

Greco

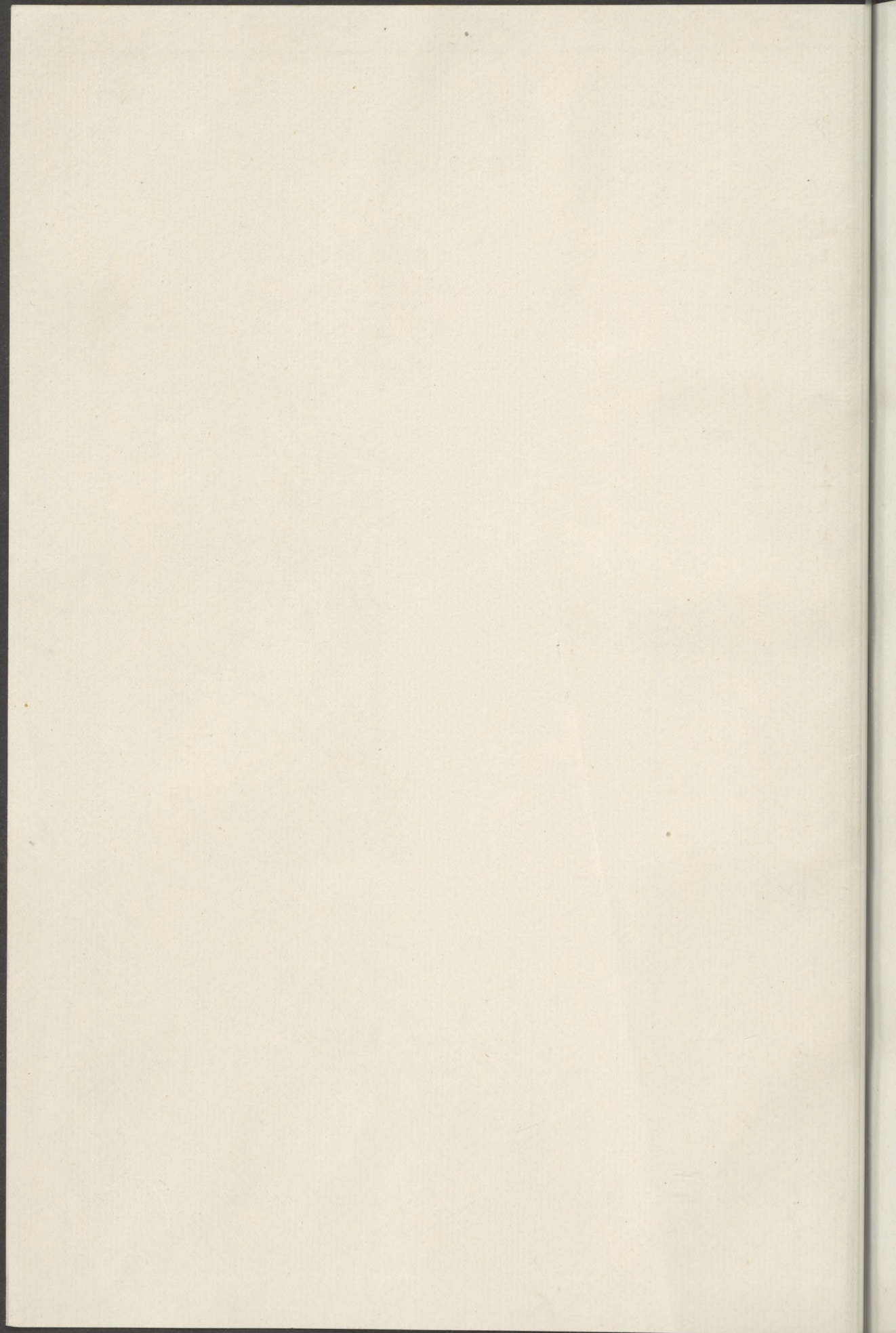
Rm 6. -

7

1866

KUNSTLER BIOGRAPHIEN

HEFT 100 VON H. V. H. 1898



KÜNSTLER-MONOGRAPHIEN

BEGRÜNDET VON H. KNACKFUSS

AW

DOMENIKOS THEOTOKÓPOULOS

GENANNT

EL GRECO

VON

EMIL WALDMANN

MIT 93 ABBILDUNGEN,
DAVON 11 FARBIGE TAFELN

VELHAGEN & KLASING IN BIELEFELD UND LEIPZIG

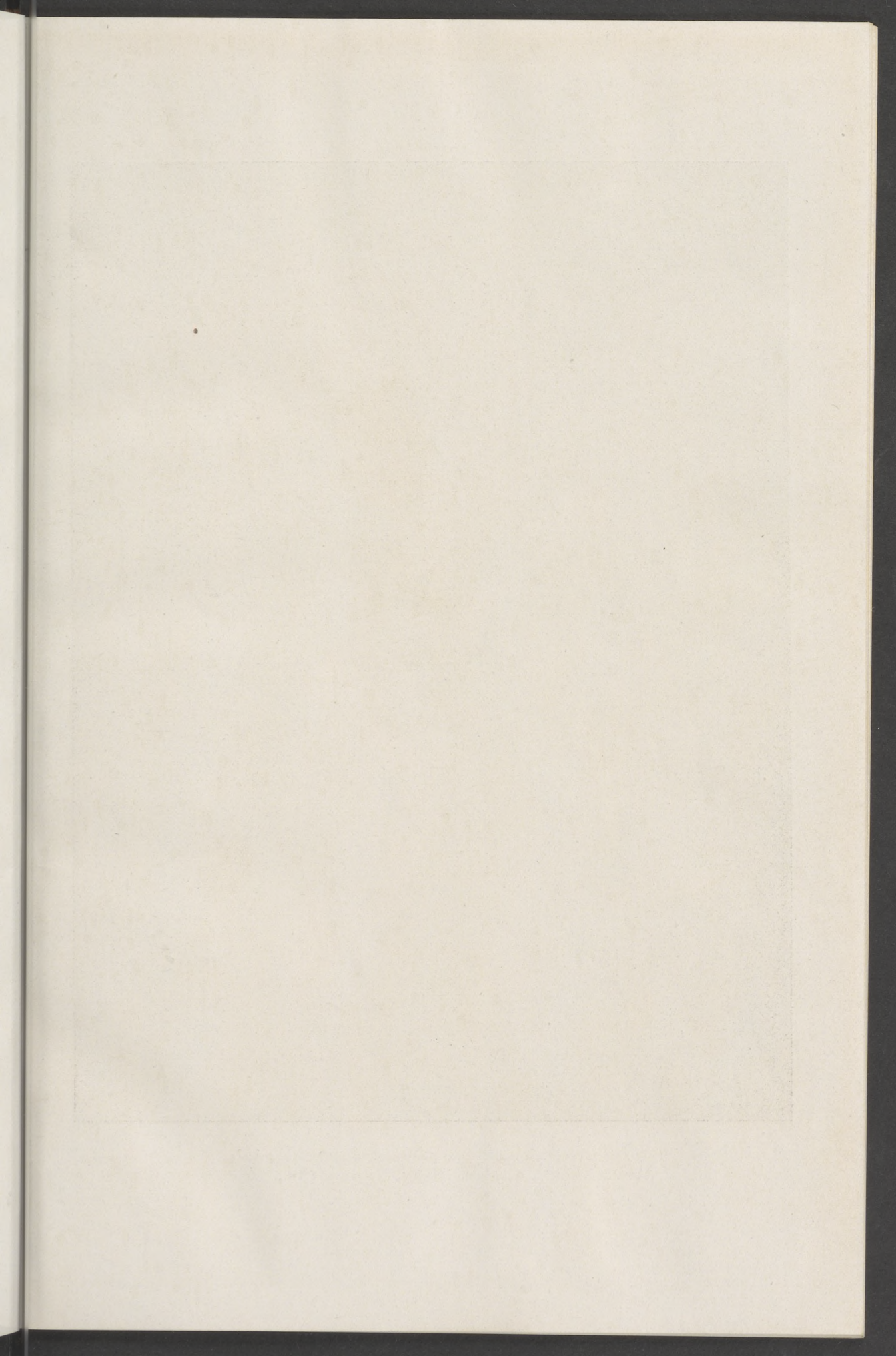
1941

Dr. Eberhard Noltenius
Bremen
dem langjährigen Kunsthallenfreunde
und treuen Helfer
dankbar zugeeignet



1059032

Dr 40/10





*Die Heilige Familie mit der gläsernen Fruchtschale
Um 1592—1596. Cleveland (Ohio), Museum. (Zu Seite 108)*

EINLEITUNG

Die Malerei in Spanien vor Grecos Auftreten in Toledo

Die spanische Kunst hat erst verhältnismäßig spät eine ausgesprochene und unverwechselbar nationale Eigenart entwickelt. Noch Karl V., der Römische Kaiser, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, war nicht imstande, einen Spanier zu seinem Hofmaler zu ernennen. So machte er Tizian dazu und gab sich, wenn auch erfolglos, alle erdenkliche Mühe, ihn an seinen Hof zu ziehen. Erst unter Karls Nachfolger, Philipp II., begann die spanische Seele in der Malerei sich langsam aus den Fesseln jener künstlerischen Fremdherrschaft zu befreien, die jahrhundertlang das Kunstschaffen auf der Iberischen Halbinsel beherrscht hatte. Langsam und mühevoll und unter bisweilen sehr großen Anstrengungen kämpfte in den Jahrhunderten der Spätgotik und im Jahrhundert der italienischen Hochrenaissance die Malerei Spaniens darum, dem Einfluß der Fremden sich zu entziehen und alles abhängig Provinzielle abzustreifen.

Diese Fremden waren Leute aus aller Herren Ländern. So, wie es in der Baukunst geschehen war, während der Gotik, daß eine der bedeutendsten Kirchen der Halbinsel, die Kathedrale von Burgos, von einem deutschen Meister, Hans von Köln, ihr entscheidendes Gepräge erhielt, ein Gepräge, das dann im Laufe der Weitergestaltung den reinsten französischen Kathedralenstil annahm, ebenso erging es in der Malerei. Das Nationalspanische, das sich hie und da wohl regte, wird dann nicht immer nur durch die Nachahmung eines bestimmten Flamen, ob der nun Rogier van der Weyden hieß oder Memling oder Gerard David, überschattet oder gar ganz erstickt, sondern dieser Nachahmerstil ist oft genug so vielseitig, so ausschweifend und so habgierig, daß er neben solchen flämischen dann auch noch gleiche deutsche Elemente aufnimmt und diese nicht ganz ohne Kenntnis des Italienischen. Es gibt Bilder, aus der Schule von Valencia zum Beispiel, auf denen die Heiligengestalten aussehen wie die auf den Gemälden des in Hamburg tätigen, allerdings aus dem französisch-burgundischen Kunstkreise stammenden Meisters Francke.

Aber selbst wenn nicht überall ein derart unbesorgter Eklektizismus allen Malern in Spanien, in Katalonien und León, in Aragon und Kastilien, in Extremadura und Navarra die manchmal sehr geschickten Hände führte, sondern sie sich streng und rein an ein überragendes Vorbild hielten, wie

etwa Luis Delmán an den Genter Altar der Brüder van Eyck oder der Portugiese Nuno Gonçalves an Hugo van der Goes — die fremden Vorbilder bleiben auch bei den besten Künstlern des 15. Jahrhunderts, bei Pablo Vergos oder Bartolomé Verméjo etwa, eben doch auf den ersten Blick als fremd fühlbar und erkennbar. Und immer wieder kommen dann neue Fremde von neuem ins Land und finden, wie seinerzeit die van Eyck, Arbeit und Stellung und werfen abermals das aufkeimende nationale Leben zurück. Juan de Borgoña, ein Burgunder, doch aus florentinischer Schulung, malt im Kapitelsaal der Kathedrale von Toledo, das damals beinahe die Hauptstadt ganz Spaniens war. Dort malt auch Francisco de Amberes, also ein Antwerpener. Juan de Flandes, wieder ein Flame, wird Hofmaler der Königin Isabella der Katholischen. Neben dem Burgunder, mit ihm zusammen, arbeitet derweilen in Avila, der kastilischen Ritterstadt, Pedro Berreguete, der eigentümlichste Künstler ausgesprochen altspanischer Art, der mit seinen eindeutigen Rassetypen, in sehr realistischer Auffassung, mit eigenartig hartem Kolorit und seiner leidenschaftlichen Festigkeit der Zeichnung auf dem besten Wege war, Ausländisches mit Spanischem so zu durchdringen, daß das Fremde schließlich einmal völlig ausgelöscht werden konnte. Aber der Nachfahr dieses im Jahre 1503 gestorbenen Berreguete, Diego Correa, lernte Bilder von Raffael kennen, und das Nationale war plötzlich wieder vergessen. Ebenso in Sevilla, wo die italienisch, genauer wohl: venezianisch-muranesisch geschulten Deutschen, Jorge Fernandez Aleman und sein Bruder Alejo Aleman, mit starkem Sinn für Größe und Einfachheit, aus dem Eklektizismus einen nationalspanischen Stil herauszuentwickeln gerade begannen, als dann eine neue Flutwelle von Italien herüberbrandete: Nachahmung nicht nur des von der spanischen Papstfamilie der Borgia so sehr geliebten Pinturicchio-Stiles, sondern nun gleich auch, mit allen Kräften, Raffaels, Michelangelos und, vor allem und vielleicht sogar am nachhaltigsten, Nachahmung des großen Zauberers und Verführers Lionardo da Vinci.

Dieses Mal und in diesem Augenblicke vernichtete das Einströmen der Fremdherrschaft wirklich wertvolle, im Werden begriffene künstlerische Kräfte. Nicht, daß die in Mailand in Lionardos Nähe und in seiner unmittelbaren Schule gewesenen Yañes de Almedina und Ferrando de Llanos nun, in ihre Heimat zurückgekehrt, von Valencia aus diese neue Mode im ganzen ostspanischen Küstengebiet ausbreiteten; nicht, daß der im Jahre 1579 gestorbene Juan de Juanes, abgelenkt durch dieses Ideal und hin und her gerissen in einem Wirbel von Gegensätzlichkeiten, in seinen an sich durch die wahre Religiosität ihres Gefühles bedeutenden Bildschöpfungen den eigenen Stil dann doch nicht fand, — nicht dies alles bedeutet den wahren und größten Verlust, den die spanische Malerei durch Italien erlitt, sondern



*Die Anbetung der Heiligen Drei Könige
Um 1565. Rom, Galerie Borghese. (Zu Seite 108, 120)*



Die Hochzeit zu Kana. Um 1568—1570. Straßburg, Städtische Sammlungen. (Zu Seite 58)

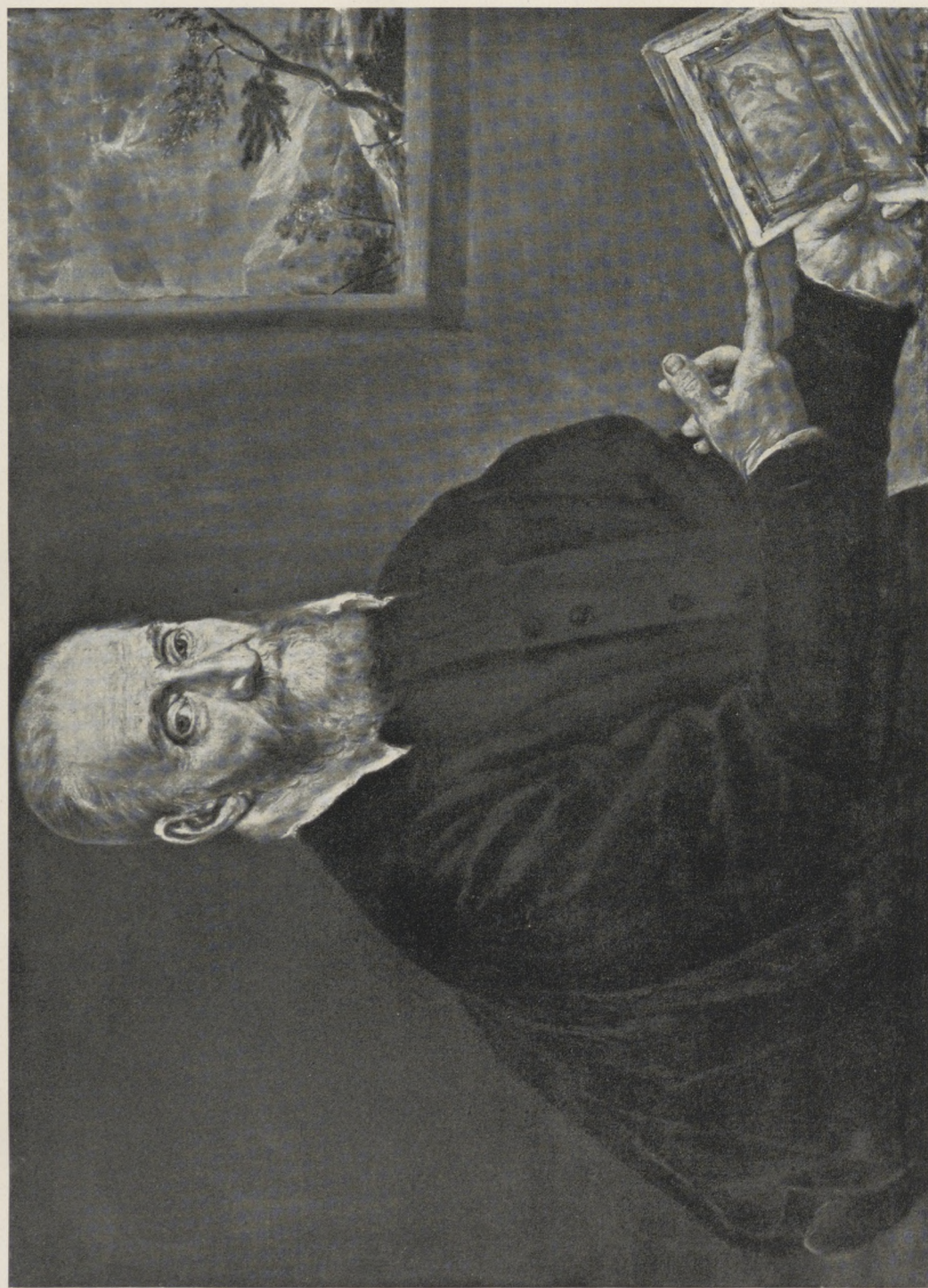


Christus und die Ehebrecherin. Um 1568—1570. Straßburg, Städtische Sammlungen. (Zu Seite 58)

der Schlag traf so hart, weil er jetzt eine wahrhaft schöpferische, künstlerische Persönlichkeit von rein spanischem Gepräge aus der Bahn warf: Luis de Morales, den einzigen und wirklich echten Vorläufer Grecos, des Verkünders und Gestalters der spanischen Kunstseele. Schüler vielleicht des jüngeren auch als Bildhauer berühmten Alonso Berreguete, geboren in Bajadoz, ganz an der portugiesischen Grenze und fast die ganze Zeit seines Lebens in der auch geistig dünnen Provinz Estremadura lebend, schuf Morales sich, zunächst an Flamen wie Rogier van der Weyden geschult, eine eigene Ausdrucksweise für seine religiös erregten Visionen der Schmerzensmutter oder des leidenden Christus. Mit einem Realismus, der sich auch vor dem körperlich Schmerzhaften nicht scheute, so daß man Gedanken an Kasteiungsvorstellungen der Gegenreformation nicht abweisen kann, verbindet er eine äußerst gepflegte malerische Behandlung, seine Bildflächen gießend und schleifend, daß sie schimmern wie Email, mit aller Kostbarkeit des leuchtenden Fleischtönen. Luis de Morales hat Rogier van der Weyden technisch verstanden, aber sein erworbenes Verständnis für künstlerische Wirkung benutzt zum Ausdruck des Tragischen und des Leidens in seinen Gestalten Christi, Marias und der Pietà. Vielleicht hart in der Komposition, vielleicht übertrieben, am Ende sogar absichtlich übertrieben in seinen Proportionen, bisweilen auch ein wenig geziert, so wie der kölnische Meister des Bartholomäus-Altars im Gefühlsausdruck geziert wirken kann, ergreifen seine besten Bilder dennoch durch die Wahrheit tiefer Empfindung und durch das Seelische, das seine Gestalten von echt spanischem Rassetypus durchzittert. Aber all dies ward dann verschüttet dadurch, daß auch er sich vom Lionardo-Stil, den er wer weiß wo mochte kennengelernt haben, beeinflussen ließ und weich wurde. Mit Hinzufügung einer Hintergrundlandschaft im Mona-Lisa-Stil fing es an. Und am Ende folgte er dann auch im Ausdruck und Gefühlsleben seiner Madonnen und Christusfiguren dem neuen Ideal.

Man wundert sich, daß König Philipp II., der das echt Spanisch-Religiöse und Gegenreformatorische an Morales' ursprünglichem Stil hätte lieben müssen, den Künstler nicht aus seiner unwirtlichen Provinz an den Hof holte. Gekannt soll er ihn haben. Der König hatte ein scharfes Auge auf Kunst und brauchte Künstler. Aber die Erzählung, daß er dem fast siebzehnjährigen Meister ein Jahresgehalt von 300 Dukaten als Gnadengeschenk aussetzte, ist nicht beglaubigt. Und jedenfalls bedeutete Morales damals schon längst künstlerisch nicht mehr als irgendeiner der Zugewanderten oder einheimischen Römlinge auch, die sonst die allerkatholischste Majestät in seinem Eskorial umgaben.

Philipp II., wie sein Vater Karl nicht nur großer Kunstfreund und Kunstsammler, sondern auch Kunstkenner von Gefühl und Empfindung, hätte



Bildnis des Giulio Clovio. Um 1571—1573. Neapel, Nationalmuseum. (Zu Seite 30, 60)



Die Heilung des Blinden. Um 1571—1573. Dresden, Gemäldegalerie. (Zu Seite 58)



Die Austreibung der Händler aus dem Tempel. Um 1571—1573. Richmond, Galerie Cook. (Zu Seite 58, 120)



*Die Austreibung der Wechsler
Ausschnitt. Bildnisse Tizians, Michelangelos, Clovios und Raffaels*

gern seinen Hofmaler Tizian aus Venedig nach Spanien berufen. Der aber hätte keine Zeit oder war zu alt. Und auch Tintoretto, Tizians Gegenspieler in Venedig, hätte Philipp gern um sich gehabt und ihn im Eskorial malen lassen. Vielleicht hätte er sich mit diesem neuen Genie der religiösen Kunst noch besser verstanden als mit Tizian, den er zwar als größten der so modernen Venezianer schon von seinem Vater her sehr verehrte und den er in seinen Briefen im familiären Kaiserstil mit „Unser Allergeliebtester“ anredete, der aber doch ein wenig unchristlich geldgierig und auch sonst sehr schwierig war. Aber auch Tintoretto, für Jahrzehnte hinaus verpflichtet für die Arbeiten im Dogenpalast in Venedig und für die Bruderschaft von San Rocco und für alle möglichen Kirchen und Klöster, war nicht abkömmlich; dazu von Natur noch viel weniger Hofmann als Tizian. So war Philipp, als er Maler des monumentalen oder großdekorativen Stiles für die Ausmalung der Kirchen und Klöster, Kapitelsäle und Sakristeien und Altäre des Eskorial brauchte und nach Spanien berief, wessen immer er habhaft werden konnte, angewiesen auf Talente zweiter und dritter Ordnung. Federigo Zuccaro, Romulo Cincinnato und Pellegrino Tibaldi entfalteten in diesem Riesenbau des Eskorials, dem kirchlichen



Die Austreibung der Wechster. Um 1572—1574. Minneapolis, USA., Museum. (Zu Seite 30, 58, 120)

Weltherrschaftsmonument der spanischen Macht, ihren kalten, akademischen, spätrömischen Manierismus. Auch Luca Cambiaso, der begabte Genuese, gab hier, in fremder Luft und im Zwang einer Architekturumgebung von befohlener, schon etwas klassizistischer Hochrenaissance nicht sein Bestes. Eine italienische Malerin sogar, Sofonisba Anguisciola, holte Philipp nach Madrid, gleichfalls ohne Erfolg.

Was die spanischen Schüler und Nachahmer dieser italienischen Spätlinge der römischen Renaissance dann im Eskorial leisteten, wirkt vergleichsweise doch etwas bedeutender als die kalten Werke der fremden Lehrmeister. Sanchez Coello allerdings, hervorragender Bildnismaler aus der Schule des von Philipp mit Recht sehr bewunderten Flamen Antonis Moro, mußte Altarbilder schaffen, was unmöglich geraten konnte. Aber die Apostelpaare von Juan Fernández de Navarrete, genannt „El Mudo“, zeigen in der Kirche des Eskorial den italienisch-klassischen Geist der großen Hochrenaissance auf beinahe naive und seelisch fast unverdorbene Weise. Dieser „Stumme“ starb, fünfzigjährig, im Jahre 1579.

An der Möglichkeit der Entwicklung eines wahrhaft spanischen Nationalstiles in der Malerei mußte der kunstliebende Mäzen und Bauherr des Eskorials, selbst wenn seine Tizianverehrung ihn solche Möglichkeit ins Auge zu fassen überhaupt je erlaubt hatte, inzwischen wohl verzweifelt sein. Soweit es sich bei seiner Kunstliebe nicht um seine Sammelleidenschaft von Tizians und Tintoretts, Patiniers und Hieronymus Boschs handelte, war er, ein Vierteljahrhundert lang an dem Prunkmonument seines Eskorials, dieses „achten Weltwunders“, bauend und mitbauend, doch längst zum rein klassizistischen, erstaunlicherweise von den Ideen des Frühbarocks kaum begeisterten Romanisten geworden.

In solche verwickelten Kunstverhältnisse, Ergebnisse jahrhundertelanger innerer und äußerer Kämpfe, geriet El Greco hinein, der Grieche, der zum Erwecker des Tiefsten von spanischer Seele in der Malerei werden sollte. Ein Ausländer. Wieder ein Fremder also. Aber ein Fremder, der nicht, wie alle anderen vor ihm, die künstlerische Eigenart seiner neuen Wahlheimat und seines Gastvolkes schwächte, sondern einer, der, im Gegenteil, in seiner Kunst sich viel spanischer gab, als je ein Maler in Spanien vor ihm, außer vielleicht Luis de Morales — einer, der das in der spanischen Kunstseele heimlich Schlummernde erst voll zur Blüte und zur Reife brachte. Es war ein künstlerisch seltsamer Fall. So seltsam, daß König Philipp, der seiner ganzen Art nach mit beiden Händen nach dieser neuen Kunst hätte greifen sollen, den Greco nicht verstand oder nicht liebte, obgleich der doch aus Venedig und zwar aus unmittelbarster Nähe von Tizian und Tintoretto herkam und dann auch noch in Rom gewesen war.



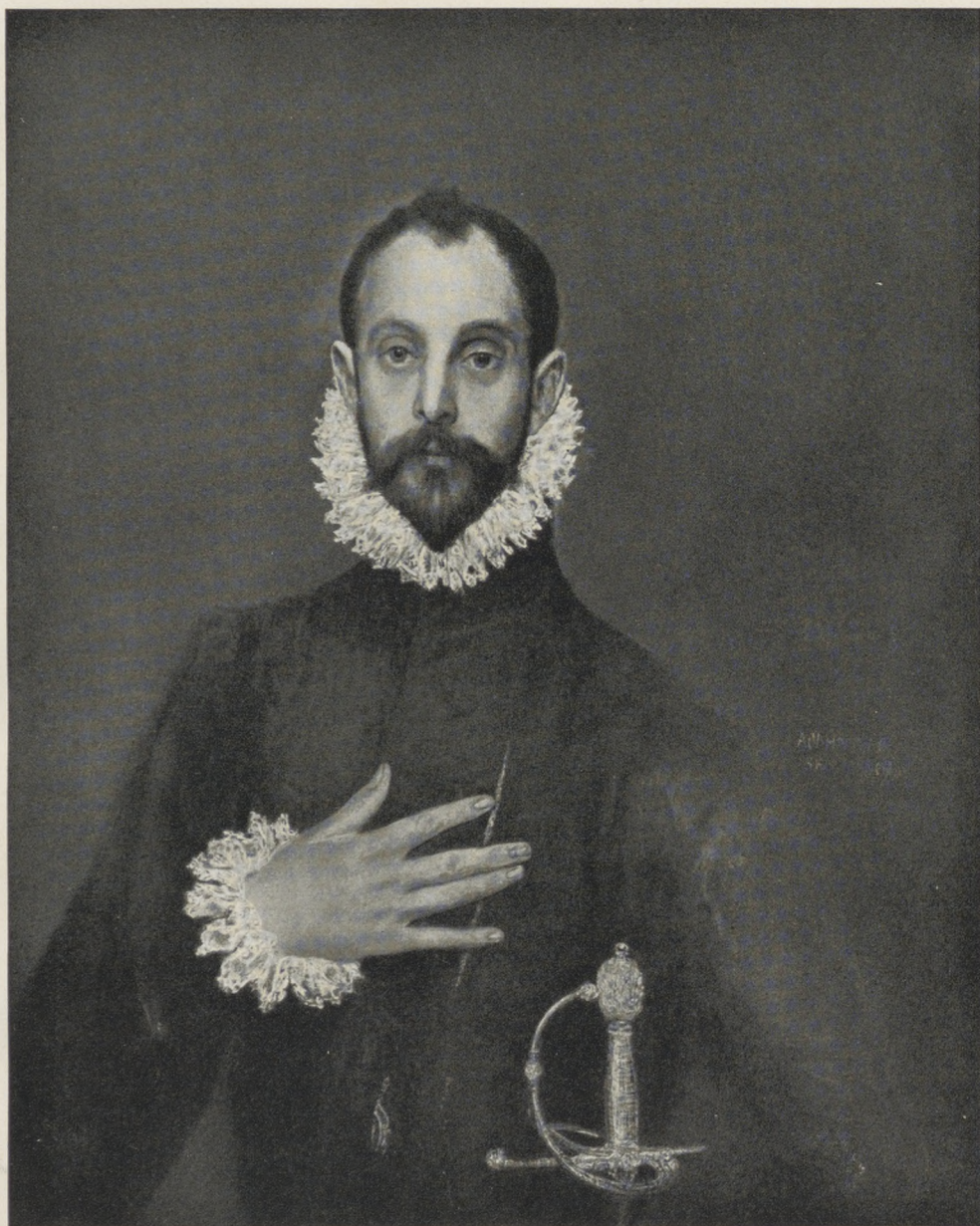
Die Heilung des Blinden. Um 1572—1574. Parma, Pinakothek. (Zu Seite 58)
(Der Kopf links am Rande gilt als Selbstbildnis)

Grecos Leben

Domenikos Theotokópoulos, in Spanien „El Greco“, „Der Grieche“, genannt, ward im Jahre 1541 in dem Orte Phodili bei Kandia, der Hauptstadt der griechischen Insel Kreta, geboren. Er hat sich bis an sein Lebensende, 1614, immer nur als Grieche gefühlt. Wenn er seinen Namen, Vornamen und Zunamen, auf seine Bilder setzte, schrieb er ihn selbstverständlich in griechischen Buchstaben; in Venedig wie in Parma, in Rom wie in Madrid und Toledo. Er betonte schon dadurch immer sein Griechentum. Vielleicht ist es wirklich so, daß, wie er angedeutet haben soll, er aus einer alten byzantinischen Familie stammt und daß er mit dem auch heute noch in Griechenland sehr angesehenen und geschichtlich verdienten Geschlecht der Theotókis blutmäßig zusammenhängt. „Poulos“ als Namenendsilbe ist patronomisch und heißt soviel wie „Sohn“, so wie im Deutschen bei Namen wie Jansen und Petersen die letzte Silbe auch.

