlagen läßt, uns packt und uns auch zwingt, Raffael das Prädikat zuzuerkennen, das ihm seine unbedingten Bewunderer von jeher gegeben haben: göttlich.

August L. Mayer

# Raffael

(1483—1520)

## Kreuztragung Christi

Leinwand; 306×230 cm

Madrid, Prado

34

Es ist nicht uninteressant zu beobachten, wie wenig Darstellungen aus der Passion Christi wir von Raffaels Hand besitzen. Nur aus seiner Florentiner Frühzeit sind uns einige Stücke bekannt, sowie vor allem eines aus seinen späteren römischen Jahren, das sogenannte „Spasimo di Sicilia". Um das Jahr 1617 malte Raffael für die Mönchskirche Sa. Maria dello Spasimo (Hl. Maria des tiefen Schmerzes) zu Palermo eine große „Kreuztragung Christi". 1661 verehrten die Mönche das Bild Philipp IV. von Spanien, der ihnen dafür eine jährliche Rente von 4000 Dukaten, und dem Abt, der das Werk überbrachte, 500 Dukaten als besondere Gabe überwies. 1813 entführten die Franzosen das Bild nach Paris, von wo es 1852 nach Madrid zurückgebracht wurde, jedoch nicht mehr ganz in seinem ursprünglichen Zustand. Man hatte nämlich inzwischen das Gemälde von Holz auf Leinwand übertragen. Welch ein Unterschied zwischen diesem „Spasimo di Sicilia" und Raffaels anekdotenhaft wirkender, friesartiger Predellendarstellung von 1505 (Sammlung Morgan), welch ein Unterschied erst zwischen diesem Werk und jenem deutschen Kupferstich, in dem man das Vorbild für Raffaels Spasimo hat erblicken wollen: der großen Kreuztragung des Martin Schongauer, die bekanntlich auf Dürer so starken Eindruck gemacht hat. Gegenüber all dem Detailkram des Quattrocento, gegenüber all dem Lärm, dem Schreien, Drängen und Schieben macht sich hier das Bestreben geltend, nur das Wesentliche zu bringen, das Dramatische des Vorwurfs mit möglichster Klarheit und in monumentaler Weise wiederzugeben. Und doch wirkt bei aller Hoheit der Auffassung, allem Adel der Empfindung das Ganze kalt, und wir genießen mehr als die Kunst, mit der die Darstellung konzentriert ist, die Schönheit der einzelnen Motive. Ergreifend ist Christus vor allem durch das mühsame Wenden des Kopfes. (Doch findet sich das gleiche Motiv schon bei Dürer). Jede der fünf heiligen Frauen rechts ist von besonderer Schönheit. Maria in ihrer Bewegung von großer Dringlichkeit, die junge Heilige vor den Reitern von eigenartigem mädchenhaftem Zauber, wenngleich ihre Pose hier ein klein wenig merkwürdig erscheint. Am schönsten aber ist vielleicht die Frauengestalt, die ganz rechts im Vordergrund kniet. In der Stellung, der Führung des Konturs eine der hinreißendsten Schöpfungen Raffaels.

August L. Mayer

# Correggio

(1494—1534)

Noli me tangere

Holz; 130×103 cm

Madrid, Prado



Neben der reizvollen Madonna mit dem Christkind und dem Johannesknäblein, einem Frühwerk Correggios, worin er als Meister in der Kinderdarstellung brilliert, besitzt die Pradogalerie in dem „Noli me tangere" eine überaus charakteristische Arbeit des großen Malers aus Parma vom Ende seiner mittleren Periode. Das Bild ist ungefähr um die gleiche Zeit entstanden wie die bekannte Dresdener Sebastiansmadonna, also um 1523. Über seine verschiedenen Besitzer sind wir gut unterrichtet. Vasari und Pietro Lamo sahen es im Haus der Familie Hercolani zu Bologna. Später gelangte es in den Besitz des Kardinallegaten Aldobrandini und in den des Kardinals Ludovisi in Rom. Dieser überließ es dem spanischen Vizekönig in Neapel, dem Herzog de Medina de las Torres, der dann, einem Beispiel seiner Vorgänger folgend, das Gemälde seinem Königlichen Herrn Philipp IV. schenkte. Längere Zeit hat es den Eskorial geziert. Das „Noli me tangere" besitzt alle Vorzüge und Schwächen von Correggios Kunst. Als Malerei ist es von hoher Qualität, von ungemeinem Schmelz und großer Zartheit der Farbe. Würdigt man aber das Bild auf die Art seiner Auffassung hin, so wird man etwas bedenklich gestimmt und muß denen Recht geben, die da sagen, daß Correggio alles andere als ein religiöser Maler im gewöhnlichen Sinn des Wortes gewesen ist, daß seinen Darstellungen oft die Würde fehlt, daß auch dieses Bild an einer gewissen Respektlosigkeit leidet, daß das Ganze von einem zu niedrigen Niveau gesehen ist. Man spürt allzu klar, daß diese Maria Magdalena den Herrn weniger liebt, als vielmehr verliebt in ihn ist. Ihr weicher, schimmernder Blick verrät alles. Die Wonne, die sie bis in die Fingerspitzen zu durchrieseln scheint, ist keine himmlische Regung. Maria Magdalena gibt sich ganz dem süßen (kein anderes Wort ist hier am Platz) Augenblick hin, kostet die unerwartete Begegung nach Kräften aus. „Correggio ist von einem Lächeln Lionardos geboren", hat einmal ein geistvoller französischer Kritiker gesagt, aber das geheimnisvolle, vielsagende und doch nichts verratende Lächeln Lionardos — das Lächeln seiner Mona-Lisa — wird bei Correggio seines Reizes entkleidet, eben jenes Geheimnisvollen, Rätselhaften. So ist denn auch hier alles Liebe, selig trunkene Wonne. Nicht uninteressant, daß ein bedeutender spanischer Künstler des 17. Jahrhunderts sich dieses Bild in weitgehendstem Maße für eigene Schöpfungen zunutze gemacht hat, nämlich Alonso Cano in seinen beiden „Noli me tangere"-Darstellungen im Prado und im Museum zu Budapest.

August L. Mayer

# Tiziano Vecellio

(1477—1576)

## Venus mit dem Orgelspieler

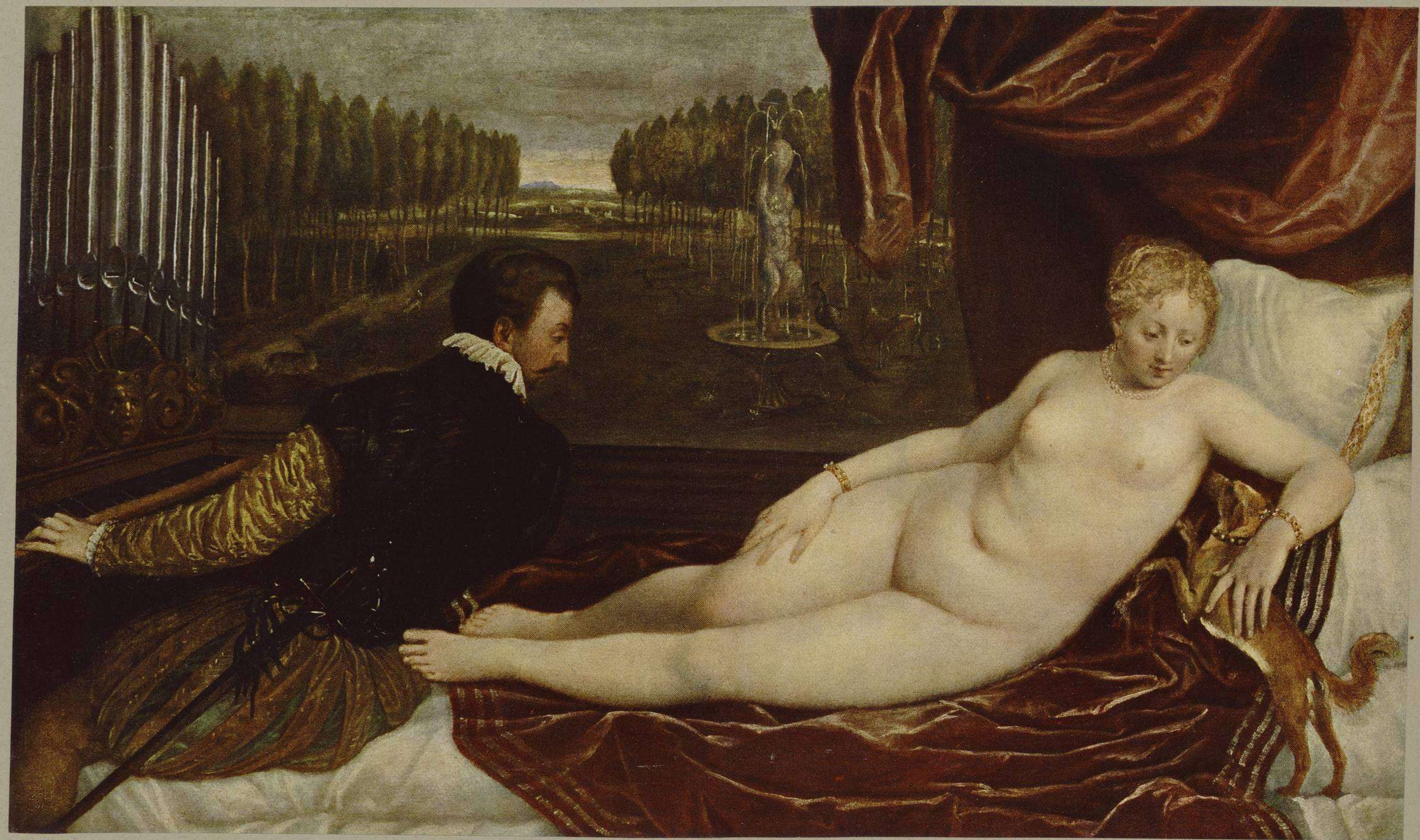
Leinwand; 136×220 cm

Madrid, Prado

36

Das große Kunstverständnis, das Karl V. und Philipp II. besaßen, hatte sich nicht auf Philipp III. übertragen. Auch der junge Philipp IV. war anfangs kein so leidenschaftlicher Kunstenthusiast, wie er es später — nicht ohne den Einfluß des Velazquez — geworden ist. Als Karl Stuart auf der Brautschau in Madrid weilte, wo ihm einige Gemälde besonders gut gefielen, verehrte ihm Philipp drei seiner schönsten Tizians, von denen jedoch Karl nur einen mitnahm. Ein tragisches Geschick fügte es fast ein Vierteljahrhundert später, daß Philipp aus dem Nachlaß des hingerichteten englischen Königs einen Tizian erwerben sollte, der zu den besten Stücken der reichen Tiziansammlung des Prado gehört: die Venus mit dem Orgelspieler. Dieses Meisterwerk, wofür einst Karl I. 2500 Pfund geboten worden waren, erwarb Alonso de Cardenas für Philipp um 165 Pfund. Für wen einst Tizian dieses Bild geschaffen hat, wissen wir nicht mehr genau, es war aber wohl einer seiner fürstlichen Gönner, der für Musik und Frauenschönheit in gleicher Weise schwärmte. Tizians Schöpfungen sind wie selten andere Werke in verschiedenster Weise ausdeutbar. Wir erinnern nur an die „Himmlische und irdische Liebe". Hier möchte man sich denken, daß der Künstler eine Paraphrase über das Thema „Das Ideal und das Leben" oder „Traum und Wirklichkeit" hat malen wollen. In einem Prunkgemach, das sich weit gegen einen großen Park mit rauschendem Springbrunnen öffnet, spielt ein Edelmann seinem Idol bald jubelnde, brausende Hymnen, bald zärtlich flehende, zitternde Melodien auf der Orgel vor, inspiriert von der Schönheit seiner Angebeteten, deren bloße Nähe ihn — der von ihr abgewendet sitzt — glücklich macht. Da — ein störendes Geräusch, der Musikus blickt sich um und erblickt den Störenfried: einen kleinen Hund, mit dem die holde Dame sich amüsiert, mit dem zu spielen ihr ein ebenso angenehmer Zeitvertreib zu sein scheint, wie der Musik ihres Kavaliers zuzuhören. Wollte Tizian damit den Wesensunterschied der Geschlechter kennzeichnen: die tiefe, ideal angelegte Natur des Mannes und das oberflächliche, spielerische Wesen der Frau? oder nur dieser Frau mit den vollen göttlichen Formen, die sich da gleich Venus auf üppigem Pfühle lagert. Die Haltung dieser „Venus" ist völlig die gleiche wie die der „Venus mit dem Amor" in den Uffizien, die um 1545 entstanden ist. Eine Variante der „Madrider Venus", die ebenfalls der Prado besitzt, ist eigentlich eine Kompilation unseres und des Florentiner Bildes. Denn die Venus wird hier gleichfalls von Amor begleitet, das Motiv des Hündchens ist weggefallen. Ob Tizian an der Variante wirklich selbst Anteil hat, möchten wir dahingestellt sein lassen. Ganz abgesehen davon, daß das Ganze durch das Fehlen des Hündchens einen Hauptreiz eingebüßt hat, nicht mehr so verständlich ist, wirkt auch das Bild überhaupt flauer. Der Orgelspieler ist hier ein noch ganz junger Mensch, der kaum flügge geworden ist; die Landschaft ist bedeutend kleinlicher behandelt. — Die „Venus von Madrid" ist überaus bezeichnend für Tizians Frauenideal. Es ist nicht der schlanke, mädchenhafte Körper, wie ihn Giorgione in seiner Dresdener Venus verherrlicht hat, sondern der voll, fast üppig entwickelte Frauenleib, den Tizian in den verschiedensten Stellungen verherrlicht hat: ruhend wie hier, wo alle Glieder sich dem Beschauer darbieten, dann aber auch in lebhafter Bewegung mit starken Überschneidungen wie in den verschiedenen Danaedarstellungen, wovon der Prado ja auch ein ausgezeichnetes Exemplar besitzt.

