

















NORBERT WOLF

SPANISCHE MALEREI

Vom Goldenen Zeitalter
bis zur Moderne

PRESTEL

München · London · New York

Inhalt

- Vorwort 12
- I Spaniens Weg zur Weltmacht 15
- Spanien und die Casa de Austria 18
- Die Schwarze Legende 22
- Warum man in Spanien sterben sollte 24
- II Eine neue Ära der Kunst 31
- Im Herzen des Weltreichs: El Escorial 34
- Mundus symbolicus* 35
- Die Malerei im Escorial – Zukunftsimpulse 37
- El Greco 41
- Zwischen Madrid und Toledo 43
- Das Unmalbare malen 53
- III Die Malerei im Goldenen Jahrhundert: eine Standortbestimmung 65
- Zeitverhältnisse 68
- Im Kontext der Künste und Stilfragen 74
- Die ›Schule‹ des Escorial 77
- Jusepe de Ribera 81
- Themenschwerpunkte 88
- Visionsrhetorik 90
- Stilleben – Bodegones 96
- Bildniswürde 109

IV Die Malerei im
Goldenen Jahrhundert:
Höhepunkte 113

Die Kunsttheorie und
ihr Kampf um die
»Freiheit« der Malerei 118

Velázquez 120

Die Sevillaner Jahre 123

Am Hof des Planetenkönigs 127

El pintor noble 132

»Theologie der Malerei« 147

Zurbarán 156

Murillo 165

Jahrhundertausklang 172

V Umbruch im
18. Jahrhundert 177

Habsburgs Ende in
Spanien 181

Fremdbestimmte Malerei 182

VI Francisco de Goya 189

Gewebtes und Verwobenes 193

Im Zwielflicht: religiöse Bilder 198

Personen, Typen und Bildnisse 200

Königliche Rollenspiele 205

Majas 209

Die Ungeheuer der Vernunft 214

Obsessive Vorstellungen 215

Dunkelmächte 217

Die Furien des Kriegs 220

Die Dämonen in uns 223

Ad fontes 226

VII Zur Wirkungsgeschichte 229

Internationale Resonanz 232

Das spanische Echo:
Dalí, Saura, Picasso 242

Anmerkungen 254

Literatur 261

Abbildungsverzeichnis 266

Namensregister 270



Vorwort

Dass Europa an den Pyrenäen aufhöre, dieses Schlagwort, mit dem Spanien aus dem Kreis kultivierter Länder ausgeschlossen wurde, kam angeblich um 1800 in Frankreich auf. Paradoxerweise weckte jedoch die napoleonische Annexion des Landes das Interesse an spanischer Kunst, an der Malerei des Siglo de Oro, des ›goldenen‹ 17. Jahrhunderts. Raub und Ankauf von Sammlungen im großen Stil brachten in der Folgezeit umfangreiche Gemäldeschätze in französischen Besitz, sodass Louis-Philippe I. 1838 im Ostflügel des Pariser Musée Royale au Louvre die Galerie Espagnole einrichten ließ. Ihre Eröffnung löste eine Flut wissenschaftlicher Publikationen aus und fachte die Begeisterung romantisch gesinnter Schriftsteller und Maler an der ›pittoresken‹ Landschaft jenseits der Pyrenäen weiter an. Mit Louis-Philippe kamen dann die annähernd vierhundert Gemälde der Galerie Espagnole in sein englisches Exil und wurden im Mai 1853 bei Christie's in London versteigert. Händler, Sammler und Museen in Europa und in den USA griffen zu.