Jedenfalls war Domenikos Theotokópoulos stolz auf sein Volkstum und seine Rasse, auf seinen Namen und auf das Alter seines Blutes, eines am Ende doch weitgehend antiken Blutes. Auf den Inseln des Ägäischen Meeres und des einst von Griechen besiedelten Mittelländischen Meeres hat sich altgriechisches Volkstum ja viel reiner erhalten als auf dem griechischen Festlande des Balkans.

Offenbar genoß der junge Theotókis-Sohn eine gute, gründliche Erziehung und Schulbildung. Ob in einem Kloster oder in einer der Laienschulen der kretischen Hauptstadt Kandia, auch Heraklion genannt, wissen wir nicht. Aber ein hochgebildeter und sogar gelehrter Mann ist Greco gewesen. Alle griechischen und lateinischen Klassiker standen in seiner Bibliothek, neben den Werken von Kirchenvätern, Kirchenlehrern und Theologen aller Richtungen. Dergleichen Sinn für das große Schrifttum eignet sich ein Maler, der in fortgeschrittenen Jahren unaufhörlich, manchmal sogar auf Vorrat malte, nicht nebenher an, wenn der Keim dazu nicht schon in der Jugend gelegt und vorbereitet ist. Auch hat der Künstler, vielseitig wie nur je ein italienischer Renaissance-Mensch, nicht nur als Maler, sondern auch als Baumeister und Bildhauer tätig und ebenfalls noch als Kunstschriftsteller hervorgetreten (mit einer leider spurlos verschollenen Abhandlung „Über die Malerei“), zeitlebens immer nur mit den Gebildetsten seiner Umgebung verkehrt, mit Dichtern und Erzbischöfen, mit Kardinälen und Schriftgelehrten, Künstlern, Ärzten und Rechtsphilosophen. Als er nach Toledo kam, ein Mann von 36 Jahren, sprach er noch kein Wort spanisch. Doch nach wenigen Jahren schon waren die zwei Dutzend Zimmer seiner schöngelegenen Wohnung so etwas wie ein Mittelpunkt des ganzen geistigen Lebens dieser Stadt geworden. Der Künstler Francisco Pacheco,



Bildnis eines Unbekannten. Um 1577—1580. Madrid, Prado

Maler und Kunstschriftsteller, Oberaufseher der Inquisition in allen künstlerischen Fragen, italienischer Klassizist und später Schwiegervater des Velazquez, der im Jahre 1611 den Griechen besuchte, rühmte vor allem auch dessen tiefgehende Bildung und philosophischen Geist.

Kann man also nach dem, was man von Grecos reifen Mannesjahren mit einiger Sicherheit erfährt, immerhin gewisse Rückschlüsse ziehen auf seine



*Dame mit Pelz. (Bildnis der Doña Jeronima de las Cuebas?)
Um 1578. Glasgow, Sammlung Sir John Stirling Maxwell. (Zu Seite 50)*



Dame mit Pelz. Ausschnitt

allgemeine geistige Ausbildung, so steht man vor der Beantwortung der Frage, wo der junge Mann nun die Grundlagen seines künstlerischen Handwerks und seiner Malerausbildung in Kreta mag gelegt haben, völlig verlegen da. Man weiß nichts über die Art, wo und wie er seine Technik, das Umgehen mit Pinsel und Farben lernte, ebensowenig wie über die künstlerischen Ideale, die seinem jugendlich empfänglichen Sinn vorschwebten. Natürlich kannte er die byzantinischen Heiligenbilder, Ikonen und Wandmalereien und Mosaiken. Kreta war eine reiche Insel mit vielen Städten und Klöstern. Die alte byzantinische Kunstübung hätten die Venezianer, im Jahre 1204 im vierten Kreuzzuge durch Beuteabkauf von Boniface de Montferrat Herren der Insel geworden, gar nicht unterdrücken können, auch wenn sie es trotz ihrer mehr als nur halb orientalischen heimischen Markuskirche je gewollt hätten. Die byzantinische Gottesmutter, die „Panagía“, blau und gold und hieratisch langgestreckt, und der erregte, ganz Geist gewordene Christus, der „Pantokrator“, in allen Kirchen verehrt, waren dem jungen Theotokópoulos ebenso vertraut wie die abgezehrten asketischen Heiligen der kleinen Ikonen, die jedes Griechenhaus über der Ewigen Lampe beherbergt — Bilder, deren gottesdienstlich bestimmter feierlicher Stil im 16. Jahrhundert kaum anders aussah, als er ein halbes Jahrtausend vorher ausgesehen hatte. Aber neben dieser alten griechischen Kunst lebte, mindestens in den Städten, bestimmt doch in der Hauptstadt Kandia, eine moderne venezianische Malerei. Kandia war im 16. Jahrhundert, ehe es im Jahre 1645 den Türken anheimfiel, eine mächtige und reiche venezianische Kolonialhauptstadt. Noch heute sieht man am Hafen die Reste der riesigen gewölbten Schiffshallen. Mitten zwischen drei Kontinenten gelegen, mußte die Insel stets einer der wichtigsten Handelsmittelpunkte im Ostbecken des Mittelmeeres sein. Wo immer die Venezianer ihren geflügelten Markuslöwen an Hafenummauer oder Stadttor anmeißelten, folgte bald Reichtum und dann sehr bald auch Kultur und Kunst. Mochten venezianische Kunstwerke in Kreta anfangs Import gewesen sein, Mitgebrachtes aus der Heimat — es haben sich dann bald venezianische Maler in Kreta niedergelassen, schon der doch notwendigen Bildniskunst wegen. Zwar ist dies später alles unter den Türken, die im Jahre 1645 die Insel eroberten, verschüttet worden. Aber zu des jungen Theotokópoulos Zeiten gab es nicht nur venezianische Bilder in Kandia, sondern auch venezianische Künstler und Werkstätten. In einer von ihnen mag er als Lehrling, vielleicht auch noch als Geselle gearbeitet und dann sein unbyzantinisches Malwerk gelernt und geübt haben. Indessen weiß man nichts Näheres hierüber; auch nichts über die Frage, ob er mit dem bekanntesten griechischen Maler der Insel, dem Kreter Michelákis Damaskinós, Michele Damasceno von den Italienern genannt, in Beziehungen stand. Denn auch dessen Art



Die Heilige Dreifaltigkeit. 1577. Madrid, Prado. (Zu Seite 62)



Die Himmelfahrt Mariae. 1577. Chicago, Art Institute. (Zu Seite 62)



Die Anbetung der Hirten
1578—1579. Toledo, Kirche Santo Domingo el Antiguo. (Zu Seite 120)



Holzkohle anblasender Junge
Um 1577. Neapel, Nationalmuseum

ist nicht ganz durchsichtig, und in Kreta von ihm geschaffene Werke kennt man einstweilen nicht. Man weiß nur, daß die Griechenkolonie in Venedig den Levantiner „Damasceno“ in die Lagunenstadt berief, damit er in ihrer Kirche griechisch-orthodoxen Bekenntnisses, in San Giorgio dei Greci, einiges male: Moses und Elias sowie die Ärzteheiligen Cosmas und Damian, von dem Korfioten Antonio Berga in Auftrag gegeben, zeigten einen etwas unpersönlichen Stil, zwischen Renaissance und Byzanz, ebenso wie die sehr gerühmten Bilder der Apostelfürsten und die Darstellung von Geburt und Taufe Christi aus dem Jahre 1577. Als ein Stück Heimat gefielen diese Arbeiten den Mitgliedern der griechischen Kolonie Venedigs so sehr, daß man dem Damasceno dann im Jahre 1586 die gesamte Innenausstattung der Kirche übertrug. Aber damals war Theotokópoulos längst in Toledo. Kurz, es ist nicht festzustellen, wie der junge Greco gemalt hat, ehe er nach Venedig ging.

Er war etwa vierundzwanzig Jahre alt, als er dort in die Werkstatt Tizians eintrat. Tizian soll den jungen Fremdling geschätzt haben. Vielleicht



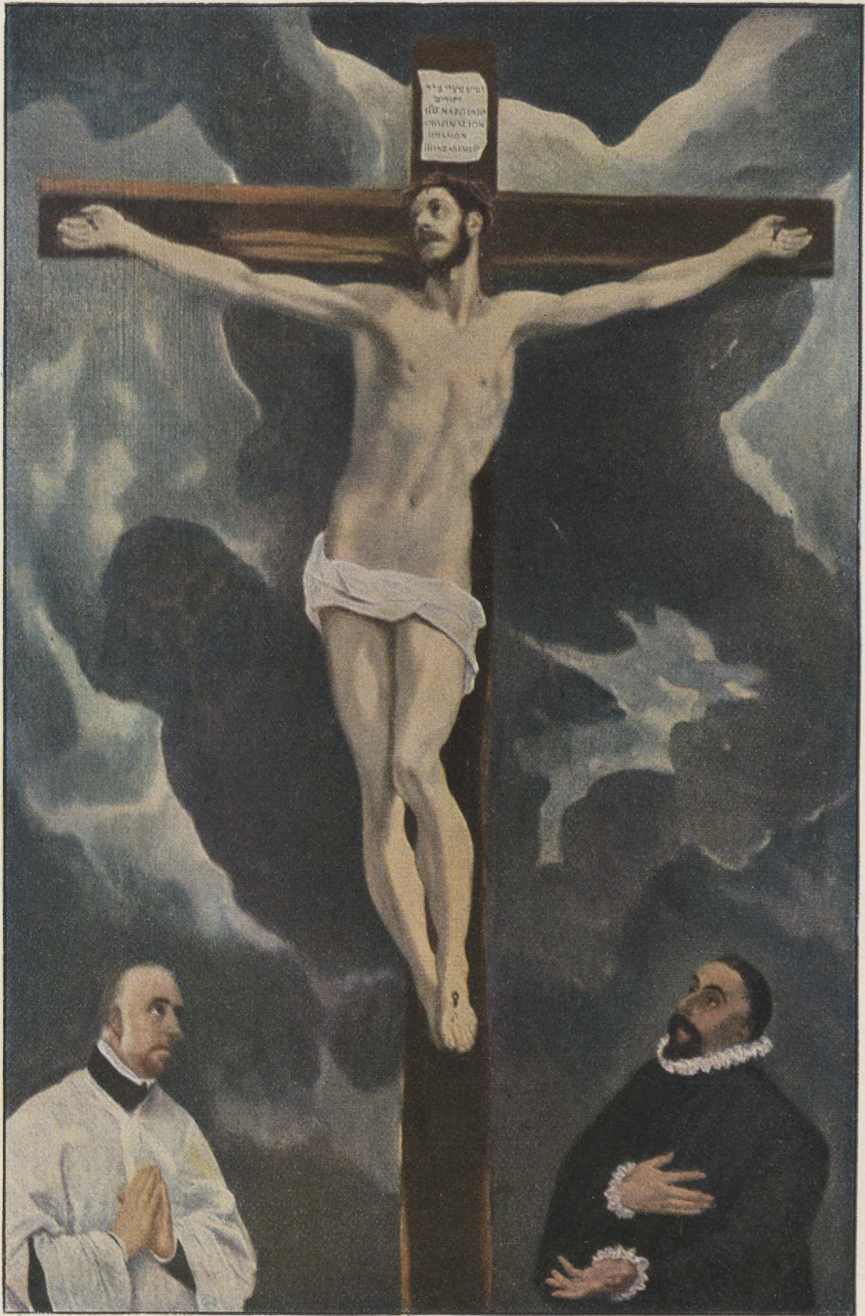
Der Traum Philipps II.
Um 1580. Eskorial, Kapitelsäle. (Zu Seite 74)



Die Entkleidung Christi. Ausschnitt



*Die Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg
Um 1584—1587. München, Ältere Pinakothek. (Zu Seite 44, 70)*



Christus am Kreuz mit zwei Stiftern
Um 1580—1585. Paris, Louvre. (Zu Seite 104)

hat der Kreter mitgewirkt an der zweiten Fassung des großen Gemäldes der „Marter des heiligen Laurentius“, das Tizian im Auftrage Philipps II. für den Eskorial damals in Arbeit hatte. Im Jahre 1567 schrieb Tizian dem König von Spanien über einen „sehr begabten Schüler“, den er an dem Riesenbilde mit beschäftigte. Dieser sehr fähige junge Mann soll Theotokópoulos gewesen sein. Jedenfalls führte Greco sich dann einige Jahre später in Rom als Schüler Tizians ein, und sein Freund Giulio Clovio, der berühmteste Miniaturmaler seiner Zeit, ein Dalmatiner, aber aus mazedonisch-griechischem Blut, nennt den jungen Kreter in einem Briefe vom November 1570 ausdrücklich und nachdrücklich einen „Schüler des großen Tizian“. — So darf man annehmen, nicht nur daß er tatsächlich in der Schule des Größten in Venedig sich heranbildete, sondern auch daß er künstlerisch nicht ganz mit leeren Händen aus Kreta nach Venedig gekommen war: einen Anfänger im Handwerk hätte Tizian sicher nicht bei sich aufgenommen und arbeiten lassen.

Neben Tizian studierte der Grieche vor allem auch Tizians Nebenbuhler Tintoretto. Er kam ja genau um jene Zeit nach Venedig, als Tizian sich in einen geistigen Wettstreit einließ mit der Dämonie Tintoretts, und der Achtzigjährige, nicht zu seinem Nachteil, ein wenig unter den Einfluß Tintoretts geriet. Gerade jenes Gemälde der Laurentius-Marter, dessen erste Fassung, etwas früher entstanden als die für den Eskorial bestimmte, in der Jesuitenkirche in Venedig erhalten ist, zeigt Tizians damaligen Stilwandel nach der Seite der unausweichlichen Genialität Tintoretts hin. Daß Theotokópoulos sich außerdem gründlichst das Studium Paolo Veroneses angelegen sein ließ, versteht sich von selbst. Er wollte alles lernen. Besonders nahe aber, vielleicht sogar in persönlichem Verkehr nahe, stand er dann dem Jacopo Bassano. Manche „Bassano“ genannte Bilder dürften doch wohl frühe Arbeiten von Greco sein, mit nicht geringerer Wahrscheinlichkeit ihm zuzuschreiben, als hie und da einmal heute ein Bild dem Griechen gegeben wird, das in Wirklichkeit von Bassano stammt. So sehr hatte er sich in den vier Jahren seines Aufenthaltes in der Lagunenstadt in die Empfindungen und in die Ausdrucksweise nicht nur der großen, sondern auch mancher der kleineren Meister der venezianischen Schule eingelebt.

Dann, es muß im Jahre 1569 gewesen sein, ging er nach Rom. Vorher aber wollte er nach Parma. Da gab es etwas Neues in der Malerei, etwas, wovon man außerhalb Parmas keine rechte Vorstellung gewinnen konnte: Correggio! Dessen Kunst hat Greco ebenso gründlich studiert und um ihre Geheimnisse befragt wie die Bilder der Venezianer. Nur daß Correggio damals schon längst tot war, als Tizian und Veronese, Tintoretto und die Bassani noch in vollem Schaffen standen und sie die neugierigen Fragen



Das Martyrium des heiligen Mauritius. Ausschnitt



Das Martyrium des heiligen Mauritius. Ausschnitt. (Zu Seite 38, 72)



Das Martyrium des heiligen Mauritius
Um 1581—1584. Eskorial, Kapitelsäule. (Zu Seite 38, 72)



Die reuige Magdalena

Um 1585. Worcester (Mass.), Museum. (Zu Seite 94, 104)

des aufgeweckten jungen Griechen, wie man dieses machen müsse und weshalb man jenes anders machen solle, noch selber mehr oder minder deutlich beantworten konnten. Grecos Liebe zu Correggio aber und was seine Bilder ihn lehrten, erwies sich dann auch als fruchtbar. Einiges mag er in Parma nebenher dem Parmeggianino schnell ebenfalls noch abgesehen haben. Denn Parmeggianino, in manchen Dingen von Correggio herkommend, war durch bildliche Verkündigung eines neuen Schönheitsideals, des Ideals der langgestreckten Figur, plötzlich die große, auch in Venedig wirksame und dem Greco wohl auch dort schon begegnete Mode geworden. Sehr regsamem Sinnes und lebhaften Geistes, neigten Griechen immer dem Allerneuesten zu und griffen es behende auf, um es ihrer Vorstellungswelt einzuverleiben. Jener Kreter Michele Damasceno hat einmal dem rein im



Die reuige Magdalena

Um 1582. Budapest, Museum der Bildenden Künste. (Zu Seite 94, 104)

Sinne der Hochrenaissance schaffenden, in Venedig führenden Bildhauer Alessandro Vittoria gleich anderthalb hundert Zeichnungen jenes Parmeggianino auf einmal verkauft, als das „Modernste“, was es damals gab.

So ausgerüstet, mit Schulung der größten und eigenartigsten Künstler Venedigs, bereichert um das Studium des so eigenartig schöpferischen Correggio und um das eingehend liebevolle Verständnis für das in Parmeggianino ausgedrückte Allerneueste in der Kunst kam Domenikos Theotokópoulos in Rom an. Rom war neben Venedig, als Sitz des Papsttums sogar über Venedig, immer noch ein großes Zentrum künstlerischen Lebens. In der Tasche hatte der Kreter einen Empfehlungsbrief an den allmächtigen Papstnepoten, den Kardinal Alessandro Farnese, und mit dessen hochgelehrtem und hochgebildetem Bibliothekar und geistigem Mitarbeiter Fulvio Orsini stand er bald auf gutem Fuße. Sein bei den Farneses sehr angesehener Freund, jener Miniaturmaler und Buch-Illuminator Giulio Clovio, hatte die Beziehungen hergestellt. Und was der Grieche an Kunst selber vorzuweisen hatte, sein Selbstbildnis, scheint überall, wo man es sah, großen Eindruck in der Welt der römischen Kunstkenner gemacht zu haben. Erhalten ist es nicht. Vielleicht hat man es sich ein wenig in der Art vorzustellen wie das Bildnis, das Greco von Giulio Clovio malte und das durch die Lebendigkeit seines Ausdrucks etwas Neues im Umkreise damaliger römischer Malerei bedeutet haben mag (Abbildung Seite 7). Denn damals hatten die Römer die Kunst des im übrigen sehr bald zum Michelangelo-Nachahmer gewordenen, aber im Bildnisfach immer noch sehr großartigen Venezianers Sebastiano del Piombo auch schon wieder aus den Augen verloren und im Repräsentationsporträt nur noch an den florentinischen Bronzinstil zu glauben sich gewöhnt. So wurde der Kreter als interessante Neuerscheinung in der römischen Kunstwelt offenbar freudig begrüßt. Indessen große Aufträge wurden ihm nicht zuteil, Aufträge, in denen er seine Kunst hätte ausleben können. Auch von den Farneses nicht, wenigstens nicht in dem Maße, wie er es in Hinblick auf seinen Empfehlungsbrief erwartet haben mochte. Bilder seines etwa sechs Jahre dauernden römischen Aufenthaltes sind selten. Er hat wohl vornehmlich die Stadt Rom selbst auf sich wirken lassen, seine Altertümer und seine Bauten, seine Bildhauerwerke und seine Malerei, und an diesen Eindrücken seinen eigenen Stil weiter entwickelt.

Auf einem der wenigen uns erhaltenen, in der römischen Zeit entstandenen Gemälde legte er, in einer Bildnisgruppe, am Rande bemerkt, in der unteren Bildecke angebracht, sein damaliges künstlerisches Glaubensbekenntnis ab, römisch-venezianisch: da erscheinen, völlig porträtgetreu, die vier Brustbilder von Tizian und Michelangelo, Clovio und Raffael (Abbildungen Seite 10, 11). Clovio, den Freund und Gönner, der, Sohn eines Mazedoniers, wahrscheinlich griechisch sprach, hat er wohl vornehmlich aus Dankbarkeit



*Das Begräbnis des Grafen von Orgáz
Um 1586. Toledo, San Tomé. (Zu Seite 44, 78)*



Das Begräbnis des Grafen von Orgáz. Unterer Teil des Gemäldes. (Zu Seite 78)



*Das Begräbnis des Grafen von Orgáz. Mittelgruppe
Der Graf von Orgáz wird von den beiden Heiligen Stefanus und Augustinus bestattet. (Zu Seite 78, 80)*

für mancherlei Förderung mit hineingenommen in die Versammlung der Unsterblichen; auch am Ende ein wenig als Dank für seine Unterweisung, denn auch Greco hat sich auf einem von Clovios Spezialgebieten, dem der Miniaturmalerei, im Bildnis oft betätigt. Jene drei anderen, denen er da huldigte, porträtierte er, obwohl er Michelangelo, wie Tizian persönlich kennen mochte, nicht nach dem Leben, sondern nach Bildnissen von anderer Hand. Tizian nach seinem Selbstbildnis und Michelangelo nach dem Bilde von Daniele de Volterra. Wenn Greco, wie man bestimmt weiß, sich auch über Michelangelo als Maler abfällig geäußert hat, die Genialität dieses Mannes überhaupt, das Schöpferische des Bildhauers und Baumeisters, bewunderte er doch immer von neuem. Daß der Grieche aber auch Raffael, diesem auf geheimnisvolle Weise wiedergeborenen antiken Menschen, sich innerlich nicht weniger verpflichtet fühlte als seinem eigentlichen Lehrer, würde man seinen Bildern nicht so ohne weiteres ansehen. Erst wenn man es weiß, versteht man, wie gründlich er für sein eigenes Schaffen die Fresken Raffaels im Vatikan auf die geniale Anmut ihrer Kompositionen und Gruppenbildung hin studierte.

In Rom also fühlte sich der dreißigjährige Grieche trotz wohlthuenden Eigenerfolges immer noch als eifrig Lernender und sog an Kunstkräften in sich hinein, was seine Augenphantasie nur irgend brauchbar fand. Derweilen kann es ihm aber an Aufträgen nicht ganz gefehlt haben. Er war immerhin finanziell doch in der Lage, sich einen Famulus zu halten, einen Schüler und Mitarbeiter namens Francisco Preboste, einen im Jahre 1554 geborenen Italiener. Den nahm er mit, als er im Jahre 1577, ein Jahr nach Tizians Tode, nach Spanien ging.

Weshalb Greco Italien mit Spanien, Rom, die Weltstadt mit dem stillen Toledo vertauschte, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen. Er selbst hat gar nichts darüber geäußert; vielmehr, in einem Rechtsstreit hierüber befragt, die Aussage verweigert und einfach geschwiegen. Alle Wahrscheinlichkeiten indessen sprechen dafür, daß ein großer Kunstauftrag ihn nach Toledo rief, ein Auftrag, den er nicht durch einfache Bilderlieferung erledigen konnte, sondern der seine Anwesenheit an Ort und Stelle nötig machte. Don Diego de Castilla, Dekan der Kathedrale zu Toledo, erster Domprobst von ganz Spanien, wollte von dem Griechen einen Altar für die alte Dominikanerkirche in Toledo, für das Kloster San Domingo el Antiguo, haben. Nicht nur Bilder, sondern den ganzen Altaraufbau sollte Theotokópoulos machen; auch die Statuen an diesem Altar entwerfen für den ausführenden Bildhauer Monegro. Des Griechen römischer Freund und Gönner, Fulvio Orsini, Kardinalsekretär, wird ihm diesen Auftrag verschafft haben, denn der stand in engen persönlichen Beziehungen zum Domprobst und Dekan der Kathedrale von Toledo, jenem Don Diego de Castilla. — Im



Das Begräbnis des Grafen von Orgáz
Ausschnitt. Der Graf von Orgáz und der heilige Augustinus. (Zu Seite 78)



*Das Begräbnis des Grafen von Orgúz
Ausschnitt. Kopf des heiligen Stefanus. (Zu Seite 78)*



*Das Begräbnis des Grafen von Orgáz
Ausschnitt. Der Sohn des Künstlers. (Zu Seite 78, 80)*

stillen mag Theotokópoulos aber auch wohl gedacht haben, es könne ihm gelingen, von König Philipp II. Aufträge für den Eskorial zu erhalten. In Rom hatte er ja mit angesehen, wie so kleine Leute wie Tibaldi und Zuccaro, Cincinnato und die Anguisciola nach Madrid gerufen wurden; und was die leisten konnten und wahrscheinlich in Spanien leisten würden, durfte er mit seiner gründlichen, seinem Römerstil vorangegangenen venezianischen Schulung sich auch wohl zutrauen. Mittelbare Beziehungen zum spanischen Könige hatte er aus Rom auch. Er war mit dem Bildhauer Pompeo Leoni befreundet, dem Bronzeplastiker, der dann am Altar der Eskorialkirche die überlebensgroßen Gestalten Karls V. und Philipps II. mit ihren Familien, kniende und verehrende Stifterfiguren, schuf.

Ob Theotokópoulos, wie vermutet wurde, ehe er nach Spanien reiste, noch einmal in Venedig war, steht nicht fest. Man weiß nur, daß er zu Anfang des Jahres 1577 in Madrid nachweisbar ist und sich im Frühling dieses Jahres in Toledo ansässig machte. Vielleicht trifft es zu, daß er bald nach seiner Niederlassung in Toledo sich verheiratete, mit Dona Catalina de los Morales, wie neuerdings behauptet wird. Früher glaubte man, und Greco selbst hat das gesagt, die Mutter seines im Jahre 1578 geborenen einzigen Kindes, des Jorge Manuel, wäre eine Doña Jeronima de las Cuebas gewesen, die „rätselhafte Frau, seine Geliebte und Muse“. Dieser Sohn, Jorge Manuel, wurde auch Künstler. Als Maler wandelte er ganz in den Bahnen seines Vaters, kopierte ihn, half ihm bei seinen Gemälden, vollendete Unfertiges und versorgte die Kirchen der Umgebung Toledos mit Altarbildern im Stile des Vaters, so sehr in dessen Stil, daß es auch heute noch manchmal schwer wird, die Hand des einen von der des andern mit Sicherheit zu scheiden. Als Baumeister dagegen leistete er manches nicht Unbedeutende. In Toledo führte er das Rathaus nach Plänen des Juan de Herrera aus und gab einer Hauptkapelle der Kathedrale eine schöne Kuppel und Laterne.

Als Greco die Folge der Gemälde für das große, auch im Architekturaufbau von ihm geschaffene Altarwerk des Klosters Santo Domingo el Antiguo vollendet hatte, nahm König Philipp, vermutlich von dem Bildhauer Pompeo Leoni aufmerksam gemacht, Kenntnis von der Kunst dieses Fremdlings und gab ihm, vielleicht angezogen von den vielen in diesen Gemälden vorhandenen venezianischen und tizianischen Anklängen, den Auftrag, ein Altarbild für die Kirche des Eskorials, das „Martyrium des heiligen Mauritius und seiner thebäischen Legion“ zu schaffen, ein Riesengemälde, viereinhalb Meter hoch (Abbildungen Seite 26, 27). Jedoch fand es keine Gnade vor den Augen der katholischen Majestät und wurde nicht über dem Altar in der Eskorialkirche aufgestellt, sondern in einen der nur der Priesterschaft zugänglichen Nebenräume verbannt. Romulo Cincinnato,



*Das Begräbnis des Grafen von Orgáz
Ausschnitt. Kopf des Sohnes des Künstlers. (Zu Seite 78, 80)*

ein unbeträchtlicher Römer, durfte dann in der Kirche das große Ersatzbild für den Mauritiusaltar malen.