August L. Mayer



# Tiziano Vecellio

(1477—1576)

Die Ansprache des Marqués del Vasto an seine Truppen

Leinwand; 223×165 cm

Madrid, Prado



Das Haus Davalos hat Karl V. eine Reihe hervorragender Truppenführer gestellt. Ein Ferdinand Davalos war es, der an Karls Sieg bei Pavia entscheidenden Anteil hatte. Ein Verwandter dieses Generals nun ist jener Alonso Davalos, Marqués del Vasto, den Tizian in seinem berühmten Pradobild verewigt hat. Alonso Davalos befehligte die Kaiserlichen Truppen in Oberitalien; 1532 hatte er das Oberkommando gegen die Türken erhalten. Der General wünschte sehnlichst von Tizian porträtiert zu werden. Der Venezianer Meister willfahrte diesem Wunsch, doch wurde die Fertigstellung des Gemäldes dadurch verzögert, daß Tizian 1540 einige Zeit in Mantua weilte. Wir sind über diese Dinge durch zwei Briefe Aretins vom November und Dezember 1540 gut unterrichtet. Tizian hatte zunächst eine Skizze angefertigt, die leider verloren gegangen ist; das Gemälde stellte er dann 1541 in Mailand aus, wo es großes und berechtigtes Aufsehen erregte. Von seiner Beliebtheit zeugt eine alte Wiederholung im Museum von Neapel. Seit 1621 ist das Werk im Madrider Alcazar nachweisbar, 1667 wurde es aus einem Brand im Eskorial gerettet. Die Art der Darstellung war für jene Zeit völlig neu und unerhört. Kein photographenmäßiges Feldherrnporträt, sondern der Generalissimus mit seinem Knappen zur Seite (Ferrante Francesco, Alonsos ältestes Söhnchen) am Morgen vor der Schlacht eine Ansprache an seine Truppen haltend. Mit Vorbedacht hat der Meister ein Hochformat für diese Darstellung gewählt, was allein schon dem Ganzen einen straffen, energischen Zug verleiht. Mit gespanntester Aufmerksamkeit hören die Kriegerscharen den Worten ihres Führers zu, dessen rechter, in funkelnden Stahl gehüllter Arm mit der in Redegebärde erhobenen Hand wie dessen Linke mit dem Feldherrnstab sich wirkungsvoll gegen den Himmel abheben, während seine eigentliche Gestalt vor neutralen Grund gestellt ist. Eine mächtige, kondottierenmäßige Erscheinung mit einem höchst ausdrucksvollen, von einem dunklen starken Bart umrahmten Kopf. Lautlos hören die Soldaten zu. Nur das Blitzen ihrer Hellebarden, das Funkeln ihrer Rüstungen im Morgenlicht verleiht ihnen Leben und Bewegung. Nie hat vor Tizian ein Maler in so meisterhafter Weise eine Masse als Ganzes darzustellen verstanden, keiner hat auch in späterer Zeit Tizian darin zu übertreffen gewußt, das Verhältnis von Führer und Heer in gleich schlagender und doch so einfacher Weise malerisch wiederzugeben. Bemerkt sei noch, daß ein weiteres Meisterwerk Tizians mit Davalos in Verbindung gebracht wird, jenes berühmte allegorische Gemälde im Louvre, das angeblich den Abschied des Feldherrn von seiner Gattin versinnbildlichen soll und daher „Die Allegorie des Davalos" genannt wird. Der auf dem Pariser Bild Dargestellte zeigt jedoch ganz andere Gesichtszüge als der von Tizian auf dem Madrider Gemälde porträtierte General.

August L. Mayer

# Tiziano Vecellio

(1477—1576)

## Das Venusfest

Leinwand; 172 × 175 cm

Madrid, Prado

38

Die spanischen Granden und die fremden Gesandten am Hof von Madrid konnten Philipp IV., dem Gönner des Velazquez, keinen größeren Gefallen erweisen, als ihm kostbare Kunstgegenstände, vor allem Gemälde zu verehren. Das wußten vor allem die spanischen Vizekönige von Neapel nur zu gut, und sie sandten mehr als einmal ganze Schiffsladungen von Kostbarkeiten, die nicht gerade immer auf rechtmäßige Weise in ihren Besitz gelangt waren, an ihren königlichen Gebieter. Besonders der Graf von Monterey tat sich hierin hervor. Nach seiner Rückkehr in die Heimat ließ er im November 1638 dem König durch seinen Schwager Grafen Olivarez, den allmächtigen Minister Philipps IV., zwei Meisterwerke Tizians überreichen, die heute zu den berühmtesten Stücken des Pradomuseums gehören: das „Bacchanale" und das „Venusfest". Beide Gemälde hatte Tizian für Herzog Alfons I. von Ferrara ausgeführt. Das „Venusfest", zwischen 1516 und 1518 entstanden, schmückte einst das Arbeitszimmer des Herzogs. 1598 wurde es jedoch von dem Kardinallegaten Aldobrandini entführt, gelangte dann in den Besitz des Fürsten Ludovisi, des Schwiegervaters der Olympia Pamfili und Führers der spanischen Partei in Rom, der es mit seinem Gegenstück dem Grafen Monteny als Geschenk für Philipp IV. schickte. Wie das „Bacchanal" soll auch das „Venusfest" einen Ausspruch des Philostrat illustrieren: „Das Rauschen der Engelsflügel tönt wie Musik". Wüßte man nichts von diesem Wort, man käme von selbst bei einer Würdigung von Tizians Schöpfung zu diesem Ausspruch. Denn es ist unmöglich, klarer dem Spruch des Dichters Ausdruck zu verleihen, noch vollendeter Philostrats Gedanken mit dem Pinsel wiederzugeben, als es Tizian in diesem Werk getan hat. Ein Venusopfer ist wiedergegeben. Die Nymphen, von Venus zu Müttern der Liebesgötter gemacht, bringen der Gottheit Spangen und Sandalen als Weihgaben und die Amoretten selbst opfern ihre Äpfel. Liebe und Sehnsucht sind so die Grundmotive des Bildes. Die Opferszene gibt der ganzen Komposition festen Halt, sie ist im wahren Sinn des Wortes die Fermate des Stückes. Die Hauptsache aber bleibt das lustige Puttenvolk. Wie das klettert und hascht, hüpft und tanzt, springt und spielt, küßt und beißt, lacht und kreischt, schmaust und liebt — all das ist mit solcher Meisterschaft und solchem Humor wiedergegeben, von einem solchen Rhythmus belebt, daß man unwillkürlich an ein Mozartisches Scherzo denken muß: „Das Rauschen der Engelsflügel tönt wie Musik". Es wird wohl auf keine leere Erfindung zurückgehen, wenn uns berichtet wird, daß Domenichino Tränen vergossen habe, als er die beiden Bilder vor ihrer Überführung nach Spanien in Neapel sah. Er weinte darüber, daß Rom solche Schätze in die Verbannung sende, denn das sei die Milch gewesen, die seinen Genius in der Malerei einst genährt. Die Kunst des Francisco Albano wäre ohne Tizians „Venusfest" undenkbar, denn von diesem Werk hat der berühmte Amorettenmaler seinen Ausgangspunkt genommen. Auch auf Rubens hat es einen nachhaltigen Eindruck gemacht. Nicht nur, daß er das Gemälde kopierte (die Kopie, ursprünglich im Madrider Schloß, befindet sich heute im Museum zu Stockholm), er verschmolz diesen Vorwurf mit dem Bacchanal zu der interessanten Schöpfung, die heute gleichfalls unter dem Namen „Das Venusfest" das Wiener Hofmuseum schmückt.

August L. Mayer

# Tiziano Vecellio

(1477—1576)

Karl V. in der Schlacht von Mühlberg

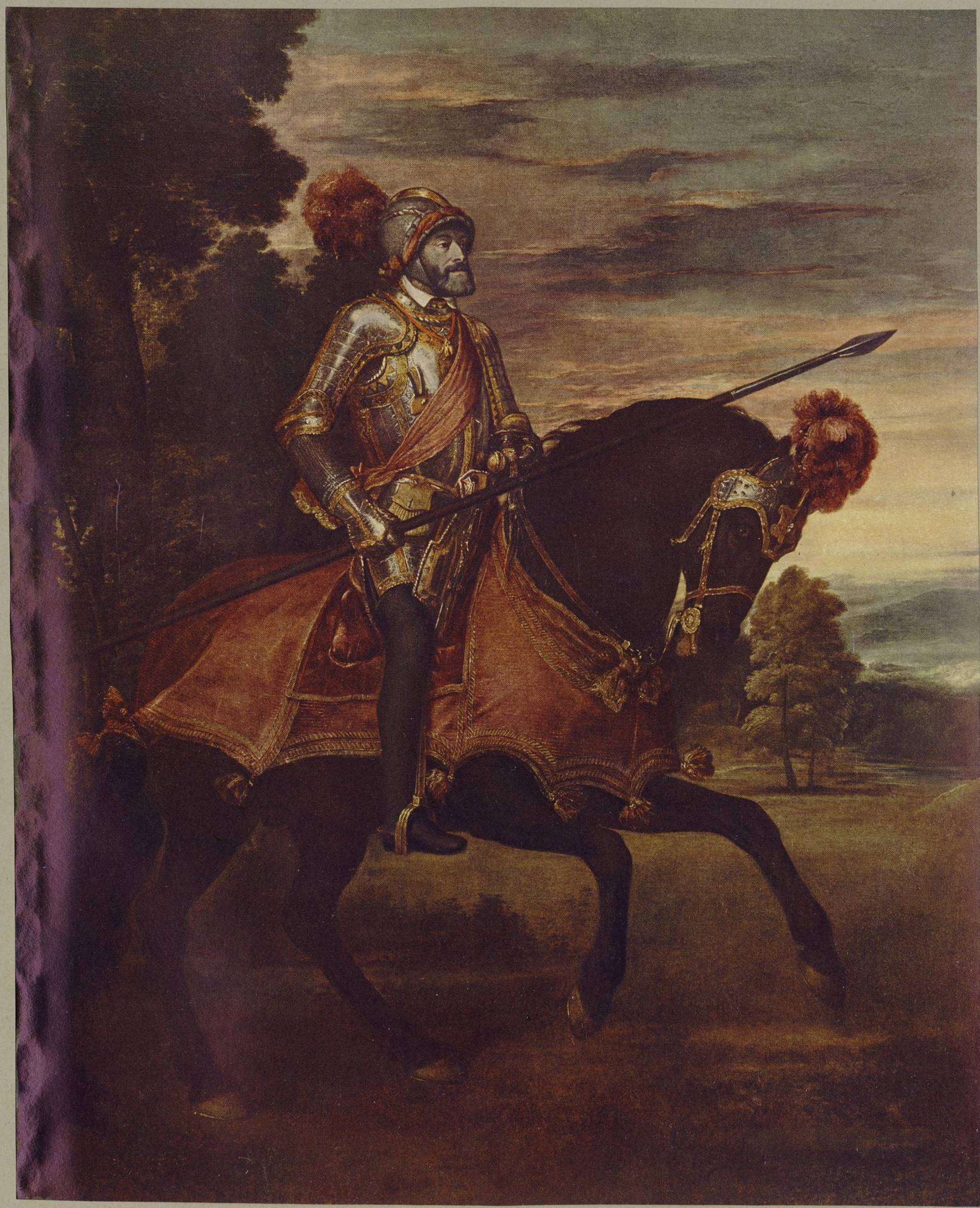
Leinwand; 193 × 111 cm

Madrid, Prado



Es war im Januar des Jahres 1548, als der siebzigjährige Tizian von Venedig über die schnee- und eisbedeckten Alpen nach Augsburg reiste, um einem Wunsch seines mächtigsten Gönners, Karls V., nachzukommen. Der große Karl, der damals in der Stadt der Fugger und Welser Reichstag abhielt, stand auf der Höhe seiner Macht. Am 24. April 1547 hatte er den letzten bedeutenden Sieg errungen, die Schlacht bei Mühlberg gewonnen. Als Sieger von Mühlberg nun sollte der Malerfürst von Venedig den alternden Karl malen. Im April 1548 saß der Kaiser zu dem Bild, das zu den besten Schöpfungen Tizians und den großartigsten Reiterbildnissen aller Zeiten gehört. Wie der ergrauende, schwermütige Monarch an jenem Frühlingsmorgen in seiner goldverzierten Rüstung aus polnischem Stahl (die heute noch im Kgl. Zeughaus zu Madrid zu sehen ist), die rote Feldbinde mit den goldenen Streifen (die Farben des Hauses Burgund) über der Brust in die Schlacht geritten war und die gefährliche Elbfurt durchquert hatte, so bannte ihn Tizian auf der Leinwand fest. Doch was wir vor allem bewundern, ist nicht die historische Treue der Wiedergabe, sondern die vollendete Kompositionskunst des greisen Meisters und die Glut seiner Farbe. Man atmet mit dem einsamen Reiter die Morgenluft, man sprengt mit dem Feldherrn aus dem Waldesdunkel auf das im ersten Tageslicht sich ausbreitende Feld und fühlt ein sich rasch nahendes großes Ereignis. Die vorgestreckte Lanze des Herrschers verstärkt den Eindruck des unaufhaltsamen Vorwärtseilens, und die unerschütterliche Ruhe des melancholischen Fürsten läßt jeden Zweifel schwinden, daß er der Sieger sein wird. Dunkelglühend ist das Kolorit, verhalten leuchtet das Rot des Helmbusches, der Binde und der Schabracke. Und dieses Verhaltene erhöht noch den Eindruck der Spannung, den dieses Werk ausübt. Gewissermaßen als Gegenstück zu diesem kriegerischen Porträt malte Tizian dann den Kaiser in schlichtem schwarzen Gewand — das bekannte Bild der Münchner Alten Pinakothek. Und neben diesen bedeutungsvollen Werken fand der Künstler in Augsburg noch Zeit, mehr als siebzehn weitere Bildnisse von hochgestellten Persönlichkeiten zu malen. Unter den Porträtierten befand sich auch derjenige Fürst, dem der Tag von Mühlberg die unglückseligste Stunde seines Lebens heraufgeführt hatte: der Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen. Tizians Reiterporträt Karls V. sollte für alle späteren ähnlichen Darstellungen von derselben klassischen Bedeutung werden wie die Reiterstatue Marc Aurels auf dem römischen Kapitol für die späteren Reiterdenkmäler. Rubens und Velazquez vor allem haben darauf zurückgegriffen. Wenn man aber den späteren Meistern den Vorwurf macht, sie hätten das Meisterwerk Tizians nicht erreicht, so vergesse man nicht, daß dem Adel das vornehme Maßhalten der Renaissance in dem lauten 17. Jahrhundert geschwunden war, daß man, sogar an dem sonst so zurückhaltenden Madrider Hof, beim Reiten selbst wie infolgedessen dann auch bei Reiterporträts ein stärkeres Paradieren, mehr Pose, mehr äußerliche Brillanz verlangte.