Sehr viel später entdeckten deutsche Kunsthistoriker die spanische Malerei, mit weitreichenden Folgen. 1888 veröffentlichte Carl Justi sein zweibändiges, rasch in mehrere Sprachen übersetztes Opus *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* – eine über die Künstlerbiografie hinaus faszinierende Synopse der Kultur- und Geistesgeschichte des spanischen ›Goldenen Jahrhunderts‹. Seit diesem epochalen Werk stand in Deutschland Diego Velázquez im Mittelpunkt, ehe ihn Julius Meier-Graefe in seiner 1910 publizierten *Spanischen Reise* ›enthronte‹ und El Greco zum Vorgänger-Heros des deutschen Expressionismus und zum Vorreiter der Moderne stilisierte. August Liebmann Mayer, Kunsthistoriker und seit 1912 Kustos der Münchner Alten Pinakothek, setzte als El-Greco-Experte diese Linie fort und sorgte zusätzlich für die erste kritische Bestandsaufnahme des Œuvres von Jusepe de Ribera. Indessen stieß die El-Greco-Begeisterung in Deutschland auch an Grenzen: Hugo von Tschudi gelang zwar der Ankauf einer Version von El Grecos *Die Entkleidung Christi* (vgl. S. 49 und Abb. 21) für die Alte Pinakothek in München – und auch die leihweise Übernahme von dessen *Laokoon* (Abb. 20) –, doch nach Tschudis Tod 1911 wanderte letzteres Meisterwerk über Berlin, Basel und London in die USA.

Bis zum Zweiten Weltkrieg prägte die deutschsprachige Kunstwissenschaft maßgeblich die Erforschung der spanischen Malerei. Doch mit der Herrschaft der Nationalsozialisten, die August Liebmann Mayer in die Gaskammern von Auschwitz schickten, endete diese Dominanz. In der zweiten

Hälfte des 20. Jahrhunderts stand die einschlägige Forschung unter dem Primat der spanischen, englischen und amerikanischen Kunstwissenschaft. Dagegen geriet sie – ausgenommen das Werk Goyas – im Lehrbetrieb deutscher Universitäten fast in Vergessenheit. Folglich beklagte der große amerikanische Kenner Jonathan Brown noch in den in den 1980er-Jahren das mangelnde Interesse der deutschen Szene am Siglo de Oro. Seitdem hat sich das entscheidend geändert, mit zahlreichen wichtigen Neuveröffentlichungen. Dennoch überwiegen nach wie vor die spanisch- und englischsprachigen Publikationen.