Aus der heimlich erhofften Stellung des spanischen Hofmalers wurde also nichts. Der Grieche kehrte nach Toledo zurück und hat diese Stadt seither wohl kaum wieder verlassen. Sie scheint ihm, obwohl er doch die einzigartige Großstadt Venedig und die Weltstadt Rom mit dem reichen anregenden Kultur- und Kunstleben kannte, zugesagt zu haben: die großartige Lage, hoch auf einem Kalkfelsen, ähnlich wie Orvieto auf drei Seiten von dem in tiefer Schlucht brausendem Tajo umflossen, mit dem Blick auf kahle, nur mit dem Grausilber von Olivenwäldchen hie und da bedeckte Felsenberge, nackt und staubig in reich abgestuftem Grau das Ganze — dann die Stille und die Einsamkeit, fernab vom Getriebe der Welt mit der großen künstlerischen Vergangenheit, die sich noch ablesen ließ an den Festungswällen und Mauern der Westgoten, an den Bauten der Sarazenen und an den Werken der gotischen Künstler an der Kathedrale und an den Kirchen. Vielleicht auch das Orientalische im Gesamtbild der Stadt, mit den engen Gassen zwischen fensterlosen Mauern, hinter denen dann, ganz wie in der Antike, große schöne Innenhöfe liegen — dergleichen mochte ihn in seinem griechischen Heimweh trösten. Trotz Venedig und Rom blieb er eben doch zeitlebens ein etwas melancholischer Inselgrieche und Halborientale. Wenn auch Kreta, ähnlich wie Toledo, nur wenige Jahrhunderte unter der Herrschaft des Islams gestanden hatte und, durch Nikephóros Phokas, annähernd um die gleiche Zeit dem Byzantinertum zurückgegeben wurde, da Alfons VI. von Kastilien mit dem Cid im Jahre 1085 den Emir von Toledo besiegte und die Stadt dem Christentum zurückgewann, so blieb das Orientalische doch, hier wie dort, jahrhundertlang das vorherrschende sichtbarste Element im Kulturleben. Man baute noch lange weiter im arabischen Stil, und gotische Beter in Toledo knieten in der Kirche Santa Maria la Blanca unter den Hufeisenspitzbögen der mohammedanischen Baumeister: Orient, der Islam, ist ja, was den Stil des Lebens anbetrifft, doch nur eine Form von stehengebliebener Antike. Sehr viel anders als in Toledo sah es in den alten Nebenstraßen der kretischen Städte wohl auch nicht aus, als Domenikos Theotokópoulos dort jung war. Vor allem aber müssen dem Kreter die Menschen in Toledo etwas bedeutet haben. Dieser stolze griechische Aristokrat verstand etwas von dem Sinn dessen, was als Rittertum und Adel sich Kastilien nannte. Es waren hochfahrende Leute, diese Nachkommen der alten Geschlechter in ihrer festungsmäßig unzugänglichen Felsenstadt über dem Tajo. Seit der Wiedereinführung des Christentums war Toledo Erzbistum und Primatkirche von ganz Spanien geworden und wurde nicht mit Unrecht das spanische Rom genannt; Adel und Geistlichkeit waren die eigentlichen Herren im Lande.



Das Begräbnis des Grafen von Orgáz
Ausschnitt. Kopf eines spanischen Edelmannes über der Mittelgruppe. (Zu Seite 78)



Das Begrüßnis des Grafen von Orgáz. Ausschnitt. Köpfe spanischer Edelleute aus dem linken Teil des Gemäldes. (Zu Seite 78)



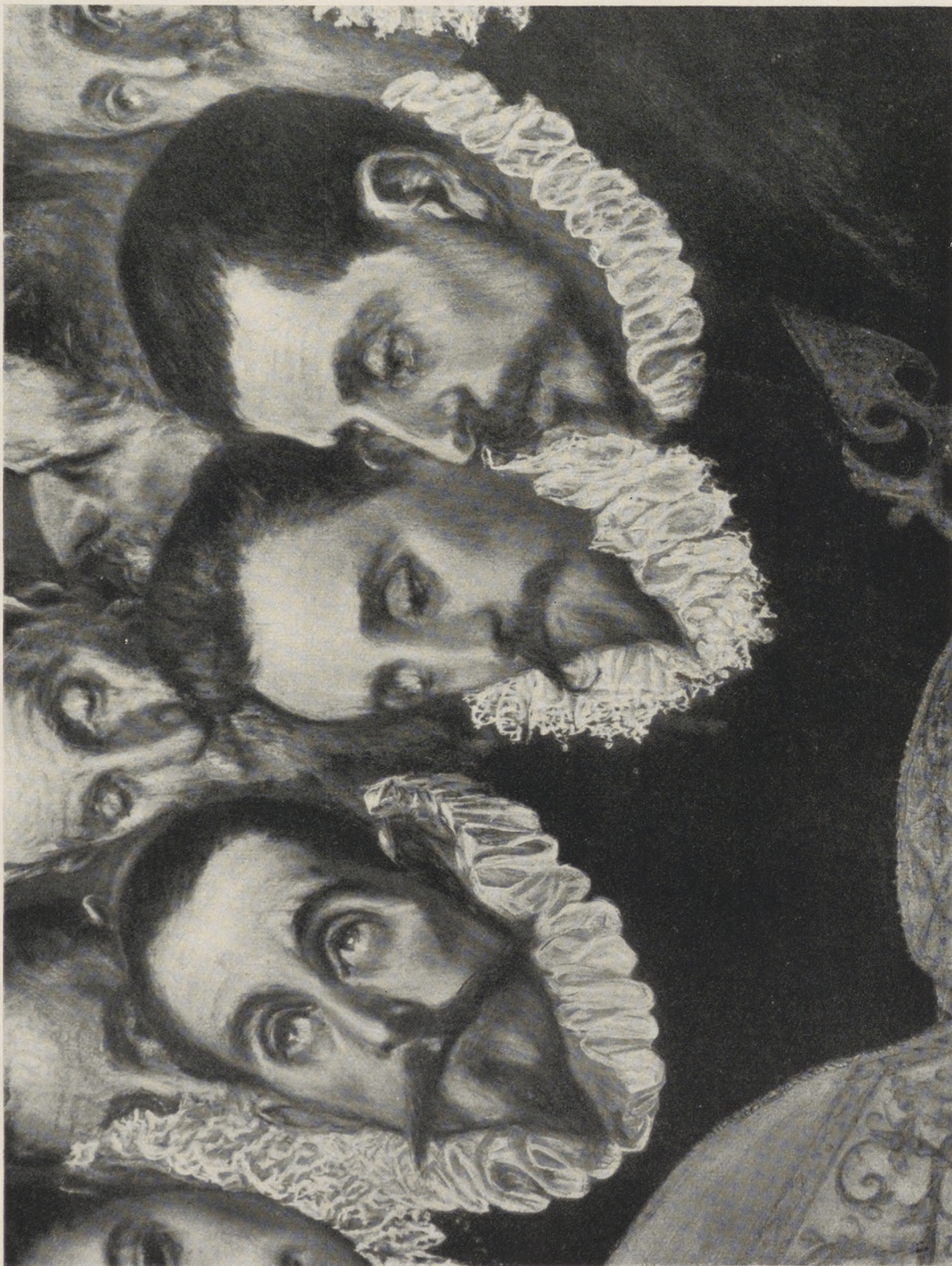
Das Begräbnis des Grafen von Orgáz. Ausschnitt. Köpfe aus dem rechten Teil des Gemäldes. (Zu Seite 78)

Von hier aus wurden, endlich (genau in dem Jahre, als Kolumbus, der letzte Kreuzfahrer, die Neue Welt entdeckte), auch Granada und das südöstliche Spanien dem Islam wieder entrissen, von Toledo aus aber auch der allerdings erfolglose Versuch gemacht, die Einigung Spaniens zu verhindern. Im Anfang des 16. Jahrhunderts hat dann hier der Erzbischof Kardinal Jiménez in seiner Kathedrale, durch das Herz des burgundisch-habsburgischen Ritters Kaiser Karls V., zeitweilig die großeuropäische Politik mit gelenkt — kurz, Toledo war so hochfahrend, daß Philipp II., als er, von Valladolid aus, seine Residenz wieder in die alte ruhmreiche Tajo-stadt verlegt hatte, schon nach zwei Jahren, 1561, wieder abzog und Madrid nun endgültig zur Hauptstadt machte. Mit dem Adel und der Geistlichkeit dieser Sorte von Kastiliern konnte selbst der bis zur Bigottheit kirchliche Eskorialerbauer und Hídalgo-könig nicht leben, jedenfalls in Toledo nicht regieren.

Der Grieche aber fühlte sich als Fremder wohl hier und verkehrte bald mit den vornehmsten Vertretern von Kirche und Ritterschaft, von Gelehrsamkeit und Kunst wie mit seinesgleichen. Als im Jahre 1580 in Toledo die arabische Sprache verboten wurde, fühlte er sich deshalb nicht weniger östlich-mittelmeerländisch und unwestlich als immer und von jeher. Toledo blieb ihm sein Stück Orient.

Seiner künstlerischen Laufbahn hat Grecos Bruch in den Beziehungen zum Königshofe nicht geschadet. Aufträge bekam er immer wieder, von Kirchen, Klöstern und Privatleuten. Allerdings mußte er oft genug, wenn ein Werk abgeliefert war, deswegen Prozesse führen. Auf dem für die Kathedrale im Auftrage des Don Diego de Castilla gemalten Bilde der „Entkleidung Christi“ (Abbildung Seite 24 und Farbentafel gegenüber Seite 24) fanden einige Mitglieder des Domkapitels manche Gestalten zu gewöhnlich oder plebejisch, und die Gruppe der drei Marien hätte auch an anderer Stelle gestanden als an der, die ihr der Grieche zugewiesen hatte. — Dann wieder hielt die Kirche San Tomé den geforderten Preis von 1200 Dukaten für das Riesenbild des Begräbnisses des Grafen Orgáz (Abbildungen Seite 31—47) für zu hoch; und ein Mitglied der Inquisition bemängelte es später einmal, daß Greco einem Cherubim Flügel gemalt hätte so groß wie die eines Erzengels.

Aber Theotokópoulos focht diese Prozesse durch, ohne künstlerische Zugeständnisse zu machen oder in seinem Ansehen und der Anerkennung seiner Leistung sich schädigen zu lassen. In dem Rechtsstreit um den für das Begräbnis des Grafen Orgáz geforderten oder ausbedungenen Preis von 1200 Dukaten erreichte er, daß das Gemälde von Sachverständigen neu taxiert wurde und daß diese neue Schätzung dann sogar um noch einige Hundert Dukaten höher lag als jene anfänglichen 1200, auf die sich Greco



Das Begräbnis des Grafen von Orgáz. Ausschnitt. Köpfe von spanischen Edelleuten in der Mitte des Gemäldes. (Zu Seite 78)



*Das Begräbnis des Grafen von Orgáz
Ausschnitt. Zwei Mönche. (Zu Seite 78)*



*Das Begräbnis des Grafen von Orgáz
Ausschnitt der Gruppe ganz rechts. Der Pfarrer Andrés Nunez. (Zu Seite 78, 80)*



*Bildnis des Arztes und Dichters Don Rodrigo de la Fuente
Um 1586. Madrid, Prado*

dann nachher gütlich mit dem Kirchenvorstand einigte. Für ein fast fünf Meter hohes Altarwerk mit zwei Dutzend Bildnissen darauf war solcher Preis, nach den italienischen Begriffen, mit denen Greco nach seinem in Italien verbrachten Jahrzehnt doch rechnete, nicht unangemessen, mochten sich spanische Provinzmaler auch mit geringeren Summen begnügen müssen. Solche Prozesse um Geld aber schadeten Grecos Beliebtheit nicht, auch wenn sie sich dann später beim Bezahlen der Gemälde für das Colegio der Doña Maria de Aragon in Madrid und für den Bilderzyklus für das Kloster in Illescas wiederholten. Aufträge hatte er immer, auch für die Hauptstadt Madrid sowie für Sevilla, nicht also nur für Toledo und



Die Gottesmutter

Um 1586—1590. Lugano, Sammlung Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza. (Zu Seite 108)

Umgebung. Er spielte als Kirchen- und Altarmaler außerhalb der Hofkreise die führende Rolle in ganz Spanien und wußte, daß man ihn brauchte. In seinem Nachlaß fanden sich nicht weniger als 115 vollendete Gemälde, meist Wiederholungen und Abwandlungen früher geschaffener Werke; zwei angefangene und vier erst zugerichtete Bilder, dazu eine Anzahl von Skizzen und zahllose gezeichnete Studien. Bei seiner Werkstatt hatte er offenbar eine Vorratskammer, aus der er jeden plötzlich einlaufenden Auftrag schnell befriedigen konnte, Beweis genug, daß seine Kunst hochgeschätzt war. Und von der oft behaupteten Verkennung durch seine Zeitgenossen kann keine Rede sein.

Der Grieche muß zeitweise sehr viel Geld verdient haben. Wofür aber er seine Einkünfte ausgab und weshalb er es, zum Beispiel, nicht zum Besitz eines eigenen Hauses brachte, erfährt man nicht. Man weiß nur, daß er immer auf großem Fuße lebte und ein Freund angeregter geistiger Geselligkeit war. Vielleicht trifft es sogar zu, daß er, wie erzählt wird, gelegentlich sich Musiker aus Venedig kommen ließ und daß dann bei ihm Hausmusik stattfand, in seiner Vierundzwanzigzimmerwohnung im Palast des Marqués de Villéna, hochgebaut auf terrassenförmig übereinandergeschichteten Gewölben, mit dem freien Blick über den Fluß und die Berge im Westen. Da traf man die geistige Oberschicht der Stadt, den Bischof und Griechenphilologen Covarubbias und seinen Bruder, den Baumeister, den Dichter Medinilla und den Trinitariermönch und Dichter Fray Paravicino. Auch Maler und Bildhauer und viele andere ihrem Aussehen nach geistig angeregte Menschen, von denen man nicht die Namen, sondern nur die Bildnisse kennt. Frauen sah man so gut wie gar nicht. Es gibt nur verschwindend wenige weibliche Gesichter in der nicht unbeträchtlichen Zahl seiner Porträts (Abbildungen Seite 16, 17).

Neben der Malerei trieb Theotokópoulos auch Plastik. Im Nachlaß befanden sich zwanzig Gipsmodelle und dreißig Bildhauermodelle aus Ton oder Wachs. Vielleicht liebte er es, wie Tintoretto die Gestalten, mit denen er seine Bilder bevölkern wollte, zunächst als plastische Figürchen zu modellieren und sie im Licht hin und her zu wenden? Doch auch als wirklicher Bildhauer muß er tätig gewesen sein. Nicht nur mit jenem Entwurf für die bekrönende Statue auf seinem ersten Altarwerk in Santo Domingo el Antiguo, sondern auch später noch als ausführender Bildschnitzer, zum Beispiel am Altar der „Kaserverleihung an San Ildefonso“ im Seminario zu Toledo.

Auch seine Tätigkeit als Baumeister stand nicht etwa nur im Zusammenhang mit der Errichtung und Ausschmückung von Altären, die ja oft große, anspruchsvolle und architektonisch beinahe selbständige Baulichkeiten im Kircheninnern darstellten. Sondern für das Colegio de S. Bernardino



Die Beueinung Christi. Um 1590. Paris, Sammlung der Comtesse de la Beraudière



*Der heilige Ludwig mit seinem Königspagen
Um 1586—1594. Paris, Louvre*

mußte er das Portal entwerfen, und für das vor den Toren der Stadt entstehende Gebäude der Akademie, einer Stiftung des Kardinals Quiroga, fanden sich in seinem Nachlaß mehr als zwei Dutzend von seiner Hand gezeichnete Baumeisterentwürfe.

Kurz vor seinem Tode, im Jahre 1614, machte er sein Testament. Als Erben setzte er den Sohn Jorge Manuel ein. Von der Mutter seines Sohnes ist keine Rede. Ebensovienig von einem Legat an Francisco Preboste, den getreuen Mitarbeiter. Vielleicht waren die vor ihm gestorben. Jorge Manuel aber bekam wohl nicht viel mehr als den Hausrat, die Bibliothek und den Inhalt jener Vorratskammer von Kunstwerken. Im übrigen waren nur Schulden vorhanden, bei dem Hausherrn Marqués de Villéna und dem Freunde Dr. Gregorio de Angulo. Greco hat sein Geld als Grandseigneur vertan.



Kreuztragender Christus
Um 1590—1594. Madrid, Prado. (Zu Seite 104)



*Die Kreuzigung
Um 1590. Madrid, Prado. (Zu Seite 98, 104)*



*Die Geburt
Christi.
Um 1590—1595*

*Rom,
Galerie
Corsini*

Er starb als hochangesehener Mann. Dichter wie Paravicino und Góngora klagten über den Verlust dieses seltenen Menschen und großen Künstlers. Bei seinem Begräbnis am 8. April 1614 schritt an der Spitze des Trauerzuges die Geistlichkeit von San Tomé mit dem Kreuz, die Bruderschaften der Santa Caridad und Angustias. Hinter dem Sarge folgten Ritter, Künstler und Gelehrte, Ordenspriester und Weltgeistliche, die ganze Freundschaft. Bestattet haben sie ihn in der Kirche San Domingo el Antiguo, jenem Gotteshause, für das er in Toledo zuerst tätig gewesen war.

Wie der Kreter ausgesehen hat, weiß man nicht. Keines der vielen sogenannten Selbstbildnisse, weder ein Einzelporträt noch eines der auf religiösen Gemälden, wie etwa dem „Begräbnis des Grafen Orgáz“ versteckten, ist zuverlässig beglaubigt. So bleibt nicht nur Grecos geistiges Bild vor der Nachwelt ein wenig im Dunkel. Man muß das Schicksal dieses Menschen in seinen Bildern lesen.

GRECOS KUNST

Lehre und Vorbild

Als Greco sichtbar wird im Licht der Kunstgeschichte, steht er da als ein Angehöriger der Malerschule von Venedig. Ein Frühwerk, ein kleines Triptychon, mit der Krönung der Tugendhelden, Arbeit des etwa Fünfundzwanzigjährigen, zeigt byzantinischen Miniaturenstil, umgewandelt durch den Einfluß venezianischer Holzschnitte aus der Schar jener Holzschneider, die im Gefolge Tizians tätig waren und sich nebenher um das Dekorative Paolo Veroneses bemühten. Solche Arbeiten des Kreters wirken, für einen Fünfundzwanzigjährigen, recht befangen. Mühsam scheint er seinen Weg gesucht zu haben. Daß er, Schüler und wahrscheinlich sehr bald auch Gehilfe und Mitarbeiter des großen Tizian, sich, ganz gleich ob schon von Anfang an oder erst etwas später, sehr weitgehend mit dem Volksmäßigen in der Kunst der Bassanorichtung einließ, zeigt nicht nur sein Bestreben, alles zu lernen, was möglich war, sondern auch, weil hier ja Gegensätze vorlagen, daneben eine gewisse Unsicherheit über die Art seines Kunstideals: jene Welt Tizianischer Gestalten, aus der Greco, auch in Toledo noch, immer wieder einmal deutlich Anleihen machte — nicht nur für eine Gesamtkomposition, wie etwa die „Assunta“, sondern auch nachweisbar für besonders eindringliche, neue und schlagkräftige Einzelfiguren —, ließ sich nur schwer mischen mit den Geschöpfen aus den Vorstellungskreisen der Bassani. Solche Verwendung von Typen aus



Heilige Familie
Um 1592—1595. Budapest, Privatbesitz. (Zu Seite 108)



Maria Immaculata
Um 1585. München, Privatbesitz. (Zu Seite 108)

dem niedrigen Volk verübelten dem Griechen ja einige Mitglieder des Domkapitels der Kathedrale von Toledo nach Ablieferung der „Entkleidung Christi“ und ließen es zum Prozeß kommen: tizianischen Adel unmittelbar neben Bassanoschen Arbeitergesichtern wollten sie nicht. Vielleicht aber war Tizian, der Allergrößte in Venedig, so sehr der Grieche ihn bewunderte und verehrte, doch als Lehrer im Sinne seines Bildideals wirklich nicht ganz das der Art Grecos Gemäße? Innerlich aufgewühlt war er wohl doch mehr noch von Tintoretto. Hier lag offenbar sein Ideal und seine wahre Geistesverwandtschaft. Tizians große Gelassenheit und weltweite Harmonien bewunderte er, wie es alle taten. Aber Tintoretts Aufruhr empfand er doch als das eigentlichere Klima seiner Seele. Er war kein Klassiker im Sinne der Italiener der Hochrenaissance, sondern eine Natur, die nur zu Frieden war, wenn die Leidenschaften der Seele, und wäre es bis zum Toben, entfesselt wurden. Tizian selbst ist ja gerade damals auch von diesem mächtigen Orkan sehr erschüttert worden und hat das Unnahbare seiner Harmonien vertieft um jene seelische Dramatik, der Tintoretto, nicht nur in Kirchen und Klöstern und Bruderschaftsgebäuden, sondern sogar im Dogenpalast so gewaltsam Gestalt verlieh. In Tizians Atelier selber also mögen die Elemente der tintorettschen Kunst die, wie es scheint, von Natur aus leicht erregbare, dramatische Phantasie des Kreters überwältigt haben. So befangen seine Kunst zunächst auch ist, er fühlte, er hätte Neues zu sagen bei der Gestaltung seiner religiösen Geschichten, Starkes und Heftiges, so daß es die Menschen schon im ersten Augenblick fesselte und dann nicht mehr losließ. Wenn es sein mußte, mit handgreiflicher Drastik. Wie Tintoretto bisweilen absichtlich drastisch war, um den tausendmal dargestellten Bildern der Christuspassion eine neue, aufregende Teilnahme zu sichern. Mit diesem Streben nach Drastik, durch das Tintoretto manche seiner Zeitgenossen verletzte, ließ sich das Volksmäßige und aus dem Alltäglichen genommene Genrehafte der Bassanokunst wohl verschmelzen und ins Gleiche bringen. Schergen und Henker bei der „Entkleidung Christi“ müssen in Wirklichkeit so abstoßend und roh, Zuschauer des Vorgangs werden so ärmlich und dürftig und gewöhnlich ausgesehen haben, wie sie Greco, in Erinnerung an die Bassanowelt der armen Leute, für die Kathedrale in Toledo malte. Zudem mochte ja der seelische Adel des Christuskopfes durch die unmittelbare Nachbarschaft roher und gewöhnlicher Gesichter noch edler wirken, in dem gleichen Sinn edler wie auf den Bildern von Bassano über all dem Dunkel des Gesamtkolorits dann ein kostbares Krapplackrot oder ein tiefstrahlendes Quittegelb, von reinem Weiß eingerahmt, noch leuchtender und edelsteinhafter glänzt als etwa in einer Harmonie, die von vornherein auf Pracht und schimmernde Helligkeit angelegt wäre.

Kurz: mag der Grieche seinem Lehrer Tizian Unendliches verdanken und ihm in jener Vierköpfeversammlung in der Ecke des einen Frühbildes vor Michelangelo und Raffael den ersten Platz angewiesen haben — sein wahres, ihm selber vielleicht erst im weiteren Verlauf seines Schaffens bewußt gewordenes Kunstideal war, mit aller Hemmungslosigkeit der Affekte und mit den manchmal vielleicht drohenden Gefahren des Affektierten, doch die aufregende und alle Schranken einreißende seelisch-sinnliche Urkraft Tintoretos.

Was wir von Grecos in Venedig entstandenen Malereien kennen oder zu kennen glauben, die „Hochzeit zu Kana“ und die „Ehebrecherin vor Christus“ des Straßburger Museums (Abbildungen Seite 4, 5), kleine, skizzenhafte Versuche des nun mehr als fünfundzwanzigjährigen Künstlers, wirkt bescheiden. Greco übernimmt in der „Hochzeit zu Kana“ die unklassische Schräganordnung der Komposition im tiefen Bildraum, ein Motiv Tintoretos, arbeitet mit heftigen Bewegungen mancher Einzelfiguren, mit Blickanregung durch vom Rücken gesehene Gestalten im Vordergrund; absichtlich wohl sind es Gestalten von Dienern. Hie und da begegnet eine Körperhaltung wie bei Paolo Veronese. Aber das im Figurenreichtum nach dem Hintergrund zu immer dichter, im Malerischen immer dünner werdende Menschengedränge, zu schnell verkürzt, läßt abermals an Tintoretto denken.

In Rom, der Nähe seiner unmittelbaren wie mittelbaren Lehrmeister entrückt, beginnt dann der Grieche aus dem Gelernten nun Eigenes zu gestalten, wenn auch bescheiden, wenn auch, gemessen am Venezianischen, noch ohne deutliche Eigenart. Die „Blindenheilung“ und die „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel“, beides Kompositionen, die in mehreren, offenbar bald nacheinander entstandenen Fassungen vorkommen, zeigen größeren Reichtum des Rhythmus in der Anordnung von Massen und Gruppen und, innerhalb einer Gestaltengruppe, klarere und musikalischere Ordnung (Farbtafel gegenüber Seite 96 und Abbildungen Seite 8, 9, 11, 13). Hier mag das Studium Raffaels und seines Sinnes für den ästhetischen Wert der Pause, des Hebens und Senkens der Linienführung, gewirkt haben. Bildmitten bleiben leer, bedeutend betonte Nebenfiguren, auch wieder vom Rücken gesehene, beherrschen mit ausfahrendem Umriß und entwickelter Gebärde Gruppen von einem halben Dutzend dichtgedrängter Zuschauer. Auch versucht Greco, die Menschenmassen in fühlbares, bildkünstlerisch ausgewogenes Verhältnis zum Bildraum, zur Bildbühne, das heißt hier noch: zu den Architekturhintergründen zu bringen. Manchmal baut er seine Prospekte schräg, wie Tintoretto es tat, Hallenräume und Bogenarchitekturen, sehr venezianisch in der Einzelform, hie und da als starke Hilfe für Zusammenfassung geballter Massen und kaum merkliche Betonung der mehr oder minder dramatischen Erzählung.

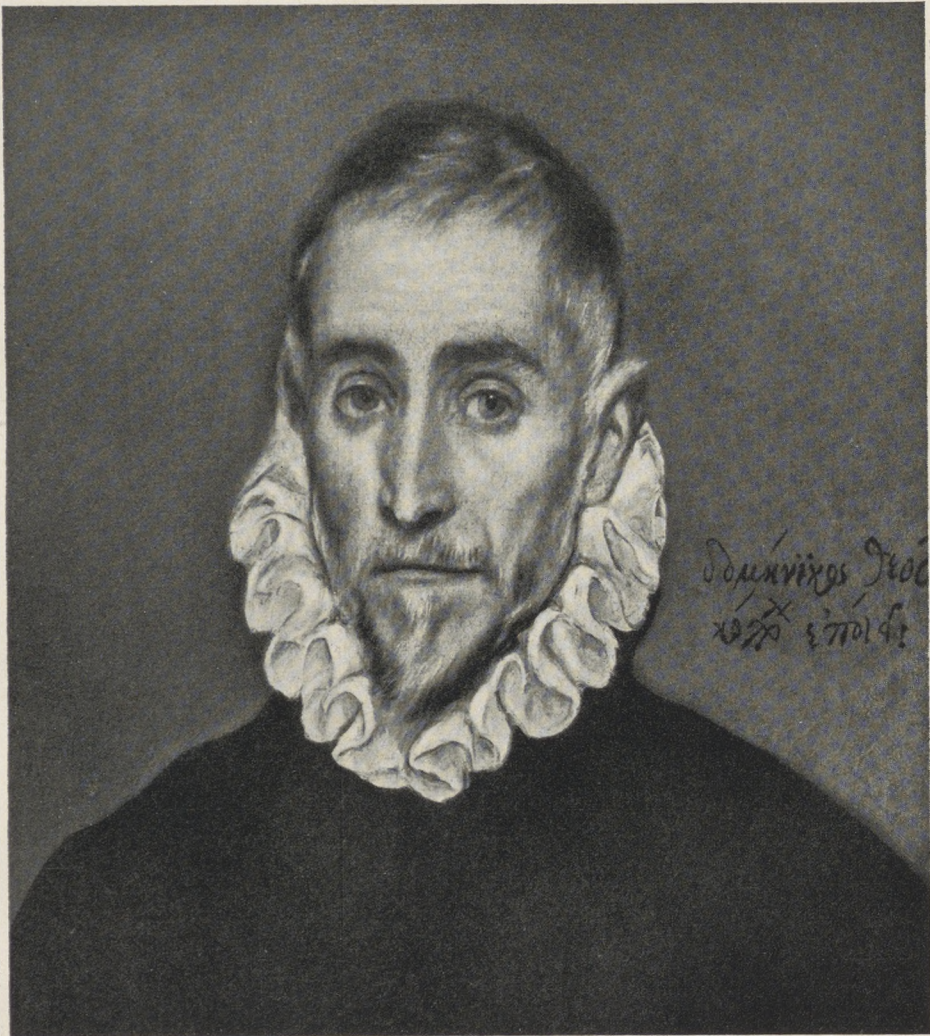


Julian Romero
de las Azanas N.
de Antequera Com.
en la Om. de S. Tiago
M. de Campo el
mas famoso de los
Ejercitos de Italia
y Flandes de cuyos
hechos gloriosos
estan llenas las
Historias

*Julian Romero de las Azanas mit seinem Schutzheiligen
Um 1586—1594. Madrid, Prado*

Manche dekorative Wirkung, von Paolo Veronese angeregt, manche genreartig-volksmäßige und vielleicht für römische Begriffe allzudrastische Einzelheit, wie etwa ein schnuppernder Hund vorn in der Mitte des Bildrandes oder eine bunte Häufung von durcheinandergewürfeltem Verkaufskram, von dem sich dann ein auf den Tempelstufen liegendegebliebenes nacktes Kind an plastischer Bedeutung kaum noch unterscheidet — solche Einzelzüge mögen tintorettohafte Einfälle übertreiben oder die Freude Bassanos am Vielerlei der Dinge befriedigen. Im großen und ganzen sagt Greco, wenn er es auch noch leise sagt, worauf er hinausmöchte: Venezianisches mit Römischem verbinden. Er modelliert schärfer und rundet plastischer, nicht in der Bewegung, aber in der bildhauerischen Durchgestaltung des Einzelkörpers energischer dreinfahrend als die Venezianer. Nicht immer zeichnet er gut. Oft zeichnet er mehr deutlich, auf Ausdrucksabsicht hin, als organisch überzeugend und für das Bildgefüge harmonisch. Sollte Michelangelo jemals Grecos ablehnendes Urteil über ihn im Malerischen zu Ohren gekommen sein, so hätte er ihm seinen Tadel für die Bewältigung figurenplastischer Schwierigkeiten leicht zurückgeben können. Aber Greco war nun doch auf einem neuen Wege: das Flächenhaft-Malerische des Gesamteindrucks eines Bildes sollte nicht mehr das einzige Ziel der Schönheit sein. Auch im Kolorit suchte er die Einzelfarbe innerhalb der Tonverhältnisse des Ganzen stärker zu betonen, wie er gleichzeitig nach plastischer Bedeutsamkeit strebte. Er läßt das Krapplackrot neben dem kalten Grün der Bassanopalette, bereichert um heftiges Gelb und Tintorettoweiß, nicht nur als Ganzes scharf leuchten, sondern drängt die vierteiliger gestalteten Farbflächen gegen Licht und Schatten hin, stärker nach vorn, mit emaillierter Spiegelung. Nicht mehr im Wohlklang venezianischer Tonübergänge schwelgt er, sondern sucht heftige Dissonanzen auf als Ausdruck schneidender Dramatik. Man kann schon hier, in diesen römischen Jahren, bei Betrachtung der verschiedenen Fassungen desselben Vorwurfs verfolgen, wie Greco seine Aufgaben immer tiefer und leidenschaftlicher durcharbeitet, bemüht um die Erreichung des stärksten seelischen Ausdrucks in seinen Menschenmengen.