August L. Mayer



# Paolo Veronese

(1528—1588)

## Jesus und der Hauptmann von Kapernaum

Leinwand; 192×297 cm
Madrid, Prado

40

Paolo Veronese ist das große Glückskind unter den Venezianer Künstlern des 16. Jahrhunderts. Er verlebte eine frohe Jugend und kam heiteren Mutes aus seiner Vaterstadt Verona in das gefährliche Venedig, wo Künstlerneid und Skrupellosigkeit bei der Vernichtung aufstrebender Rivalen schon mehr als einem jungen Venezianer Künstler, von fremden Eindringlingen gar nicht zu reden, verhängnisvoll geworden waren. Doch Veronese fand in dem größten (und gefährlichsten) Venezianer Meister in Tizian einen warmen und treuen Fürsprecher, was ihm rasch die Wege ebnete. Dann schuf Paolo unermüdlich seine noch immer strahlenden Werke; die Nachfrage nach seinen Arbeiten war so groß, daß der Künstler vieles Schülern überlassen mußte, einen umfangreichen Werkstattbetrieb einrichtete. Vor allem waren es die Klöster, die sich um Gemälde von Veroneses Hand geradezu rissen. Seit Paolo für den Speisesaal der Mönche von S. Giorgio Maggiore seine große „Hochzeit von Cana" geschaffen hatte, die jetzt im Louvre hängt, wollte jedes größere Kloster ein ähnliches „Mahlzeit"bild haben, und so entstanden die vielen Darstellungen des „Mahles im Haus des Simeon" und des „Mahles im Haus des Levi". So ergötzten sich die frommen Mönche in ihren Refektorien an der üppigen Pracht des sinnenfrohen Venedig durch diese Bilder, deren Farben gleich frischen Blumen, am frühen, silberhellen Morgen gepflückt, erscheinen. Die behagliche, zufriedene Stimmung, die Veroneses Schöpfungen ausströmen, seine Liebe für Glanz und Prunk, für Samt, Seide und Brokatstoffe, für Gold und Silber bei Geräten und Geschmeide, für Perlen und alle möglichen Edelsteine — all dies hat dem Meister stets ein breites, dankbares Publikum gesichert. Besonders sei noch bemerkt, daß Veronese sehr selten nackte Figuren gemalt hat, selbst seine Venus ist bekleidet. Dafür verdanken wir aber dem Künstler eine Reihe der interessantesten weiblichen Porträts, ein Gebiet, das die übrigen Venezianer Meister sonst stark vernachlässigten. Wenn sie Porträts schufen, so waren es meistens Bildnisse großer Courtisanen. Veronese aber läßt uns durch seine weiblichen Bildnisse einen wertvollen Einblick in das Leben der Venezianer Patrizierin jener Zeit werfen, worüber wir sonst wenig unterrichtet sind. Neben den Gastmahlsbildern war die Darstellung der Episode von Jesus mit dem Hauptmann von Kapernaum diejenige, die man mit am meisten von Veroneses Pinsel begehrte. Mit die besten Exemplare sind die betreffenden Gemälde in Dresden und im Prado. Auch bei der Wiedergabe dieses Sujets schätzte man die natürliche Wiedergabe und den heiteren Glanz der ganzen Aufmachung. Es sind diese Bilder auch ein charakteristisches Beispiel für Veroneses sorglose Kompositionsart. Die Hauptpersonen drängt er fast friesartig in den Vordergrund, der Mittelgrund wird sehr nebensächlich behandelt und im Hintergrund glänzt dann in hellem, silbrigen Schimmer eine prunkvolle Architektur, schimmernder Marmor, von dem lachenden blauen Himmel überstrahlt. Dieses Rezept hat sich 150 Jahre später ein anderer Venezianer Meister schon zunutze gemacht: Tiepolo, für den nicht minder wie für Veronese Venedig die Stadt ewiger Freude und ewiger Feste gewesen ist.

August L. Mayer

# Lorenzo Lotto

(1480—1557)

## Die Vermählung

Leinwand, 71×84 cm

Madrid; Prado



Daß Verlobte oder neuvermählte Paare immer noch zu den zahlreichsten Kunden unserer Photographen gehören, ist eine bekannte Tatsache. Interessant aber ist es festzustellen, daß in alten Zeiten im Norden derartige Doppelporträts viel beliebter waren wie im Süden. Man kennt das wunderbare Trauungsbild des Arnolfini der Londoner Nationalgalerie, das trotz seiner Kleinheit so ungeheuer monumental ernst und feierlich wirkt; man erinnert sich des so überaus zart gefühlten Gemäldes der Münchener Pinakothek, darauf sich Peter Paul Rubens mit seiner ersten ihm jung angetrauten Gattin Isabella Brandt, in einer Geißblattlaube Hand in Hand sitzend, porträtiert hat, man kennt auch die ausgezeichneten Familienporträts des van Dyck, auf denen der Künstler das von Rubens so delikat verwertete Motiv der Begegnung der Hände etwas routiniert immer wieder verwertet hat. Im Süden ist es schwer, irgend etwas ähnliches zu nennen, — das „Vermählungsbild" des Lorenzo Lotto scheint fast eine Ausnahme zu bilden. Dieses eigenartige Gemälde gehört nicht nur zu den schönsten Schöpfungen Lottos, man darf es getrost als eines der humorvollsten Werke der ganzen Malerei bezeichnen. Denn der Humor in seiner feinsten Blüte, auf seiner höchsten Höhe waltet hier, verbunden mit einer kleinen, aber doch deutlich verspürten Dosis von Ironie. Die anmutsvolle junge Frau neigt das Köpfchen zum Gemahl hin und ist bereit, den Ring zu empfangen. Der junge Ehemann aber scheint einen Augenblick noch sich die ernste Angelegenheit zu überlegen. Da aber kommt der Sieger Cupido, der wieder mal einen eingefangen hat, legt ein Joch um der Verlobten Hals und flüstert dem Ehemann schelmisch zu: „Nur Mut, teurer Freund, hier hilft kein Widerstreben. Ich werde Herrscher in deinem Hause sein und mein Joch ist, wie du fühlst, höchst angenehm und leicht." Und mit leisem, etwas resigniertem Lächeln schmückt dann Messer Marsilio Casoto den Ringfinger der linken Hand seiner Liebsten mit dem Zeichen seiner Treue. Messer Marsilio Casoto sagten wir. Der Name des Ehemanns ist uns aus einer Rechnung Lottos für Gemälde bekannt, die der Meister zu Bergamo für die kunstsinnige Familie Casoto (Cassotti) um 1523, 1524 ausgeführt hat. Darunter figuriert auch unser Bild mit ziemlich genauer Beschreibung. Wäre es nicht 1523 signiert und so als Arbeit aus der Bergamasker Zeit des Künstlers gesichert, so würde man es um gut zehn Jahre später im Werk des Meisters ansetzen, denn es ist bereits so breit behandelt und von solch duftig grauem Gesamtton wie Lottos spätere Arbeiten. Das außerordentlich Gewinnende, liebenswürdig Menschliche, das dieses Doppelporträt besitzt, teilt es mit anderen Bildnissen Lottos, die während des zehnjährigen Aufenthaltes des Meisters in der kleinen Provinzstadt Bergamo (1515—1524) entstanden sind und — heute über die verschiedensten europäischen Galerien zerstreut — alle sofort den Beschauer gefangen nehmen und sich in einen eigenartigen persönlichen Kontakt mit ihm setzen. Die Porträtierten scheinen uns zum Vertrauten ihrer Angelegenheiten machen zu wollen, und gerne läßt man sich diese Ehre von diesen liebenswürdigen Menschen widerfahren.

August L. Mayer

# Albrecht Dürer

(1471—1528)

Selbstbildnis

Holz; 52×41 cm

Madrid, Prado



Ein Selbstporträt bezeichnet den Beginn von Dürers künstlerischer Tätigkeit, jene Silberstiftzeichnung in der Albertina zu Wien, die der dreizehnjährige Albrecht nach seinem Spiegelbild angefertigt hat („da ich noch ein Kint was"). Spielen auch diese Selbstbildnisse im weiteren Schaffen des Meisters nicht ganz die Rolle wie etwa im Wirken Rembrandts, so können wir doch wenigstens an ihnen die Entwicklung Dürers aus der Gotik heraus zur Renaissance exemplifizieren. Nach dem etwas schüchternen Jugendversuch porträtierte sich dann Dürer mit 21 Jahren kurz vor seiner Heirat in dem heute der Sammlung de Villeroy zu Paris angehörigen Bild. Die Abhängigkeit Dürers vom Spiegel ist auch hier noch deutlich zu verspüren. Das Blümlein Männertreu (das man als Anspielung auf des Künstlers bevorstehende Heirat hat auffassen wollen) faßt er etwas steif gotisch mit seiner Rechten. Einen erheblichen Fortschritt gegenüber diesem Bildnis bedeutet dann das fünf Jahre später entstandene Porträt der Pradogalerie, über dessen Entstehungszeit uns Dürer selbst durch eine Aufschrift willkommenen Aufschluß gibt: „Das macht ich nach meiner gestalt ich war sex und zwanzig Jor alt". Zwar ist auch hier des Meisters Abhängigkeit vom Spiegel noch immer etwas durchzufühlen, aber es macht sich in diesem Werk ein ganz außerordentlich malerischer Zug geltend. Schon die Anordnung im Raum wirkt pittoresk, ein echt spätgotischer Einfall von pikantem Reiz: schräg in die schräggestellte Architektur des Gemaches eingeordnet, vorn eine Brüstung, hinten Ausblick in eine prachtvolle Landschaft mit schneebedeckten Bergen im Hintergrund. In jenen Jahren hat sich ja Dürers malerischer Sinn besonders in den so reizvoll als Aquarelle ausgeführten kleinen Landschaftsstudien geäußert. So versäumt denn der Meister in dieser Periode fast nie, auf seinen Porträts irgend etwas Landschaftliches anzubringen. Man denke nur an die Tucherporträts oder das Bildnis des Oswald Krell in München. Abgesehen von den bisher angeführten Momenten zeigt sich Dürers malerisches Empfinden auch in der Kontrastierung des Fleisches mit den Handschuhen wie in der technischen Behandlung der grauen Handschuhe überhaupt. Auch das Überschneiden der Brust durch die bunte Schnur ist hierfür bezeichnend. Aber all diesem Malerischen haftet doch etwas Kleinliches an, es ist die echt spätgotische Freude am Besonderen und am Detail. Von alledem ist das berühmte „Selbstporträt" der Münchner Alten Pinakothek, das wohl um 1506 entstanden ist, weit freier. Hier ist schon im wesentlichen der bedeutungsvolle Schritt von der eben gekennzeichneten gotischen Spitzfindigkeit und Freude am Interessanten zum Großen, Klaren getan (wenn freilich auch hier noch nicht das erzielt ist, was Dürer dann später in dem flächig breiten, malerischen Imhoffporträt der Pradogalerie erreicht hat). Der Kopf ist ganz frontal und in die reine Vertikale eingeordnet, nicht ganz porträtgetreu, sondern leicht idealisiert, etwas künstlich konstruiert. Mit großen Augen schaut er uns feierlich-ernst an, nicht mehr Dürer, der Elegant von 1498, sondern Dürer, der Künstler; Dürer nicht wie er war, sondern wie er sein wollte, wie er sich den Künstler schlechtweg in seiner hohen Phantasie vorgestellt hat.

August L. Mayer


Anno 1498
Das mach Ich nach meiner gestalt
Ich was sey dnd zwenzig Jor alt
Albrecht Dürer

# Albrecht Dürer

(1471—1528)