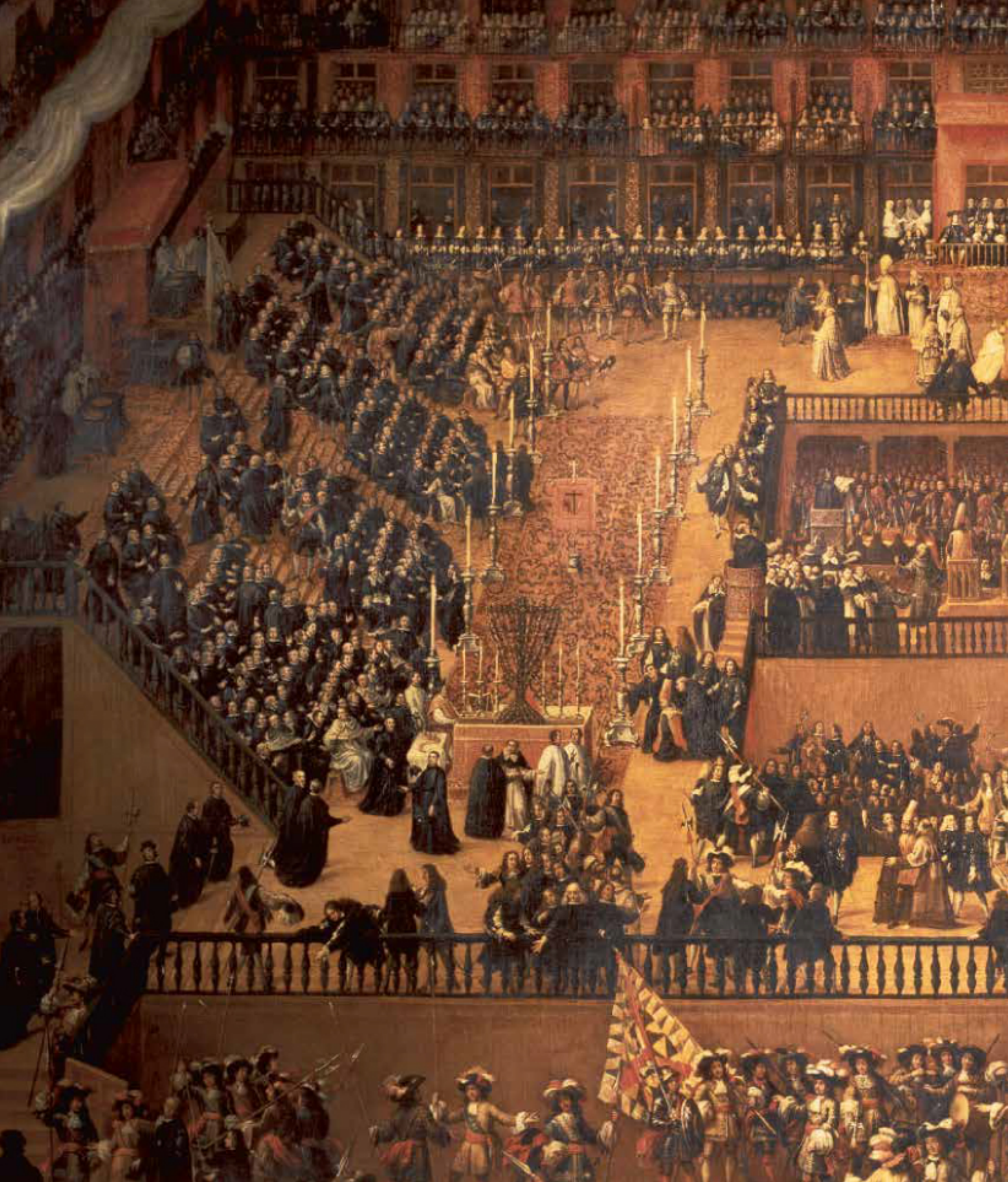
Kernthema meines Buches ist das 17. Jahrhundert. 1621 tauchte für diesen Zeitraum erstmals in Spanien die Bezeichnung »el siglo de oro« (Goldenes Jahrhundert) auf. Rund hundert Jahre später avancierte das Wort zu einem Periodenbegriff der spanischen Literaturgeschichte. Dass das Prädikat Eingang auch in die moderne Kunstwissenschaft fand und findet, bringt freilich ein methodologisches Problem mit sich. Denn wie alle Epochentermini beruht es auf einer hermeneutischen Re-Konstruktion, die je nach den vorausgesetzten historischen Determinanten variable Zeitgrenzen besitzt. Und solche halten sich nie streng an Jahrhundertgrenzen. Entsprechend schwankt die Chronologie des Siglo de Oro. Ich folge hinsichtlich seiner Anfänge nicht jenen Historikern, die weit ins 16. Jahrhundert, in die Regierungsjahre Kaiser Karls V. zurückgreifen, sondern denen, die die Prämissen in der zweiten Jahrhunderthälfte, also in der Zeit Philipps II. erkennen. Erst damals wurde in Spanien ein künstlerischer Eigenweg beschritten. Den Rahmen des 17. Jahrhunderts füllt dann eine Reihe beeindruckender Namen, von Ribera über Velázquez, Francisco Ribalta, Francisco de Zurbarán bis hin zu Bartolomé Esteban Murillo, ohne jene vielen anderen zu vergessen, die das reiche Gesamtbild komplettieren und die spanische Barockmalerei zu einer der faszinierendsten, weil eigenwilligsten Phänomene im europäischen Kontext werden lassen.