Gegenüber dem Einzelmenschen äußert sich sein seelisches Verhalten damals am klarsten im repräsentativ gemeinten Bildnis. Jenes Selbstbildnis allerdings, das bei seinem ersten Auftreten in Rom so viel Aufsehen machte, kennen wir nicht. Giulio Clovios Halbfigurenporträt aber, in Breitformat gegeben, verrät, ohne an das Beste Tintoretto's heranzureichen, ebenso lebhaften Sinn für das eindeutig Bestimmte wie für das vielseitig Entspannte eines Menschenantlitzes, besonders in der Lebendigkeit des Ausdrucks in Augen und Mund (Abbildung Seite 7). Daß der äußerst hochgeschätzte und sehr berühmte Clovio, unbestrittener Meister der Miniatur-



Männerbildnis
Um 1586—1594. Madrid, Prado

malerei, ein Mann, der Tizians Gemälde in Kleinformat kopierte, durch Wetteifern mit den Wirkungen des Ölbildes die Buchmalerei um den ihr artgemäßen dekorativen Flachstil brachte, braucht Greco sich nicht klagemacht zu haben. Er hat ihn bewundert, wie alle ihn bewunderten, und hat ihn, seinen stets an Augen und Händen leidenden Förderer und halb griechischen Landsmann, geliebt. So hat er sein Bildnis äußerlich bedeutend und innerlich lebendig gemacht, seelisch tiefer, persönlicher und herzlicher, als man in Rom um 1570 das Repräsentationsporträt zu sehen gewohnt war. Als völlig neuartig aber, selbst innerhalb des Venezianischen, mag eine scheinbar nur dekorative Zutat empfunden worden sein: das Landschaftsbild an der

Wand. Zunächst war es wohl nur gedacht als Unterbrechung der großen leeren Fläche. Aber bedeutungsvoll ist dies dennoch. Tizian und Tintoretto schlugen in solchen Fällen ein Loch in die Mauer und gaben den Blick frei auf die Landschaft oder, da Tintoretto so viele Admiräle malte, auf das Meer, um Korfu oder Rhodos oder Cypern herum. Greco aber malt ein Bild ins Bild hinein, einen Wald, stürmisch gezaust unter schwerem Gewitterhimmel. Nun aber war weder Clovio Landschaftler, noch war Greco ein Naturfreund. Ihm, dem antikischen Menschen, stört die Natur, wenn nicht mindestens Architektur mit ihr verbunden war, sein Verhältnis zum Universum. So hat er seinem Freunde Clovio in dieser Landschaft, die weniger mit Tizian oder mit dessen deutschen Landschaftsmitarbeitern als mit Tintoretto zu tun hat, einen Seelenzustand an die Wand gezaubert, seinen eigenen oder den des Freundes, gleichviel: als Ausdruck inneren Lebens und Erregtheit des Herzens.

Das ganze reichliche Jahrzehnt hindurch, in dem Greco in Italien arbeitete, hielt er sich an verhältnismäßig bescheidene Bildformate. Nur selten überschritt er die Metergrenze. Und dann stand er plötzlich in Toledo in der eben fertig gewordenen Kirche Santo Domingo el Antiguo vor dem von ihm selbst in Michelangelos Klassizismus entworfenen Gebäude des Hauptaltars und vor den Riesenflächen, die er da bemalen sollte; noch größer als Tizians Fünfbilderaltar in Brescia und Jacopo Palmas Barbara-Altar. Das Mittelbild allein maß vier Meter in der Höhe, halb so hoch, weit mehr als halb so hoch wie Tizians Assunta in Venedigs Frarikirche! Um mit solcher Fläche zunächst einmal im Dekorativen für die Fernwirkung fertig zu werden, schuf der Grieche in Toledo ein Gegenstück zur Assunta (Abbildung Seite 20). Nicht ganz so reich und hinreißend wie sein Vorbild. Aber doch sind, wenn er auch wegen des Formates nicht mehr imstande ist, seine Gestalten mit jenen geheimnisvoll rieselnden Lichtfunken zu übergießen wie auf seinen kleinen italienischen Bildern, die manchmal aussehen wie ein Meeresleuchten, seltsam ergreifende Erfindungen auch hier schon vorhanden: der kniende Apostel vorn geht an seelischem Ausdruck über alles hinaus, was an bühnenmäßige Fernwirkung erinnern könnte, und der schräg schwebende erwachsene Mädchenengel unter Marias linker Achsel hat mit Venezianischem nichts mehr zu tun. Hier redet der Spanier El Greco. Auch für das in den Maßen nicht ganz so gewaltige Stück der „Dreifaltigkeit“ (Abbildung Seite 19) sah Greco sich nach einem monumentalen Vorbild um. Er fand es in Albrecht Dürers Holzschnitt „Gnadenstuhl in den Wolken“, wenigstens für die Hauptgruppe. Nur daß er das Schmerzhafte, das körperlich wie seelisch Schmerzhafte steigert und die beiden göttlichen Antlitze von Vater und Sohn menschlich inniger zusammenfügt. Marterwerkzeuge, wie Dürers Engel sie vorweisen, braucht er nicht.



*Der heilige Dominicus
Um 1595. Toledo, Kathedrale*

Denn Haltung und Ausdruck, auch rein körperlicher Ausdruck seiner auf Wolken wandernden Engelsvölker, sind Jammers genug, und das kostbare Leuchten des Kolorits folgt im Aufbau überall dem schiefen Rhythmus des Christuskörpers. Den modelliert er im Licht, zart und fest, als solle es ein griechischer Marmor werden. Im Typus ähnelt dieses Duldergesicht dem edlen Haupt, das der mit Dürer befreundete Venezianer Giovanni Bellini in seinem Gemälde des von Engeln beweinten toten Erlösers geschaffen hatte. Licht und Schatten aber zucken bei Greco heftiger, mag das Email der Farboberfläche im Nackten auch so kostbar geschliffen sein wie bei den Ecce-Homo-Gestalten von Luis de Morales, Grecos einzigem Geistesverwandten spanischen Geblütes.

Mit den Gemälden für diesen Hochaltar und die Seitenaltäre in Santo Domingo schrieb sich der kretische Fremdling vor den Augen von ganz Toledo den Meisterbrief. Don Diego de Castilla, der ihn aus dem Palazzo Farnese in die Stadt am Tajo berufen hatte, war gerechtfertigt in seinem Wagnis. Greco verewigte diesen ersten Gönner in der edlen Mönchsfigur links unten auf dem Querschiffsaltar mit der „Auferstehung Christi“. Auf diesem Gemälde stammt ein Grabeswächter von Tizians Petrus Martyrbild, ein anderer von Raffaels Fresko mit Petri Kettenbefreiung. Doch findet sich hier auch eine Gestalt jener Art, die später so oft auf Grecos Werken die Menschen verstimmt: die gewaltsam stoßhaft verkürzte Liegefigur mit hochgestelltem Bein, hier noch von vorn gesehen. Später erscheint solche Kreatur dann bei ihm verkehrt herum ins Bild gestürzt, noch verkehrter als Tintoretts anfangs berühmter, später dann aber sehr berühmter, auf diese Art vom Himmel gefallener Hauptheiliger auf dem Markuswunder (Abbildung Seite 69).

Trotz seines leidenschaftlichen Ringens um plastisch bedeutende und reiche Figur, wobei er abwechselnd Raffael und Tizian, Dürer, Michelangelo und Tintoretto befragt, beschäftigten den unruhigen Mann dauernd noch weitere neue Fragen. Was er damals zwischen Venedig und Rom gesehen und empfunden hatte, in Parma, vor Corregio, das geheimnisvoll die Farben verklärende Leuchten aus dem Dunkel, wollte jetzt schon bei ihm auch ans Licht. So schuf er für den Altar im rechten Querschiff von San Domingo die erste große „Anbetung der Hirten“. Strahlend von überirdischen Lichtern, funkelnd in kostbarstem Kolorit, stellenweise so schön wie beim späten Rembrandt, wo man auch nur noch das farbige Leuchten wahrnimmt, und ausgestattet mit geisterhaften, durchsichtigen Engelserscheinungen. Eine Einzelheit, wie etwa der Jesaiaskopf in der rechten Bildecke unten, steht als geheimnisvoll wirkendes Licht- und Schattenspiel völlig einsam da in aller bisherigen Kunst.



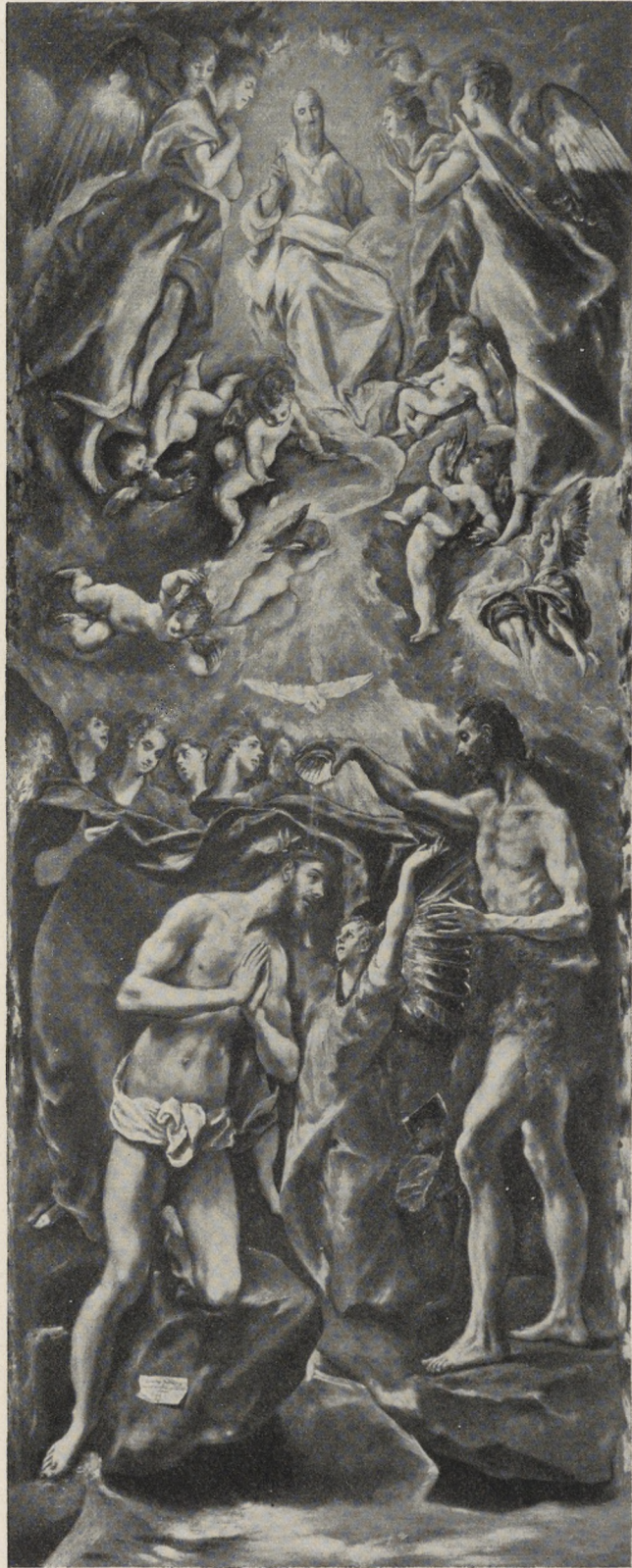
Christus am Ölberg
Um 1595. Ehemals Sammlung Nemes. (Zu Seite 120)



Christus am Ölberg
Ausschnitt der Londoner Fassung. (Zu Seite 120)

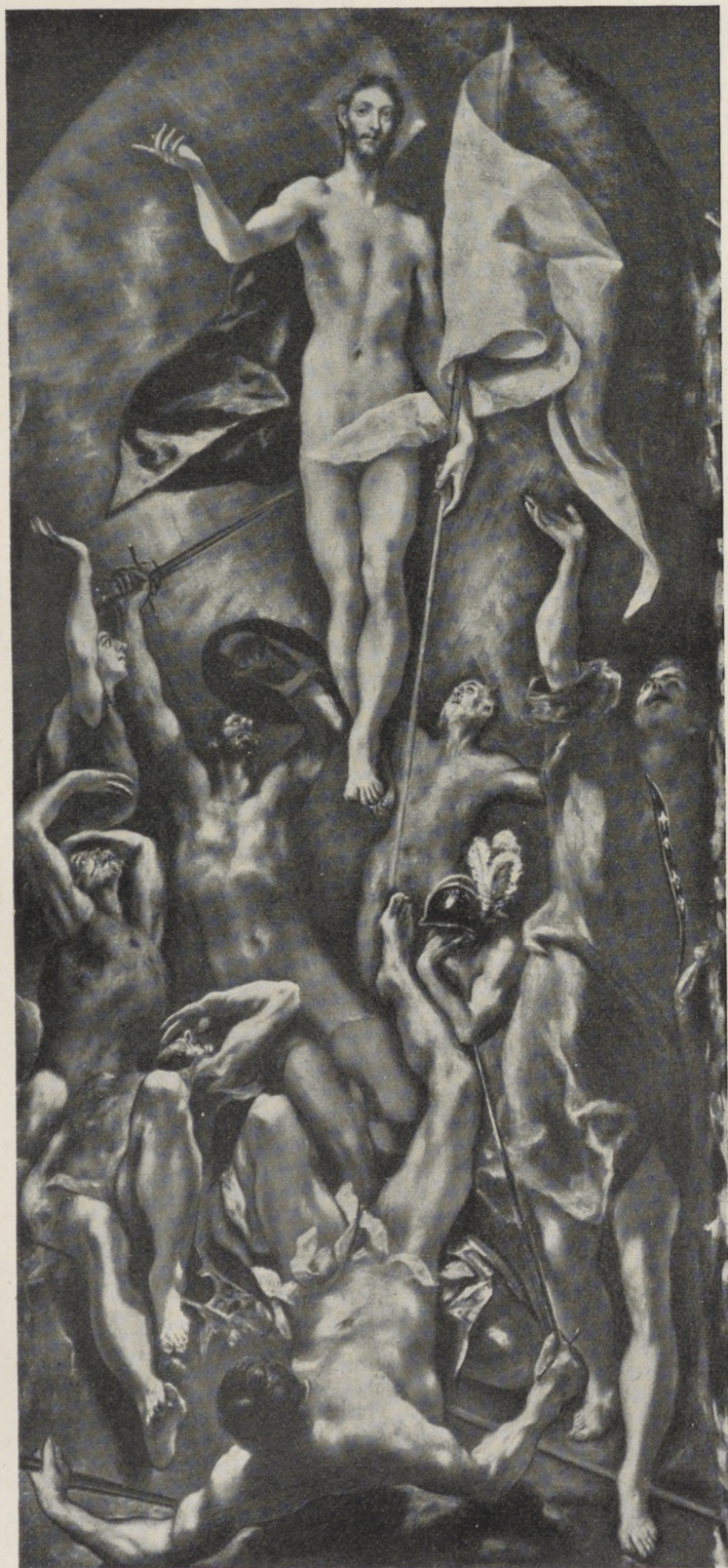


Christus am Ölberg. Ausschnitt der Londoner Fassung. (Zu Seite 120)



*Die Taufe
Christi.
Um 1595—1600*

*Madrid,
Prado*



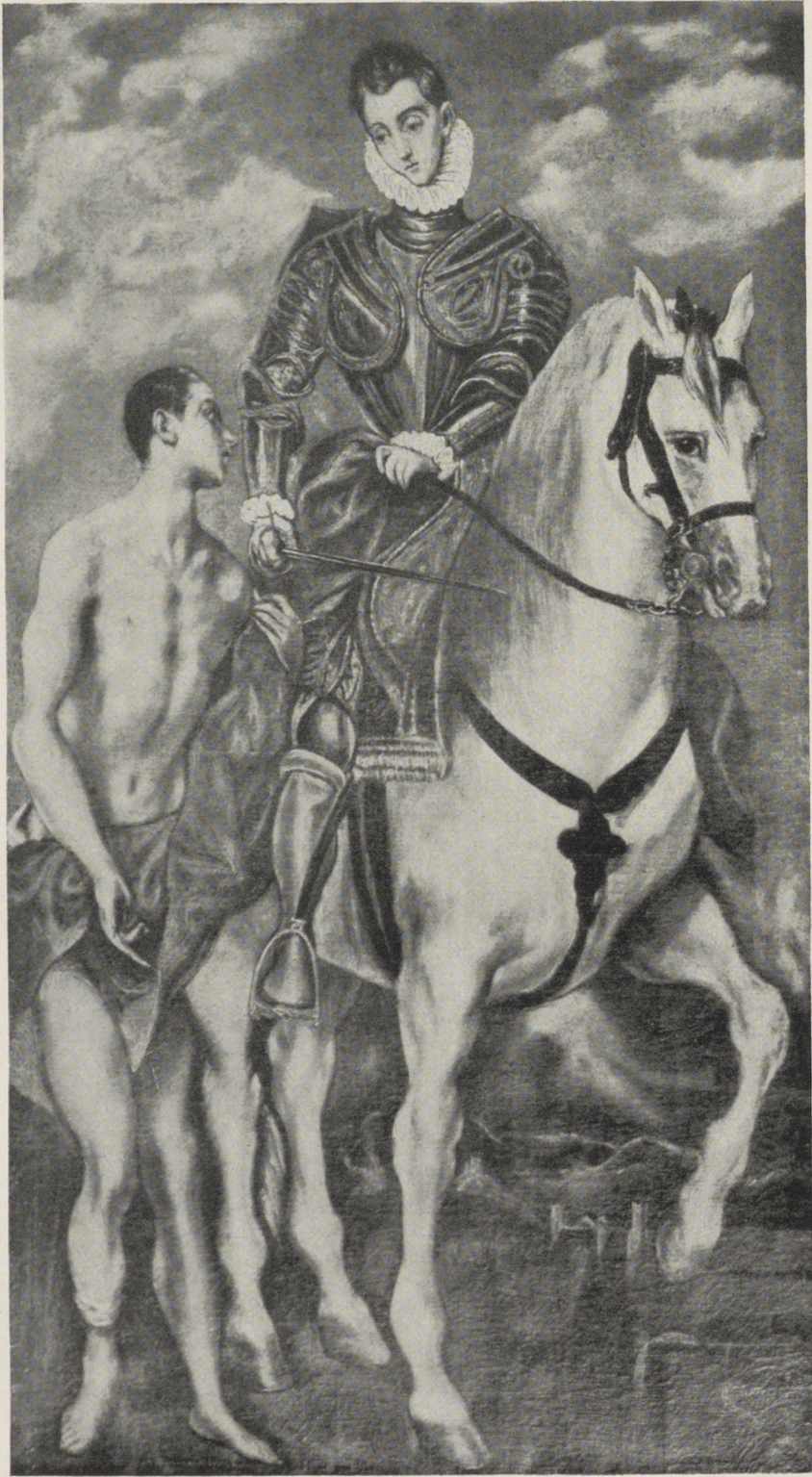
*Die
Auferstehung
Christi.
Um 1597—1604*

*Madrid,
Prado.
(Zu Seite 64, 96)*

Der eigene Stil

Seltsam, der Verehrer Tintorettos gibt bei einer Darstellung der „Anbetung der Hirten“, wo doch dem Venezianer immer gleich ein Dutzend neuer Einfälle für überraschende Anordnung im Raum kamen, nichts oder so gut wie nichts von der Örtlichkeit, in der das Wunder sich abspielt. Kaum daß die Köpfe von Ochs und Esel aus dem Dunkel am Rande erscheinen. Greco will den Bildraum, die Bühne, die Szene nicht mehr. Er will nur noch die Vision.

Als er für die Kathedrale in Toledo die von anderen Künstlern verhältnismäßig selten behandelte Geschichte vom „Espolio“, der Entkleidung Christi, erfindet, zeigt er vom Kalvarienberg, von Landschaft und Hügeln und Kreuzen gar nichts. Er zeigt nur Christus und das Gedränge um ihn herum, die beinahe drei Meter hohe Bildfläche von oben nach unten, von links nach rechts, von vorn nach hinten bis zum Bersten überfüllend mit menschlichen Gestalten. Eine ungeheure Volksmenge, Henker und Schergen, Soldaten und heilige Frauen, Neugierige und Pöbel, drängt sich um den Heiland herum. Es scheint wenigstens so. In Wirklichkeit sind es weniger als zwei Dutzend Gestalten, die das Gewoge ausmachen. Wie Tintoretto, durchstößt Greco mit der Plastik seiner Körper die Bildebenen und die hintereinanderliegenden Reliefschichten. Deshalb wirkt das Gedränge so aufregend. Weil nun aber das Ganze visionär gestaltet ist, läßt sich Greco im einzelnen so weit auf den Realismus ein, auch auf jenen getadelten Realismus des Unvornehmen, wie kaum jemals sonst. Es sind rohe Gesichter, die der Leute aus dem Pöbel, und sie rücken einem zu nahe auf den Leib, die Vordergrundfiguren, die drei Marien links mit ihrem seltsamen Farbenvierklang von Grau und Gelb, Flieder und Blau, und jener Gebückte in der gelben Jacke mit dem blaurosa schillernden Schurz. Auch in der späteren, in München aufbewahrten Fassung (Abbildung Seite 24 und Farbtafel gegenüber Seite 24), in der sonst manches Allzuheftige des ersten Wurfes gemildert scheint, nehmen diese Vordergrundgestalten, so schön sie sind, zuviel Plastik und Luftraum ein im Verhältnis zu dem Christus darüber. Dieser ist eine sehr edle Gestalt, selber schon visionär mit dem Blick der weitaufgerissenen, nach oben gehobenen feuchten Augen und der schönen Gebärde der auf das Herz gelegten zarten Hand. Sehr großartig auch ist die Farbe, das reiche, im Bilde allein stehende tiefe Rosenrot des Gewandes mit den rubinhaften Schatten und dem leuchtenden Silber auf den Höhen des Faltenwerks im Licht. Und daneben dann das maleische Wunderwerk der Rüstung, in dem dies alles sich spiegelt. Ergreifend das Ganze, voll von Akzenten, reich in Kontrasten und seltsam aufregend. Vielleicht aber doch um einen Ton zu aufregend und fragwürdig. Man



Der heilige Martin und der Bettler
Sinaia, Sammlung des Königs von Rumänien. (Zu Seite 81, 100, 122)

kann den Eindruck gewinnen, Greco hätte gefühlt, daß, als er dies schuf, es hieß Abschied vom Venezianischen zu nehmen, von seinem Venedig, mit Tizian und Tintoretto und Bassano, und daß er nun noch einmal, zum letzten Male, alle venezianischen Register wollte spielen lassen, die er beherrschte. Darüber hinaus war er ja imstande, sogar innerhalb dieses selbsterworbenen Reichtums, immer noch Neues zu erfinden, zu sehen und zu ersinnen. Eine derartige Rückenfigur wie die eine der drei Marien, die ganz junge, blonde, im verlorenen Profil, die überrascht den Gebückten anblickt, — solche Gestalt hatte es in ganz Venedig vorher nicht gegeben. Der Visionär zeigte, sich selber vor allem, daß er auch ein Realist war, wenn er wollte und mit beiden Füßen fest im Wirklichen stand, fester als irgendeiner jener Römer, die um ihn herum malten. Trotz des Protestes einiger Theologen und trotz des Prozesses wirkte das „Espolio“ sehr stark. Greco mußte es mehrfach wiederholen, und in manchen Wiederholungen vertiefte er das Problem daran weiter. Einige der Wiederholungen aber stammen von seinem Sohn und den Schülern.

Was König Philipp bewog, das bestellte Riesenbild der Mauritiuslegende (Abbildungen Seite 26, 27) dann nicht über dem Mauritiusaltar in der Kirche aufstellen zu lassen, sondern es, obwohl er es — schon wegen des vielen kostbaren Ultramarins — sehr teuer bezahlt hatte, in einen Nebenraum zu verbannen, steht in keinem Aktenstück. Ob es aus kirchlich-religiösen Erwägungen geschah oder aus verletztem Kunstempfinden des Tizian- und Tintoretto-Sammlers im Eskorial, bleibt ebenso im Dunkel wie die Deutung dessen, was der Grieche sich bei dieser Art, ein Martyrium zu schildern, eigentlich mag gedacht haben. Mauritius, Anführer der meist aus ägyptischen Christen bestehenden thebaischen Legion, wird nach der Legende vom Kaiser Diokletian nach Gallien geschickt, um Christen zu verfolgen. Die Legion weigert sich, gegen ihre Glaubensbrüder vorzugehen und wurde niedergemetzelt. Greco malt im Vordergrund, in der rechten Bildhälfte, vier Kriegergestalten und einen helmtragenden Pagen. In der Mitte der Mann mit dem Mantel ist Mauritius, rechts neben ihm, scheinbar nackt im prallsitzenden Panzerwams, steht der Fahnenträger der Schar. Aber die beiden anderen, die bei dem Pagen! Der deutende Mann, vom Rücken gesehen, ist das der römische Befehlshaber, der das Todesurteil verkündet, das Urteil, auf das die Christen mit gelassener Gebärde antworten? Da Mauritius und der Fahnenträger links im Mittelgrunde bei der Hinrichtungsszene in fast genau derselben Haltung, nur viel kleiner, noch einmal erscheinen, könnte die Hauptgruppe im Vordergrund tatsächlich so gemeint sein. Doch Sicherheit gewinnt man nicht, und vielleicht ist es der Mangel an gegenständlicher Deutlichkeit des Märtyrervorgangs in diesem doch für eine Märtyrerkirche bestimmten



Mariæ Verkündigung

Um 1595—1600. Cleveland (Ohio), Sammlung Ralph M. Coe. (Zu Seite 106, 108, 110)



Jacobus Major
Um 1594—1599. Budapest, Privatbesitz. (Zu Seite 122)

Malwerk, was die königliche Ablehnung hervorrief. So seltsam aber das Bild anmutet — aus Trotz gegen die Überlieferung malen wollte Greco keinesfalls. Er suchte doch dem Könige zu gefallen. Nur seine künstlerischen Probleme waren auf einem Punkte ihrer Entwicklung angelangt, wo, grob gesprochen, Venedig und Rom den Kampf bis zum äußersten in seiner Seele ausfechten mußten, mochte dabei auch geopfert werden, was sich nicht erhalten ließ. Die Gestalten des Vordergrundes sind modelliert wie Bildhauerwerke; erst hier in Toledo scheint Greco sich daran erinnern zu haben, wie sehr er Michelangelos Plastik verehrte, vielleicht deswegen so verehrte, weil er in ihr über allen spätrömischen Größenwahn und allen spätgriechischen Barock hinweg doch den letzten noch glimmenden Rest der echt griechischen Kunstflamme spürte. Plastischer als hier, weniger malerisch geschwächt in körperlicher Rundheit als hier, hat Greco nie Gestalten modelliert; nicht nur mit Flächen und Licht und Schatten modelliert, sondern beinahe mit täuschender Illusion der greifbaren Wirklichkeit, und mit einer Farbenharmonie, so leuchtend und bunt, daß Flamen wie Rogier van der Weyden daneben matt erscheinen und nur das Strahlen byzantinischer Mosaiken oder Buchmalereien dagegen standhält, gegen diesen Zweiklang von Blau und Gelb, einem Gelb, das durch das Dazutreten von bisweilen sehr zartem Rot, sehr viel Weiß und ein wenig funkelndem Smaragdgrün wie Gold wirkt. Grecos Blau, kostbarstes Ultramarin in großen Mengen, in wahren Strömen verwendet, geht durch alle Abschattierungen, vom tiefsten Indigo am Fahnenträger rechts bis zu leichtestem Türkis. In den Schatten auf den nackten Körpern der todgeweihten Scharen im Mittel- und Hintergrunde wandelt es sich zum Graublau und wird dann dunkler bis zur Düsternis im barockbewegten Wolkenhimmel. Eine Harmonie, aufgebaut auf Blau und Gelb, wie bei Paolo Veronese und wie bei Correggio, wenn auch steinerne, gläserne und härtere im Schmelz des Funkelns.

Das ganze Gemälde ist von schärfsten Gegensätzen erfüllt. Die Statuengruppe braucht viel Platz in Höhe und Breite. Was Greco vom Martyrium selber erzählt, von den Hinrichtungen, drängt er auf schmalen Raum zusammen: Körper schockweise ineinanderknäulend, unplastisch wie Gespenster im Traum. Doch den abermaligen Mauritius mit dem Fahnenträger, den Henker und den Leichnam behandelt er unter anderem Licht und mit der im Licht abgewandelten Farbe wieder mit voller Deutlichkeit des Plastischen, so, als wüßte er von Luftperspektive nur für die Farbe, nicht für das Licht. Was außer Harmonie erscheint, ist gar nicht die Perspektive, sondern es ist die Proportion: im Mittelgrund sind die Figuren absichtlich zu klein. Für Greco waren die Standbilder der christlichen Heiligen vorn, mit ihrem Verhalten zu den Heiden, der wahre geistige

Bildinhalt. Vom Martyrium selber wußte jeder genug. Dafür, daß derart gewaltsam schiefe Komposition nicht aus dem Lot geriet, war gesorgt: Aus den Wolken modelliert sich die Gruppe der jublierenden Engel, schräg und in allen denkbaren Verkürzungen, von oben und unten, von hinten und vorn vorgestellt und überkopf oder rücklings stürzend — diese Plastik im Luftraum stellte mühelos das Gleichgewicht der Harmonien, auch in Licht und Schatten, wieder her. Und die gelbe Wolke gleicht das tiefe Indigoblau aus.