## Adam

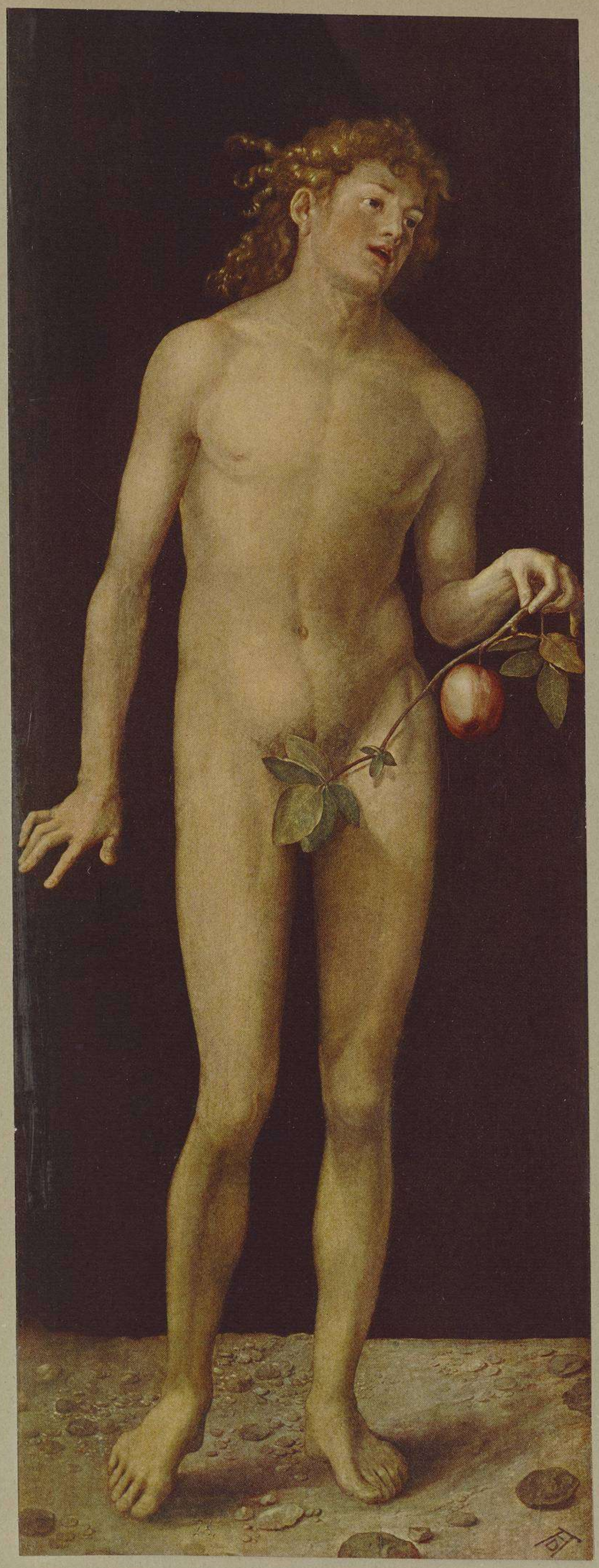
Holz; 209×80 cm

Madrid, Prado



Das erste größere Werk, das Dürer nach der Rückkehr von seiner zweiten venezianischen Reise schuf, waren die beiden Tafeln mit Adam und Eva, die seit der Herrschaft Philipps IV. in Madrid nachweisbar sind. „Adam" ist nur mit Dürers Monogramm signiert, die andere Tafel trägt neben dem Monogramm die volle Bezeichnung *Albertus Dürer 1507.* Wenn man bedenkt, daß Dürer von Italien zurückkehrte, daß er schon drei Jahre vorher den so renaissancemäßig wirkenden Stich, der das gleiche Thema behandelt, geschaffen hat, so bedeuten die Madrider Tafeln für den ersten Augenblick eine Überraschung. Sie wirken zunächst lange nicht so renaissancemäßig wie jener Stich. Bald aber erkennt man doch den großen Fortschritt, der zwischen beiden Arbeiten liegt und bewundert die Gemälde als überaus gelungene Lösung eines Problems, dem Dürer jahrelang in Studienblättern und Stichen nachgegangen war. Sind auch die Figuren noch konstruiert, so sind sie doch als Ganzes gesehen, nicht zusammengestückt wie etwa noch die Eva des Stiches, deren zusammengesetzte Gliedmaßen eine derartige Wirkung hervorrufen, daß Dürer später selbst vor einem solchen Verfahren warnt. Gegenüber dem schweren Schreiten der Stichfiguren ist hier ein leichterer Rhythmus verspürbar. Adam scheint sich fast schwebend zu nahen und Evas Gang ist von graziöser, tänzelnder Art. Die sich überschneidenden Beine wirken höchst malerisch. Wohltuend ist auch der dunkle Grund, den der Künstler hier — ähnlich wie auf den Flügeln des Baumgartneraltars und verschiedenen Zeichnungen — statt des Baumwerks des Stiches gewählt hat mit all dem Getier. Adam wirkt überaus lebendig. Man spürt das Zucken in seiner rechten Hand, die Bewegung geht bis in die Fingerspitzen hinein. Im nächsten Augenblick wird auch das letzte Bedenken des begehrlich Blickenden überwunden sein. Dagegen hat man das spielerisch-kokette Halten des Schamzweiges mit Recht als komisch empfunden. Ganz sinnlos überhaupt ist es, daß ein Apfel an diesem Zweig hängt. An und für sich jedoch ist der rechte Arm mit seiner starken Verkürzung und der interessanten Lichtbehandlung sehr malerisch empfunden. Adams Kopf mit dem geöffneten Mund und dem begehrlichen, leicht schielenden Blick ist von einem eigenartig naiven Ausdruck: Der dumme Mann, der im Begriff ist, hereinzufallen. Bei Eva, der schlauen, katzenartig schmiegsamen Frau, ist die Zierlichkeit der Haltung und Bewegung überaus am Platz. (Eine Zeichnungsstudie zu dem einen Arm in der Sammlung v. Frank-Berlin. Zum Kopf vergleiche die Studie der aufblickenden Frau in der Albertina.) Die Art, wie die Schöne mit den schwellenden saftigen Lippen und dem leicht schielenden, halb fragenden, halb lockenden Blick ihr Köpfchen hält, wie sie den Apfel dem Mund der Schlange entnimmt und den Zweig mit der Rechten faßt, gibt der Bewegung Evas einen abgerundeten Fluß. Zu der leichten Neigung Evas nach links ist der Baum sehr fein als Gegengewicht in das Bild hineinkomponiert. — Vergleicht man dieses Dürersche „erste Elternpaar" mit dem des Genter Altars, so wird man unschwer den großen Fortschritt merken, den die Kunst in der Wiedergabe des Nackten seit Jan van Eyck gemacht hat. Wohl scheint auch bei Dürer die Bewegungsfreiheit der Figuren durch das hohe, sehr schmale Format etwas gehemmt, aber welcher Unterschied zwischen ihnen und den Gestalten Eycks, die weit modellmäßiger, in den Stellungen fast gliederpuppenhaft gezwungen und im Ausdruck ziemlich leer wirken. Eyck malte mit erstaunlicher, photographiemäßiger Treue Körper, die dem gotischen Schönheitsideal entsprachen. Dürers Gestalten aber, die trotz geringerer Detailangaben nicht minder gut verstanden sind, geben uns in klassischer Weise einen Begriff von dem Schönheitsideal der aufblühenden deutschen Renaissance.

August L. Mayer



# Albrecht Dürer

(1471—1528)

Eva

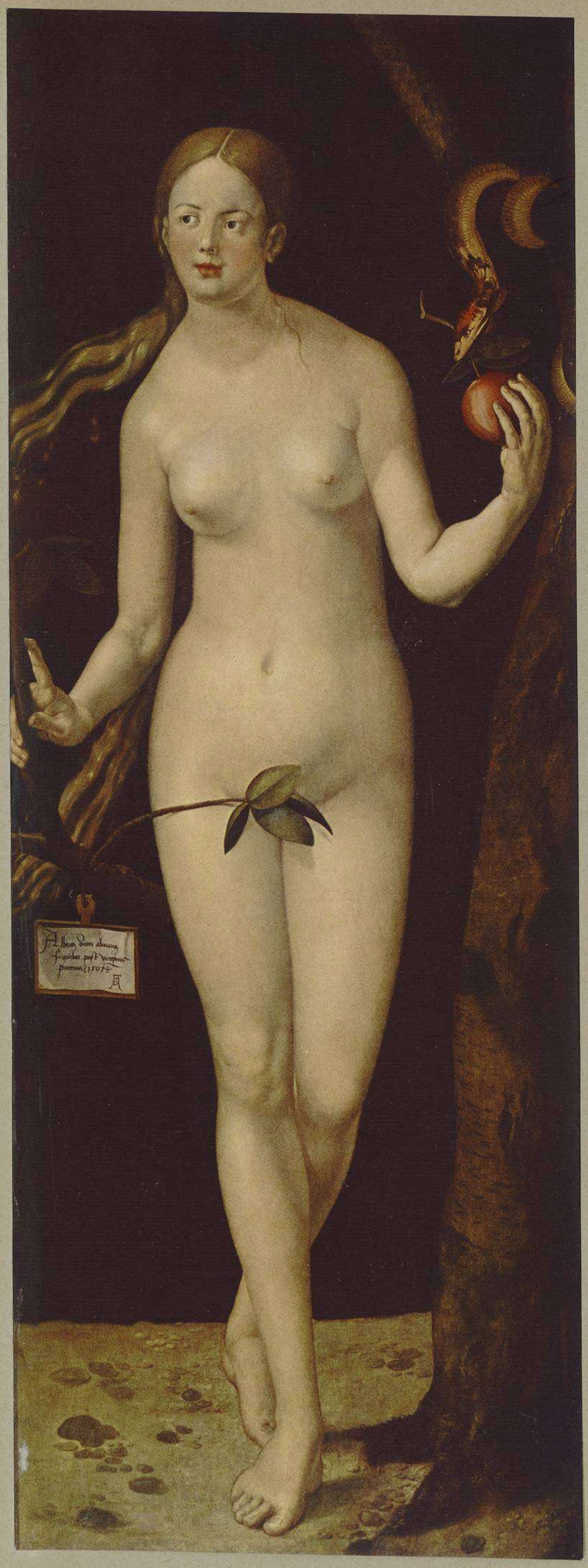
Holz; 209×81 cm

Madrid, Prado

44

Kurz nach Dürers Tod, 1528, erschien des großen Nürnberger Künstlers Proportionslehre. Dieses Buch, das bald großes Aufsehen erregte und wegen seiner Vortrefflichkeit bis nach Italien und Spanien Verbreitung fand, enthält die Summe von Dürers Erfahrungen auf einem Gebiet, das ihn von Anfang an in höchstem Maß beschäftigte, dem Studium des menschlichen Körpers. Bis Dürer zum Abschluß dieser Studien gelangt war, hatte er einen weiten Weg zurückzulegen. Nichts beweist dies deutlicher als der Anfang, jene Gruppe konstruierter Figuren, die man seit Ludwig Justis Untersuchungen als die „Apollogruppe" zusammenzufassen pflegt. Dürer selbst teilt uns mit, daß ihm Jacopo de' Barbari zur Beschäftigung mit diesem Problem angeregt habe, sein Lehrmeister darin aber vor allem neben der Natur die Schrift des Vitruv gewesen sei. Da Jacopo de' Barbari unserem Meister wenig Positives aus seinen eigenen Erfahrungen mitteilte, wie uns Dürer gleichfalls verrät, ging er zunächst selbst auf die Suche. Einige Kenntnisse scheinen ihm Luca Paccioli zu Bologna und Leonardo durch verschiedene Bemerkungen aus seinen Schriften gegeben zu haben. Vitruv benutzte er später nur für die Kopfmaße. Über die Widersprüche Vitruvs bei den anderen Maßen pflog er lange Unterhaltungen mit seinem Freund Pirkheimer, und die beiden interpretierten schließlich den Klassiker in einer philologisch sehr freien Weise. Die „Apollogruppe" nun ist in ihren Proportionen total verschieden von den Typen der Proportionslehre. Zu dieser Gruppe gehören: die Apollozeichnungen im British Museum und der Sammlung Poynter, der Äskulap der Sammlung von Beckerath, die Stiche mit Adam und Eva von 1504 und die vorbereitenden Zeichnungen früher in der Sammlung Lanna. Den Abschluß bilden die Gemälde mit der Darstellung des ersten Elternpaares im Prado von 1507. Der Madrider Adam wird vorbereitet durch die Zeichnung des „Mannes mit der Keule" in der Sammlung Bonnat und die Eva durch die Zeichnungen in der Albertina und im British Museum. Alle diese Zeichnungen, Stiche und Gemälde haben ihren Ausgangspunkt in dem Apoll von Belvedere. Auf Gestalten von seinem Typ versucht der im Anfang seiner Forschungen stehende Künstler einige Grundmaße anzuwenden. Es ist nun äußerst interessant zu verfolgen, wie Dürer von der anfänglichen Konstruktion mit Zirkel und Richtscheit zur Linienkonstruktion, zur arithmetischen Berechnung weiterschreitet. Man erkennt deutlich, wie nach Dürers zweitem venezianischen Aufenthalt der Kreisbogen an Bedeutung verliert, wie an Stelle des geometrisch konstruierten Schemas das durch arithmetische Berechnung festgestellte Netz, die *Zahl* tritt. Über die Proportionen der Madrider Figuren (von denen man im Palazzo Pitti zu Florenz alte Repliken sieht) sei im einzelnen noch soviel bemerkt, daß „Adam" ganz das Schema des erwähnten Bonnatschen „Mannes mit der Keule" zeigt, d. h. ein Sechstel der Körperlänge als Grundmaß dient. Bei „Eva" dagegen, deren überaus schlanke Proportionen ja sofort auffallen, hat Dürer ein neues Grundmaß angewandt: ein Siebentel (das Brustrechteck: $^1/_5$ mal $^1/_7$).

August L. Mayer



# Albrecht Dürer

(1471—1528)