Doch warum gehe ich (nach einem knappen Abriss des 18. Jahrhunderts) weiter bis zu Francisco de Goya um und nach 1800? Weil Goya wiederholt auf das Vorbild Velázquez zurückgreift und damit dem Versuch des spanischen Hofes entgegenkommt, im programmatischen Rückgriff auf die Malerei des Siglo de Oro die aktuelle politische Machtlosigkeit symbolisch vergessen zu lassen! So darf Goyas Œuvre einerseits als Abschluss jener Hochphase spanischer Kultur gesehen werden und gleichzeitig als Aufbruch, der zu den wichtigsten Parametern der europäischen Moderne zählt.

Nimmt man das spätere 16. und das 17. Jahrhundert als Einheit, so beeindruckt diese Periode durch ihre Fülle kultureller Leistungen, deren Komplexität hinter keinem anderen Land Europas zurücksteht. Dazu zählen Schöpfungen auf dem Gebiet der Musik, des geistlich-philosophischen Denkens, verschiedenster Literaturgattungen. Und dazu zählt vor allem die Malerei, genauer gesagt die Ölmalerei, der sich mein Buch widmet. Die Freskomalerei darf ich – von frappanten Beispielen bei Goya abgesehen – weitgehend außer Acht lassen, da sie in Zahl und Qualität entweder von inferiorer Bedeutung war oder in ihren besseren Ergebnissen von nichtspanischen Künstlern stammte. Gemessen an anderen Kunstlandschaften spielte im damaligen Spanien auch die Grafik eine untergeordnete Rolle, trotz etlicher glänzender Blätter aus der Hand Riberas oder Velázquez'. Folglich klammere ich diese Gattung aus - erneut mit einer prominenten Ausnahme: Goya. Denn ohne ein Eingehen auf einige seiner Grafikserien wäre die Sprengkraft dieses künstlerischen Revolutionärs nicht zu verstehen. Außer Acht bleibt ferner die Architektur des Siglo de Oro und, von wenigen Seitenblicken abgesehen (vor allem dann, wenn es um die Kooperation von Malern und Bildhauern geht), die Skulptur, deren hoher Stellenwert in einem eigenen Band aufgezeigt werden müsste.

So herausragend viele der Maler sind, die behandelt werden, so beabsichtige ich weder eine Addition ihrer Monografien noch eine Synopse ihrer Werke. Ich möchte vielmehr diese Maler und einige ihrer Hauptleistungen in das historische, soziokulturelle und geistesgeschichtliche Panorama des frühneuzeitlichen Spanien, ganz besonders in die kirchliche und höfische Auftragsituation einordnen.¹

Für die Projektierung und das reibungslose Zustandekommen dieses Buches habe ich den Verantwortlichen des Prestel Verlags zu danken. Viele Namen wären zu nennen. Besonders herausgreifen möchte ich Frau Cilly Klotz, zuständig für die Herstellung, sowie Herrn Markus Eisen, der den Fortgang der Arbeiten stets verständnisvoll begleitet hat. Die Übersetzung ins Englische stammt von Ian Pepper, das englische Lektorat ist José Enrique Macián zu verdanken, von dem ich eine Reihe wichtiger Korrekturvorschläge übernommen habe. Für das wieder einmal eindrucksvolle Layout des Buches war Frau Pauline Altmann zuständig. Mein ganz besonderer Dank gilt abschließend Frau Iris Seemann, die auf höchst einfühlsame und fachlich fundierte Weise meinen deutschen Text lektoriert hat.