Jedoch es bleibt ein ungelöster Rest. Was Greco sonst so groß macht, das seelisch Ergreifende, kommt gegenüber dem Reichtum des Künstlerischen und dem Reichtum der bewältigten wie der nicht ganz bewältigten Probleme nicht völlig zu seinem Recht. Trotz des Adligen seiner Haltung und Gebärde erschüttert uns Mauritius nicht so, wie Märtyrer es tun. So nimmt dieses nie genug zu bewundernde großartige und mit Schönheit überladene Bild in Grecos Gesamtwerk eine ähnliche Stelle ein wie etwa in Rembrandts Schaffen die „Nachtwache“: der Künstler ist innerlich so überströmend reich, daß er einen Augenblick lang das Einfache vergißt. Vielleicht muß es nicht als Zufall angesehen werden, daß diese Leistung, am Ende eine Gewaltleistung, Greco ebenso die Zuneigung des spanischen Machthabers kostete, wie später Rembrandt sich mit seiner von den Bestellern abgelehnten „Nachtwache“ um seine Beliebtheit in Amsterdam brachte und damit den Bruch mit der „Welt“ vollzog, so daß er sich künftig nur noch seinen künstlerischen Visionen hingeben konnte.

Es scheint, als habe Greco sich, trotz dieses Mißerfolges, später doch noch einmal um die Gunst des Königs bemüht: jene seltsam blühende, an Tizians für Karl V. gemalte „Gloria“ erinnernde Komposition, „Der Traum Philipps II.“ genannt (Abbildung Seite 23), eine sehr gegenreformatorisch bestimmte Bildidee, mit der Verehrung des Monogrammes Christi, braucht nicht, wie man behauptet hat, ein Probekunstwerk gewesen zu sein, das Greco dem Könige sandte, um den Mauritiusauftrag zu bekommen. Sie kann, da die Malweise so viel lockerer ist und die Abschwächung des Körperlichen durch malerische Elemente so sehr viel weiter geht, als im Mauritius, auch späteren Jahren angehören. Die auch hier auf den Zweiklang von Gelb und Blau aufgebaute Harmonie hat Greco zu allen Zeiten immer geliebt, wenn er monumentale Fernwirkung wollte. Kenntnis genommen hat der König von diesem Bilde nicht. Es blieb bei der Ablehnung. Greco arbeitete fortan für die Geistlichkeit.

Als ihn ein reichliches Jahrfünft nach Vollendung des Mauritiusbildes das Kapitel der Pfarrkirche San Tomé in Toledo beauftragte, für die Grabkapelle der Familie Orgáz die Wunderlegende der Bestattung des Grafen Orgáz, eines Wohltäters der Kirche, in einem fünf Meter hohen Altarbild zu verherrlichen



Mater Dolorosa

Um 1594—1597. Straßburg, Städtische Sammlungen. (Zu Seite 108)



Der heilige Philippus
Um 1600. Madrid, Prado. (Zu Seite 104)

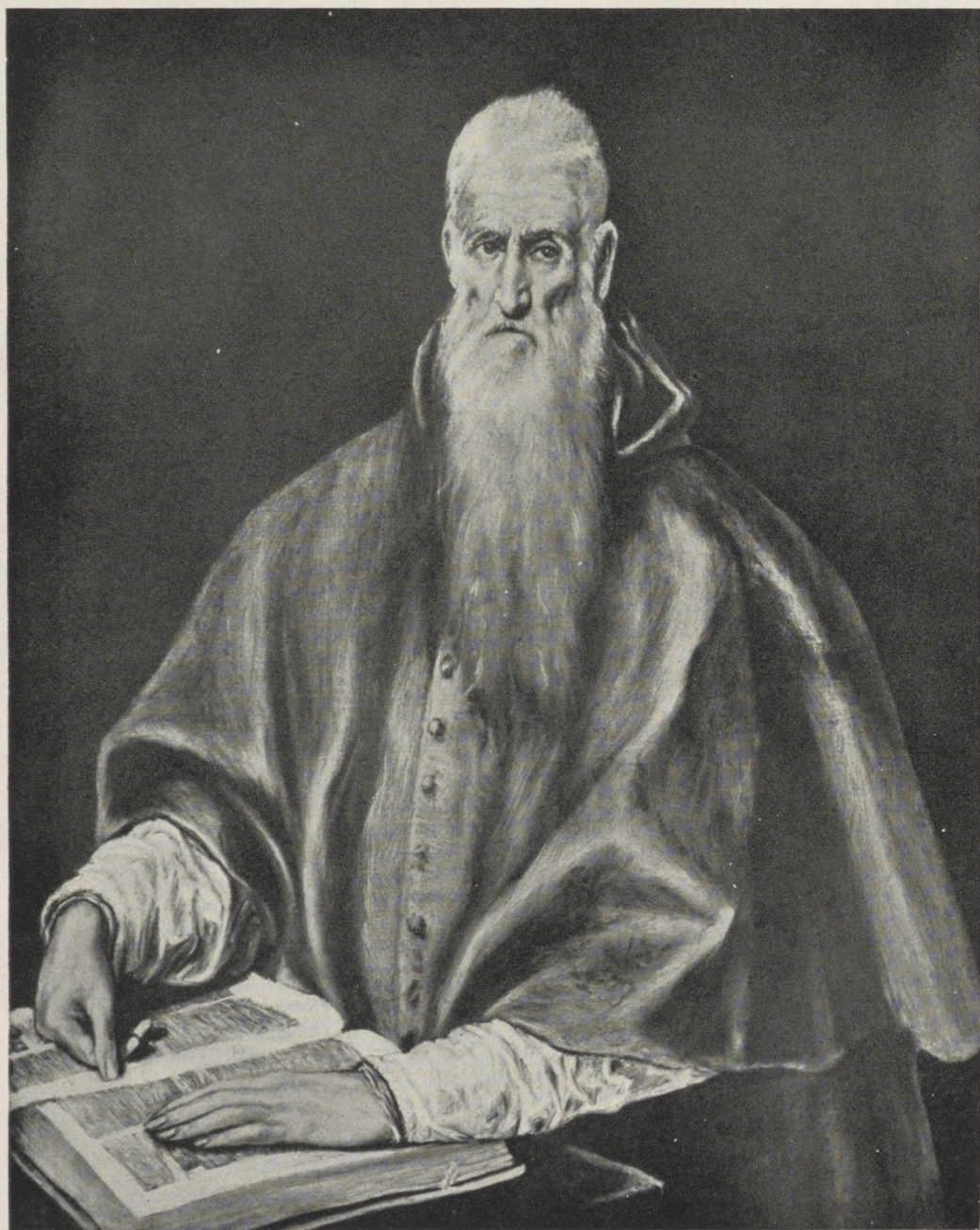


Der heilige Paulus

Um 1600. St. Louis, USA., City Art Museum. (Zu Seite 104)

(Abbildungen Seite 31—47), hatte Grecos künstlerische Phantasie sich wieder beruhigt. Er spricht um einen Ton leiser, ohne daß der Aufruhr seiner Vorstellungen deshalb um das Geringste zahmer geworden wäre. Wenn er seine Kontraste jetzt mühelos bändigt und die gewollten Dissonanzen leicht auflöst, so bedeutet dies kein Nachgeben vor den Anforderungen der „Welt“, sondern das Reiferwerden seiner künstlerischen Weisheit. Beim Begräbnis des frommen Kirchenstifters Orgáz sollten zwei Heilige, der junge Stefanus und der Greis Augustinus, vom Himmel herabkommen, um den Toten selbst in die Gruft zu legen. Diese Legende erzählt Greco auf scheinbar ganz märchenhafte Weise: als Erscheinung an der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit. Wo der Vorgang sich abspielt, verschweigt das Traumbild. Von Kirche, Kapelle oder Gruft sieht man nichts, ebensowenig von Tiefenraum, auch nicht im Himmel, von dem man nur einige wenige große Wolkenfetzen wahrnimmt. Dabei aber sind alle Gestalten, nicht nur die zwei Dutzend bildnishaften Menschen und die beiden Heiligen, sondern auch Christus und Maria, Engel und Heilige und Verehrende mit völlig realistisch-deutlicher Plastik gemalt. Die ganze Bildfläche schwillt von Figuren. Die Art, ein solches Wunder in drei Stockwerken übereinander zu komponieren, wie Tizian es in seiner „Assunta“ getan hatte, beraubte Greco seiner wohlthuend leeren Stellen und schönen Pausen. Er überfüllt den ganzen zur Verfügung stehenden Raum wie ein spätgotischer Reliefplastiker es in einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes gemacht hätte. Innerhalb der Fülle aber breitet er leise die Kontraste aus. Unten gibt er, trotz Vorderansichten, eine fast reliefartige Aufreihung der Gestalten, oben Zickzacklinien und Heftigkeiten im Zusammenstoßen der Gruppen, Flattern der Gewänder und Zucken der Wolkenränder. Der Engel, der des Verstorbenen Seele dem Erlöser bringen will, bahnt sich nur mühsam seinen Weg durch die drohenden Formengewitter hindurch. Wie ein schwerer Baldachin lastet die Himmelsglorie über dem Geschehnis.

Greco ordnet die Hauptsache, die beiden Heiligen mit dem Gestorbenen, nicht genau in der Mittelachse des Gemäldes an, sondern verschiebt sie ein wenig nach links. So gewinnt er den Rhythmus der steigenden Bewegung der Massen und wirkt menschlicher, als wenn der Tote genau und feierlich im Zentrum wäre. Mehr schlafend als tot ruht er, von Kopf zu Fuß in schwarzen Stahl gepanzert, in den Armen der Heiligen, in der Körperhaltung geknickt wie der Christusleib einer Pietàgruppe: Greco bereitet das im Himmel führende Formenmotiv, das Gebrochene der Massen vor in der Hauptfigur, ebenso wie er den Farbenreichtum, der die obere Bildhälfte mit allen Abstufungen von Gelb und Grau, Rot und Blau beherrscht, einleitet durch den ganzen Prunk der goldenen, mit buntesten Stickereien geschmückten Heiligengewänder. Auf dem Mantel des Stephanus gibt



*Der heilige Hieronymus als Kardinal
Um 1596—1600. Neuyork, Sammlung Frick*

Greco eine Miniatur, den Märtyrertod, die Steinigung des Heiligen darstellend, farbenreich, bunt, aber in gebrochenen Tönen und doch trotz der Brechungen so leuchtend, daß diese Miniatur, schöner als alles, was Clovio je gemalt hat, sich durch ihren malerisch unendlich gestuften Reichtum siegreich behauptet gegen all den Goldglanz der Umgebung.

Greco's unheimliche, in Venedig und Parma ausgebildete Gabe, die plastischen Dinge malerisch in den Luftraum hinein verwandeln zu können und dabei Abstand zu halten von der Realität, triumphiert hier in diesem Gemälde wie nie zuvor. Seine Kunst ist im Gleichgewicht. Er braucht keine leeren Flächen mehr, um seine Körper plastisch fühlbar zu machen. Seine Farbe, diese völlig unspanische, aber auch über alles Venezianische an Emailglut hinausgehende Farbe vollbringt das Wunder der Verwandlung.

Von einigen der in der unteren Reihe dargestellten Figuren weiß man, daß es Bildnisse sind: der bezaubernde fackelhaltende Page, aus dessen Tasche das Stück Weiß mit der Künstlersignatur hervorlugt, ist Greco's Sohn (Abbildungen Seite 33, 37, 39); und ebenso kennt man rechts den Pfarrer von San Tomé und die Brüder Covarúbbias (Abbildung Seite 47). Aber die kastilischen Granden, mögen sie auch ausgesprochen individuelle Züge haben, sehen einander doch so ähnlich, daß man glauben möchte, Greco hätte neben dem Porträthaften und über das Individuelle hinaus zugleich etwas wie ein Monument des kastilischen Rittertums schlechthin in diesen langgezogenen, hageren, sehr durchmodellierten Gesichtern errichten wollen. Es gab doch sicher auch Häßliche und Plumpe und Gewöhnliche unter seinen Auftraggebern. Der Grieche hat sie übersehen, so wie zweitausend Jahre vorher jener griechische Bildhauer, der im Parthenonfries beim Volksfest des Panathenäenfestzuges auch alles Unedle des täglichen Lebens nicht zur Kenntnis genommen hatte.

In diesem gewaltigen, in neun Monaten bewältigten Malwerk der Bestattung des Grafen Orgáz breitete Greco den ganzen künstlerischen Reichtum verschwenderisch aus, über den er, der Fünfundvierzigjährige, nun verfügte: die einzigartige Gabe des Legendendichters und die Fähigkeit, das Göttliche, ja das Mystische malerisch glaubhaft zu machen. Ein Kolorit, so reich und strahlend, so bunt und leuchtend, wie Spanien es nicht kannte, und eine malerische Behandlung in Farbe und Licht, mit juwelenhaftem Funkeln, wie es Tizian und Tintoretto wohl in Einzelheiten aufgewendet, nie aber über derart große Flächen ergossen hatten. Dazu aber ein Ausdruck des Seelischen im Gebiete des Religiösen, des Fanatischen und Erregten im Glauben, wie es spanische Kunst in ihrem Besten heimlich oft ersehnt, nie aber verwirklicht hatte. Es ist die Darstellung einer religiösen und kirchlichen Überzeugungsgewalt, wie sie gerade in jenen Jahrzehnten das spanische Gemüt auf das Heftigste erschütterte. Dies alles lag in Greco's



Verkündigung
Um 1600. Budapest, Privatbesitz. (Zu Seite 106, 108, 110)



Der heilige Franziskus in der Einöde
Um 1595—1601. Mailand, Privatbesitz. (Zu Seite 94, 105)

Kunst beschlossen. Man begreift, daß ihm nach dieser gewaltigen Leistung, auf die ein jahrelanges geistiges Ausruhen naturnotwendig folgte, nun die Aufträge zuströmten, und daß sein weiterer Lebensweg fortan bestimmt wird durch jene Stationen und Einschnitte, an denen die größten Aufträge für Kirchen und Klöster stehen: fast ein Jahrzehnt nach dem Orgáz die Gemälde des Colegio de Maria de Aragon in Madrid. Im Jahre 1597 die Bilder für die Capilla San José mit dem berühmten „Heiligen Martin“ (Abbildung Seite 71), 1603 bestellt das Hospital der Caridad in Illescas eine Folge von Werken, und im Jahre 1608 wird der Vertrag ausgefertigt für die Bilderreihe des Hospitals Johannes' des Tüfers vor den Toren Toledos. Solches sind die Hauptstationen auf dem Wege seiner Kunst nach Vollendung jener Orgázbestattung in San Tomé, des großen Marksteins seines künstlerischen Daseins. Denn während des auf diese Leistung folgenden scheinbaren Ausruhens setzt ein Stilwandel in Grecos Kunst ein. Nicht etwas Plötzliches, nicht etwas ihm Fremdes überfällt ihn. Aber er entwickelt nun eine Seite seines Genies, die Darstellung des Seelischen, mit bohrender Leidenschaft, immer gewaltiger, manchmal auf Kosten des Glaubens an die Wahrheit der malerischen Erscheinung der Wirklichkeit. Er wird immer mehr zum Visionär, hie und da ein wenig an die Formenwelt der Spätgotik hierbei erinnernd, im Grunde aber über alles Gotische hinweg dem Ideal des griechisch-byzantinischen Mittelalters geistig viel tiefer verhaftet, als es jemals bei einem Künstler der Renaissance oder des Frühbarocks sonst denkbar wäre. So spanisch von Seele, wie nie ein spanischer Künstler es zu sein wagte oder innerlich sein konnte; und dabei so unspanisch in seiner Malerei wie nur irgend vorstellbar: der Grieche wird zum größten Künstler der spanischen Gegenreformation.

Greco und die Gegenreformation

Tizian hatte im Jahre 1575 dem König Philipp ein Gemälde geschickt: „Spanien kommt der Religion zu Hilfe“. Es scheint ein bestelltes Thema gewesen zu sein; denn Tizian malte das Gewünschte über eine unfertig stehengebliebene frühere Komposition heidnisch-mythologischen Inhalts. Ein nacktes Mädchen vor Pallas Athene, im Mittelgrunde im Meere Poseidon. Aus der Göttin machte Tizian die allegorische Gestalt Spaniens mit der Glaubensfahne in der Hand, begleitet von kriegerischen Jungfrauen; ihr gegenüber, halb nackt und frierend, die Kirche. Poseidon mag als Andeutung auf die Seeschlacht von Lepanto, den Sieg über die Heiden, gelten.

Philipp hatte recht mit dem Gedanken dieser Allegorie. In dem Kampfe zur Errettung des durch die Reformation schwer erschütterten Katholizis-

mus hatte Spanien immer mehr und mehr die Führung übernommen, seitdem auf dem Konzil von Trient im Jahre 1545 die Gegenreformation beschlossen war. Karl V., Herr der Welt, ward Mönch. Sein Sohn, Philipp II., erklärt ein Jahr nach seiner Thronbesteigung den Staatsbankrott — und macht sich daran, ein großes katholisches Weltreich zu errichten. Im Jahre von Philipps Thronbesteigung, 1556, war Ignatius von Loyola, Begründer des Jesuitenordens, ein fanatischer Baske, gestorben. Seine „Gesellschaft Jesu“ vor allem leitete das Kämpferische der Kirche, geführt dabei von dem Geiste und dem Buchstaben des seelischen Exerzierreglements der Jesuiten, den „Geistlichen Übungen“, in endgültiger Fassung von Loyola in Grecos Geburtsjahr 1541 niedergeschrieben. Auch das andere religiöse Genie der Gegenreformation, die heilige Therese, war Spanierin, Kastilianerin aus Avila, und der Lyriker der religiösen Mystik, der so großen Einfluß auf die Gemüter ausübte, Juan de la Cruz, war ebenfalls Spanier. Solchen für die Erneuerung des religiösen und kirchlichen Gefühls leidenschaftlich eintretenden Geistesmächten hatte Italien, der Sitz des auch politisch zeitweilig bedrohten Papsttums, wenig Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Was die Gegenreformation an fruchtbaren und für die Erhaltung des Glaubens wirksamen Kräften brachte, stammte tatsächlich vorwiegend aus Spanien.

In jenem Kampfe um die Errettung der katholischen Kirche und die Erneuerung ihres religiösen Lebens als einer Angelegenheit der menschlichen Seele — in dieser „Gegenreformation“, in der seit dem Konzil von Trient die bis dahin in einer Verteidigungsstellung verharrende Kirche zum kriegerischen Angriff vorging — liefen in Spanien vornehmlich zwei große Bewegungen nebeneinander her: die Jesuitenzucht und die Mystik. In manchen Dingen berührten sie einander, im Grunde aber mußten sie einander feindlich sein. Ignatius von Loyola konnte schließlich, auch wenn er in seiner Jugend selber Verzückungserlebnissen unterlegen war, nicht anders, als die Mystik als etwas allzu Individuelles ablehnen. Er wollte eine Armee von geistlichen Streitern für die Kirche, Scharen von Menschen, die mit allen Mitteln für die Erhaltung des reinen Glaubens und für religiöses Verhalten in allen Äußerungen des menschlichen Daseins zu leben und zu sterben bereit waren. Da durfte er unkontrollierbare, gefühlvolle Ekstasen mit Brautmystik und Seelenhysterie, wie sie in der Nachfolge der heiligen Therese überhandnahmen, nicht dulden. Jesuitengeist ist Zucht, Kampf und Gehorsam. Jesuitenpraxis ist die Sache einer Gemeinschaft, rücksichtslos, bis zur Auslöschung der Persönlichkeit. Die „Geistlichen Übungen“, auf die sich die Jünger des Jesuitengenerals verpflichteten, um das religiöse Erlebnis, die Vereinigung des Ich-Gefühls mit dem Göttlichen und Kirchlichen hervorzurufen, bedeuten ungeheure geistige und körperliche



Der heilige Lucas
Um 1600. Neuyork, Hispanic Society of America. (Zu Seite 104)

Anstrengungen. Der große religiöse Erziehungsplan, psychologisch bis ins letzte wie ein Exerzierreglement ausgearbeitet, verlangte Gewaltiges von den Praktikanten der Gesellschaft Jesu. Wochenlang, in immer schärfer werdender Steigerung, mußten sie ihre Phantasie üben und zwingen, sich nur mit Christus und seiner Passion, mit Himmel und Hölle zu beschäftigen. Religiöse Vorstellungen wurden nach genauen Anweisungen in fest begrenzte, sinnliche Anschauung gebannt. Sie mußte der Praktikant mit dem Auge der Seele wie in Hypnose fixieren, so wie man sich in gemalte Bilder mit der Phantasie und dem Gefühlsleben versenkt. Ist man, beispielsweise, bei der fünften geistlichen Übung der ersten Woche angelangt, bei der Betrachtung des vorgestellten Höllengemäldes, darf man, da jede freudige Regung auszuschließen ist, auch nicht einen Augenblick lang an die Auferstehung Christi denken: man darf sich nur die Bilder der Hölle, des Schreckens und der Sündenstrafen vor die Augen der Seele halten. Ausdrücklich ist in den Vorschriften verlangt, diese Übung nur bei geschlossenen Fenstern und Türen und im Dunkeln vorzunehmen. Stärkste Konzentration, Selbstsuggestion und Selbsthypnose gelten als Voraussetzung. Derart gewaltsam werden in der Jesuitenarmee die Menschen zu Gott zurückgebracht, wird die seelische Vereinigung des Menschen mit dem durch die Kirche gelehrtten Göttlichen hergestellt. Durch kämpferische Willensakte hat dies zu geschehen.

Aus diesen Kämpfern gegen das eigene Ich und aus diesen Siegern über die eigene Seele sollten die Millionen von Glaubensstreitern werden, deren der Katholizismus bedurfte, um der Kirche ihr Weiterleben zu verbürgen. Es wurde, nach dem heidnischen Zwischenspiel der Renaissance in Italien, gegen das Savonarola vergeblich schon angestürmt hatte, nun von Spanien aus wieder Ernst gemacht mit Glaube und Kirche und Religion. Für Aufrechterhaltung der Dogmen und für blinden soldatischen Gehorsam sorgte von alters her die Inquisition. Jeder Priester mußte ein Soldat des Himmels sein.

Neben dieser kriegerischen Macht des Jesuitentums blieb die andere Richtung der Gegenreformation, die Mystik, Privatsache. Wohl haben die Ordensgeneräle der Gesellschaft Jesu auch solche Strömungen benutzt, nach außen hin, für die Stärkung ihrer Glaubenspropaganda — so wie sie sich aller anderen Mittel der seelischen Sinnlichkeit, des Schauspiels und der Musik, der Dichtung und der bildenden Künste auch bedienten. Mit äußerst verfeinerter Seelenkenntnis, mit genauer Berechnung auch aller sinnlichen und pathologischen Kräfte des menschlichen Körpers und des menschlichen Herzens ließen sich die Jesuiten auch jene Form der „Vereinigung mit Gott“ gefallen, wie die heilige Therese sie in ihren „Bekennnissen“ mit so hinreißender dichterischer Gewalt der Vorstellungen und der Sprache



Christus
Um 1604—1609. Toledo, Kathedrale



*San Eugenio, Erzbischof von Toledo
Ausschnitt. Um 1594—1604. Eskorial, Sakristei*



San Eugenio, eigenhändige Replik des vorigen Bildes. Madrid, Prado

beschreibt, oder wie sie der Lyriker Juan de la Cruz in betörende Verse und Rhythmen gießt. Doch sollten solche Erregungszustände, die in Spanien, besonders in der Landschaft Toledos, zeitweise auch epidemisch auftraten, immer nur den Wert seelischer Bereitschaft für den Glaubenskampf haben. Wirklich in ihr religiöses System aufgenommen haben die Jesuiten das in ihren Augen asoziale und somit kirchenschädigende Element der Mystik nie. Wenn dergleichen, wie bei Giordano Bruno, zu philosophisch-religiöser Glaubenslehre erhoben werden sollte, griffen Inquisition und Ketzergerichte mit Schwert und Scheiterhaufen ein. Rache für Savonarola! In Toledo saß, wachsam und unerbittlich, jetzt die eigentliche Gehirnzelle der spanischen Inquisition.

Natürlich hat eine derart tiefgehende Geistesbewegung, wie sie die jesuitische Ausformung der Gegenreformation war, stärksten Einfluß auch auf Schicksal und Gestalt der bildenden Künste ausgeübt. Nicht nur einfach dadurch, daß die Kirche Verbote erließ gegen das, was nun als anstößig, etwa an Aktmalerei, an den Wänden von Gotteshäusern und über Altären nicht mehr dargestellt werden durfte. Solche Erlasse, wie zum Beispiel das von Velazquez' Schwiegervater Pacheco geforderte Verbot, das Christuskind nackt darzustellen, nützten auf die Dauer ja nicht viel, nicht nur im schnell wieder lässig gewordenen Italien, sondern auch in Spanien selber. Sondern die eigentliche Wirkung gegenreformatorischen Geistes auf die Kunst äußert sich mittelbarer und unterirdischer. Wenn jene Phantasiegestalten, auf die der Praktikant der „Geistlichen Übungen“ seine Seele hypnotisch starr heften sollte, von dem Ordensgründer und den Seinen selbstverständlich, da sie ja bildhaft waren, aus dem Reich der Malerei und der Bildhauerei genommen waren, konnte es andererseits nicht ausbleiben, daß die Kunst selbst fortan absichtlich oder auch absichtslos derartige Phantasien in größtem Ausmaße schuf und darstellte und erfand. Absichtlich bei Aufträgen, welche die Jesuitenkirche ausdrücklich stellte; absichtslos und daher tiefer wirkend bei Künstlern, die in der Atmosphäre der Gegenreformation als ihrem naturgegebenen Element lebten oder die, wie später in Rom Bernini, nachweislich Praktikanten der geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola waren. Alte Stoffe und alte Darstellungsweisen verschwinden aus der Kunst, neue Gegenstände, wie etwa die Darstellung der „Unbefleckten Empfängnis“, kommen auf. Märtyrerszenen werden grausamer, Heiligengesichter tränenseliger. Jene aus der Renaissancekunst wegen Heidentums verbannte nackte Sinnlichkeit schleicht sich in neuer Form, in der Verkleidung von Brautmystik und seelisch-sinnlicher Verzückungsekstase, wieder in Bilder- und Statuenwerk ein. Man liebt die büßende Magdalena nicht weniger als das gespenstische Grauen von Totenkammern und Märtyrerleichen, Verwesung und Skelett.



Vision des heiligen Dominicus
Um 1603. St. Louis, USA., City Art Museum

Greco kannte die Gedankengänge und lebte in der Gefühlswelt der toledanisch gefärbten Gegenreformation. Kein Zweifel. Zwar hat er sich nie über solche Fragen geäußert, und man weiß auch nicht, wann er, in Kreta doch wohl im griechisch-katholischen Bekenntnis erzogen, römisch-katholisch wurde; aber seine Werke zeugen von seinem inneren Verbundensein mit dem religiösen Fanatismus. Keinesfalls hätte der Kardinalgroßinquisitor Niño de Guevára sich in einem Repräsentationsporträt (Abbildung Seite 93) von dem Griechen malen lassen, wenn auf diesem auch nur ein Schatten von „Lauheit im Glauben“ gelegen hätte. Man hat sogar Grund zur Annahme, daß Greco zu den ausübenden Praktikanten der „Geistlichen Übungen“ gehörte; schon in seiner römischen Zeit. In seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen berichtet Giulio Clovio über einen Besuch in Grecos Atelier. Er habe ihn zu einem Frühlingsspaziergang durch Rom abholen wollen; aber die Vorhänge im Atelier waren so dicht zugezogen, daß man die Gegenstände im Raum zunächst kaum erkennen konnte. Auf einem Stuhle aber saß Theotokópoulos. Er arbeitete nicht, aber er schlief auch nicht, er saß nur so da, in sich versunken. Mit Clovio auszugehen lehnte er ab: das Tageslicht störe sein inneres Licht.

Dieser Bericht klingt doch so, als habe sich Greco mitten im Zustand einer jener geistlichen Übungen befunden, für welche die Jesuitenvorschriften Verdunkelung verlangten; oder als habe der Grieche sich den Visionen des inneren seelischen Lichtes in einem mystischen Verzückungsvorgang hingegeben. Wenn er also schon damals, als eben Dreißigjähriger, sich so stark mit Visionen abgab, ganz gleich ob als militanter Jesuit sie sich durch Phantasiearbeit hervorzaubernd oder aus mystischer, passiver Seelenverfassung heraus, versteht man, wie er dann später in Toledo, dem Mittelpunkt spanischen Jesuitentums und spanischer Mystik, besonders da er vornehmlich mit Geistlichen verkehrte, immer mehr in solcher Umwelt lebte. Daß solches Gefühlsleben schließlich seiner Kunst — als er in ihr erst einmal alle Meisterschaften der Anschauung und des Gestaltenkönnens in Realismus und in Traumwahrheit erreicht hatte — immer ausschließlicher den Charakter des Jenseitigen und der seelischen Geistigkeit oder der geistigen Seligkeit verlieh, versteht sich für einen geistig so hochstehenden und so ernstesten Künstler in jenen Jahrzehnten der Gegenreformation von selber.

Auf grobe Realismen und plumpe Nervenwirkungen ließ sich der malende Greco nicht ein. So wenig die barocke Kunst der Gegenreformation auch das Abstoßende und Pathologische verschmähte, um die gegenüber dem Kirchlichen zeitweise stumpf gewordenen Gemüter der großen Menge aufzurütteln — Märtyrergreuel und theaterhaftes Zurschaustellen aufpeitschender Wundervorgänge, bei anderen spanischen Künstlern dann so sehr beliebt, kennt man von Greco nicht, ebensowenig wie man Darstellungen aus dem



*Johannes der Evangelist erscheint dem heiligen Franz von Assisi
Um 1603. Madrid, Prado. (Zu Seite 94, 104)*

Umkreise der Brautmystik und der oft nur halb seelischen Erotik bei ihm erwarten darf; Dinge, die doch manchem Mystiker und dem bigotten König sehr am Herzen lagen. Es gibt in Grecos Werk keinen weiblichen Akt. Was auf dem Gemälde „Eröffnung des fünften Siegels“ aus der Apokalypse (Abbildung Seite 119) so aussehen könnte, diese Zwittergeschöpfe, sind Seelen von Märtyrern, nicht als menschliche Körper Gedachtes. Des Griechen



Der heilige Ildefonso

Um 1603—1605. Illescas (bei Toledo), Hospital de la Caridad. (Zu Seite 110, 112)



*Kardinalgroßinquisitor Don Fernando Niño de Guevára
Um 1600—1601. Neuyork, Metropolitan Museum. (Zu Seite 90, 114)*

einzig Gemarterter ist, ganz konventionell, der heilige Sebastian. An Maria Magdalena hat er sich nicht oft versucht (Abbildungen Seite 28, 29), und selbst seinen Lieblingsheiligen, Franziskus von Assisi, stellt er nicht im erregenden Augenblicke des Empfangens der Wundmale dar, sondern im Zustande der Betrachtung, des inneren Versunkenseins oder der nur nach innen glühenden Ekstase (Farbtafel gegenüber Seite 81, Abbildung Seite 91). Grecos gegenreformatorisches Teil liegt in viel höheren Tonlagen als denen, mit denen handgreiflich erschütternder Barock im allgemeinen faßbar zu sein pflegt. Seine religiöse Vision zertrümmert ihm die Körperwelt und läßt wie im Mittelalter den Körper wieder zum Gefängnis der Seele werden, mit gotischen Gewaltsamkeiten und mit einem Fanatismus, der, bei einem Kreter verständlich, nicht nur orientalisches anmutet, sondern auch ein wenig slavisch, was bei einem Spätbyzantiner wenigstens nicht ganz unerklärlich ist.

Werke des visionären Stils

Ärzte haben Bücher darüber geschrieben, daß der Grieche, ohne dies selber genau zu wissen, an einer Augenkrankheit gelitten hätte, an Astigmatismus; daß er gar nicht gemerkt hätte, wie infolge dieses falschen Sehens seine Figuren immer länger und gestreckter wurden und daß er am Ende überhaupt keinen Sinn für Körperverhältnisse mehr gehabt hätte. Daher rührten dann auch solche Ungereimtheiten wie, schon auf dem Mauritiusbilde, jene Dissonanzen im Nebeneinander riesiger und winziger Figuren, in dem apokalyptischen Aufschreibilde dann bis zum Unerträglichen gesteigert. Mit solchen Meinungen wurden Maßstäbe an Grecos Kunst gelegt, die auf sie nicht anwendbar sind. Sein im Jahre 1609, also fünf Jahre vor seinem Tode, entstandenes Bildnis des Fray Paravicino (Abbildung Seite 105) beweist in jeder Einzelheit, daß der Mann, der das malte, durchaus gesunde Künstleraugen hatte und genau wußte, was Proportion der menschlichen Gestalt ist. Die Vorliebe für langgestreckte Figuren teilte der Grieche mit vielen Künstlern seiner Zeit. In Venedig hatte Tintoretto sich diesem Schönheitsideal zugeneigt, nachdem Parmeggianino in seinen Bildern nicht nur, sondern auch in seinen Radierungen diese Mode überallhin verbreitet hatte. Andrea Schiavone, ein Dalmatiner, wirkte kräftig mit an dieser Bewegung, ebenso wie Franco und in Florenz Pontormo. Überdies aber sind solche Stilwandel nach Ablauf von Perioden der klassischen Harmonien nichts Ungewöhnliches. Auf dem Parthenonfries zeigen die Jünglinge jene siebeneinhalb Kopflängen, die vom Normalmenschen verlangt werden. Hundert Jahre später aber liebt Alexanders des Großen Hofbildhauer Lysipp den überschlanke Körper mit dem zu



*Bildnis des Kardinalgroßinquisitors Niño de Guevára
Wintherthur, Oskar Reinhart. (Zu Seite 114)*

kleinen Kopf. Dergleichen stilistischen Wandlungen also haftet gar nichts Krankhaftes an. Bei Greco verstärkte seine Neigung, die Menschengestalt lang und hager zu machen, dann noch eine ausgesprochene Vorliebe für das überhöhte schmale Rechteck der Bildflächen, schon von weitem mit der Höhengliederung gotischer Kirchenfenster wetteifernd. Hinzu kommen seine byzantinisch-mittelalterlichen Erinnerungen. Gewisse Plastiken des spätbyzantinischen oder frühromanischen Stiles, endlos gestreckt und umbrandet von zackigem, zerrissenem Faltenwerk ihrer Gewänder, leben von der gleichen Asketenerregung wie Grecos Geisterfiguren. Wenn derartiger sogenannter Manierismus an Kirchenportalen und in Klostergängen von Moissac und Vézelay in Südfrankreich, nicht weit von Spanien, sich auslebte, kann Greco an ähnlichen Schöpfungen wohl überall im Umkreis der ihm bekannten Mittelmeerwelt seine Ideale bestätigt gefunden haben durch die Gewißheit, daß seine künstlerischen Ahnen auch nicht anders empfunden hatten als er selber. Fragen der Höhe, Dünne und Breite einer Gestalt sind ohnehin bei weitem nicht das Erstaunlichste an der Eigenart des Visionärstils der reifen Kunst Grecos. Es geht oft noch viel unheimlicher bei ihm zu. In der Darstellung des Pfingstwunders (Abbildung Seite 115) oder wenn er die Szene schildert, wo Christus im Kreise der Jünger, Verehrer und Verehrerinnen zu Tische sitzt im Hause des Pharisäers (Abbildung Seite 125), haben die Menschen die Gewalt über die Beherrschung ihrer Körper verloren. Auch wenn Greco seine Geschichten nun wieder in genau konstruierten, jetzt aber plump und grobgestalteten Bühnenräumen spielen läßt und die Gruppen in streng geometrischer Komposition anordnet, — es gehen im einzelnen doch solche Paroxysmen mit Gliederverrenkungen und Gelenkbrechungen, mit Verdrehungen und Zuckungen der Körper vor sich, daß kein noch so märchenhaftes Licht und keine noch so edelsteinhaft gleißende Farbe die ästhetischen Harmonien herzustellen vermöchte. Schilderung religiös-pathologischer Zustände, in Einzelekstase wie im Massenwahn, führte Greco zur Erfindung einer Art von durchaus eigener abstrakter Rhythmik der bis ins Äußerste verbogenen und verzerrten Körper. Da es von Bildern wie dem „Pfingstwunder“ keine Wiederholungen gibt, wird Greco solche Paroxysmen als Grenzfälle und Extreme angesehen und wohl gewußt haben, wann und wo die maßlose Länge seiner Gestalten, die Verzerrungen und Entstellungen, die Gewaltigkeiten und Verrenkungen und schmerzhaften Verkürzungen der Körper noch in der künstlerischen Gesamtrechnung der Lichtwunder und Farbwunder seiner Schöpfungen einheitlich aufgingen. Ein Werk wie die „Auferstehung Christi“ (Abbildung Seite 69), mindestens ein Jahrzehnt nach dem Orgáz-Begräbnis und zwei Jahrzehnte nach der noch halb tizianischen Auferstehung in San Domingo el Antiguo entstanden, enthält die Summe



Die Tempelreinigung. Um 1595–1600. London, Nationalgalerie. (Zu Seite 58, 120)



Gewitterlandschaft bei Toledo
Um 1600—1610. Neuyork, Metropolitan Museum. (Zu Seite 124)

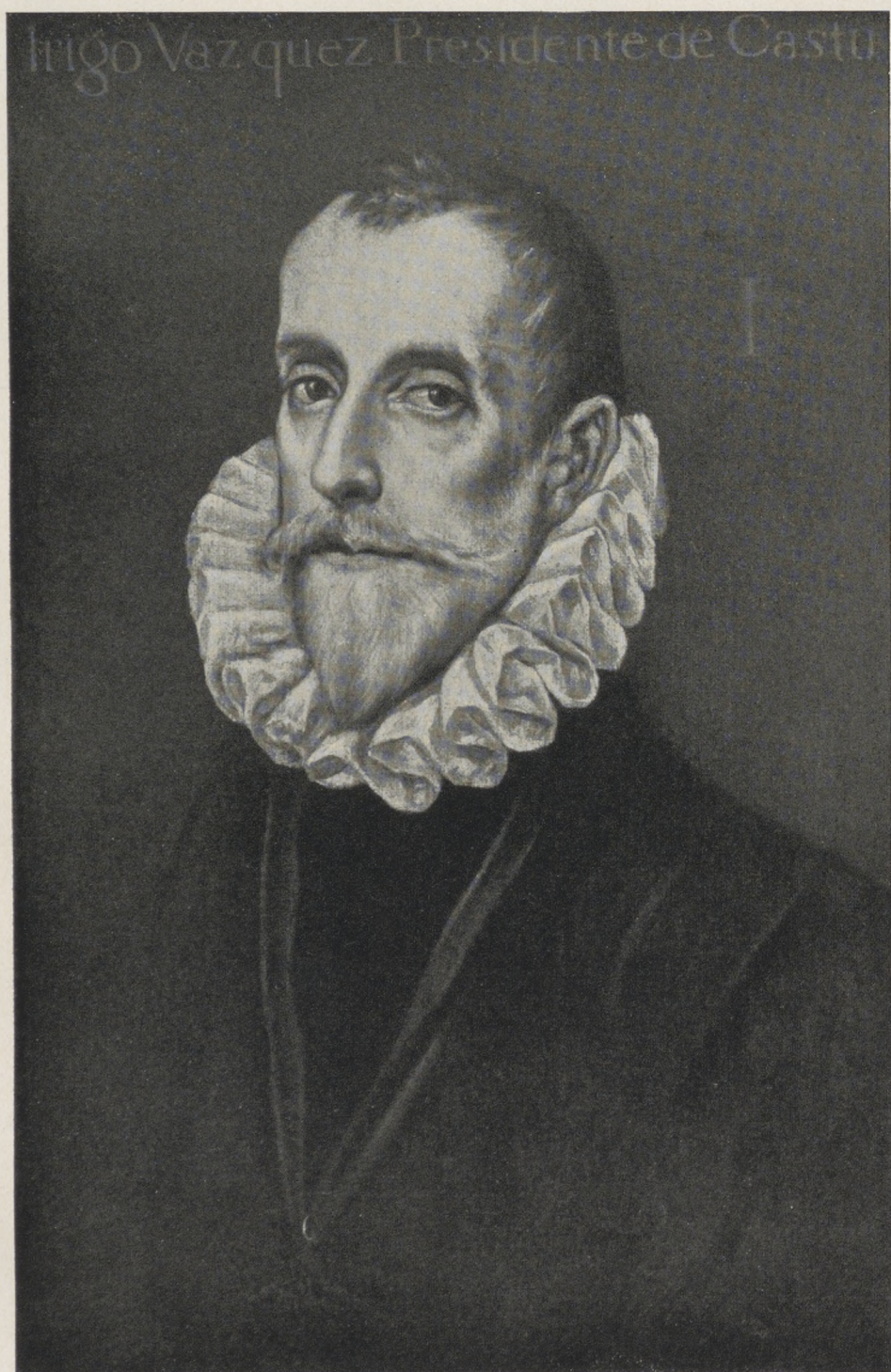
aller Gewalttätigkeiten seines scheinbar ganz unrealistisch gewordenen visionären Stils, gewalttätig inmitten aller nur denkbaren Harmonien von Form und Farbe, Licht und Atmosphäre und visionär verwirklicht durch eine noch über die schönsten Dinge des Orgáz-Begräbnisses hinausgehende Pracht des Malerischen. Ausdruck der seelisch stärksten Erregung wie Ausdruck der tiefsten Begeisterung von der Schönheit des Sichtbaren halten einander die Waage.

Die Grabeswächter sind, erschrocken über das Wunder, durcheinandergestürzt und auseinandergestoben nach allen Seiten. Hie und da erinnert ein Schild, ein Helm und ein Degen daran, daß es römische Kriegsknechte sein sollen. Für Greco sind es — trotz mancher Bekleidungsstücke — fast nackte Körper, auf die in Haltung und Gebärde, Blick und Bewegung ihres körperlichen Verhaltens seelisch das Wunder wirkt. Die Gestalten sind strahlenförmig auseinandergeschleudert, so daß ein durcheinanderkreiselnder Tumult von Gliedern und Rümpfen entsteht. Ein Gestürzter, im Mittelgrunde vorn rücklings herabgeschleudert, reckt sich senkrecht nach oben. Alle Perspektive mußte sich eine Umdrehung gefallen lassen. Aber jede Haltung eines Körpers in diesem tobenden Meer von nackten Formen, jede noch so ekstatische Ausreckung, jedes noch so gewaltsame Auseinanderreißen von Gliedermassen, geknickt oder gebogen, verkrampft oder ausladend, fügt sich dem quirlenden Gesamtrhythmus, über dem hellstrahlend aus der in gespenstisch zuckenden Schattensphäre auftauchend der Christusleib aufsteigt, schön und gewichtlos, wie eine schwebende Flamme. Wenn in den Gestalten am Grabe Ungereimtheiten in den Proportionen vorkommen und der Wächter am Rande rechts zu groß ist — hier empfindet man es nicht als „Verzeichnung“. Dergleichen zu große, um die eigene Achse gedrehte Randfiguren hatte, inmitten der reifsten Hochrenaissance, Correggio in seinem Gemälde der „Nacht“ auch schon, ohne Schädigung der Gesamtharmonien, gewagt. Manchen dieser Körper sieht man an, daß Greco die Antike durch Michelangelo kennengelernt hat. Nur, daß man nicht mit Bestimmtheit zu sagen vermöchte, ob diese plastische Gestaltenfülle mehr durch das Licht oder mehr durch die Farbe in die eigene Welt eingetaucht ist. Der vorn Gestürzte, der mit dem Degen, ist wesentlich mit Gelb gemalt. Doch durch das viele verschiedene Blau der Nebenfiguren schimmert sein Fleischtone ein wenig grünlich, mit fliederfarbenen dunklen Schatten, nicht geradezu leichenhaft, aber doch mehr von etwas wie Leichenfarbe angekränkelt als der Auferstandene; Greco erfindet sich den Sinn seiner Legenden selber und deutet sie malerisch um. Nicht nur mit Formen und Flächen, auch mit Lichtern und Schatten, auch mit den Wirkungen von Farben auf die Nebenfarben drückt er Bewegung, drückt er das Hinaufstreben und das Hinabgleiten der Körper aus. Seit

der Vollendung des Orgáz-Begräbnisses ist sein Pinselstrich noch lockerer, sein Kolorit noch geheimnisvoll leuchtender, seine Abgrenzung von Schattenfluten gegen Lichtbahnen noch fließender in der unfaßbaren gegenseitigen Durchdringung geworden. Er untermalt und modelliert die Flächen sehr weitgehend mit Tempera und geht dann mit Ölfarbe zart darüber. Daher glänzt sein Farbkörper so mineralisch leuchtend. Jede Einzelheit wirkt wie eine Kostbarkeit, wie ein Juwel auf einem byzantinischen Bucheinband. Nirgend bleibt eine Stelle leer. Überall erfüllt der gleiche malerische Wellenschlag der koloristischen Form gleichmäßig die Bildfläche.

Manchmal aber scheitert er in den gleichen Jahren mit solchen Gewaltigkeiten. Auf dem wahrscheinlich für das Colegio de Doña de Aragon gemalten „Kreuzigungsbilde“ des Prado (Abbildung Seite 54) will der vom Rücken gesehene Engel unten, neben Maria Magdalena, mit seiner krausen Gliederverschlingung, trotz seines edlen Rubinrots vor dem herrlich dichten, gedeckten Blau der Luft, nicht ganz zu jener Wirkung gelangen, die Greco für ihn, die Bewegung von rechts her hinten herum drehend, im Auge hatte. Solche Dissonanz kommt in jener viel Kühneres wagenden Auferstehung nicht vor. Sollte indessen diese Dissonanz beabsichtigt sein, etwa um dem von zu vielen Tränen klein gewordenen Gesicht der ganz mädchenhaften Gottesmutter eine schärfste Betonung zur Seite zu setzen, so war hier einmal der Reim im Gedicht eher vorhanden als der Vers.

Bei Dingen, an denen ein genialer Mensch gelegentlich scheitert, sieht der Laie am klarsten in den verwickelten Organismus einer schöpferischen und gestaltenden Bildphantasie hinein. Verglichen mit solchen Problemen, erscheint dann auch dem Laien die Frage, um wieviel Kopflängen am Ende bei Greco eine Figur am Rande zu lang ist, gleichgültig. Wenn sie als Ausdruck, als seelischer Ausdruck wie als tragender Ausdruck des Bildaufbaues, so eindeutig wirkt wie diese ergreifende Maria, kann man sich plötzlich den Naturalismus Riberas, die Zuverlässigkeit Zurbaráns oder die Richtigkeit Caravaggios gar nicht mehr als das vorstellen, was die Gegenreformation von der Malerei an Altären erwartete. Ob Jesuitenzucht oder Mystik, ob absichtliches Aufrütteln der Schaulust oder eigene Verzückung — das Legendenhafte dieses Griechen fesselt und beunruhigt gerade auch durch solche wirklichkeitsfernen Züge. Aber es beglückt auch durch den sinnlichen Zauber eines bis zu ungeahnter Vollendung getriebenen Malerischen. Bezaubernd schon auf die Entfernung, aber ebenso verführerisch im Nahblick: verführerisch durch das Vibrieren der Farbe. Noch stärker als bei Tintoretto. Der hatte einmal auf seiner großen „Kreuzigung“ im Albergo der Scuola di San Rocco in Venedig in einer Einzelgruppe, unten am Kreuzesstamm, allen Reichtum seiner Palette gehäuft, hier an diesem Zentrum die Farben gegeneinander gebrochen und



Rodrigo Vazquez
Um 1599. Madrid, Prado

ineinander auch noch mit Tonbrechungen gemischt und dann diese Farbströmungen langsam, weitläufig über die ganze ungeheure Bildfläche rinnen lassen; an keiner Stelle den ganzen Reichtum der funkelnden Mischung wieder so eng zusammennehmend wie in jenem im Mittelpunkt angeordneten koloristischen Kraftfeld. Greco aber überhäuft seine ganzen Flächen überall und immer wieder mit solchen farbig geschliffenen Kraftfeldern. Daher ist das Gewebe seiner emaillierten Schichten noch dichter und unauflöslicher. Ein Smaragdgrün, aus der Ferne als groß vibrierende Fläche wirkend, besteht in Wirklichkeit nicht nur aus zahlreicheren Abschattierungen aller möglichen Grün, sondern heimlich auch noch aus Brechungen von Blau und Gelb und den Ergänzungsfarben bis Rosa und Lila. Den unerhörten Reichtum an Lichtwirkungen und Farbwirkungen vertiefte und verengte Greco in seinen besten Werken abermals und nun noch weiter zu einzigartiger malerischer Schönheit und zu so schimmernder Leuchtkraft, daß in dieser nun völlig von Farbe erfüllten Luft die alten Legenden plötzlich auch in seelisch völlig neuer Gestalt leben.

Immer wieder malte Greco zum Beispiel jene Geschichte vom heiligen Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt (Abbildung Seite 71). Die erste Fassung war ein Auftrag für die Capilla San José in Toledo (jetzt in der Sammlung Widener bei Philadelphia). Nur im Feuer dieser ersten Konzeption aber gab die seelische Versenkung in den Vorgang dem Künstler alle malerischen Reichtümer in die Hand, die er brauchte, um dieses Einfachste zu einem Wunder umzugestalten. Weiß mit Schwarz, Silbergrau mit Gold, Myrtengrün mit Braungelb baut Greco die Massen und Flächen vor dem unheimlichen Blaugrün des Himmels zu einer so malerisch gespannten Erscheinung zusammen, wie sie noch niemals diese Bettlerlegende eingehüllt hatte. Auf sehr schwerem, schwarz gezäumtem Schimmel sitzt der knabenhaft-junge Heilige, in einer Rüstung aus grauem Stahl mit viel leuchtendem Gold daran. Was er von seinem Mantel mit zierlichem Degen als Gabe für den Bettler abteilt, bedeutet eine Winzigkeit seines Reichtums, dies wenige Grün neben dem vielen Silber und Gold. Das Märchenhafte geht nur in den Wendungen der Köpfe und den Haltungen der Körper vor sich. Lang aufgerichtet und im Kreuz doch ein wenig geknickt, steht der fast nackte Körper des inbrünstig blickenden jungen Bettlers mit verkrümmten Gliedmaßen. Auf dem Nackten zucken böse, unfaßbare Schatten, im Licht aber funkeln, auf dem Gelbbraun, farbige Spiegelungen jenes Grün und Silber und Gold und ein wenig Rot. Zwischen dem strahlenden Weiß der Pferdehaut und der Helligkeit des Nackten steht daher der Lichtcharakter des ritterlichen Heiligen, trotz Gold und Silber, in einer milden, leisen Mittelsphäre. Darüber leuchtet, hell und dunkel zugleich, das feine Antlitz mit unsagbarer Zartheit. Jede ausfahrende Gebärde des Erbarmens und des

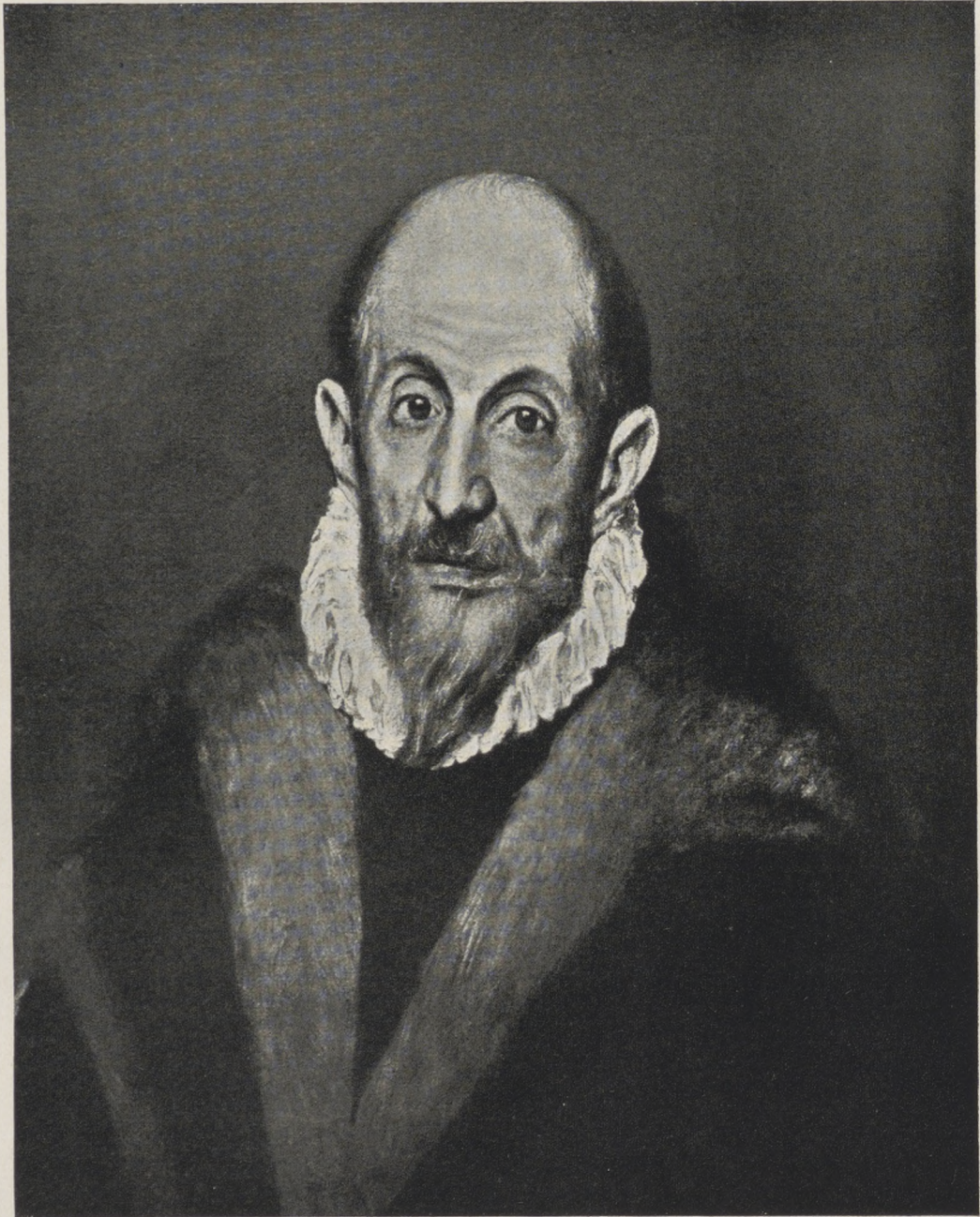


*Der heilige Bernhard von Siena
Um 1603. Toledo, Museum*



Bildnis eines Malers
Um 1594—1604. Sevilla, Provinzialmuseum

Schenkens, des Austeilens und des Blöße-Bedeckens, und wäre das Verschenkte etwas Reichliches und wäre es am Ende vom Brokat eines Ritters — all dieser Aufwand an Gesten und Bewegungen, mit denen frühere Kunst diesen Vorgang ausgestattet hatte, wäre nicht so wirksam wie dieses Neue, das Greco hier erfunden hat, in dieser Jugendlichkeit und dieser



*Männerbildnis. Vermutungsweise Grecos Selbstbildnis
Um 1609. Neuyork, Metropolitan Museum*

Wortlosigkeit, diesem Enganeinandergedrängten der Körper und dieser Dichtigkeit im Wechsel der Lichtspiele und des Farbenschimmerns. Mit seinem Farbenfunkeln schafft er einen Luftraum, in dem älteste Legenden plötzlich wie etwas, in diesem Augenblick erst von der Phantasie Erschaffenes aufleuchten. Wenn das Gegenreformatische der barocken Kunst dramatisch ist — bei Greco geht das Dramatische in aller Stille vor sich. Es scheint, als hätte er keinen Lärm geliebt und keine Entfesselung körperlichen Kraftaufwandes, außer bei Engeln im Himmel. Er braucht nicht laut zu reden, um verstanden zu werden. Sein kreuztragender Christus — ebenso wie sein Gekreuzigter (Farbtafel gegenüber Seite 25 und Abbildungen Seite 53, 54) — blickt wie ein melancholischer Visionär. Unter den Aposteln, die er immer und immer wieder malte, erscheint kein Ekstatiker mit heftigem Gliederspiel. Alles brennende Feuer geht in Auge und Seele vor sich (Abbildungen Seite 76, 77, 83).

Petrus, der Reuige, macht einen tränenverschleierte Augenaufschlag zum Himmel (Abbildung Seite 113). Es gab ein Sondergebiet der religiösen Epik und Lyrik damals, die „Tränendichtungen“, auf einen gefühlsseligen Ton gestimmte poetische Schöpfungen der mystischen Richtung. Des Dichters Transillos „Lagrima di San Pietro“ ist das immer wieder, auch von Torquato Tasso einmal nachgeahmte Vorbild dieser Gattung, dieser dichterischen „Lamentationen“ des religiösen Weltschmerzes. Und was Greco, solchem Gefühlsverhalten der Zeit Rechnung tragend, mit dem Blick des Apostelfürsten vornahm, wiederholte er dann in der jungen Büßerin Magdalena (Abbildungen Seite 28, 29) und dem gleichfalls jungen Märtyrer Sebastian. Der fühlt kein Leiden, nur Verzückerung. Aber Greco, mit äußerstem künstlerischen Takt, malt weniger das Auge als das Blicken selber, weich und fließend und aufgelöst. Auch in seinen zahllosen Darstellungen des heiligen Franziskus von Assisi bemüht er sich, manchmal verzweifelt kämpfend, darum, die kirchlich-gegenreformatische Forderung nach Seelenerschütterung mit dem eigenen künstlerischen Verlangen nach Verwirklichung seiner persönlichen malerischen Vision in Einklang zu bringen (Abbildung Seite 91). Greco kannte solche Mystiker und Verzückerter aus dem Leben. Zeiten wie seine, in denen religiöser Fanatismus hie und da auch einmal in Wahn und Krankhaftes ausartete, bringen erregte Menschen wohl auch einmal dahin, sich selber für Heilige zu halten. Der Dichter Claudio Achillini beschreibt einmal das Auftreten eines predigenden Mönches: „Der Prediger schildert Christus mit solcher Leidenschaft und solcher Frömmigkeit und geht dabei mit solcher Glut und Kraft vor, daß die Zuhörerschaft jeden Morgen in einen Zustand von Todesqualen versetzt wird. Der Pater ist so abgezehrt und in seine Kutte vergraben, daß man ihn kaum wahrnimmt und nur vermeint, eine bewegte Larve, die schreit, zu sehen und zu hören,



Fray Hortensio Felix Paravicino

1609. Boston, Museum der Schönen Künste. (Zu Seite 94, 114, 126)

eine Kapuze, die Schrecken einflößt, ein tönendes Kleid, ein glühendes Feuer, das aus der Asche funkelt, eine aschgraue Wolke, die Entsetzen ruft, eine atmende Buße, einen Ausbruch von Klagen, der sich über die Sünder ergießt.“ — Wenn dergleichen Menschen jetzt wieder wie zu Savonarolas Zeiten auf Kirchenkanzeln auftraten, versteht man, weshalb Greco, offenbar tiefer Seelenkenner auch krankhaft-religiöser Zustände, nicht müde wurde, immer wieder Franziskus, oft mit dem Totenschädel, dem Werkzeug asketischer Selbsthypnose, zu malen (Farbtafel gegenüber Seite 81). Daß er seinen Gestalten die Glieder auseinanderbiegt und die



Bildnis eines Unbekannten
1604–1610. Madrid, Prado

Gelenke erstarren läßt, bedeutet nicht immer nur das Stilisieren des absichtlich manieristischen Künstlers, der neue Formen für alte Inhalte will. Oft genug ist sogar dies Realismus. Aus den Bekenntnissen der heiligen Therese wußte Greco, daß auf dem Höhepunkt seelisch-sinnlicher Verzückungs- und Entzückungsekstasen solches Körperverhalten das Symptom süß erschauernden Vergehens sein kann. Seltsames Deuten verdrehter Hände bei Verkündigungsszenen mögen bei Greco in solchen Erfahrungen seiner forschenden Seele ihren Ursprung haben (Farbtafeln gegenüber Seite 72 und 80).

Seit der Mauritius-Legende mit der absichtlich ganz klein zur Seite gedrängten Hinrichtungsszene hat Greco, so unspanisch und so unbarock



Bildnis Jeronimo de Ovalis
Um 1604—1610. Madrid, Prado

wie möglich, Darstellung von Martyrien so gut wie ganz vermieden. Statt dessen malte Greco den Laokoon (Abbildung Seite 117).

Ob er an dem berühmten, ihm im Original bekannten Marmorwerk der Spätantike das Pathetische bewunderte? Ob er am Ende diese Überfülle von Schmerzensausdruck und das Mitleidheischende im Laokoonkopf als pathologisch empfand und aus diesem Grunde die Gruppe malerisch „stürzte“, indem er die Schmerzelemente ins Ungemessene übertrieb und dann neben die von Schlangenbissen Gequälten etwas wie Astralleiber von Idealgestalten hinmalte, um seine eigene Idee von edler Einfachheit und stiller Größe anzudeuten? Man könnte sich vorstellen, daß der Grieche

an diesem Vorgang der antiken Sage das ganze Maß und das ganze Unmaß barocker Schmerzensvorstellung absichtlich in Grund und Boden malte, das er nun einmal aus seinen Kirchenbildern, auch wenn es um Martern ging, wollte verbannt wissen. Auch sein Lehrer Tizian hatte zu diesem antiken Marmor einmal Stellung genommen: er hat die Laokoongruppe abgezeichnet und im Holzschnitt vervielfältigen lassen, aber mit Affenleibern und Affenköpfen ausgestattet. Man weiß nicht, ob nur im Scherz oder etwa aus höhnischem Widerspruch des Klassikers, der solche Häufungen von Leiden und Jammer als unschöne Grimasse empfand. Ein wenig so könnte es bei Greco auch gewesen sein; denn trotz all seiner Gewaltigkeiten wird das Adlige seiner Seele, auch in den Spätwerken des Visionärs, immer wieder einmal spürbar, das schöne Gleichgewicht seiner Empfindungen, und nicht nur der malerischen Empfindungen. So männlich diese Kunst ist, so herrisch und so revolutionär sie sich bisweilen gebärdet, wenn es darum geht, neue Formulierungen für bekannte Legenden oder blitzhaft schlagende Formeln für unbekannt Visionen hinzustellen — auf der anderen Seite, bei ganz heiligen Dingen kirchlicher Überlieferung, bei der Madonna und der „Heiligen Familie“, tritt diese Kunst sehr zart auf, demütig verehrend und still hingegeben. Dieser Grieche aus wer weiß wie altem Blut, der alle Philosophen und alle Kirchenväter, die ältesten Theologen und die modernste religiöse Lyrik las, ist doch etwas wie ein Minnesänger der Madonna. Es gibt nicht sehr viele Künstler, die rührendere Marien und verklärtere Jungmädchenengel im Jahrhundert der Hochrenaissance, mitten im tobendsten Barock, gemalt haben als Greco (Farbtafeln gegenüber Seite 1, 56, 57, 72, 80, Abbildungen Seite 3, 49, 75, 123). Selten erscheint die Gottesmutter mit dem Kinde allein. Durch Hinzufügen des heiligen Joseph oder der Magdalena oder anderer heiliger Frauen, durch Kontrastfiguren also, steigert er das Edle und das Zärtliche seiner immer sehr jungen, nie ganz königlichen, nie aber auch sehr volksmäßigen Madonna: ein feines dunkles Oval, nach unten sehr spitz zulaufend, ein schmales blasses Gesicht mit kleinem Mund und sehr großen, sehr dunklen Augen unter schweren Lidern, das Haar manchmal blond oder rötlich-blond, durchaus nicht immer so dunkel wie die Augenbrauen. Was so spanisch an Grecos Madonnengesichtern wirkt, ist die weiße Spitzenmantilla, die er ihr gern, zärtlich bis zur Eleganz, auf den Scheitel legt. Die Kontrastfiguren neben ihr ordnet er meist in einer strahlenförmig auseinanderschießenden Komposition an. Körperachsen streben auseinander, um die kindliche Hauptgestalt einsamer zu machen, aber Köpfe werden zusammengerückt und Bewegungen der Glieder auf Gegensatzwirkung hin zueinandergefügt. Das ganz dichte Beieinander von zwei Frauenköpfen auf dem Bilde der „Heiligen Familie mit der gläsernen Fruchtschale“ (Farbtafel gegenüber Seite 1), wo das sich neben dem



Bildnis des Antonio Covarúbbias
Um 1601—1609. Toledo, Stadtbibliothek

lieblichen Madonnengesicht neigende Antlitz nur wenig älter ist als die Madonna selber, erreicht durch diese kaum merklichen Unterschiede in Typus, Verkürzung und Achsendrehung ebensoviel Bedeutung und Steigerung wie die Farbe. Große Flächen Zinnoberrot, nur durch ein wenig Blaugrün und durchsichtiges Weiß vom zarten Rosa des Madonnengewandes getrennt, gibt derart harte Schärfen, daß auf der anderen Bildseite mit dem ungewöhnlichen Dunkelquittgelb über gedecktem Oliv Ausgleich geschaffen werden muß. Wie empfindlich Greco die Dinge sieht, zeigt ein Blick auf das Spiel der Hände. Die Madonnenhand ganz lang, sehr schmalgliedrig, gelenkschwach und in der Haltung etwas geziert. Schräg darüber, in nächster

Nähe, die Hand der anderen Frau, auch sie mit abgespreiztem Finger etwas geziert, doch um einen Ton derber und runder. Ganz unmerklich also stattet Greco die Hauptfigur mit Betonungen und Kostbarkeiten reicher aus. So häuft er auch die flutenden Lichtbahnen und den Sprühregen glitzernder Lichtfunken, jene zitternden Lichtkaskaden, die er über die ganzen Bildflächen ausgießt, an der Hauptfigur, der Madonna, um noch einen leisen Grad dichter als an den anderen Gestalten.

Aus der Marienlegende liebt Greco die Verkündigung und die Unbefleckte Empfängnis. Tragische Momente des Marienlebens, außer auf Golgatha, vermeidet er. Die ganz im Anfang seiner spanischen Zeit entstandenen Schilderungen der Klage um den toten Christus und der Grablegung bedeuten noch künstlerische Erinnerungen an Venezianisches, an Sebastiano del Piombo und an Tizian. Es gibt keine Wiederholungen davon. Von der Verkündigung sind heute noch acht verschiedene Fassungen bekannt, eine im Kolorit immer musikalischer als die andere (Farbtafeln gegenüber Seite 72 und 80). In manchen Werken des Spätstils erscheint Grecos Farberhythmik derart reich und schwingend, derart vielfältig gebrochen in den Tonübergängen, von einem Grau zu einem Grün, einem Blau zu einem Rosa (etwa auf dem „Engelskonzert in den Wolken“, das heute in der Galerie in Athen hängt; Abbildung Seite 116), daß man diese Empfindlichkeit für den Wert der Abstufung von Farben in Licht und Schatten nur noch vergleichen kann mit jener Art von Abstraktion, mit der die Musik vorgeht. Wo man mit der Fingerspitze eine rosenrote Farboberfläche zu berühren meint, hat man in Wahrheit die Hand gelegt auf ein seltsam bewegtes Gewebe auch von grauen, grünen und blauen Kontrastfarben. Daher klingen und singen seine Farbflächen, daher verfließt dann aber auch die plastische Form, die doch als Ganzes von runder, fester Modellierung ausging. Sein farbiges Licht zerstört Umriß und Struktur der plastischen Einzelform, einer Hand etwa oder eines Kopfes so, daß die Körperlichkeit dann nur noch auf einer besonderen, durch irisierendes Lichtbrechen hervorgerufenen Illusion in täuschende Erscheinung tritt.

Dieser Grieche, der seinerzeit in Rom der venezianischen Tonmalerei das beinahe marmorhaft Plastische der Gestalten hatte vermählen wollen, kommt am Ende dahin, den Eindruck des Körperlichen durch noch tausendmal vielfältigere Farbenbrechungen vorzutäuschen, noch viel venezianischer in den feinsten Mischungen zartester Töne und unwahrscheinlich opalisierender Lichtreflexe als Tizian und Tintoretto, Bassano und Schiavone, und auf hellerer Grundlage.

Eines der größten Meisterwerke dieses Stiles ist der „Heilige Ildefonso“, das berühmte Bild im Hospital der Caridad in Illescas, unweit Toledos, vielleicht ein Jahrzehnt vor dem Tode des Meisters entstanden (Abbildung



Bildnis des Diego Covarúbbias
Um 1601—1609. Toledo, Grecomuseum. (Zu Seite 112)

Seite 92). San Ildefonso, tausend Jahre vor Grecos Zeit Erzbischof von Toledo, hatte einmal die Vision, die Madonna hätte ihm ein schönes Meßgewand geschenkt. Greco, bestimmt ein Mensch mit Sinn für Eleganz der äußeren Erscheinung, häuft alle Pracht seines koloristischen Wissens und seines male-
rischen Könnens auf diese Darstellung eines Heiligen. Er sitzt am erzbischöflichen Schreibtisch, unauffällig angetan mit braunviolettem Gewand; aber der Tisch ist bedeckt mit einer Decke in tiefem kostbar funkelnenden Rubinrot, erdbeerrot in den Lichtern, und was als reiches Gold der Stickerei an der Decke scheint, ist flammendes Orange. Er hebt den feinen Kopf, sein Auge trifft die kleine Madonna, die da vor orangegrauem Hintergrund auf goldener Konsole steht, im weißen Spitzenkleid mit Goldlitzen und einer Krone aus Goldblech. Aber man weiß nicht, ob der Erzbischof diese Figur wirklich in seinem Zimmer hatte oder ob sie als Erscheinung gedacht ist. Er erlebt den Augenblick der Inspiration, er genießt ihn, er hebt die Feder, er legt die Hand mit seltsam erregter Fingerspreizung auf das geöffnete Buch — aber ist es die Inspiration des Gottesmannes, des Gelehrten oder eines Dichters? Nichts hält stand im unheimlichen Reiche dieser Verzauberung und dieser Art von künstlerischer Verwandlung, wo die geistvollen Hände, plastisch scheinbar zum Anfassen deutlich, beim Nähersehen sich offenbaren als ein Gemisch ganz weniger farbiger Pinselstriche, und wo dann auch der Kopf selber nichts anderes ist, und das übrige dann auch — das Formenleben eingehüllt in einen Gischt und einen Staub von regenbogenartig farbigen unfaßbaren Lichtfunken.

Der Bildnismaler

Der Kopf des heiligen Ildefonso hat Bildnischarakter (Abbildung Seite 92). Vielleicht verewigte Greco hier einen seiner geistlichen Freunde, etwa den einen Stifter des großen, zwanzig Jahre vorher gemalten Kreuzigungsgemäldes (im Louvre), oder er dachte am Ende an seinen ersten Gönner in Toledo, Don Diego de Castilla. Individuelles und Standesgemäßes geht in Grecos Bildnissen oft ineinander über. Man sagt, sein Freund, der Bischof Diego de Covarúbbias (Abbildung Seite 111), wäre damals, im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, als Greco sein Bildnis schuf, schon nicht mehr am Leben gewesen. Vor dem Original im Grecomuseum in Toledo spürt man nichts von jener Kälte, die sonst wohl die nicht nach der Wirklichkeit gemalten Bildnisse auszustrahlen pflegen. Grecos Phantasie und Erinnerung, sein plastisches Vorstellungsvermögen und sein Gedächtnis für die Verhältnisse, in denen bei einem vertrauten Gesicht Farbe und Licht zueinanderstehen, arbeiteten so schlafwandlerisch



sicher, daß in diesem Antlitz keine einzige Stelle seelisch, in diesem Malwerk nicht der winzigste Fleck malerisch leer blieb. Mit letzter Zartheit geht sein Pinsel dem sanften Auf und Ab, dem leisen Heben und Senken der Gesichtsfächen modellierend nach, Hügel nur andeutend, Täler vergeilen lassend. Blaßgelb und Rosa ineinandergewoben, jeder Pinselstrich nach seiner Lage im Tiefenraum anders zum Licht gewendet als der benachbarte. Rosa verwandelt sich in feinsten Stufungen zu Dunkel-scharlachrot am Mund und am Ohr, Silberweiß am Bart leuchtet heller als das schöne Grauweiß des Chorhemdes, und das Dunkel der Augen wirkt fast als das Schwärzeste im Bilde, trotz Kragen und Kappe. Auf solchen Zartheiten des koloristischen Aufbaus und der Feinheit des gefühlvoll gleitenden malerischen Vortrages, der das Entscheidendste, Auge und Mund und Haaransatz, plastisch nicht ganz fertigmacht, so daß die Illusion noch lebendig bleibt, beruht die geistige und seelische Ausdrucksfeinheit und Ausdruckstiefe dieses ganz vergeistigten Antlitzes. So wie der Fleischtone in diesem Greisengesicht bunter ist als das Grün des Brustkreuzes, ebenso ist der Blick mehr als das Auge.

Es kann geschehen bei Greco, daß das Bildnis eines Menschen, der dem Künstler innerlich nichts zu sagen hatte, ein wenig gleichgültig geriet, in der Malart dann virtuos und fesselnd, etwa wie die Darstellungen von Frans Hals, der eben damals anfangen berüht zu werden, als Greco sich sterben legte. Ob es aber wirklich nur Zufall ist, daß in der Reihe seiner Einzelporträts bis zuletzt es die von Geistlichen sind, in denen Greco das Tiefste von seelischen Geheimnissen verrät, was er weiß? Das Bildnis des Trinitarier-Mönches und geistlichen Dichters Fray Hortensio Felix Paravicino (Abbildung Seite 105), fast in ganzer Figur, prunkend im Dreiklang von gestuftem Weiß, reich gebrochenem noblem Schwarz und leuchtendem Dunkelgelb, steht an seelischem Gehalt so hoch wie Tizians Farnesepapst Paul III. und Tintorettos Prokurator Jacopo Soranzo. Ganz schlicht und scheinbar bescheiden hat Greco den Freund hingestellt. Man gewahrt kaum, daß diese Fülle ausgebreiteter Formen an allen Seiten fast die Bildfläche sprengt. So sehr herrscht über allem Aufwand der Flächen und Farben und den sehr schönen Händen der dunkle Kopf mit diesem unvergeßlichen Blick, schön geworden in Menschenliebe, Enthaltensamkeit und Frieden, nachdenklich, etwas seitlich gewandt, sehr klug und verstehend und brennend von innerem Feuer.

Man weiß von Greco so wenig. Es ist von Kennern seiner Lebensgeschichte und seiner Werke versichert worden, der Grieche hätte es stets abgelehnt, Bildnisse in Auftrag zu malen. Er hätte nur seine Freunde porträtiert. Nur für sich. Jedoch ist er nicht immer nur intim. Sein berühmtestes Porträtwerk, das überlebensgroße Ganzfigurenbild des Kardinalgroßinquisitors Don Fernando Niño de Guevara (Abbildungen



Die Ausgießung des Heiligen Geistes
Um 1604—1612. Madrid, Prado. (Zu Seite 96)



*Engelkonzert in den Wolken
Um 1604—1612. Athen, Pinakothek. (Zu Seite 110)*



Laokoön. Um 1606—1610. Belgrad, Sammlung des Prinzen Paul von Jugoslawien. (Zu Seite 107, 122)

Seite 93, 95) erfüllt alle Ansprüche, die man nur irgend an „Staatsporträt“ und „Repräsentationsbildnis“ stellen kann, mag der Maler im Privatleben auch mit diesem Vertreter der höchsten Geistlichkeit befreundet gewesen sein. Was hier spricht, ist Kirchengewalt und Jesuitengeist, das Gegenreformatorsche in allerhöchster Person. Prachtvoll, wie einen Papst selber, setzte Greco diesen Menschen ins Bild, wie ein Denkmal, groß und bedeutend. Er schreckt nicht davor zurück, den höchsten malerischen und koloristischen Prunk aufzuwenden, Massen von rauschendem, gleißend schillerndem Rot im lückenlosesten Aufbau der Töne, von tiefstem Rubin in den Schatten bis zum zartesten Silberorange im Licht hinzuströmen; das Ganze überflutet von den Blitzen der Reflexe und dem Schimmern der Halblichter, die Fluten von Rot dann wieder beruhigt durch das durchsichtige Weiß des Chorhemdes und ausgeglichen durch das Brokatgold im Hintergrund. Nichts, keine Pracht des Raumes und kein Farbenleuchten fürchtet Greco hier; er zeigt auch die Füße und gibt das Muster des Marmorfußbodens; denn er weiß, daß dieser Kopf, so wie er ihn sieht und deutet, jeden malerischen Reichtum in Grund und Boden regiert, von halb dunklen, halb hellgoldenen Hintergründen aus. Unbeweglich und ehern herrscht der Ausdruck in diesem auch von innen heraus großen Gesicht: Klugheit und Leidenschaft, Zucht und Wille, Unerbittlichkeit des über die Seelen der Menschen eingesetzten Richters. Alles, was Greco an Lebendigkeit des Menschlichen zeigen will, liegt nicht nur im scharfen Blicken der Augen, schärfer gemacht noch durch die Brillenschatten, sondern auch in der gefährlichen Krümmung der linken Hand, gefährlicher gemacht durch das Gold und die Edelsteine der Ringe. Alles hilft mit zur Deutung dieses Charakters. Auch die Farbe. Es ist ein kaltes bläuliches Rot, dieses Prunkgewand. Und im Gold des Brokats im Hintergrund lauert gefährliches Grün. Eine unheimliche Seelenzwiesprache muß zwischen dem Künstler und seinem Modell vor sich gegangen sein bei der Arbeit an diesem genialen Werk, dessen Gefühlsinhalt mit schicksalhaften Dingen zu tun hat. Jeder weitere Schritt in die Psychologie hinein müßte, so denkt man, das kalte Grausen bedeuten.

Grecos Bilder sind nicht immer leicht in die zeitliche Reihe ihrer Entstehungsjahre einzuordnen und oft nur annähernd zu datieren. Doch wird man kaum fehlgehen in der Annahme, daß diese Bildnisse, der Bischof Covarúbbias und dieser Inquisitor Guevára, nicht vor der Jahrhundertwende entstanden sind. Von dem Paravicino kennt man das Entstehungsjahr. Es ist 1609. Also gehören diese drei Meisterwerke der Bildniskunst Grecos in seine letzte Lebenszeit, in jene Epoche seines Daseins, von der man für den nun mehr als Sechzigjährigen eine störende Augenerkrankung, wenn nicht gar geistige Störungen allgemeiner Art, manchmal anzunehmen

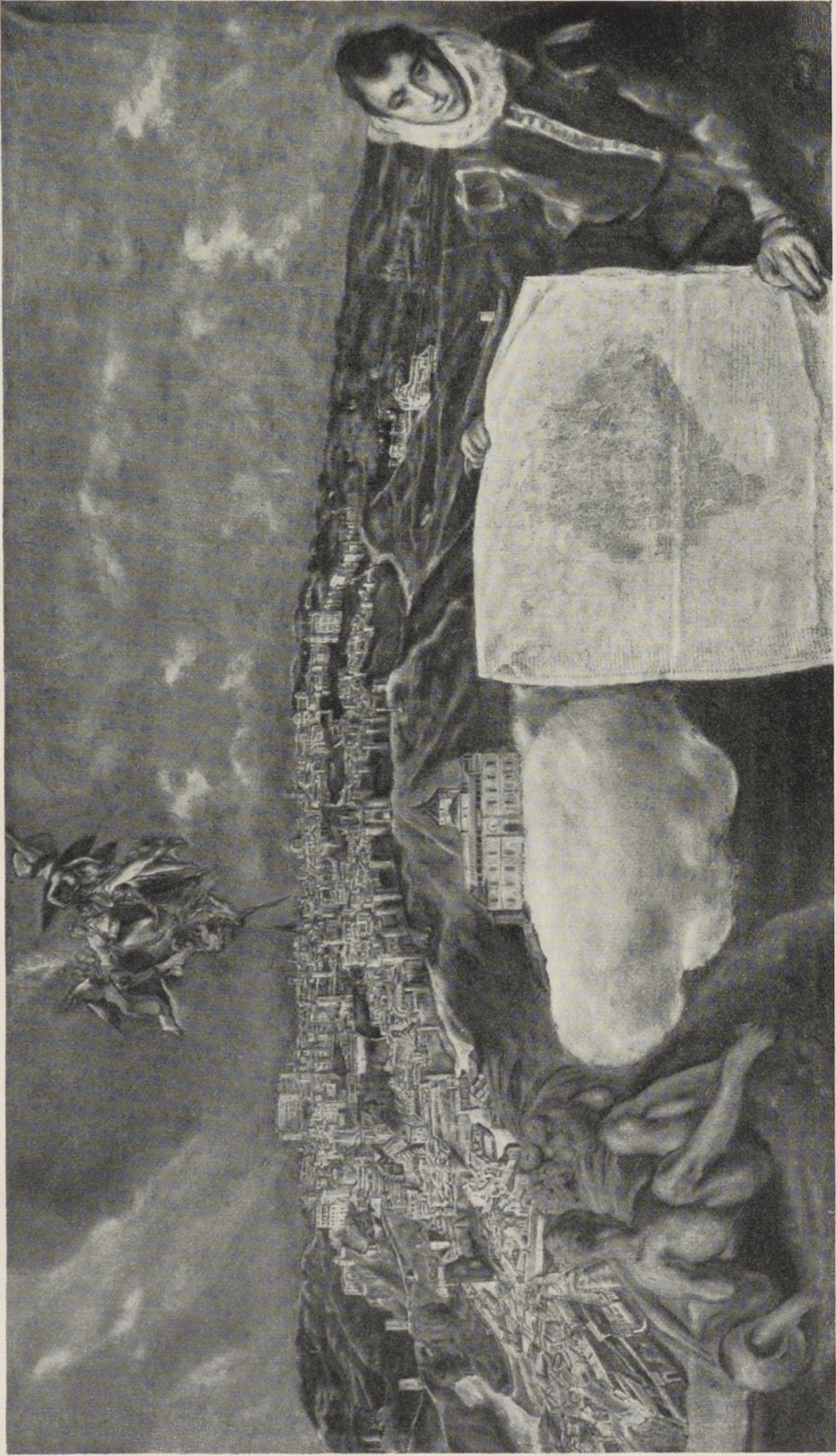


Die Eröffnung des fünften Siegels. (Aus der Apokalypse)
Um 1610—1614. Zumaya. Ehemals Sammlung Ignacio Zuloaga. (Zu Seite 91)

geneigt war; dies wegen der bisweilen unbegreiflichen Gewaltsamkeiten in seinen religiösen Bildern, seines Sichhinwegsetzens über alle Regeln von Perspektiven und Proportionen und sonstigen Normalitäten. Ein Künstler aber, der im gleichen Jahrzehnt, da er in seiner Kirchenmalerei immer mehr nur seinen Visionen folgt, solche Bildnisse malt, so tief im Ausdruck, so zart im Malerischen und gegenüber der Wirklichkeit der Erscheinung so getreu — solcher Künstler ist, auch wenn er Apokalyptisches auf apokalyptische Weise malt, nicht außerhalb seines seelischen Gleichgewichts.

Raum und Landschaft

Noch im letzten Jahrfünft seines Schaffens gelang es ihm, eine religiöse Szene, an deren Bewältigung er in mancher früher entstandenen Fassung das Letzte sich schuldig geblieben war, das „Gebet am Ölberg“, endlich klassisch zu gestalten (Abbildungen Seite 65, 66, 67). Hier gibt er auch einmal wieder die Örtlichkeit, den Garten Gethsemane, während er sonst gewohnt gewesen war, seine Visionen sich vor der leeren Luft endloser Wolkenhimmel abspielen zu lassen. Vielleicht dachte er hierbei an jene Gestaltung der Gethsemanegeschichte von Tintoretto, die er in Venedig, im oberen Saal der Scuola di San Rocco, einst gesehen hatte. Im siebenten Jahrzehnt seines Lebens erinnerte sich der Grieche von Toledo offenbar gern seiner venezianischen Anfänge. Hin und wieder nahm er, in der „Tempelreinigung“, damals auch ein Thema, das ihn seinerzeit, als ihm täglich Tintoretts und Bassanos Bilder vor Augen standen, beschäftigt hatte, wieder auf und wandelte es auf seinen neuen Ausdrucksstil hin, mit langer beherrschender Figur des Christus und stärkster Konzentrierung des Farbenleuchtens (Farbtafel gegenüber Seite 96, Abbildungen Seite 9, 11). Dabei behielt er aber den früheren Aufbau venezianisch reizvoller Hallenarchitekturen bei oder bereicherte ihn gar um Kirchenwände mit Statuen in Nischen und Reliefs zwischen klassischen Säulen, wie auf Raffaels „Schule von Athen“. Auch jener ihm zwischen Parma und Rom zuerst aufgegangenen Vision, dem Lichtwunder der „Anbetung“ (Abbildung Seite 3), gab er gegen Ende seines Lebens abermals eine neue Fassung: breiter ausladend und mit deutlicher Betonung des Räumlichen jetzt, mit dem stark durchgearbeiteten Kreuzgewölbe, das den Vorgang von oben her zusammenfaßt (Abbildung Seite 21). Auf dem unvollendet gebliebenen Gemälde der „Verlobung Marias“, wohl seinem letzten Bilde, malt er mit aller Genauigkeit den Marmorbelag des Fußbodens, auch das Geäder in den Marmorplatten; und auf der wohl gleichfalls nicht ganz fertigen machtvollen Zweifigureszene von „Mariä Heimsuchung“ macht eine durch



Ansicht von Toledo. Um 1609. Toledo, Museum. (Zu Seite 122)

die ganze Bildhöhe sich erstreckende griechische Tempeltür beinah den plastisch anspruchsvollsten Bestandteil der Gesamtkomposition aus. Kurz, Bildraum und sogar ein wenig Landschaft beginnen in Grecos Phantasie wieder eine gewisse Rolle zu spielen.

Landschafter war er nie gewesen. Giorgiones und Tizians Hintergründe blieben ihm in seinen reifen Jahren ebenso stumm wie Tintorettos Märchenwälder. Muß er in jener Zeit unbedingt einmal ein Stück Erdoberfläche geben, nimmt er den Horizont ganz tief, um nur ja soviel Himmelsfläche und Endlosigkeit des Raumes ausbreiten zu können wie vorstellbar. Wo es irgend möglich ist, bringt er ein wenig Architektur an. Das heißt: ein Stück von Toledo. Zwischen den Pferdebeinen der Martins-Legende hindurch erhascht man einen Blick auf die Stadt, und auch jene Welt, durch die der Pilgerheilige Jakobus wandert, ist nicht denkbar ohne Toledos Bauwerke (Abbildung Seite 71 und Farbtafel gegenüber Seite 73). Auf einigen Kreuzigungsgemälden, auch aus der Spätzeit, erscheint die hohe Brücke. Und die Siedlung im Hintergrunde des Laokoonbildes, auf die das hölzerne trojanische Wunderpferd ganz allein zutrabt, ist ein Mittelding zwischen der Festung des Priamus und der grauen Stadt über dem Tajo (Abbildung Seite 117). Ihr skäisches Tor entlehnt seine Formen von der Mauerfestung auf der Ostseite von Toledo. Je älter Greco wurde, um so mehr hat er, scheint es, seine Wahlheimat auch mit den Augen, auch als abenteuerlich-schöne Erscheinung geliebt. „Toledo liegt im Himmel“, sagt ein kastilianisches Sprichwort. Auf einer fünf Jahre vor seinem Tode entstandenen Ansicht der Stadt (Abbildung Seite 121) bemüht sich Greco um geographische und topographische Treue. Er malte, was er sah und fügt in großem Format den Grundriß der Stadt hinzu, genau bis ins einzelste, mit deutlichen Namen und Nummern. Und weil er, um nur ja alles Gebaute zuverlässig in Augenhöhe zu verzeichnen, Toledos Schönstes, den unten um die Felsenberge rauschenden Tajo, so gut wie ganz verschwinden läßt, malt er in die linke untere Ecke dieses seltsamsten aller Geographieprospekte ganz antikisch die barock kauernde Skulpturengestalt eines Flußgottes mit der strömenden Urne hinein, eine ganz goldgelbe Figur, als koloristisches Gegengewicht zu dem Grüngold der Pagenfigur rechts, die den Grundriß hält. Da aber Toledo im Himmel liegt, erscheint oben in den Wolken die Vision der von Engeln umjubelten Madonna, grad oberhalb des Kathedralenturms, eine zu Körpern verdichtete Wolke, irisierend in allen Regenbogenbrechungen, mit Rosa und Lila als Hauptfarben, wie eine märchenhafte, seltsame Blume, überglänzt von diamantenem Lichtfunkeln. Der eine Engel aber, der rechts oben, stürzt so verquer ins Bild hinein, wie auf Tintorettos berühmtem Gemälde der Markuslegende jener wundertätige heilige Evangelist in die



Maria Immaculata
Um 1609—1614. Toledo, Museo San Vincente. (Zu Seite 108)

Bildsphäre einbrach. Auch hier, in diesem Landschaftsprospekt des Siebzigjährigen, taucht wieder eine Erinnerung an die venezianische Jugend auf. Wenn der Grieche in seinem Alter die Topographie seiner Stadt Toledo ausstattet mit einer venezianischen Einzelheit, mit etwas, woran er vor mehr als einem Menschenalter malen gelernt hatte, so schließt sich der Lebensring seiner Schaffenslaufbahn mit solchem wahrscheinlich nicht einmal absichtlich so gemeinten formalen Hinweis. Ihm fällt, als seine Tage zur Neige gehen, das vielleicht Schönste und Glücklichsste seiner künstlerischen Jugend ein, das Venezianische, das dem kretischen Fremdling seiner Zeit alle Sinne so überwältigt hatte. Denn die „Gewitterlandschaft bei Toledo“ (Farbtafel gegenüber Seite 97), neben jener Topographie das einzige Landschaftsgemälde von Grecos Hand, erinnert auf ganz seltsame, im einzelnen gar nicht faßbare, aber in Harmonie und Stimmung durchaus spürbare Weise an das sogenannte „Gewitter“, die „Tempesta“ von Giorgione, ein Bild, das Theotokópoulos im Original möglichenfalls nie gesehen hat, das aber auf die ganze Kunst Venedigs damals eingewirkt hatte. Solches fließende Smaragdgrün, weich wie Samt, innerlich sehr reich, und solcher gedeckt blaue Himmel, der aussieht wie die Heimat des Donners und der Blitze, dieses Gegeneinanderspielen von lyrischer Einzelheitschönheit und dramatischer Gespanntheit des Stimmungsmäßigen kann, so sehr dies Toledo „gesehen“ ist, im schöpferischen Urgrund doch auf längst versunkene und Jahrzehnte lang zum Schweigen gebrachte Jugendbegeisterung vor venezianischen Bildhintergründen zurückgehen. Es ist ein phantastisches, nicht ein geographisch zuverlässiges Toledo, das Greco zum Schauplatz seines Gewitters malt. Er gibt nur ein Stück der Stadt, ein westliches Stück, bewaldete und bebuschte Hügelabhänge im Auf und Ab des Lichts, grün und braun, hinten die Berge angestrahlt von dem stumpf gedeckten Blau des düsteren Himmels. Von links her steigen die Mauern mit den Festungstürmen hügelan, die hohe Brücke verschwindet fast, der Kathedraalenturm steht, man mag sich den Standpunkt des Zeichners vorstellen wo man will, an falscher Stelle, und die dichten Häusermassen daneben sind so behandelt, daß sie gerade eben den Begriff Stadt noch vermitteln. Am unteren Bildrande in der Mitte bemerkt man mit Mühe ein wenig Wasser. Vom rauschenden Tajo, von der Hochlage der mächtigen alten Kaiserstadt auf ihrem gewaltigen Felsen sagt Greco nichts, ebenso wenig wie von dem Eigentlichen jenes Stückes von Stadt, das er vorführt. Toledo ist doch, wenn auch grau und staubig, in seinem Steingrau, gerade unter so zuckender Gewitterbeleuchtung, sehr farbenreich. Gelb und Ocker und Braun spielen im Aussehen der Häuser und Straßen ihre sehr bestimmende Rolle, auch Orange und Rosa und Blutrot, aus Sarazenenzeiten her. Greco aber verleiht allen Bauwerken, den Mauern und Türmen,



*Christus im Hause des Pharisäers Simon
Um 1604—1610. Privatbesitz, Amerika. (Zu Seite 96)*

den Kirchen und Häusern und Palästen die gleiche silbrige Mondlichtfarbe, ohne Unterschied — als wäre das Ganze, Hügel und Stadt, von einem gewaltigen Blitz für eine Sekunde taghell erleuchtet. Nur daß er vergaß, den Blitz oder überhaupt etwas Gewitterhaftes zu malen. Wie das Körperliche seiner phantastischen Gestalten auf seinen Visionsbildern, so entstellt und entkörperlicht er in diesem Landschaftstraum den Licht- und Farbencharakter der geliebten Stadt. Er malt den Geist dieser Stadt, ja: das Gespenst dieser Stadt, wie sie einem im Schlaf erscheinen kann. Es ist, als hätte er, nachdem er jenes topographische Gemälde Toledos mit dem Stadtplan geschaffen hatte, sich selber dann klarmachen wollen, wie Toledo eigentlich und wahrhaftig wäre. Für ihn besaß alles, am Ende auch die Landschaft, nur Wert als seelische Erscheinung. Seine Phantasie mit ihrer bis aufs äußerste getriebenen Gabe des Verwandelnsah sah am deutlichsten bei geschlossenen Augen. Wie damals in Rom, als er auf dem Stuhl saß und erklärte, das Tageslicht störe ihm das innere Licht.

Schluß

In dem Sonett, das der Trinitariermönch Fray Hortensio Felix Paravicino auf den Tod seines Freundes Domenikos Theotokópoulos, el Greco, dichtete, sagt er: „Kreta gab ihm das Leben, Toledo die Kunst. Seine Eigenart werden noch die spätesten Geschlechter bewundern, keiner aber wird sie nachahmen.“ Paravicino, dessen Art und Seele wir aus dem unvergeßlichen Bildnis des Jahres 1609 kennen (Abbildung Seite 105), verstand das wahre Wesen von Grecos Kunst, das Unnachahmliche. Sie ließ sich nicht weiterentwickeln, sondern starb mit ihrem Schöpfer. Zu Grecos Lebzeiten waren seine Schüler, der Sohn Jorge Manuel und der italienische Famulus Francisco Preboste sowie die Spanier Juan Bautista Maino und Luis Tristán, nicht mehr, als gehorsame Mitarbeiter und ausführende Gehilfen gewesen. Als der Meister die Augen schloß, wurden diese Spanier zu modernen, rein spanischen Barockmalern, das heißt zu modernen Hell-Dunkelmalern und Realisten im Stile Caravaggios. Grecos Farbe und Licht blendete sie nicht länger mehr.

Während aus Rembrandts Stil — so viele bloß seine Manier äußerlich nachahmende Schüler auch durch sein Atelier liefen — sich dann immerhin doch Persönlichkeiten von so betonter Eigenart wie Aert de Gelder entwickelten, und während in dem Dutzend der bekanntesten Mitarbeiter des Rubens doch Künstler wie Jordaens und van Dyck stehen, blieb Grecos Stil ohne Nachfolge und unfruchtbar. Er hatte alle seine Bilder selber gemalt, alle Möglichkeiten erschöpft und den anderen nichts übriggelassen.

Wie ein Komet war er am Kunsthimmel Spaniens aufgetaucht. Er hatte den Spaniern über ein Menschenalter lang an Hunderten von Bildern gezeigt, was die spanische Seele in der Kunst ist, was sie in ihren geistigsten Augenblicken sein kann. Aber dann erschienen Zurbaran und Ribera, Velazquez und Murillo, große Leute. Und kein Mensch wollte etwas von Grecos Vision und von Grecos Farbenleuchten mehr wissen. Murillos „Unbefleckte Empfängnis“ und Velazquez' Doria-Papst Innozenz sind, innerlich, im wesentlichen, Greco viel weniger geistesverwandt als manche „Pietà“ seines Vorgängers Luis de Morales. Der Grieche hatte das Spanische, das nur er allein gefühlt und geahnt, entdeckt und erfunden hatte, gleich auch völlig verbraucht. Nun wollten die Spanier keine Visionen mehr, sondern handfeste Martyrien. Auch verlangten sie jetzt statt seiner farbigen Buntheit den malerischen Ton. Es ist, als hätten sie sich des Venezianischen geschämt. Vielleicht ist es ebensosehr dichterische Freiheit wie Kastilierstolz gewesen, wenn Paravicino in jenem Trauersonett behauptet, Toledo hätte dem Griechen die Kunst gegeben, und wenn er dabei kein Wort von Venedig sagt, auch nichts von Parma und auch nichts von Rom. Denn in Wirklichkeit hatten doch Toledo und die ganze spanische Malerei Grecos Kunst nichts zu bieten, nichts als den Ort seiner Taten und Leiden: seine Kunst hat Greco sich selber geschaffen. Gegenreformation aber und Jesuitentum, Fanatismus und Mystik waren an keinen Ort gebunden damals. Auch sie lebten in Grecos Seele.

Daß seine Kunst, zu Lebzeiten ihres Schöpfers so hoch geschätzt und so außerordentlich begehrt, dann plötzlich ihre Rolle ausgespielt hatte, liegt aber nicht nur an einer Wandlung der Kunstideale überhaupt, sondern auch an der Fremdheit dieser Kunst selber, einer Fremdheit, die, als die offenbar sehr fesselnde menschliche Persönlichkeit des großen, klugen, allseitig gebildeten Mannes nicht mehr unter den Lebenden weilte, immer mehr als fremd und, trotz aller Neuheit ihrer Probleme, zugleich auch als etwas altertümlich empfunden wird. Theotokópoulos war nicht nur ein Grieche, sondern er war auch in seiner Kunst ein heimlich byzantinischer Maler. Und war es im Alter immer mehr geworden. Jene langen Gestalten, mochten sie auch einer Zeitmode entgegenkommen, hager und asketisch, abgezehrt und mit brennenden Augen, kamen bei dem Kreter nun doch einmal aus seiner Überlieferung des Byzantinischen, des Spätmittelalterlichen. Er verleugnete dies auch gar nicht. Im Gegenteil. Er gab seine Gestalten immer lieber in hieratischer strenger Vorderansicht und dann, wo es eben anging, auch noch ganz archaisch die Füße nach unten geneigt, wie in Buchminiaturen der Spätantike. Und während man doch, als Barockmeister und geistiger Nachfahr Tintoretts, die Bildkompositionen schräg und schief anlegen und die Bildmitten freilassen sollte, begann Theotokópoulos

schon vor der Jahrhundertwende, in einer Wolkenmadonna, wieder mit der steif symmetrischen Anordnung eines Kultbildes mittelalterlicher Frömmigkeit, auch in der Farbe sich an die kanonische Überlieferung haltend. Und in dem Golgathabild mit der verweinten Madonna, das wahrscheinlich für das Colegio de Dona Maria de Aragon in fast den gleichen Jahren entstand, ordnet er Aufbau und Gestalten auch schon byzantinisch-symmetrisch an. Die Kunst der „Ikonen“, der kleinen Heiligenbilder der orthodoxen Kirchen, wurde ebenso sein Ideal wie die Monumentalkunst der Mosaiken.

An dem Schmuck der Wände und Kuppeln in der Markuskirche in Venedig hatten auch andere studiert. Tizian, sein Lehrer, war in seinen ersten venezianischen Jahren zunächst Schüler des Mosaikmalers Zuccaro gewesen und hat dann im Jahre 1545 auch selbst der Werkstatt Zuccaro Entwürfe zu Mosaikfiguren für die Vorhalle der Markuskirche geliefert, für einen „Heiligen Markus in Ekstase“ zum Beispiel. Greco, ob er nun als Tizianschüler an solchen Aufträgen für San Marco mitarbeitete oder nicht, lebte das Gefühl für den wahren Mosaikstil im Blut. Nicht nur weil sein in seinem letzten Jahrzehnt entstandenes Gemälde mit der Standfigur des heiligen Augustinus dem einen Mosaikbilde des heiligen Geminianus, von Zuccaro nach Tizian ausgeführt, in der Markusvorhalle so außerordentlich verwandt erscheint. Dergleichen Zusammenhänge betreffen nur äußerliche Dinge. Aber wenn man vor Grecos Farbe immer wieder den Eindruck wie von etwas Glasigem und Steinernem empfängt und sieht, daß er auch da, wo sein Kolorit am schönsten leuchtet, sich nie bemüht, die Farbe, den Farbkörper durch das Licht so weit zu entstofflichen, wie es Tintoretto mit so einziger Meisterschaft getan hatte, sondern im Gegenteil die Farbe als etwas Mineralisches stehen läßt, so kommt man zu dem Glauben, daß diese Art auf Absicht beruhte, auf der Absicht, es seinen byzantinischen Mosaiken, seinem Heimatlichen, gleichzutun. Denn so sehr er bei Tizian studiert und soviel er bei Tintoretto gelernt hat — seine Malweise wird im Lauf der Jahrzehnte immer kurzflächiger, gleichsam mosaikfleckiger, wie bei jemand, der, wegen des Leuchtens, bunte Glassteine zusammensetzt und seine Materie in immer zahlloseren Facetten schleift.

Solchem vielleicht unbewußt immer stärker werdenden Streben nach der Wirkung byzantinischen Stiles widerspricht eine andere Charaktereigenschaft der Malweise Grecos, sein Illusionismus (auch wohl „Impressionismus“ genannt), keineswegs. In der alten, echten byzantinischen Malerei stand die starrste, unbewegteste Feierlichkeit ja auch unmittelbar neben der wildesten, blitzschnellsten Bewegung, mit zuckenden Umrißlinien und flackernder Niederschrift. Wer die Evangelistenbilder im Ebo-Evangeliar mit all ihrem inneren und äußeren Fanatismus geschaffen hat, gehört, im Anfang des 9. Jahrhunderts, genau so zu den Großmeistern byzantinischer

Kunst wie jene Maler, die damals in der Vorhalle der Hagia Sophia in Konstantinopel tätig waren. In der Seele des Greco lebten Blutserinnerungen aller und sämtlicher Äußerungen jener byzantinischen Kunst, in deren Anblick er aufgewachsen war. Er ist ein Grieche und ein halber Orientale. Das so sehr der Levante zugewandte Venedig hatte ihn das Malenkönnen gelehrt; an Raffael und Michelangelo spürte er das noch ältere Element seines eigenen Hellenentums. Dann kam er, halb zufällig, in eine künstlerisch fast jungfräuliche Welt, fand hier sein Stück Orient, hier aber auch Geistesnahrung für den Glaubensfanatismus seiner Seele. So schuf er sich und den anderen eine Kunst als Ausdrucksmittel für ebenso neue Anschauungen wie uralte Empfindungen. Das Griechische, das Antikische wie das Mittelalterliche hatte wieder einmal seine Aufgabe erfüllt: es hatte die Menschen zur Erkenntnis dessen geführt, was sie sind und wollen und was in ihnen liegt. Damit hatte dann Theotokópoulos' Frühbarock in Spanien seine Rolle ausgespielt.

Dieses, dieses Fremde und dieses etwas Altertümelnde, ist einer der Gründe, weshalb Grecos Malerei in Spanien unfruchtbar blieb. Hinzu kam, daß jenes Visionäre seiner Kunst, so hinreißend und überzeugend es auch immer wieder erscheint, doch die jeder wirklichkeitsfernen und naturfremden Kunst drohenden Gefahren, in ausdruckslose Manier zu verfallen, nicht ganz vermieden hat. Nicht immer war Grecos Phantasie beim Schaffen frisch genug, um neue Formen und Farben für die Bilder seiner Seele zu erfinden. Dann begnügte er sich mit denen, die er fertig daliegen hatte in der Vorratskammer seiner künstlerischen Vorstellungen. Und diese Vorstellungen verbrauchten sich dann zu schnell. Nicht jede neue Fassung eines Bildthemas bedeutete wirklich immer eine Vertiefung des Problems und eine künstlerisch schöpferische Abwandlung seiner malerischen Vision. Auch nachweisbar eigenhändige Wiederholungen stellen manchmal nur Selbstkopien dar. Als malender Diener der Kirche gab er mit vollen Händen, was die Kirche verlangte und brauchte. Künstlerisch hat er damit den Gesamteindruck seiner Kunst unzweifelhaft ein wenig geschädigt.

Jedoch solche kleinen Schatten auf dem geistigen Bilde, das man sich von Greco macht, vermögen seine schöpferische Größe ebensowenig zu beeinträchtigen wie etwa die Tatsache, daß er mitten im Frühbarock byzantinisch-griechisch-orientalische Anwandlungen spürte. Gerade auch diese gehören zu seiner Natur und zu seiner Eigenart.

Dieser Grieche und Venezianer und Toledaner ist eines der seltensten Phänomene in der ganzen Geschichte der Kunst: an Geist und Phantasie, an Vision und Anschauungskraft großen Geistern ebenbürtig. Und durch die Genialität des Schöpferischen, wie sie sich in seinen besten Werken ausdrückt, gehört er in den Kreis der Unsterblichen.

Verzeichnis der Abbildungen

Farbendrucktafeln

Die Heilige Familie mit der gläsernen Fruchtschale. Gegenüber S. 1 Die Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg . . . Gegenüber S. 24 Christus am Kreuz mit zwei Stiftern Gegenüber S. 25 Heilige Familie Gegenüber S. 56 Maria Immaculata Gegenüber S. 57		Mariae Verkündigung Gegenüber S. 72 Jacobus Major Gegenüber S. 73 Verkündigung Gegenüber S. 80 Der heilige Franziskus in der Einöde Gegenüber S. 81 Die Tempelreinigung Gegenüber S. 96 Gewitterlandschaft bei Toledo Gegenüber S. 97
---	--	--

Abbildungen im Text

	Seite		Seite
Die Anbetung der Heiligen Drei Könige	3	Das Martyrium des heiligen Mauritius. Ausschnitte	26
Die Hochzeit zu Kana	4	Das Martyrium des heiligen Mauritius	27
Christus und die Ehebrecherin	5	Die reuige Magdalena. Worchester	28
Bildnis des Giulio Clovio	7	Die reuige Magdalena. Budapest	29
Die Heilung des Blinden	8	Das Begräbnis des Grafen von Orgáz.	31
Die Austreibung der Händler aus dem Tempel.	9	Das Begräbnis des Grafen von Orgáz. Ausschnitte	32—47
Die Austreibung der Wechsler Ausschnitt	10	Bildnis des Arztes und Dichters Don Rodrigo de la Fuente	48
Die Austreibung der Wechsler	11	Die Gottesmutter	49
Die Heilung des Blinden	13	Die Beweinung Christi	51
Bildnis eines Unbekannten	15	Der heilige Ludwig mit seinem Königspagen	52
Dame mit Pelz	16	Kreuztragender Christus	53
Dame mit Pelz. Ausschnitt	17	Die Kreuzigung	54
Die Heilige Dreifaltigkeit	19	Die Geburt Christi	55
Die Himmelfahrt Mariae	20	Julian Romero de las Azanas mit seinem Schutzheiligen	59
Die Anbetung der Hirten	21		
Holzkohle anblasender Junge	22		
Der Traum Philipps II.	23		
Die Entkleidung Christi. Ausschnitt	24		

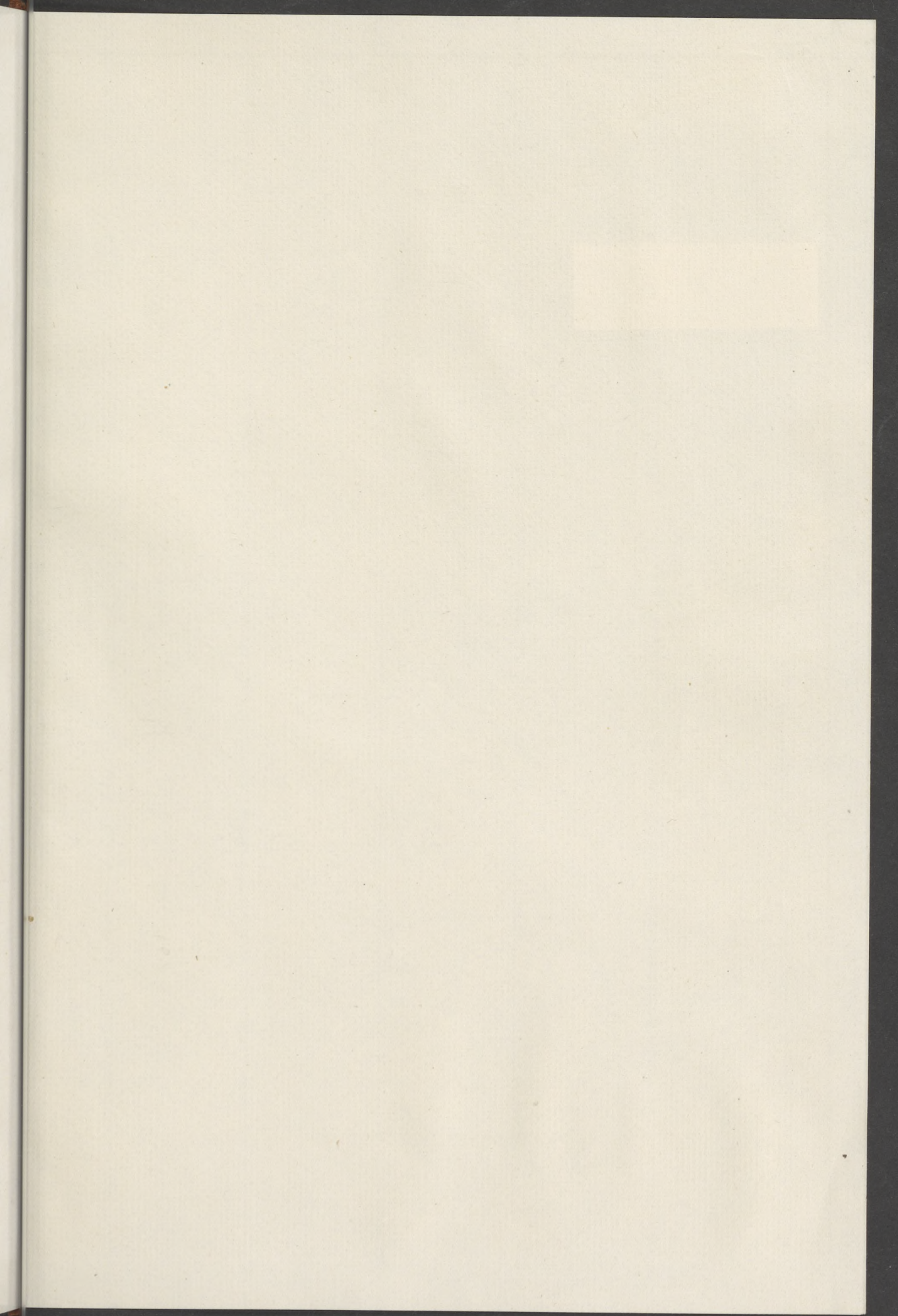
	Seite		Seit
Männerbildnis	61	Bildnis des Kardinalgroßinquisi-	
Der heilige Dominicus	63	tors Niño de Guevára	95
Christus am Ölberg	65	Rodrigo Vazquez	99
Christus am Ölberg. Ausschnitte 66, 67	67	Der heilige Bernhard von Siena .	101
Die Taufe Christi	68	Bildnis eines Malers	102
Die Auferstehung Christi	69	Männerbildnis	
Der heilige Martin und der Bettler	71	(Grecos Selbstbildnis?)	103
Mater Dolorosa	75	Fray Hortensio Felix Paravicino.	105
Der heilige Philippus	76	Bildnis eines Unbekannten	106
Der heilige Paulus	77	Bildnis Jeronimo de Ovallis	107
Der heilige Hieronymus als		Bildnis des Antonio Covarúbbias .	109
Kardinal	79	Bildnis des Diego Covarúbbias . .	111
Der heilige Lucas	83	Der heilige Petrus	113
Christus	85	Die Ausgießung des Heiligen	
San Eugenio, Erzbischof von		Geistes	115
Toledo. Eskorial. Ausschnitt .	86	Engelkonzert in den Wolken . . .	116
San Eugenio. Madrid	87	Laokoon	117
Vision des heiligen Dominicus . .	89	Die Eröffnung des fünften Siegels	119
Johannes der Evangelist erscheint		Ansicht von Toledo	121
dem heiligen Franz v. Assisi. .	91	Maria Immaculata	123
Der heilige Ildefonso	92	Christus im Hause des Pharisäers	
Kardinalgroßinquisitor Don		Simon	125
Fernando Niño de Guevára . . .	93		



Schriftennachweis

- Francisco Pacheco: *Arte de Pintura*. Sevilla 1649
Pietro Martini: *Del pittore Domenico Theotokópoulo*. Turin 1862
M. D. Bikélas: *Study of El Greco*. Athen 1894
Miguel Utrillo: *Domenico Theotokópoulos*. Barcelona 1906
Manuel B. Cossio: *El Greco*. Madrid 1908
Don Francisco de Borja de San Román: *El Greco en Toledo*.
Madrid 1910
Julius Meier-Graefe: *Die spanische Reise*. Berlin 1910
A. L. Mayer: *El Greco*. München 1911
Ricardo Jorge: *El Greco*. Coimbra 1912
Maurice Barrès: *Greco, où le secret de Toledo*. Paris 1912
A. de Beruete y Moret: *El Greco, pintor de retratos*. Toledo 1914
Hugo Kehrer: *Die Kunst des Greco*. München 1914
Elizabeth Trapier du Gué: *El Greco*. Neuyork 1925
A. L. Mayer: *El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des
Gesamtwerkes*. München 1926
J. F. Willumsen: *La Jeunesse de Greco*. Paris 1927
Frank Rutter: *El Greco*. London 1930
Camille Mauclair: *Le Greco*. Paris 1931
A. L. Mayer: *El Greco*. Berlin 1931
Anonym: *El Grecos Gemälde*. Phaidon-Verlag. London 1938
Hans Vollmer: *Domenico Theotocópuli*. Leipzig 1939 (in Thieme-
Beckers Künstlerlexikon)
Carl Justi: *Diego Velásquez und sein Jahrhundert*. Bonn 1881
Carl Justi: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunst-
lebens*. Berlin 1908
Max von Boehn: „Toledo“. Leipzig 1910
M. Dieulafoy: *Die Kunst in Spanien und Portugal*. Leipzig 1913
Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*.
Berlin 1921
A. L. Mayer: *Spanische Malerei*. Leipzig 1922
Valerian von Loga: *Die Malerei in Spanien*. Berlin 1923
Hugo Kehrer: *Spanische Kunst von Greco bis Goya*. München 1926
C. R. Past: *History of Spanish Painting*. Harvard 1930

Die für die Herstellung unserer Abbildungen benutzten Photos stammen
voh D. Anderson, Rom, Abbildungen Seite 3, 7, 9, 13, 15, 19, 22, 27,
31-33, 35-37, 39, 41-43, 45-48, 53-55, 68, 69, 76, 86, 87, 99, 101, 102, 106,
109, 111, 113, 115, 121; Franz Hanfstengl, München, Abbildungen Seite
8, 10, 11, 16, 17, 20, 21, 23, 26, 28, 29, 49, 51, 52, 59, 61, 63, 77, 79, 83,
85-89, 92, 93, 103, 105, 107, 117, 119, 123, 125.

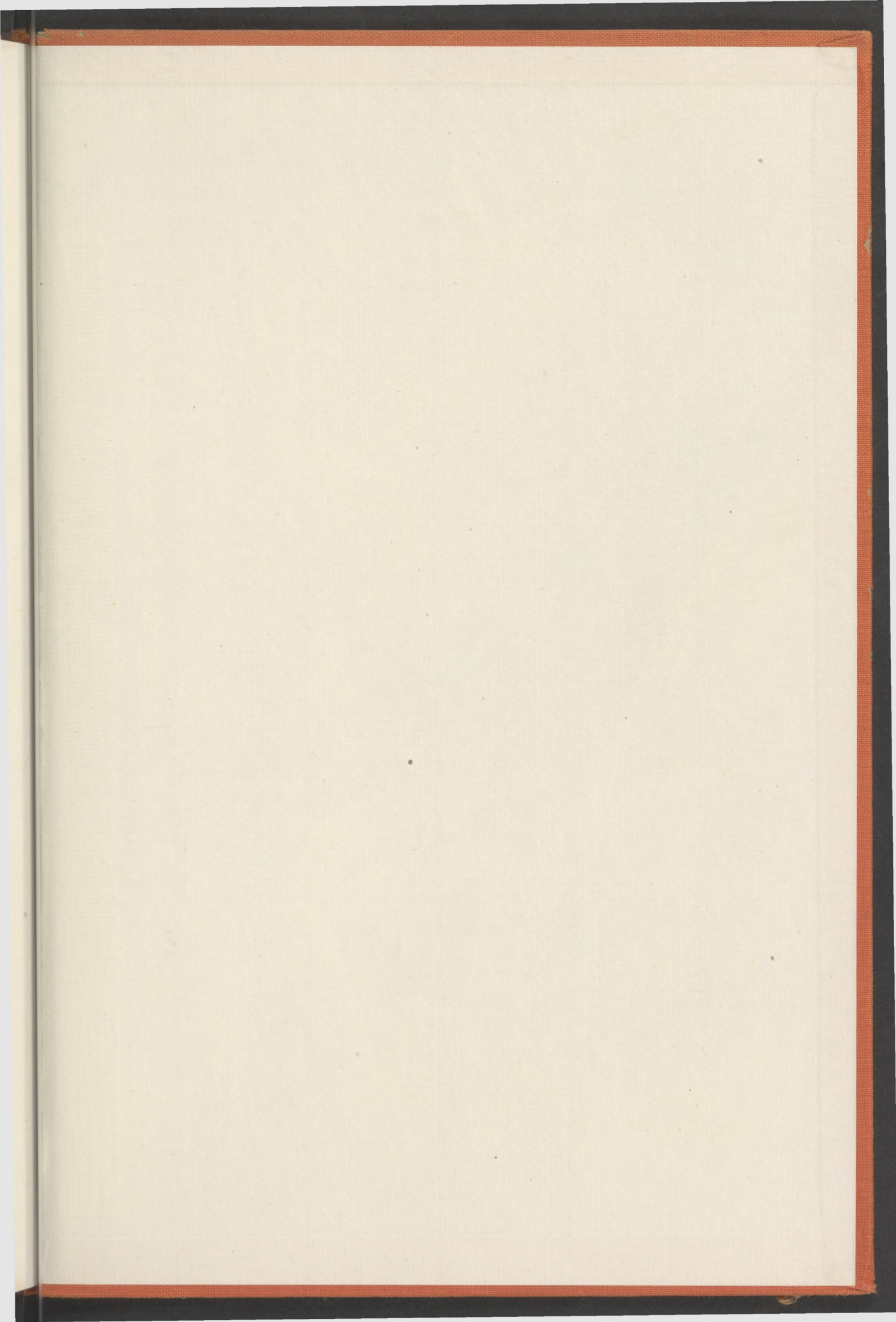


40, -

Biblioteka Główna UMK



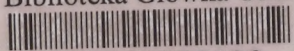
300045525190



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1059032

Biblioteka Główna UMK



300045525190

Biblioteka Główna UMK
300045525190

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1059032