## Bildnis des Hans Imhoff

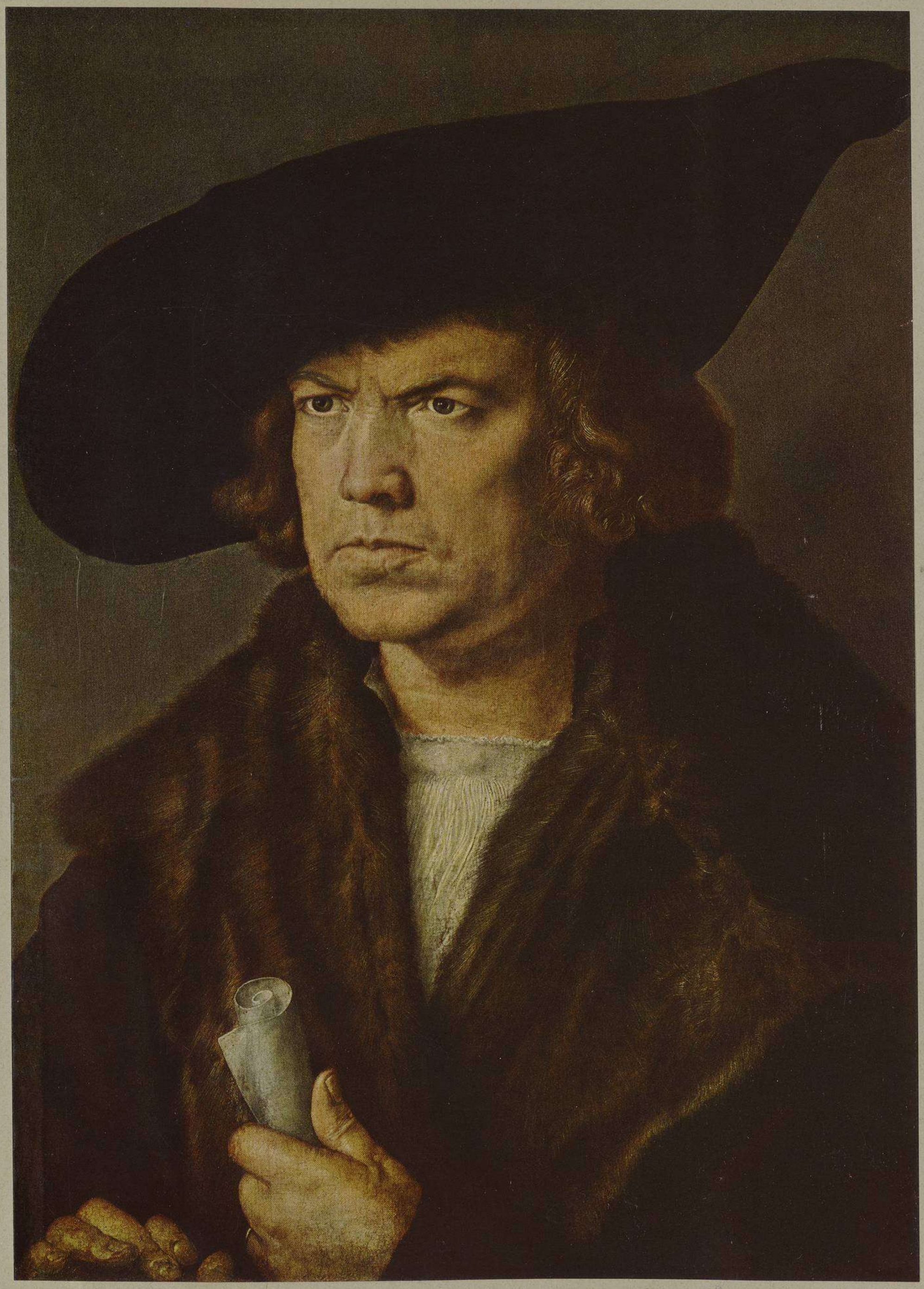
Holz; 50×36 cm

**Madrid, Prado**



Das malerische Empfinden Dürers, das in seiner Jugendzeit nicht unbeträchtlich gewesen war, durch den Venezianer Aufenthalt 1506 eine erhebliche Stärkung erfahren hatte, später aber immer mehr zu schwinden schien, erlebte durch des Künstlers Reise nach den Niederlanden 1520—1521 eine erfreuliche, wenn auch nur kurze Auffrischung. Das beredteste Zeugnis davon legt das Imhoff-Porträt des Prado ab, eines der besten Bildnisse, die Dürer geschaffen hat, sein malerischstes überhaupt. — Zunächst ein Wort über die Persönlichkeit, die hier dargestellt ist. Nach Thausings Vorgang nimmt man allgemein an, daß wir hier ein Porträt von Dürers Bankier, dem Nürnberger Patrizier Hans Imhoff, vor uns haben. (Eine Ähnlichkeit des Dargestellten mit einem Kupferstichporträt Imhoffs hat Thausing zu seiner Annahme geführt.) Hans Imhoff, 1461 zu Nürnberg geboren, war 1513 Ratsherr geworden und ist 1522 gestorben. Er stand in freundschaftlichen, später sogar in verwandtschaftlichen Beziehungen zu Dürers Freund Pirkheimer. Dürer war Pate von Imhoffs ältestem Enkel (dem er ein Scharlachbarett von Antwerpen mitbrachte). Während Dürers niederländischer Reise hatte Imhoff dem Meister insgesamt 100 Gulden vorgestreckt. Vielleicht darf man das Porträt als eine Art Abschlagszahlung betrachten. Stellt es wirklich Imhoff dar, so ist das 1521 datierte Werk erst in der zweiten Hälfte dieses Jahres entstanden, da Dürer erst im Juli seine Rückreise nach Nürnberg antrat. In künstlerischer Hinsicht ist das Bild dem kurz vorher entstandenen Orley-Porträt in Dresden und dem männlichen Bildnis in der Sammlung Gardner zu Boston nahe verwandt, übertrifft aber beide, so vorzüglich sie auch sind, an Qualität. Mit bewundernder Ehrfurcht erkennt man von diesem Werk, daß Dürer, der große reife Meister, noch in diesen Jahren die Frische besaß, umzulernen, neu zu studieren. Denn es ist nicht nur das malerische Empfinden, das diesem Werk seinen Reiz verleiht, es spricht sich hier auch eine neue Formauffassung aus. Dürer hat sich zu einer vorher nicht gekannten Größe im Leben und zur objektiven Ruhe durchgerungen. Liebte er vorher das Sonderbare, Ungewöhnliche, betonte er die Mannigfaltigkeit in der Einheit, so war er nun zur Erkenntnis gelangt, daß doch die Einheit in der Mannigfaltigkeit als Erstes zu beobachten von größerer Wichtigkeit sei. Ein ganz neuer zeichnerischer Stil macht sich fortab bemerkbar. Höchst charakteristisch für die Tatsache, daß Dürer nun ganz von der Spätgotik befreit hat und in das tiefste Wesen der Renaissance eingedrungen ist, erscheint die Wiedergabe der Hände. Es zeigt sich hier, daß der Ruhm von Dürers Händen doch nicht nur ein spätgotischer ist. Von einem spitzen, preziösen Fassen oder einem eckigen Greifen ist keine Rede mehr, es erfreut vielmehr ein volles, rundes, energisches Zupacken und Halten. Und erst recht renaissancemäßig ist die Großzügigkeit in der Silhouette (wozu der große Hut freilich nicht wenig beiträgt), sowie das Herausheben der markantesten Eigenschaften des Porträtierten: der starke Wille, der klare Verstand, der weitausschauende Geist, von dem Künstler offenbart in dem energischen Blick der Augen und dem überaus lebendig wirkenden Mund mit den scharf geschnittenen, zusammengepreßten Lippen.

**August L. Mayer**



# P. P. Rubens

(1577—1640)

## Nymphen von Satyrn verfolgt

Leinwand; 136×195 cm

Madrid, Prado

46

Unter Rubens' Ruhmestiteln ist es nicht der kleinste, daß der große Antwerpener Meister es verstanden hat, sich einen Kreis von Schülern zu schaffen, wie er in ähnlicher Weise nie wieder zusammen gebracht worden ist. Die wunderbaren, malerischen Stenogramme, die Skizzen des Meisters, wußten die Jünger in überraschend verständnisvoller Weise in große Leinwandbilder zu übersetzen, und waren die Schüler mit ihrer Arbeit fertig, so kam der Herr und gab dem Ganzen durch ein paar verbessernde, ausgleichende Pinselstriche die letzte künstlerische Vollendung. Diese Art von Atelierbetrieb ist Rubens vor allem in seinen letzten Lebensjahren sehr zu statten gekommen, als er von Philipp IV. von Spanien durch dessen Bruder, den Kardinal-Infanten Ferdinand, den Auftrag erhielt, weit mehr als hundert Gemälde zur Ausschmückung verschiedener königlicher Schlösser in und bei Madrid, vor allem der Torre de la Parada, eines kleinen Jagdschlößchens, zu schaffen. In unglaublich kurzer Zeit waren in Rubens' Werkstatt nicht weniger als 112 Gemälde fertiggestellt, die der Meister 1638 nach Madrid sandte. Dem König gefielen diese Bilder so gut, daß er sofort noch weitere 18 nachbestellte. Die meisten dieser Gemälde sind uns erhalten, zu ihnen gehört auch die Darstellung der von Satyrn verfolgten Nymphen im Prado. Rubens, dieses große Glückskind, besaß nicht nur eine seltene Gestaltungskraft, sondern auch eine ungemeine Treffsicherheit. Ein paar Striche — und eine Anzahl mächtiger Gestalten stehen, wirkungsvoll komponiert, auf ihren Füßen. Ein paar Farbtupfen — und ein fabelhaft bildmäßiger, malerischer Eindruck ist erreicht. Fehlt auch bei Rubens' rascher Art zu arbeiten (wie infolge seines sorglosen Naturells überhaupt) diesem oder jenem Gemälde die tiefere Empfindung, so wird man doch kein Werk finden, dem nicht ein hoher dekorativer Wert innewohnte. Ein charakteristischer Beweis für alles bisher Gesagte ist unser Bild. Man erkennt sofort den dekorativen Zug dieses friesartig komponierten Bildes. Rubens' Geist spricht deutlich aus der Erfindung. Das Haschen und Jagen ist überaus fein differenziert wiedergegeben. Gleich einem Auftakt erscheint die Gruppe links mit der schäkernden Frau, die übermütig mit dem verliebten Faun ein Tänzchen aufführt. Dann aber setzt die leidenschaftliche Bewegung kräftig ein, die nach rechts folgenden Gruppen zeigen plumpen, rohen Kampf, Fliehen, Jagen, sich entreißen. Die immer stürmischer werdende Bewegung wird dann durch die speerschleudernde Nymphe ganz rechts wirkungsvoll zurückgedämmt und das Bild so im Rahmen gehalten. Ist das Werk auch nur von Rubens entworfen und retuschiert, so bleibt es doch durch seine ganze Anlage, die Fülle von Bewegungsmotiven, den malerischen Gegensatz von bekleideten und nackten Figuren einerseits und der bräunlichen Karnation der Faune und dem lichten zarten Ton der Nymphen andererseits, eine überaus beachtenswerte Schöpfung, die einer Sammlung wie der Pradogalerie wohl würdig ist.

August L. Mayer

# P. P. Rubens

(1577—1640)

## Der Liebesgarten

Leinwand; 199×379 cm

Madrid, Prado



Rubens, der als Maler wie als Diplomat Hochgeschätzte und Vielbegehrte, Rubens, der verwöhnte Liebling der Höfe von Madrid, Paris und London, wußte in seiner Vaterstadt Antwerpen wie ein Fürst zu residieren, vor allem, seitdem er 1630 die erst 17 Lenze zählende Helene Fourment als Gattin heimgeführt hatte. Diese üppige, blonde Frau verkörperte für den Meister nicht nur sein Ideal von weiblicher Anmut und Schönheit, wurde nicht nur zum Mittelpunkt seiner Kunst, zum immer und immer wieder verherrlichten Modell — die schöne Helene war auch die strahlende Sonne, die Rubens' Festen erst den rechten Glanz verlieh. Besser vielleicht als alle Berichte über die rauschenden Festlichkeiten, die des Meisters Haus mit schönen Frauen und eleganten Kavalieren belebten, seinen weiträumigen, wohlgepflegten Park mit frohem Lachen erfüllten, gibt uns ein Werk von Rubens' eigner Hand einen Begriff davon, wie der Meister galante Feste gefeiert wissen wollte, welche Melodie er über das alte Thema „Wein, Weib, Gesang" am liebsten baute: Es ist der sogenannte „Liebesgarten", der uns in diese Dinge Einblick gewinnen läßt. Zweimal hat Rubens diesen Vorwurf behandelt. Einmal in der um 1635 entstandenen „Conversacion à la Mode" bei Baron Edmund v. Rothschild in Paris (die aus dem Besitz des Herzogs von Pastrana stammt), daran sich eine Reihe von nicht eigenhändigen Repliken anschließen, z. B. die in Dresden; dann ungefähr zwei Jahre später in dem größeren Exempar der Pradogalerie. Das Madrider Bild wirkt viel glänzender, lichter, noch freier und lockerer in der Malweise als das Pariser Stück; dieses wiederum eleganter, diskreter als das Madrider. Schon der Unterschied in der Wiedergabe der Brunnenfigur rechts ist für das Wesen der beiden Bilder bezeichnend. Statt der schlanken, stehenden Frauengestalt des Pariser Bildes hat Rubens in dem Madrider Exemplar eine volle, ganz seiner sonstigen Art entsprechende Frauengestalt gewählt, deren üppige Formen noch besonders dadurch hervortreten, daß sie auf einem Delphin reitend dargestellt ist und nach ihren Brüsten greift. Auch die viel stärker rustizierte Säule des Madrider Bildes charakterisiert deutlich den lauteren Ton, die lärmendere Stimmung dieses Exemplares. Rubens' Pinsel hat hier wieder eine wahre Orgie gefeiert; ein prasselndes Farbenfeuerwerk von berauschender Schönheit leuchtet dem Beschauer entgegen. Nicht mit Unrecht nennen die Franzosen dieses Bild „La société elegante", denn es gibt wenig Arbeiten von Rubens, die von solcher Eleganz sind, und unwillkürlich denkt man bei diesen kosenden Paaren, diesen gepflegten Kavalieren und den in köstliche Stoffe, in genuesischen Samet, französische Seide, Brokat und Brüsseler Spitzen gekleideten Damen, die sich gleich Schäfer und Schäferinnen des Rokoko auf dem Rasen lagern, an den unübertrefflichen Schilderer galanter Feste, an den Schöpfer der Conversacions der Wallace Collection und der Einschiffung nach Cythere, an Watteau, und erkennt aufs neue dessen starken Zusammenhang mit der vlämischen Kunst

August L. Mayer

# P. P. Rubens

(1577—1640)

## Das Urteil des Paris

Leinwand; 199×379 cm

Madrid, Prado



Das letzte ganz eigenhändige Werk, das Rubens für seinen Gönner Philipp IV. von Spanien geschaffen hat, ist das große „Parisurteil" der Pradogalerie. Diese Meisterschöpfung aus dem Lebensabend des vlämischen Malerfürsten gehörte zu den zahlreichen Gemälden, mit denen Rubens die Torre de la Parada, ein Jagdschlößchen bei Madrid, das jedoch auch für Bankette und Kostümfeste benutzt wurde, sowie den neuen Palast Buen Retiro ausschmückte. 1638 waren bereits 112 Gemälde, nach Skizzen des Meisters von seinen besten Schülern ausgeführt, nach Madrid abgegangen. Das „Parisurteil" fehlte dabei: der Meister hatte sich vorbehalten, dieses Werk ganz eigenhändig auszuführen. Doch Gichtanfälle verzögerten die Vollendung, der Bruder des Königs trieb Rubens immer wieder aufs neue zur Arbeit an, endlich konnte Ferdinand am 27. Februar 1639 die Vollendung des Werkes melden. Alle Antwerpener Künstler fanden vor seiner Absendung Gelegenheit, das Bild aufs höchste zu bewundern. Der Kardinal stieß sich etwas an der allzugroßen Nacktheit der Göttinnen. Doch Rubens entgegnete darauf, gerade da könnte man die wahre Qualität der Malerei erkennen. Der leise Vorwurf des Kardinals nimmt etwas wunder, da Ferdinand sonst ein großer Verehrer von Frauenschönheit war. Rubens' Frau, die der Meister hier als Venus dargestellt hat, war, wie Ferdinand in einem Brief an seinen königlichen Bruder bemerkt, nach seinem Dafürhalten „das Beste, was es hier gibt". Und von den Antwerpener Frauen im allgemeinen sagte Ferdinand einmal: „Die Frauen sind schön in allen Klassen, besonders reizend sind die mit schwarzen Augen und weißem Teint, da ist Gottes Hilfe hochnötig, um sich vor ihnen zu retten, denn es sind wahre Teufel!" — Daß es Rubens hier mehr als je auf das rein Künstlerische abgesehen hatte, beweist neben seinem eignen Ausspruch das Bild selbst. Die Qualität der Malerei ist wirklich höchster Bewunderung würdig. Der Inhalt war dem Künstler hier weit mehr Nebensache als Wert. Rubens, der glänzende Erzähler, hatte dieses Thema schon verschiedene Male vorher behandelt. So 1625 in dem weit anekdotenhafter wirkenden Dresdener Bild und dessen bereits geläuterter Replik in der Londoner National Gallery (1635). Hier aber war ihm das Thema mehr als je nur Mittel zum Zweck. Alles Überflüssige ist weggelassen; die drei Göttinnen könnten an und für sich auch in einer anderen mythologischen Darstellung Verwendung finden. Die Hauptsache war dem Künstler weniger der Ausdruck als die Wiedergabe von drei wundervoll geformten und schön bewegten Frauenkörpern, bei denen wir die Geschlossenheit der Gruppierung, den musikalischen Wohllaut in dem Rhythmus der Linienführung bewundern. Wer wagte hier zu sagen, Rubens ziehe alles ins Irdische herab, wer fühlt nicht, daß hier einer der Berufensten ein unvergängliches Hohelied auf die Schönheit des Frauenleibes gesungen hat! — Kurz sei noch bemerkt, daß sich nun Paris nicht mehr wie früher als flegelhafter Bauernbursch benimmt, daß Hermes in viel feinerer Weise die Rolle des Vermittlers spielt; und endlich verweisen wir noch auf die grandiose Landschaft im Abendsonnenschein, ein prachtvolles Symbol für die im Glanze ihrer reifsten Schönheit ersterbende Kunst des Peter Paul Rubens.

August L. Mayer

# Antonis Mor

(1512—1578)

## Die Königin Maria von England

Holz; 109×84 cm

Madrid, Prado



Besitzen wir durch die Meisterwerke des Velazquez ein überaus anschauliches Bild von dem Hofe Philipps IV. von Spanien, so werden wir nicht minder trefflich über den Hof des jungen Philipp II., will sagen über die Madrider Hofgesellschaft zwischen 1550 und 1565 etwa, durch eine Reihe der vorzüglichsten Bildnisse des Antonis Mor unterrichtet. Antonio Moro, wie man den großen Utrechter Meister in Spanien nannte, war von dem Kardinal Granvella am kaiserlichen Hof eingeführt worden. Er gewann bald die besondere Gunst Philipps und so malte er denn in der Folgezeit nicht nur den König, sondern auch seine verschiedenen Gemahlinnen, die Prinzen und Prinzessinen des königlichen Hauses, vor allem den jungen D. Carlos, die Granden und ihre Frauen, wie die Herzogin de la Feria, die Künstler wie Jacomé Trezzo und die Hofnarren. Von all den Prachtwerken aber, die man von Moros Hand in der Galerie de Retratos des Prado sieht, verdient unstreitig das Bildnis der zweiten Gemahlin Philipps II., Maria Tudor von England, den ersten Preis. — Die erste Gemahlin Philipps II., eine portugiesische Prinzessin, war an der Geburt des Infanten D. Carlos 1545 gestorben. Der junge Witwer gedachte sich wiederzuvermählen und zwar mit der Tante seiner ersten Frau, die sechs Jahre älter war als er. Schon hatte man Moro nach Portugal geschickt, damit er Doña Maria porträtiere, als unerwartet König Eduard VI. von England starb, und seine Schwester Maria, die Tochter Heinrichs VIII. und der Katharina von Aragon, den britischen Thron bestieg. Da ließ der alte Kaiser Karl V. die Verhandlungen in Lissabon schleunigst abbrechen und betrieb aufs eifrigste die Verbindung seines Sohnes mit der englischen Königin, wobei ihn der Kardinal Granvella und seine Schwester Maria von Ungarn in tatkräftiger Weise unterstützten. Maria ließ ihrer englischen Namensschwester geschickt ein großes Porträt des schlanken, eleganten spanischen Prinzen, das Tizian gemalt hatte, in die Hände spielen mit dem scherzhaften Bemerken, sie möge es zurückschicken, wenn die Person ihr lebend vor Augen stünde. Die Bemühungen Karls waren von Erfolg gekrönt: Am 25. Juli 1554 wurde die Hochzeit in England gefeiert. Vorher war auf des Kaisers Wunsch Moro nach England geeilt und hatte, wahrscheinlich schon im November 1553, ein Porträt der Braut gemalt — das Pradobild, das uns Maria so zeigt, wie sie am Hochzeitstag erschien: in französischem Kostüm, geschmückt mit einem Diamanten von unglaublicher Größe und Schönheit, den sie auf ihrem „Busen" trägt („als Ersatz dessen, was ihr da fehlte", wie schon zeitgenössische Schriftsteller spöttisch bemerkten). Eine aufgeblühte Rose hält sie — wenig graziös — in ihrer Rechten, nicht gerade sehr passend für die „Bloody Mary", die schon eine verblühte Blume war, und deren Hände das Scepter besser zu fassen wußte als eine zarte Knospe. Denn das sieht man dieser rothaarigen Frau mit dem knochigen Gesicht und dem scharfen Blick sofort an: Hier sitzt eine hohe, stolze Frau von seltener Energie, begabt mit einem klaren, nüchternen Verstand und eigenem, unerschütterlichem Willen. Und das ist nun das klassische Verdienst des Künstlers, daß er es in glänzender Weise verstanden hat, trotz der Pracht des wundervoll gemalten Kostüms unsere Aufmerksamkeit immer wieder auf diesen eigenartigen Kopf zu konzentrieren. Moro erhielt einen fürstlichen Lohn für dieses Porträt: eine goldene Kette, hundert Pfund und weitere hundert Pfund als Jahresrente. Das Bildnis gefiel so sehr, daß der Meister von dem Kopf Repliken auf kleinen Brettchen anfertigen mußte, vor allem für seinen Gönner den Kardinal Granvella und verschiedene Ritter des Goldenen Vließes. Eine derartige Replik besitzt u. a. das Wiener Hofmuseum. Aber auch größere alte Kopien des Madrider Bildes, die über ganz Europa zerstreut sind, beweisen uns, welch große Beliebtheit dieses Meisterwerk Moros von Anfang an genossen hat.

August L. Mayer

# Frans Snyders

(1579—1657)

## Die Früchteverkäuferin

Leinwand; 153×214 cm

Madrid, Prado



Es ist nicht ohne Bedeutung, daß der Prado fast zwei Dutzend Tier- und Stillebenbilder von Snyders besitzt. Die Spanier haben von jeher eine große Vorliebe für die Stillebenmalerei besessen, was aus ihrem naturalistischen und malerischen Sehen ja leicht zu erklären ist. Die Freude an der Mannigfaltigkeit und der reichen Farbigkeit der Dinge hat sie sehr früh auch die „nature morte" lieben gelernt. Höchst charakteristisch für die Spanier ist es jedoch, daß sie sich nur in seltenen Fällen zur ganz reinen Stillebenmalerei entschließen konnten in der Art etwa wie die Holländer, die Bayeren, Heeda und de Heem sie gepflegt haben. Sie mochten gerade wie die Flamen, wie Fyt und Snyders nur ungern darauf verzichten, der toten Natur lebendige Wesen beizufügen, seien es Menschen, seien es auch nur Tiere. Alle großen spanischen Meister haben sich auf diesem Gebiet ausgezeichnet, man kann von jedem von ihnen (Ruelas, Velazquez, Valdes Leal, Murillo, Zurbaran, Ribera, Goya zum mindesten ein Werk aufführen, wo gerade das Stilleben die Hauptrolle spielt. Einer der Hauptmeister auf diesem Gebiet war Pereda. Als Blumenspezialist war Arellano der gefeiertste. Im 18. Jahrhundert schuf dann der aus Neapel gebürtige Menendez eine Unmasse höchst reizvoller Stilleben, von denen der Prado ein ganzes Kabinett besitzt. Von all den Jagdstücken, den Darstellungen aus der Tierfabel und den glanzvollen umfangreichen Stillebenbildern, die man im Prado von Snyders' Hand gemalt sieht, gebührt dem hier abgebildeten der höchste Preis. Es ist ein Paradestück ersten Ranges. Die Früchteverkäuferin hat ihren köstlichen Reichtum auf der langen Tafel vor sich ausgebreitet, und das Auge des Beschauers erfreut sich wie einst das des Malers an der Kraft, an der Frische, an dem Reichtum der Farben, die die Natur so verschwenderisch ausgestreut hat, deren bunte Fülle uns hier von einem der größten Meister auf diesem Gebiet geschildert wird, einem farbenfrohen Antwerpener Maler, dessen enge Verwandtschaft mit Rubens auch hier unverhüllt zum Durchbruch kommt.

August L. Mayer

# Jacob Jordaens

(1593—1678)

Familienbildnis

Leinwand; 181×187 cm

Madrid; Prado

51

Als Rubens 1640 starb, trat Jacob Jordaens sein reiches Erbe an. Auch er wurde mit Aufträgen überhäuft, auch er erwarb Ruhm, Ehre und Geld, aber — welch ein Unterschied zwischen diesen beiden Künstlern! Grandseigneur wie im Leben war Rubens auch in seiner Kunst. Das kann man von Jordaens nicht sagen. Er ist weit bürgerlicher und derber. War auch Rubens in seiner Auffassung mehr als einmal derb, so verlieh er doch auch diesen Dingen seinen genialen Zug. Dieser fehlt aber bei Jordaens. Denn er war ja überhaupt kein eigentliches Genie, sondern nur ein sehr starkes Talent. Wie er in der Auffassung oft derb, ja zuweilen beinahe roh ist, so ist er auch in der Formgebung, im Kolorit, in der ganzen Malweise von der gleichen Art. Die Farbenfreudigkeit eines Rubens wird bei ihm häufig zu greller Buntheit. Die Farben und die ganze Malweise sind fester, schwerer als bei Rubens, das Inkarnat entbehrt der Zartheit und wirkt häufig stumpf und branstig. Die Sonne Italiens, Tizians, die Rubens' Kunst so sehr hat gedeihen lassen und ihr immer frisches Leben zugeführt hat, sie hat für Jordaens nicht geleuchtet. Er ist durch und durch Vlame, nur Vlame geblieben und mit starkem Willen seine eigenen Pfade gewandelt. Jordaens war eine heitere frohe Natur, und so ist auch seine Kunst fröhlich, nicht selten aber auch äußerlich und oberflächlich. Seine Freude am eignen Können hat ihn bedauerlicherweise mehr als einmal nicht nur auf den Weg des Virtuosentums, sondern der wenig künstlerischen Schnellmalerei geführt. — Ein Gebiet, auf dem sich Jordaens stets in gleicher, bedeutender Höhe gehalten hat, sind seine Porträts. Sie sind nicht allzu zahlreich. Als eine der allerbesten Leistungen des Meisters in diesem Genre gilt von jeher das „Familienbildnis" im Prado. Man hat geglaubt, in ihm den Künstler selbst mit seiner Familie zu erblicken, allein der dargestellte Herr offenbart nichts von Jordaens Zügen, auch ist er älter als der Künstler, denn das Gemälde ist sicher vor 1623 entstanden, und Jordaens zählte damals noch keine dreißig Jahre; auch befand sich der Maler damals noch nicht in solchem Wohlstand, wie ihn der hier porträtierte Herr doch offenbar besitzt. — Die Gruppe ist sehr geschickt angeordnet, die Auffassung ist — namentlich für Jordaens — sehr vornehm. Mit besonderer Liebe hat der Künstler die verschiedenartigen Stoffe behandelt. Als Maler hat er sich sehr zurückgehalten; von einer virtuosen Mache ist nichts zu spüren. Das Spiel des Lichtes ist sehr fein beobachtet. Das Ganze besitzt einen ungemein frischen natürlichen Zug. Man fühlt das Glück und die Zufriedenheit dieser wohlhabenden Antwerpener Bürgerfamilie, die da den Sonntagnachmittag im Garten verbringt, sich am Spiel des Töchterleins erfreut, mit dem Vater, der so trefflich die Laute zu schlagen weiß, lustige Lieder singt und sich nun von der Magd eine kleine Erfrischung reichen läßt. Das war das Lebensideal unseres Künstlers, das zu erreichen ihm ein gütiges Schicksal sehr rasch auch gegönnt hat.

August L. Mayer

# Francisco Goya

(1746—1828)

## Die Familie Karls IV.

(Mittelgruppe)

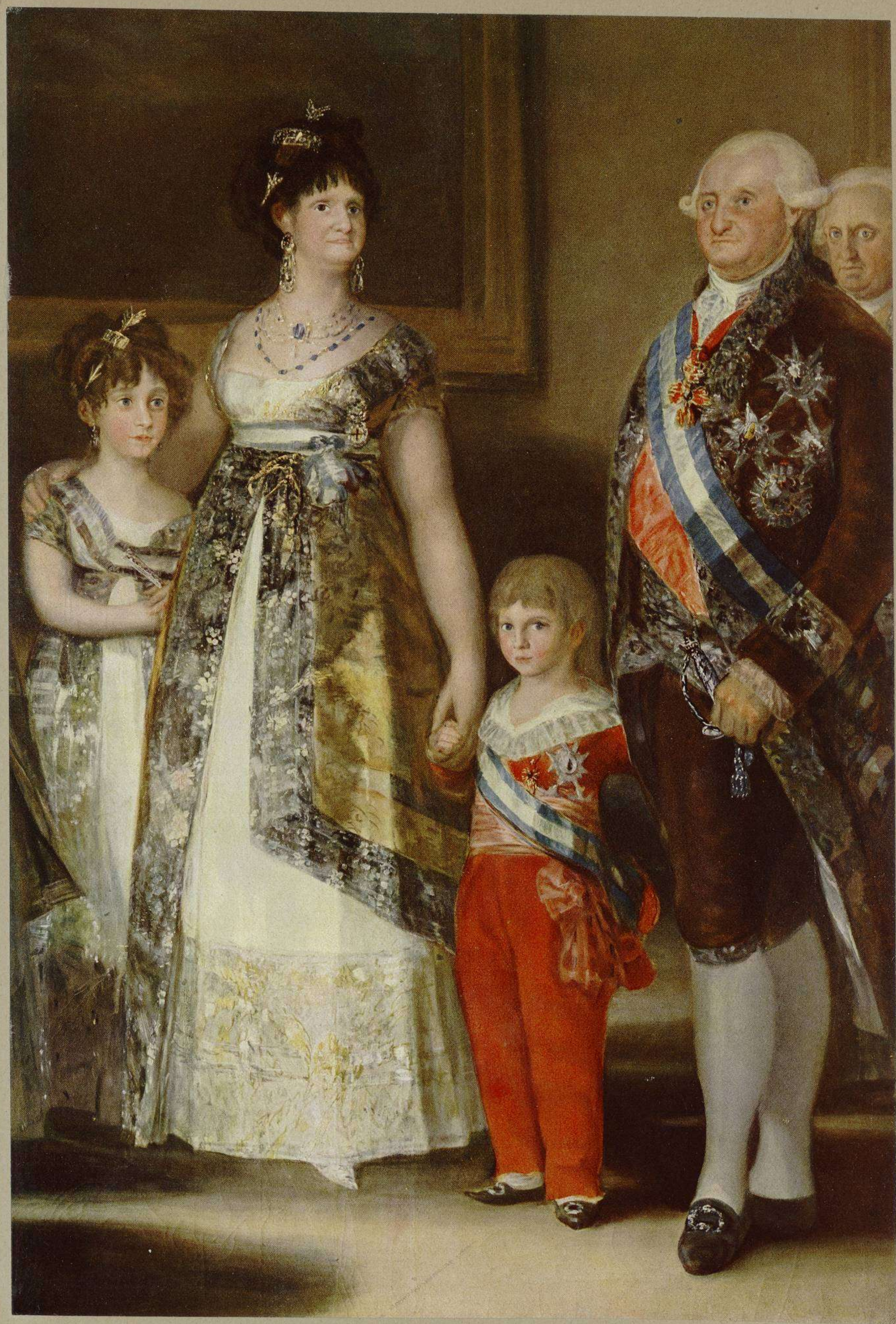
Leinwand; 280×336 cm

Madrid, Prado



Unter den Schöpfungen Goyas gilt dieses Gemälde als sein bedeutendstes Werk. In der Tat bemerkt man, daß hier der Künstler sich besonders angestrengt hat mit dem Ergebnis, daß er wirklich etwas ganz Außergewöhnliches zustande gebracht hat, was ihn auf der höchsten Höhe seiner Kunst zeigt. — Im Oktober 1799 erlangte Goya die Stelle des ersten pintor de Camara, die mit einem Gehalt von 50000 Realen verbunden war. Als Dank für die Huld des Monarchen und um sich des Postens würdig zu erweisen, der ihm zuteil geworden war, führte Goya im folgenden Jahr 1800 dieses Gemälde mit der gesamten königlichen Familie aus. Diese königlichen Modelle porträtierte Goya zunächst in Einzelstudien, um möglichst mit diesen Persönlichkeiten vertraut zu sein, die auf dem großen Gemälde verewigt werden sollten. Von diesen Porträtstudien, Köpfe auf rotgrundierter Leinwand gemalt, besitzt einige das Pradomuseum; andere sind in verschiedene Privatsammlungen gelangt. Alle gehören zu den erlesensten Arbeiten des Künstlers. Damals hatte freilich der vierundfünfzigjährige Meister bereits die volle Reife seiner Kunst erlangt. — Nach diesen Vorstudien malte er dann die 14 Personen in Lebensgröße. Es ist schlechterdings unmöglich, vor dem Gemälde eines spanischen Malers, das ein Gruppenbild einer königlichen Familie in einem Salon des königlichen Schlosses wiedergibt und außerdem das Bildnis des Künstlers selbst bei der Arbeit enthält, sich nicht jenes Wunderwerkes des Velazquez zu erinnern, das unter dem Namen „Las Meninas" bekannt ist und eine ähnliche Szene wiedergibt. Man bemerkt, daß Goya bei der Arbeit an seinem Werk etwas an das Gemälde seines großen Vorgängers gedacht hatte, daß er aber auch mit aller Gewalt jede Ähnlichkeit, jeden Anklang zu vermeiden suchte. Trotzdem besteht zwischen beiden eine gewisse Ähnlichkeit. Der Vergleich zwischen beiden ist für Goya nicht besonders günstig. Die „Familie Karls IV." ist in ihrer Komposition wenig glücklich. Alle diese stehenden Figuren, diese Reihe von Vertikalen, die eine etwas gewaltsame einfache Gruppe bilden sollen, wirken ziemlich gewöhnlich. Es ist eine Reihe von Personen, die zum Maler gegangen sind, damit er sie porträtiere, und nichts mehr. Dies ist das, was an dem Gemälde vielleicht zu tadeln ist. Im übrigen verdient es uneingeschränktes Lob. Goya ist zweifelsohne der größte Kolorist unter allen spanischen Malern. In dieser Eigenschaft hat er sich hier selbst übertroffen. Ohne jedweden Vorgänger in dieser Art, mit niemand anderem vergleichbar, hat er hier seinen Kolorismus auf die höchste Stufe der Vollendung geführt: die Fleischtöne, die roten und blauen Farben der Gewänder, das Silber und Gold der Uniformen, alle Farben, die ein Kolorist sich nur erträumen kann, sind hier zu einer fast magischen Symphonie vereinigt. Dazu sind hier eine Reihe der schwierigsten maltechnischen Fragen in einer so vollkommenen Weise gelöst, daß dieses Werk für alle Maler ein Gegenstand höchsten Respektes, größter Bewunderung und lautester Begeisterung ist. — Im Mittelpunkt des Gemäldes erblickt man den König Karl IV. und seine Gattin Maria Luisa von Parma, zwischen beiden die graziöse Gestalt des kleinen Infanten D. Francisco de Paula Antonio. Zur Rechten des Königs steht sein Bruder, der Infant D. Antonio, der Prinz D. Luis de Parma und dessen Gattin Maria Luisa mit einem Kind auf den Armen, ferner die Infantin Doña Carlota Joaquina, von der man jedoch nur den Kopf erblickt. Links steht die Infantin Doña Maria Isabel, die die Königin mit der Rechten umfängt, die Infantin Maria Antonia, die alte Infantin Maria Josefa; dann mehr im Vordergrund der älteste Sohn des Königspaares Don Fernando (später Fernando VII.) und hinter ihm sein Bruder, der Infant D. Carlos Maria Isidro. Hinter der linken Hauptgruppe erblickt man im Dämmerlicht des Hintergrundes den Kammermaler selbst, Goya, der vor seiner Leinwand stehend zu arbeiten scheint. — Für die spanische Geschichte ist dieses Gemälde nicht ohne Interesse. Denn es sind hier mit großem Realismus eine Reihe von Persönlichkeiten porträtiert, die in die traurigen politischen Ereignissen, die sich einige Jahre nach der Entstehung des Gemäldes abspielten, als Hauptaktoren verwickelt werden sollten.

A. de Beruete y Moret



# Francisco Goya

(1746—1828)

## Der Töpferwarenhändler

Leinwand; 259×220 cm

Madrid, Prado



Diese Arbeit Goyas wie verschiedene ähnliche, die wir auf den folgenden Tafeln wiedergegeben finden, sind nicht eigentlich als Gemälde im besten und höchsten Sinn des Wortes gedacht, keine Schöpfungen, in denen der Künstler sein malerisches Genie in glänzender Weise hat leuchten lassen wollen, sondern es sind lediglich Kompositionsentwürfe, kolorierte Zeichnungen, kurzweg Kartons genannt, die als Modelle für dekorative Gobelins bestimmt waren. Aber trotz der leichten Behandlung wirken diese Entwürfe in Öl doch wie richtige Gemälde. — Der König Karl III. war von dem Wunsch beseelt, die berühmte Teppichfabrik zur hl. Barbara in Madrid zu neuem Leben zu erwecken, und er betraute darum den Maler Anton Raffael Mengs mit der Reorganisation und der künstlerischen Leitung dieses Instituts. Mengs nahm sich dieser Aufgabe mit Eifer an und beauftragte verschiedene seiner Kollegen mit der Anfertigung von Kartons, die als Modelle dienen sollten. Einer dieser Auserwählten war Goya, der damals noch gänzlich unberühmt war. Bei der Verteilung der Arbeiten trafen auf Goya die Gobelinmodelle für das königliche Schloß El Pardo bei Madrid. Goya machte sich sofort ans Werk und lieferte den ersten Karton am 31. Oktober 1776 ab, kurz nach der Bestellung. Es war dies die sogenannte „Vesper im Freien" *(La Merienda),* wofür man ihm nach der sachverständigen Schätzung durch die Maler Manuel Salvador Maella und Francisco Bayeu 7000 Realen bezahlte. Diese Arbeit bedeutete eine wirkliche Offenbarung, denn in die Fabrik war bisher noch kein Original gelangt, das einen größeren Realismus, ein besseres Kolorit, stärkeres künstlerisches Empfinden gezeigt hätte als dieser Entwurf. In rascher Folge führte dann Goya die übrigen aus. Den Beschluß dieses ersten Zyklus, der dem Maler in Auftrag gegeben war, bildete unser Bild mit dem Valencianer „Töpferwarenhändler" *(El cacharrero),* ursprünglich „Der Töpferstand" *(El puesto de loza)* genannt; 1780 hat der kaum 34 jährige Künstler den Entwurf abgeliefert. Trotz der Leichtigkeit, womit alle diese Arbeiten behandelt sind, bemerkt man bei unserem Karton, der ja noch zu den verhältnismäßig frühen gehört, eine gewisse Anstrengung des Künstlers, der damals, was ja nur allzu natürlich war, sehnlich wünschte, möglichst bald die Beachtung und Würdigung zu erlangen, die seinem großen Talent entsprach. (Man sieht ganz deutlich eine Korrektur in der Zeichnung des großen linken Wagenrades.) — In der Reihe von Goyas Teppichkartons trug dieser die Nummer 13. Wie alle übrigen war er aus der Teppichfabrik zusammengerollt in das königliche Schloß zu Madrid gelangt. Dort blieben die „Kartons" in diesem Zustand, bis sie dann im Pradomuseum eine würdigere Aufstellung gefunden haben. Einige sind leicht restauriert.

A. de Beruete y Moret

## Francisco Goya

(1746—1828)

### Die Weinlese

Leinwand; 275×190 cm

Madrid, Prado

54

Von allen Malern, die beauftragt waren, farbige Kompositionen zu liefern, die als Vorlagen für die Teppichfabrik de Santa Barbara zu Madrid bestimmt waren, hat Goya die größte Anzahl derartige Modelle, gewöhnlich „Kartons" genannt, geliefert. Überblickt man diese Schöpfungen Goyas im Ganzen, so bemerkt man, daß der Künstler ohne ein festes Programm gearbeitet hat. Er kümmerte sich einzig und allein um die Maße. Daher kommt die außerordentliche Mannigfaltigkeit in den Sujets, Kompositionen und Typen der einzelnen Kartons. Goya hat diesen Arbeiten eine Reihe von Jahren seines Lebens gewidmet. Die ersten begann er 1776, die letzten lieferte er 1791, im ganzen über 40 Kartons. Die „Weinlese", die uns hier beschäftigt, wurde im Herbst 1786 geliefert, als Goya pintor del Rey (Maler des Königs) war mit 15000 Realen Jahresgehalt. Es ist der Karton, der für einen Gobelin im Schlafzimmer des Infanten Don Gabriel im Schloß des Eskorial gedient hat. Er gehört zu denen, die sich mit dem Landleben, den Feldarbeiten beschäftigen. Die Szene ist wohl einfach, aber überaus frisch und höchst dekorativ wiedergegeben. Als Technik ist das Stück sehr bemerkenswert und gehört so zu den glücklichsten Schöpfungen Goyas dieser Art. Vor allem sei auf den reizvoll behandelten Kopf der Dame hingewiesen. Die Szene spielt sich bei einem Dorf in der Nähe von Madrid ab. In der Serie der Teppichkartons Goyas trug dieses Stück die Nummer 33.

A. de Beruete y Moret

# Francisco Goya

(1746—1828)

Der Hampelmann (el pelele)

Leinwand; 267 × 160 cm

Madrid, Prado

55

Wie man unschwer erkennt, weisen die Arbeiten Goyas, die er als Entwürfe für die Madrider Teppichmanufaktur ausführte, zwei verschiedene Techniken auf. Die eine Art ist strenger, vornehmer und sorgfältiger; es ist dies die erste Manier, die er in den Kartons anwandte, die vor 1780 entstanden sind. Als Musterbeispiel hierfür sei der sogenannte „Töpferwarenhändler" angeführt. Als Goya dann die nach diesen Entwürfen ausgeführten Gobelins sah, änderte er die Technik, indem er alles leichter hinsetzte, die Kompositionen vereinfachte und zartere Farben wählte. Diesem Typ entspricht vollkommen der „Hampelmann", der uns hier beschäftigt. Goya schuf diesen Karton 1791 zusammen mit dem „Blindekuhspiel", die beide für das Schlafzimmer der Infanten im Schloß El Pardo bei Madrid bestimmt waren. Außerdem entwarf Goya als Supraporten für diesen Raum zwei kleinere Darstellungen: „Die Jungen auf dem Baumstamm schaukelnd" und „Das Kind mit dem Lamm". — Goya hat hier wieder einmal in glücklichster Weise eine der reizvollen Madrider Volkssitten verewigt. Diese vier lustigen jungen Mädchen, die da draußen am Ufer des Manzanares eine große Puppe prellen, sind überaus lebendig und anmutig wiedergegeben. Wie andere Werke des Künstlers aus dieser Zeit, wirkt das Ganze neu und kühn. Man hat schon geäußert, Goya habe diese Komposition vielleicht aus französischen Arbeiten entlehnt. Wir können diese Ansicht nicht teilen. Natürlich besitzt dieses Werk gewisse Beziehungen zu französischen Bildern, die einen ähnlichen Vorwurf behandeln, aber das liegt in der Gleichzeitigkeit, in der allgemeinen Vorliebe für diese Stoffe begründet; vor allem jedoch ist die Behandlung des Ganzen bei Goya völlig von der bei den französischen Meistern verschieden. Der spanische Geist kommt bei Goya stets unverfälscht zum Ausdruck. Und gerade hier spürt man, daß der Schöpfer dieser Typen, der Maler solcher Szenen einige Jahre später der Meister wurde, der die spanische Kunst, die seit fast einem Jahrhundert schlief, ja zugrunde zu gehen drohte, endlich wieder zu neuem Leben erweckte, der als eine kraftvolle Persönlichkeit den Ruhm der spanischen Kunst mehren half. — In der Reihe der Entwürfe des Künstlers für die Madrider Gobelinmanufaktur trägt dieser die Nummer 42. Es ist einer der letzten, die Goya zu diesem Zweck ausgeführt hat.

A. de Beruete y Moret

# Francisco Goya

(1746—1828)

Das Blindekuhspiel

Leinwand; 269×350 cm

Madrid, Prado

56

Einer der bemerkenswertesten Kartons, die Goya für die Madrider Gobelinfabrik schuf, ist das „Blindekuhspiel", im Spanischen „la gallina cigea" (die blinde Henne) genannt. Die lustige Gesellschaft von vier Damen und fünf Herren, die als „majos" gekleidet sind, amüsiert sich mit diesem Volksspiel an den Ufern des Manzanares, die man im Hintergrund der Darstellung erblickt. Goya hat diese Szene mit großer Frische wiedergegeben und das fröhliche Völkchen so anschaulich geschildert, daß man es leicht versteht, wenn gerade diese Darstellung überaus berühmt und beliebt und später häufig wiederholt und nachgeahmt worden ist. — Goya hat diesen Karton 1791 geschaffen, als er bereits *Pintor del Rey* war. Der Karton war mit dem unter dem Namen „Der Hampelmann" wohlbekannten als Modell für die Gobelins bestimmt (Bild Nr. 55). Er ist also eine der letzten Arbeiten dieser Art, die der Meister ausgeführt hat. Für die Folgezeit fielen ihm neue, bedeutendere Aufgaben zu. — In technischer Hinsicht verdient der Karton gleichfalls näheres Studium. Es ist wie alle übrigen Kartons in Öl gemalt, die Farben leicht auf roter Grundierung hingesetzt. Alle diese Arbeiten sind sehr rasch ausgeführt, über irdendwelche Schwierigkeit hat sich der Maler leicht hinweggesetzt und keine sorgfältigen, stundenlangen Modellstudien dafür gemacht. Wenn auch die Hintergründe etwas konventionell wirken, so besitzen sie doch etwas von dem landschaftlichen Charakter der Umgebung Madrids. — Sehr bemerkenswert ist bei diesen Arbeiten auch der Wechsel in der Behandlung der Themata gegen früher. Gegenüber der ernsten, schweren, dramatischen Art des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts sind diese lichten, heiteren Stücke von frischestem, strotzendem Leben und von Anmut erfüllt. Ein solch radikaler, tiefeinschneidender Wechsel berechtigt wohl dazu, Goya einen bedeutenden Neuerer zu nennen. Daß der Künstler bei anderen Gelegenheiten sehr wohl einen ganz gewaltig dramatischen, unheimlich düsteren Ton anschlagen konnte, ist ja bekannt. Auch hier stand er voll und ganz seinen Mann. Erwähnt sei noch, daß man unseren Karton den „Karton mit dem Kochlöffel" nannte (weil die Hauptperson einen großen Löffel zum Schlagen in der Hand hält) und in der Serie der Entwürfe Goyas für die Teppichfabrik die Nummer 44 trug.

A. de Beruete y Moret

# Francisco Goya

(1746—1828)

## Die nackte Maja

Leinwand; 97×190 cm

Madrid, Prado



Der Name dieses berühmten Gemäldes rührt wohl einzig und allein daher, weil es in gewissem Sinn das Gegenstück zu dem Bild ist, darauf Goya die gleiche Persönlichkeit als Maja gekleidet dargestellt hat. Das Wort Maja besitzt zwei Bedeutungen im Spanischen: Man nennt so eine Person, die in ihrem ganzen Wesen, in ihrer Haltung, nicht zuletzt in ihrer Kleidung eine gewisse Freiheit und Unbekümmertheit zeigt, die mehr den unteren als den oberen Ständen eigen ist; man gebraucht diese Bezeichnung aber auch bei sehr geputzten Menschen. Da nun in den Zeiten Goyas alle sozialen Klassen eine große Vorliebe für die so malerischen, überaus reichen spanischen Volkstrachten zeigten, so nannte man alle, die derartige Kostüme trugen, Majo bezw. Maja. Für eine völlig unbekleidete Person ist das Wort also eigentlich nicht am Platz. Die Darstellung dieses nackten Weibchens nun, die auch nicht im geringsten obszön wirkt, sondern nur munteren Frohsinn, Schelmerei und Anmut atmet, zeigt Goya auf der vollen Höhe seines Könnens. Der Akt ist weit sorgfältiger studiert und durchgearbeitet als die meisten anderen Figuren Goyas. Das Kolorit ist ziemlich saftig und die Haupttöne geben eine höchst eigenartige Harmonie. Dieser Frauenakt zeigt alles andere als klassische Formen, von dem seit alters her erstrebten „Venus"-Ideal findet man hier auch nicht die Spur. Auf „göttliche Schönheit" will aber auch diese Maja gar keinen Anspruch erheben, sie ist nichts weiter als ein sehr gelungenes Stück Natur, in dem der Künstler all den Zauber und das Entzücken, all die Reize verkörpert hat, die ein derartiger lebensfroher, rassiger, graziöser spanischer Typ, eine solch exquisite spanische braunlockige Schönheit besitzt und ausübt. Vor solch verführerischem Zauber vergißt man leicht und gern die Mängel einer klassischen Proportion und Modellierung. — Eine Geschichte, eine Anekdote oder Legende, wie man will, ist mit diesem eigenartigen Bild verknüpft. Man weiß, daß es in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, sicher nicht vor 1796 ausgeführt worden ist. In dieser Zeit beschäftigte die Freundschaft, die eine Dame der höchsten spanischen Aristokratie, die Herzogin von Alba, mit dem Maler Goya verband, überaus stark die öffentliche Meinung. Man glaubte in den weiteren Kreisen des Volkes in diesen Beziehungen noch etwas Intimeres erblicken zu dürfen, als nur eine gute Freundschaft. Goya schuf in diesen Jahren verschiedene Bildnisse der genannten Dame, und man bemerkt deutlich, daß dem Künstler damals auch sonst dieser weibliche Typus mit dieser eigenartigen Schönheit, Anmut, Zierlichkeit und echt spanischem Wesen stark beschäftigte und ihn zu verschiedenen Schöpfungen inspirierte. Häufig findet man so diese Frauensgestalt in den Arbeiten Goyas aus dieser Zeit, vor allem in vielen seiner Caprichos und Zeichnungen. War es ein Phantasiegeschöpf, eine fixe Idee des Künstlers? War es der künstlerische Ausdruck seines von Liebe ergriffenen Temperamentes? Wer kann das wissen! In der Maja wiederholt Goya noch einmal diesen Typus, und die unleugbare Tatsache, daß der Kopf nicht recht mit der übrigen Figur zusammengeht, daß Kopf und Körper nicht ganz zusammenpassen, hat verschiedenen schon den Gedanken eingegeben, ob nicht Goya den Körper zum mindesten inspiriert von dem jener Dame gemalt hat, und daß er dann der Figur ein anderes Gesicht verlieh, um boshaften Bemerkungen aus dem Weg zu gehen. Für diese Ansicht lassen zich jedoch keine sicheren Beweise erbringen. — Mit ihren lebhaften dunklen Augen blickt das kapriziöse Persönchen all die Bewunderer an, die Generation auf Generation an ihr vorüberwandeln, während sie, in ihre Kissen zurückgelehnt, ewig bleibt, gleich einer schelmischen Sphinx und als ein eigenartiges Exempel des Genies Goyas.

A. de Beruete y Moret

# Francisco Goya

(1776—1828)

## Bekleidete Maja

Leinwand; 95×190 cm

Madrid, Prado

58

Diese Frauengestalt, die als Maja gekleidet graziös auf einem Diwan mit schwellenden Polstern und Kissen ruht, besitzt die engsten Beziehungen zu dem unter dem Namen „Die nackte Maja" bekannten Bild in der gleichen Sammlung. Die „Bekleidete Maja" hat die gleiche Größe wie dieses andere Gemälde und auch das Modell scheint dasselbe zu sein. Man weiß, daß unser Bild in der gleichen Zeit, d. h. in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts von Goya gemalt wurde, und was die dargestellte Persönlichkeit anbetrifft, so gilt von ihr das nämliche, was zu dem Modell des anderen Bildes gesagt ist. Die Dame erscheint hier in dem Kostüm einer Maja, das in jener Epoche außerordentlich populär war. Die reiche Skala von Tönen, die das Bild auszeichnet, läßt es weit brillanter, farbiger wirken als das andere. Im übrigen jedoch steht es dem bewußten Gegenstück an künstlerischem Wert nicht unerheblich nach. Die Malerei ist im ganzen weniger markig und saftig, das Bild ist weniger durchgearbeitet, der Künstler hat es sich hier nicht allzu schwer gemacht. Vielleicht ist dieses Gemälde später entstanden, denn es liegt der Gedanke nahe, daß es Goya gemalt hat, um die Aktdarstellung zu verdecken. In jenen Zeiten war es eine nicht seltene Gepflogenheit, wenn jemand ein Gemälde mit einer nackten Figur oder einer etwas derben Darstellung besaß, dieses Bild durch ein anderes von gleicher Größe zu verdecken, das man dann im geeigneten Moment wegnahm, um das darunter befindliche Gemälde sehen zu lassen. Da wir hier nun zwei Bilder mit dem gleichen Gegenstand und von gleicher Größe vor uns haben, von denen das eine eine nackte Frau darstellt, darf man wohl annehmen, daß das Bild mit der „bekleideten Maja" ursprünglich wohl den eben angedeuteten Zweck erfüllt hat. Die Köpfe sind fast völlig gleich, jedoch können wir nicht den restlosen Beweis dafür erbringen, daß sie nach dem gleichen Modell geschaffen sind. Der Ausdruck ist hier etwas weniger schelmig. Beide Gemälde sind vor nicht allzu langer Zeit aus der K. Akademie de S. Fernando in das Pradomuseum gelangt.

A. de Beruete y Moret

# Francisco Goya

(1746—1828)

## Szenen vom 3. Mai 1808 (Die Erschießung)

Leinwand; 266×345 cm

Madrid, Prado



Man wird wohl nicht abstreiten, daß Goya, der doch Zeuge des furchtbaren und erbitterten spanischen Unabhängigkeitskrieges gegen die Napoleonische Invasion war, weder mit seinen Pinseln, noch mit der Radiernadel die ganze Größe jenes Verteidigungskampfes auszudrücken verstanden hat, den ein armes, schlecht organisiertes Volk mit Heldenmut gegen einen mächtigen, ja für unbesieglich geltenden Eindringling geführt hat. Goyas melancholisches Gemüt, sein pessimistischer Sinn waren unzweifelhaft die Ursache, daß er in jenem Kampf nur die schrecklichen Seiten sah, die jeder Krieg mit sich bringt, zumal wenn er unter so ungleichen Bedingungen geführt wird. So hat er denn in seinen Schöpfungen nicht die Helden und die Siege verewigt, sondern die Szenen des Opfers, der Verzweiflung, des Todes, des Grauens und Schreckens dargestellt, und zwar in einer unheimlich lebendigen Weise, von stärkstem Realismus und finsterer Leidenschaft erfüllt. Die Folge von Radierungen, die er unter dem Titel *„Los desastres de la guerra“* herausgegeben hat, sind das Hauptbeispiel hierfür. Unter den Gemälden Goyas, die Szenen aus jenem Kampf darstellen, sind die beiden im Prado besonders interessant, da sie die eindrucksvollen Ereignisse zum Gegenstand haben, die sich am 2. und 3. Mai 1808 in Madrid abgespielt haben. — Die Spanier hatten das Einrücken der Napoleonischen Truppen geduldet, da sie angeblich als Freunde und unter dem Vorwand, Portugal angreifen zu wollen, gekommen waren. Am 2. Mai 1808 begriff man endlich die volle Wahrheit, nämlich daß man es mit einer richtigen Besetzung Spaniens durch die Franzosen zu tun hatte. Da schlug man denn in Madrid sofort los, um die Freiheit zu wahren. Im Artilleriepark und auf der Puerta del Sol, Madrids Mittelpunkt, wurde heftig gekämpft und viele Franzosen fielen. Allein Murat übte furchtbares Strafgericht an denen, die er Verräter nannte. Viele wurden verhaftet und vor ein Kriegsgericht gestellt, meist unter falschen Anschuldigungen. In dem weiten Hofraum des Hauses des Prinzen Pius in der Umgebung von Madrid fanden die ganze Nacht des 3. Mai und am folgenden Morgen ununterbrochene Füsilierungen Verurteilter statt. Diesen Moment hat nun Goya für seine Darstellung gewählt. Noch ist es Nacht. Eine Laterne nur beleuchtet gespenstisch die schaudervolle Szene. Das Bild ist mit größtem Feuer gemalt. Überall bemerkt man noch Korrekturen in der Komposition wie in der Zeichnung. Im Ausdruck ist es unübertrefflich, das Ganze ist von einer unheimlichen Dringlichkeit, von einem furchtbaren Realismus, der das Grauenvolle der Verzweiflung, die Schrecken des Krieges und des Todes mit nicht zu überbietender Schärfe wiedergibt.

A. de Beruete y Moret

# Vicente Lopez

(1772—1850)

## Bildnis des Malers D. Francisco Goya

Leinwand; 93×74 cm

Madrid, Prado

60

Für die Geschichte der spanischen Kunst besitzt dieses Werk großes Interesse. Es tragen dazu sowohl der Autor bei als das Modell und schließlich die Zeit seiner Entstehung. 1827 hat Vicente Lopez dieses Porträt des greisen Goya gemalt. Goya, der einstige Hofmaler Karls IV., hatte all den verschiedenen Herren gedient, die seinem ersten Gönner in der Herrschaft Spaniens gefolgt waren: José Bonaparte, den Engländern (zweimal porträtierte er Wellington), schließlich wieder den Bourbonen. Ferdinand VII. bestätigte ihn als Hofmaler, aber dem alten Meister war dieser ewige Wechsel doch etwas zu viel geworden, vor allem aber behagte ihm der politische Kurs, den der neue Monarch einschlug, ganz und gar nicht. So entschloß er sich, trotzdem er schon hoch in den Siebzigern war, nach Frankreich überzusiedeln, wo er ein ruhigeres, behaglicheres Leben zu führen hoffte. 1824 verließ er mit Erlaubnis des Königs Madrid und nahm nach einem kürzeren Aufenthalt in Paris dauernden Wohnsitz in Bordeaux. Nur einmal kehrte er noch nach Spanien zurück, 1827. Es war eine sehr rasche Exkursion nach Madrid, die nur den Zweck verfolgte, unbeschränkten Urlaub vom Könige zu erhalten und die Bezahlung seines Guthabens. In dieser Zeit war Vicente Lopez Hofmaler; seine Kunst wurde damals schon überaus geschätzt. Lopez, der aus Valencia stammte, hatte von Jugend auf in Öl, Tempera und al Fresco gemalt. Mehr als seine beachtenswerten Dekorationen und seine Kompositionen hatten seine Bildnisse ihm einen großen Namen gemacht. Arbeiten des Raffael Mengs hatten ihm hier als Vorbild gedient, und auf dieser Basis schuf er eine Porträtkunst, die später in Spanien vielfach imitiert, von keinem Nachahmer jedoch übertroffen wurde. Seine zahlreichen Bildnisse, gediegen in der Zeichnung, meisterhaft in der Technik, sind unschwer zu erkennen. Trotz der fast zu minutiösen Ausführung und einem allzu ängstlichen Streben, ja die Ähnlichkeit mit dem Dargestellten herauszubekommen, entbehren sie doch nicht der künstlerischen Geschlossenheit und eines großen Zuges. — Hier nun, wo Lopez den großen, berühmten, einundachtzigjährigen Goya zum Modell hatte, übertraf er sich selbst und schenkte uns ein höchst lebendiges, getreues Bildnis des genialen Meisters. Das Bild ist in wenigen Stunden gemalt, und man merkt, daß es jener übertriebenen Ausführung entbehrt, die die übrigen Porträts von Lopez aufweisen. Dies hat seinen Grund wohl einfach darin, daß sich das Modell dagegen sträubte, die Arbeit noch weiter fortgeführt zu sehen als bis zu dem Punkt, der Goya genügend erschien. Madrazo erzählt, daß sich Goya zu diesem Zweck einer kleinen List bedient habe, indem er nämlich, um die „Vollendung" des Porträts zu vereiteln, aufgestanden sei und trotz seines Alters als großer Freund der Stiergefechte dem Maler Lopez einige Bewegungen mit dem Scharlachtuch (muleta) vorgemacht habe, so wie er sie in seiner Jugendzeit, der Glanzperiode des Stierkampfs, von den großen Toreros noch gesehen hatte. — Goya kehrte kurz darauf nach Bordeaux zurück und ist dort im nächsten Jahre (1828) gestorben. Vicente Lopez setzte seine Tätigkeit als gesuchter Porträtist in Madrid bis zu seinem Tod, 1850 fort.

A. de Beruete y Moret

# ALBUM DER GALERIE DES PRADO IN MADRID