I

Spaniens Weg zur Weltmacht





Die Gebeine des ersten Apostel-Märtyrers Jakobus des Älteren gelangten der Legende nach auf wundersame Weise aus dem Heiligen Land in den Nordwesten Spaniens. Der Ort ihrer Bestattung war in Vergessenheit geraten, bis im Jahre 813 ein Eremit geheimnisvolle Sterne am Himmel erblickte. Sie markierten die Stelle des Grabes, die von jetzt an *campus stellae* (Sternenfeld, spanisch ›Compostela‹) hieß. Sogleich erbaute man dort eine Kirche. Zum Dank erschien Jakobus in der Schlacht von Clavijo 844 als lichtschimender Ritter auf weißem Pferd und stürmte mit den Christen gegen die Ungläubigen. Der apostolische *matamoros* (Maurentöter) stieg zum kriegerischen Schutzherrn eines Spaniens auf, das – wie noch bei Miguel de Cervantes nachzulesen – seinen Truppen den Schlachtruf »Santiago y cierra España«¹ in den Kampf mitgab; in einen Kampf, der sich jahrhundertlang gegen die Muslime richtete. Deren Heere hatten seit 711 die Westgoten in Spanien besiegt und möglicherweise Kleinreiche auf der Iberischen Halbinsel, in ›Al Andalus‹, etabliert. Nur der Norden Spaniens blieb christlich und organisierte die Reconquista.

Spanien und die Casa de Austria

Im Laufe des 14. Jahrhunderts übernahm Kastilien die Führungsrolle unter den christlichen Königreichen Spaniens (Abb. 1) und wurde im weiteren Verlauf zum Protagonisten der Reconquista; anders die Krone von Aragón – mit den Grafschaften Barcelona, dem Fürstentum Katalonien und den Königreichen Aragon, Valencia und Mallorca –, die seit dem 15. Jahrhundert in Richtung Mittelmeer expandierte. Das Königreich Navarra im Norden der Halbinsel hatte alle Hände voll damit zu tun, gegen die mächtigeren Konkurrenten – allein Kastilien umfasste zwei Drittel des spanischen Territoriums² – seine Unabhängigkeit vom Königreich Frankreich im Norden zu bewahren.

Mit der 1469 zwischen Isabella von Kastilien, aus der Dynastie der Trastámara, und Ferdinand, dem Thronfolger in Aragón, geschlossenen Ehe sowie der Krönung Isabellas 1474 und der Ferdinands 1479, also dem Zusammenschluss

Abb. 1
Karte der spanischen Königreiche im
15. Jahrhundert



Kastilien-Leóns und Aragóns zu einer Doppelmonarchie, war die Einigung des Landes angebahnt. Am 2. Januar 1492 zogen Isabella I. und Ferdinand II. in ehemals maurischen Granada ein. Da 1503/04 zudem das Königreich Neapel an Aragón fiel, war das westliche Mittelmeer »spanisch« geworden. Doch zurück ins epochale Jahr 1492: Es sah die Vertreibung der Juden aus Spanien, über deren Auswirkungen noch zu sprechen sein wird, und es erlebte, wie Christoph Kolumbus in kastilische Dienste trat und Amerika, das er für Indien hielt, entdeckte. In Lope de Vegas Drama *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614) feiert sich das Weltreich Spanien »in der heroischen Gestalt des Kolumbus als die christliche Macht, welche die Welt als ein Reich Gottes zu Ende gebracht hat«. ³ Mit einem Federstrich teilte der aus der aragonesischen Familie Borja stammende Papst Alexander VI. im Jahr darauf den Globus in zwei koloniale Interessenszonen zwischen Kastilien und Portugal auf. Er war es auch, der 1496 Isabella und Ferdinand den Ehrentitel der »Katholischen Könige« verlieh.

1496 trat die *Casa de Austria* in die Historie Spaniens ein und bestimmte diese für Jahrhunderte. Wie so oft, war es die Heiratspolitik des Hauses Habsburg, die »große Politik« machte: Kaiser Maximilian I. verheiratete seinen Sohn Philipp den Schönen mit Johanna, der Tochter der Katholischen Könige (als »Johanna die Wahnsinnige«, *Juana la Loca*, in die Geschichte eingegangen). Der älteste Sohn dieser Verbindung war der 1500 in Gent geborene Karl, seit 1516 als Karl I. Regent der spanischen Lande⁴, seit 1519 als Karl V. Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Er herrschte also über das vereinigte spanische Erbe, einschließlich der unteritalienischen Königreiche, über Burgund und die österreichischen Erblande.⁵

Die habsburgische Ländermasse teilte sich unter Karl V.⁶ in einen spanischen und in einen österreichischen Teil. Karls Bruder Ferdinand, Erzherzog von Österreich, herrschte seit 1531 als deutscher König, 1558, nach dem Tod Karls V., als Kaiser (Ferdinand I.). Benannt nach seinem Großvater mütterlicherseits, Ferdinand II. von Aragón, war er in Spanien geboren und aufgewachsen. Als er 1517 nach Wien kam, sprach er kein Wort Deutsch. In jene Jahre, als sich Hofhaltung und höfische Mode in Wien hispanisierten, reicht angeblich eine Redewendung zurück, die noch heute im Deutschen gebräuchlich ist: Erscheint eine Sache seltsam, exotisch, unverständlich, dann »kommt sie einem spanisch vor«.

In Spanien provozierte Karls Regiment zunächst Widerstand, besetzten doch Ausländer aus Burgund die wichtigsten Ämter. Der hohe Adel freilich hielt am neuen Herrn fest. Diese von zahlreichen Privilegien unterfütterte Allianz manifestierte sich nicht zuletzt in der Übernahme des burgundischen Hofzeremoniells (seit 1548) samt der schwarzen Hoftracht der Männer und der die natürlichen Körperkonturen »verpanzernden« Kleidung der Damen.

Galten der Antike und dem Mittelalter die »Säulen des Herkules«, das heißt die zwei Felsenberge, die die Straße von Gibraltar säumen und an denen der Sage zufolge Herkules eine Inschrift anbrachte (latinisiert zu *non plus ultra* – »nicht mehr weiter«), als das Ende des bewohnten Erdkreises, so setzte Karl V. diesem finalen Zeichen trotzig seine Wappen-devise *Plus ultra* entgegen. In einem Stich des italienischen Manieristen Giulio Romano wird Karl selbst als neuer Herkules gefeiert, der die Säulen verrückt habe, als Nachfahre der antik-römischen Kaiser, der ihr Weltreich über die Alte in die Neue Welt ausdehnte.⁷



Plus ultra: In der Tat, Seefahrer und Konquistadoren waren seit Kolumbus über diese Grenze hinausgelangt und das habsburgische Spanien expandierte nach Übersee: seit den 1520er-Jahren und 1530 mit der Eroberung Mexikos und Perus⁸, schließlich unter Karls Nachfolger Philipp II. 1560 mit der Besetzung der Philippinen und 1580, infolge der Annexion Portugals (das sich erst 1640 wieder von Spanien löste) mit dem portugiesischen Kolonialbesitz in Afrika, im Fernen Osten und in Brasilien.

1548 malte Tizian das *Reiterbildnis Karls V.* (Abb. 2), das den in einer abendrötlichen Schicksalslandschaft einsam dahinsprengenden Kaiser zum Sinnbild des *miles christianus*, des »christlichen Ritters«, zwar nicht zum *matamoros*, aber zum Sieger über einen anderen Glaubensfeind stilisiert⁹: Hatte doch Karl im Jahr zuvor die deutschen Protestanten in der Schlacht bei Mühlberg geschlagen, mit Truppen, die er mit spanischem und amerikanischem Geld bezahlte, angeführt von Fernando Álvarez de Toledo, dem dritten Herzog von Alba, der sich unter Philipp II. gegen die Niederländer einen blutigen Namen machen wird.

Abb. 2
TIZIAN
Reiterbildnis Karls V., 1548
Öl auf Leinwand, 335 × 283 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado