

Velazquez



G. D. Giovanni's Rückflerkappen

Velazquez

Acht farbige Wiedergaben seiner Hauptwerke
im Prado-Museum zu Madrid

Mit einer Einführung von H. Bergner



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann

1910

Printed in Germany.

Willa Pöyry
Collection

Verzeichniß der Farbentafeln

1. Die Trinker. Los Borrachos. 1628. Madrid, Prado
2. Aus der Villa Medici in Rom. 1630. Madrid, Prado
3. Die Schmiede des Vulkan. 1630. Madrid, Prado
4. Die Übergabe von Breda. Las Lanzas. 1635—36. Madrid, Prado
5. Prinz Baltasar Carlos. 1635—36. Madrid, Prado
6. Die Ehrenfräulein. Las Meninas. 1656. Madrid, Prado
7. Die Teppichwirkerinnen. Las Hilanderas. 1655—60. Madrid, Prado
8. Infantin Margarita. 1659. Madrid, Prado

Das Selbstbildniß des Künstlers auf dem Umschlag der Mappe
ist 1630 in Rom gemalt und befindet sich in der Galerie des Kapitols.
Das Selbstbildniß auf dem Titelblatt bewahrt das Kestner-Museum in Hannover auf.
Sämmtliche im Text ohne Ortsbezeichnung genannten Bilder
bewahrt das Prado-Museum in Madrid

Bei keinem Maler sind farbreue Nachbildungen willkommener als bei Velazquez. Der größte Teil seiner etwa 100 wirklich echten Bilder und alle Hauptwerke befinden sich in der Pradogalerie zu Madrid. Einige seiner guten Bildnisse kann man in Wien, Dresden, Paris und Petersburg sehen, 18 Werke finden sich zerstreut in England, 11 weitere in außerspanischen Galerien. Aber diese zusammen können von der eigenartigen Größe unseres Meisters nur eine unvollkommene Vorstellung geben. Wer seine Entwicklung, seine hinreißende Farbkunst und die Bilder kennen lernen will, welche ihn in die erste Reihe der Maler stellen, darf eine Reise nach Madrid nicht scheuen. Für die Kunstliebhaber, denen dies versagt ist, ist darum eine Sammlung farbreuer Nachbildungen ein Anschauungsbehelf, wie ihn keine Schwarzweißabbildung bisher erreichen konnte.

Diego de Silva y Velazquez war ein Sohn des sonnigen Andalusiers. Er wurde 1599 in Sevilla geboren, wo sein Vater Juan Rodrigues de Silva, ein portugiesischer Edelmann, als Jurist lebte, der uns geläufige Name ist der seiner Mutter Gerouima de Velazquez. Schon als Dreizehnjähriger wurde er zu dem älteren Francisco de Herrera in die Lehre gegeben, der als Künstler durch eine großzügige, fast wilde Malweise in Ansehen stand, als Mensch und Lehrer aber so unverträglich war, daß er alle seine Schüler bald abstieß. Schon nach einem Jahr wandte sich Velazquez an den sanften, feingebildeten Fr. Pacheco, der als matter Nachtreter Raffaels arbeitete und die engherzige, bigotte Gesinnung der spanischen Kirchenmalerei in ein Lehrbuch „Arte de la Pintura“ gebracht hat. Er erkannte wenigstens frühzeitig die überragende Begabung seines Schülers, dessen Eifer im Modellzeichnen er in seinem Buche rühmt, gab ihm schon 1618 seine Tochter Juana de Miranda zur Frau und konnte sich später wohlgerällig im Ruhm „seines Schwiegersohnes“. Zwei Töchter entsprossen dem Bunde, von denen die eine später den Maler Juan Bautista Martinez del Mazo heiratete. Er hat „die Familie des Velazquez“ in einem berühmten Bild der Wiener Galerie verewigt und viel mit seinem Schwiegervater zusammengearbeitet.

Die Thronbesteigung des jungen Königs Philipp IV. 1627 gab Velazquez den Mut, sein Glück am Hof in Madrid zu versuchen. Neben andern Freunden gewann er die Gunst des Grafen Olivarez, der später als allmächtiger Minister des schwachen Königs die Geschicke Spaniens leitete (bis 1646.) Dieser rief 1623 den jungen Maler endgültig an den Hof und bestellte ihn nach der wohl gelungenen Probe eines (verlorenen) königlichen Reiterbildes zum alleinigen Leibmaler seiner Majestät. Damit ist die entscheidende Wendung im Leben und in der Kunst des Velazquez verknüpft. Aus einem Maler berber Bettler- und Küchenstücke wird er zum Maler der blasierten spanischen Habsburger, ihrer eifrigen Granden und ihrer blödsinnigen Narren. Wir vermögen uns kaum etwas Besseres vorzustellen als diesen armseligen, geist- und lendenschwachen König, der wochenlang kein Wort sprach und nur dreimal in seinem Leben gelacht haben soll, als diese steifen Damen mit ihrem gefrorenen Lächeln, diese gequälten, dressierten Kinder mit ihrer freudlosen Umgebung von Hausmeistern, Nonnen und türkischen Zwergen. Aber Velazquez fühlte sich anscheinend wohl; er scheint den König mit einer Art Vasallenfreundschaft verehrt zu haben, er liebte die königlichen Kinder, er befreundete sich mit den Spaßmachern und Mißgeburten ebenso wie mit der rauhen, eintönigen kastilischen Landschaft, er übernahm dienstfertig die drückenden und zeitraubenden Hofämter, womit ihm sein Herr die steigende Gunst auszudrücken suchte, und vor allem übte er seine Kunst mit amtlicher Treue und vervollkommnete in rastlosem Fleiß seine Technik, um diese seine neue Umgebung mit der letzten Meisterschaft zu verklären. So ausschließlich Hofmaler wie er ist vor und nach ihm keiner gewesen, echt spanisch in dieser ritterlichen Königstreue, ein wahrer Eid des Pinsels. Selbst des Zeitruhms scheint er sich entäußert zu haben. Soweit wir wissen, überließ er auch alle freien Schöpfungen seinem König, wohlwissend, daß sie im stillen Alcazar oder in entlegenen Jagdschlössern für die große Welt verschwanden.

In diesem eintönigen Leben des Hofmalers bilden nur die beiden italienischen Reisen bemerkenswerte Abschnitte. Zur ersten (1629—31) scheint Velazquez durch Rubens angeregt

worden zu sein. Der große Flame weilte in diplomatischer Sendung 1628 in Madrid und schloß Freundschaft mit dem jüngeren Kollegen, der ihm als Führer diente. Rubens war zu voll von Italien, als daß er nicht in dem strebsamen Genossen die Sehnsucht darnach entfacht hätte. Der König genehmigte den Urlaub und bewilligte die Reisekosten als Lohn für die eben vollendeten „Trinker“. Aber wie Velazquez sich vom berückenden Einfluß Rubens' freigehalten hatte, so selbstsicher wahrte er seine Eigenart in Italien, obwohl er fleißig studierte, zuerst in Venedig die großen Farbenskulpturen, besonders Tintoretto, dann in Rom, wo doch neben den Meisterwerken der Renaissance das eben aufblühende Barock alle Sinne bezauberte. Vielmehr sandte er von Rom zwei Bilder nach Hause, die ihn als echten Spanier und lediglich gereift auf seinem Wege zeigte, die „Schmelze des Vulkan“ und den „Rock Josephs“. Und für sich malte er im Garten der Villa Medici, wo er einige Monate wohnte, zwei Naturbilder, die der damaligen Landschaftsmalerei völlig zuwider liefen. Über Neapel, wo er die Schwester des Königs, Maria, zu malen befohlen war, kehrte er nach anderthalbjähriger Abwesenheit nach Madrid zurück und die Frucht der Reise war die endgültige Abkehr von aller Manier, von allem Italisimus. Als habe er lediglich die Gefahren und Irrwege der ganzen zeitgenössischen Malerei, auch der spanischen, mit klarem Auge sehen gelernt, so schreitet er in den nächsten fruchtbaren und glücklichen Jahrzehnten seinen Weg empor, um der Maler des Freilichts, der Maler der „Lanzen“, der großen Jagd- und Reiterbilder zu werden.

Die zweite italienische Reise (1649—51) machte er halb zur Erholung, halb in Geschäften. Und dieses, um für die neue Akademie der Künste und die königlichen Schloßbauten Kunstwerke aufzukaufen und Künstler anzuwerben, was ihm nicht ohne Mühe in Venedig, Rom und Neapel gelang. Gemalt hat er nur einige Bildnisse, das des Papstes Innozenz X. (1650) und vorher, „um sich die Hand locker zu machen“, das seines struppigen maurischen Dieners Pareja (in Castle Howard). Im übrigen fesselte ihn das süße römische Leben und der Verkehr mit gleichaltrigen Künstlern wie Bernini, Poussin und Salvator Rosa so sehr, daß ihn sein königlicher Freund fünfmal zur Heimkehr mahnen mußte. Für den Geistesstand des öden Fürsten ist es bezeichnend, daß er den gefeierten Künstler (1653) zum Schloßmarschall ernannte, einem Posten, womit tägliche persönliche Dienstleistungen, Dekorationspflichten, Reisebegleitungen und Marschalldienste verknüpft waren. Und es ist fast rätselhaft, daß Velazquez nebenbei nicht nur die Einrichtung der Akademie und die Verwaltung der Galerie leitete, sondern auch noch Zeit zum Malen fand, ja inniger, zärtlicher, hingebender als zuvor, als Hausfreund sozusagen, seinen Herrn und dessen Familie verherrlichte. Das Verhältnis findet in den „Meninas“ seinen ergreifenden künstlerischen Niederschlag, es wurde durch das beinahe heroische Ende des Malers besiegelt. Nach dem unglücklichen Kriege mit Frankreich, der Spanien die schönen katalonischen Landschaften kostete, wurde der Pyrenäen-Friede durch eine Zusammenkunft Ludwigs XIV. mit Philipp IV. 1660 auf einer Vidassoainsel befestigt und dem jungen Sonnenkönig die spanische Königstochter Maria Theresia übergeben. Velazquez hatte die schwierige Reise zur höchsten Zufriedenheit vorbereitet und geleitet, aber er erlag den Anstrengungen wenige Wochen nach der Rückkehr, am 6. August 1660. Und man hätte auf seinen Grabstein auch schreiben können: „Ein treuer Diener seines Herrn“.

Die bahnbrechende Bedeutung Velazquez' liegt in dem unbeugsamen Willen zur nackten Wirklichkeitsmalerei. Auf diesem Wege waren schon ältere Zeitgenossen, Caravaggio und Ribera, ein gut Stück vorgegangen, insofern sie, auch in die heilige Geschichte, Typen aus dem Volk, Hirten, Bauern, Bettler und Barfüßer eingeführt hatten. Und in seiner Jugend hat Velazquez in diesem rauhen Realismus Küchen- und Bettlerstücke gemalt. Es sind die Bilder seiner ersten Manier, wo er seine scharfgezeichneten Modelle durch helles Seitenlicht und tiefe Schatten plastisch herausarbeitete und die Stimmung durch den allgemeinen bräunlichen Ton der Tenebrosi herstellte. Die Trinker (1628) bilden den Höhepunkt und Abschluß dieser Epoche. Bald kam er zur Einsicht daß dies gemachte Licht- und Schattenspiel und dieser künstliche Ton höchst willkürlich und un-

natürlich seien. Er beginnt zu sehen, daß in der Natur die Schatten nicht schwarz und die Stimmung nicht braun ist, daß der Eindruck des körperhaften Sehens, der Raumentiefe und der Vieldeutigkeit allein auf der verbindenden, ausgleichenden, vertiefenden Luft beruht, die zwischen den Dingen ist. Das Luftleben ist das eigentliche Problem seiner zweiten Manier. Er versucht die Lösung im geschlossenen Raum und in der freien Luft; mit Hilfe einer lockereren Malweise, einer helleren Farbenskala und eines bläulichen oder silbergrauen Tones gelangen ihm vollkommen die Freilichtbilder, die Übergabe, die Jagd- und Reiterbilder. Es ist zugegeben, daß ihm Tintoretto und Greco, die ähnliche Luft- und Lichtprobleme, nur in ihrer Art willkürlich, verfolgt hatten, als Führer dienten. Aber ganz aus eigener Kraft schritt er weit über sie hinaus in seiner sogenannten dritten Manier, wo er „mit langen Pinseln“ Farbflecke unvermittelt neben Farbflecke setzt, den Kontur und die Lokaltöne auflöst in ein Gewirr unzählbarer und vielfarbiger Striche und Flecke. In der Nähe gesehen ein sinnloses Gewirr, fügen sie sich beim nötigen Abstand so überraschend ineinander, daß nun nicht ein Bild, sondern der Raum mit den lebendigen Personen und der zitternden Luft in unser Auge zu kommen scheint und das Bild mit nichts, mit abstrakter Farbe, „mit dem bloßen Willen“, wie Mengs sagte, auf die Fläche gezaubert zu sein scheint. Mit dieser fabelhaft verfeinerten Technik schlug er die Tenebristi auf ihrem eigenen Gebiet, in der Darstellung des geschlossenen Raumes mit künstlichen und verschiedenen Lichtquellen. Die „Ehrenfräulein“ und die „Spinnerinnen“ sind die letzten Offenbarungen seines Könnens. Darin war er seiner Zeit Jahrhunderte vorausgeeilt. Erst die Impressionisten um Monet und Signac haben seine Technik weitergeführt, nachdem er schon vorher allen Realisten des 19. Jahrhunderts als Leitstern aufgegangen war.

Von der Frühreise des Meisters und der frühen Schätzung selbst seiner Jugendwerke zeugen einige Bilder die er etwa als Zwanzigjähriger gemalt hat. Echt spanisch ist der „Wassermann“ (London, Apsey House). Aqua fresca hört man überall in den engen heißen Straßen der Städte. Ein alter, verwitterter Korse steht mit zwei Krügen vor seinem Tisch und reicht einem Knaben ein Glas, während ein anderer im Hintergrund ein Gefäß an den Mund gesetzt hat. Alles Einzelne ist peinlich tren und scharf gemalt, der Ton braun wie in Kellerlicht. Es schließen sich in der gleichen Manier einige Küchenstücke, bodegones, an. Ein junger Mann, vom Rücken gesehen, schlürft aus einem Napf, sein Gegenüber macht ein Schläschen, an einen Aurlischtisch mit allerlei Geschirr gelehnt (London, ebenda). Ein alter Knoblauchesser sitzt mit zwei jungen, lachenden Burschen zu Tisch, von denen der eine eine Karaffe emporhält (Petersburg). Eine alte Köchin rührt einen Eierkuchen an, ein Knabe bringt den Wein dazu herbei (Richmond). Dieselbe Alte belehrt eine mürrische Magd, die auf einem Küchentisch einen Mörser stößt. Durch ein Fenster sieht man in einem hellen Zimmer einen Mann im Lehnstuhl vor zwei Frauen. Das Bild heißt „Martha und Maria“ (London, Nat.-Gal.). Es reizt die Einbildung sich vorzustellen, was aus Velazquez geworden wäre, wenn er in dieser Sphäre der Armleutemalerei hätte verbleiben müssen. Fraglos schlug die eine Seite seines Herzens dafür, wie später die Narrenbilder und die Hilanderas beweisen. Ein Kirchenbild „Die Anbetung der Könige“, 1619 datiert (Prado) hat vornehmere, porträtartige Typen und grelle, schulmäßige Lichtführung.

Wir staunen, wie schnell und sicher der Maler den Sprung vom Bettel- und Straßenvolk zur höchsten irdischen Majestät vollzog und wie fein und empfindsam er die schwächliche Größe, den gebrechlichen Rassenadel eines alten, entarteten Geschlechts sofort umfaßte. Die spanischen Habsburger des 17. Jahrhunderts (Philipp III. 1598—1621, Philipp IV. 1621—65, Karl II. 1665—1700) hatten weder körperlich noch geistig etwas Anziehendes. Als germanische Herrenrasse waren sie gekennzeichnet durch schöne blonde Haare, blaue Augen und die dicke habsburgische Unterlippe, Merkmale, die sich durch beständige Wechselheiraten mit der Wiener Linie verstärkten; aber sichtbar vor den Augen der Zeitgenossen rächte sich die nahe Blutmischung durch die Unfruchtbarkeit und Sterblichkeit des Geschlechts, das in Spanien 1700, in Deutschland 1740 erlosch. Velazquez sollte ein

gut Teil des tragischen Geschicks miterleben, und seiner Kunst gelang es, der Nachwelt einzeln Glieder des Hauses unvergeßlich nahe zu bringen.

Den König hat er öfter gemalt als uns möglich scheint — 13 Bildnisse können für ganz eigenhändig gelten — immer in der gleichen Dreiviertelwendung nach links und immer in der gleichen Haltung des gutmütigen, stillen, gedankenlosen Edelmannes. Die erste Probe, ein Reiterbild von 1623, ist verloren, doch hat sich eine ungemein frische Skizze dazu, Bruststück im Harnisch, erhalten. Und aus derselben Zeit der Monarch in ganzer Figur, noch bartlos, sehr einfach schwarz gekleidet, auf dünnen Beinen vor einem Tisch stehend, eine Bittschrift in der Rechten, in Audienzhaltung. Etwas später (1625) sehen wir ihn als Admiral gekleidet und gestiefelt, mit dem ersten Bärtchen auf den Lippen (London, Hoford). Auf 1632 ist ein Kniestück in Wien datiert, wo der Kopf mit dem aufgewichsten Schnurrbart in den melancholischen Zügen sozusagen seine historische Reife erlangt hat. Die innere Leere und Hilflosigkeit des Königs gibt aber noch besser und wahrer ein Bild in ganzer Figur von 1636 mit reichem Hoffkleid (London, Nat.-Gal.), und der tieftraurige Jäger, der mit gesenkter Flinte neben dem sitzenden Hunde am Waldrand steht. Zwanzig Jahre später, um 1655, hat Velazquez vier meisterhafte Brustbilder seines Herrn gemalt (in Madrid, Wien, London und Turin). Dieser ist ein wenig fett geworden, das schöne Haar leicht ergraut, der Ausdruck noch matter und trauriger als zuvor. Vielleicht sind das nur Studien zu dem großen Staatsbild im Prado, wo der König noch einmal als Held im Harnisch erscheint. Ein zweites Reiterbild war um 1635 entstanden. Es zeigt den König auf einem dicken braunen Wallach quer durchs Bergland galoppierend. Als Gegenstück die Königin Isabella von Bourbon, die langsam auf weißem Zelter in kostbarem Reitkleid zur Schau tragt. Aber schon vorher (um 1631) hatte der Gönner des Künstlers Graf Olivarez dessen Freilichtstudien dadurch unterstützt, daß er sich als Feldherr, auf bäumendem Ross, eine Schlacht kommandierend, malen ließ, obwohl er nie im Felde gewesen war. Und als Gegenstück zu solcher Masquerade malte Velazquez etwa 1634 auch den kleinen Reitschüler des Grafen, den Prinzen Baltasar Carlos als jungen Marschall mit dem Kommandostab ernst und sicher auf einem dicken Pony herwärts sprengend. Es ist das letzte und herrlichste der Reiterbilder, eine der glücklichsten Eingebungen des Malers. Eine delikate, vornehme Farbenharmonie ist auf das kleine Prinzchen gesammelt und ein frischer Naturhauch weht vom fernen Guaderramagebirge zu uns herüber. Denselben Prinzen malte er ein Jahr später als Jäger mit einer kleinen Flinte und einem großen schlafenden Hunde vor einer Steineiche, im Hintergrunde die schluchtenreichen Pardoberge, wo das rosige Kinder Gesicht wunderbar frisch aus dem grau verschleierten Ton der Landschaft hervorleuchtet. Und als dritten Jäger den Bruder des Königs, Don Ferdinand, einen liebenswürdigen Jüngling mit dem Hunde auf dem Anstand. Diese drei Jagdbilder hingen in dem Schloßchen Torre de la Parada bei Madrid zusammen, gewiß ein einzigartiger Schmuck.

Kinderbildnisse wurden damals als diplomatische Aktenstücke versandt. So ging auch 1639 ein Porträt des damals zehnjährigen Prinzen Baltasar Carlos „in Harnisch und voller Gala“ nach England, um eine Werbung zu unterstützen (jetzt im Buckinghampalast), eine Replik davon hat sich im Haag erhalten, eine gleichzeitige Aufnahme in reichem Hoffkleid gelangte nach Wien. Noch einmal, kurz vor seinem Tode, erscheint der Prinz im schwarzen Kleid, das jüngere Ebenbild seines Vaters (Werkstattbild im Prado). — Das Neapler Porträt seiner Tante Maria, der Königin von Ungarn, ist wahrscheinlich erst nach ihrem Tode (1646) für den tiefergriffenen König in Madrid vollendet worden und gelangte 1874 ins Berliner Museum. Im Prado blieb nur ein Brustbild zurück. — Ihre Tochter, die zweite Gemahlin Philipps IV., mußte Velazquez 1651 nach seiner zweiten Rückkehr aus Italien malen. Sie erscheint noch ganz mädchenhaft und fröhlich, nur entstellt durch die ungeheuerliche, mit Seidenrollen durchflochtene Perücke und den hühnerkorbartigen Reifrock, den sie von Wien mitbrachte (Kniebild in Wien, Brustbild im Louvre), schnellgealtert und mürrisch auf dem Gegenstück des letzten Königsbildes (um 1658 im Prado). Von ihrer Tochter Margarita sandte die Königin drei Bilder des Meisters nach Wien im Alter

von etwa 3, 5 und 7 Jahren, dann auch den zweijährigen Prinzen Prosper, und es ist ergreifend, wie Velazquez diese nichtigen Menschlein durch seinen gereiften Farbenzauber verklärt und geadelt hat. Das letzte Bild der Prinzessin (im Prado) ist eine Symphonie in Rot, vom zartesten Rosa bis zum tiefsten Karmin, worauf das goldblonde Haar, das silbergraue Kleid, das blasse, elfenbeinfarbene Gesicht abstechen. Der Kopf scheint älter als die Figur und ist vielleicht von del Mazo verändert.

Für das Hofgesinde hatte Velazquez wenig Zeit. Wahrscheinlich nur auf Grund persönlicher Freundschaft malte er den Hofrichter Quevedo (1631, London, Apsey House), als ernstem jungen Mann mit Herkuleser, den Bildhauer Martinez Montanez 1636 mit Modellierholz am Kopf des Königs arbeitend, den Oberjägermeister Juan Mateos, einen feinen, bedeutenden Kopf (in Dresden), den Admiral Pulido Pareja, 1639, einen kalten, struppigen Spanier von finsterem Stolz (London, Nat.-Gal.) und den vornehmen, graubärtigen Kammerherrn Antonio Alonso Pimentel in ganzem Harnisch 1640. Alle Kraft seines Geistes und Pinsels nahm er zusammen beim Bildnis des Papstes Innozenz X. Pamfili (1650, Rom, Palazzo Doria), worin er allerdings das treueste Gemisch von Schwäche, Mißtrauen und Grausamkeit, das diesen traurigen Papst kennzeichnet, zuwege brachte. Sich selbst hat er nicht als Maler sondern als Edelmann grausam stolz und finster um 1640 gemalt (Florenz, Uffizien), etwas freundlicher 1630 während des römischen Aufenthalts (Rom, Kapitol). Seine Frau Juana de Miranda glaubt man in einem frühen Bruststück des Prado (um 1625) erkennen zu dürfen; es ist eine herbe, schwarze Schönheit im Profil mit einer Tafel, früher Sibylle genannt. Sie hat kaum eine Ähnlichkeit mit der vornehmen, freundlichen und reichgekleideten Frau von etwa 1635 im Berliner Museum, die rückseitig als Gattin des Künstlers bezeichnet ist.

Psychologisch die merkwürdigste Gruppe im Werk des Malers sind die Bilder der truhanes, der Narren und Zwerge, welche den tödlich langweiligen Hof erheitern und unterhalten sollten, zumal nicht die geringste Äußerung darüber vorliegt, ob sie der Künstler zu seiner eigenen oder zu des stumpfen Königs Freude malte. Und auch die Bilder verraten nicht, ob hier der tiefe, mitleidige Menschenkenner oder der reine Farbkünstler zur Darstellung unglücklicher Geschöpfe gereizt wurde. Zu den witzigen Spaßmachern gehört schon „der Geograph“ von 1625 in Ronen, der grinsend auf einen Globus zeigt, der deklamierende Pablikos de Valladolid, der mit komischem Ernst eine Schnurre vorträgt und der auf Ziegelrot gestimmte türkisch gekleidete Stierkämpfer Pernia, den der Hofwitz nach dem berühmten Seeräuber „Barbarossa“ nannte. Als köstliche Satire empfinden wir die beiden Bettler, die man Menippus und Asoy genannt hat, der eine das Urbild des lächelnden, geschmeidigen Schmarogers, der andere das des dreisten verbummelten Genies. Beide sind mit letzter Meisterschaft „mit einem Nichts von Farbe“ hingestrichen. Die Zwerge, welche ebenfalls ins letzte Jahrzehnt des Künstlers fallen, mag man satirisch, psychologisch oder koloristisch fassen, sie werden Rätsel bleiben. Da ist zuerst Sebastian de Morra, vorwärts auf dem Boden sitzend, ein großer, tragischer Kopf, der fast auf den Schuhsohlen zu sitzen scheint, farbig eine Symphonie von Grün, Rot und Gold. Dann der kleine Gelehrte, den der König „Beter“ (el Primo) nannte, im Freien vor riesigen Folianten, dann der Hofmann, Antonio el Ingles, herrlich gekleidet und wie ein van Dyckscher Lord an eine fast gleichgroße Hündin gelehnt, übrigens ein köstliches Stück breiter, flockiger Malerei. Schließlich der Held, den man nach dem Sieger von Lepanto Don Juan de Austria nannte, ein blödes, gebrechliches Männlein, von Waffen umgeben, im Hintergrund eine Seeschlacht, farbig fast nur mit Rot und Schwarz bestritten. Kann man hierbei an satirische Verhöhnung irdischer Größe denken, so bleibt nur reines Mitleid für die beiden Mißgeburten, den kauernenden und blödsinnig feigenden Bobo de Coria und das völlig idiotische und hilflose „Kind von Vallecas“. Und diese Elendesten sind mit einer göttlichen Flüchtigkeit von Dunkelgrün und Grau hingehaucht.

An den wenigen großen, freien Schöpfungen läßt sich die Entwicklung des Malers noch einmal überschauen. Bacchus oder die Trinker (Los Borrachos) 1629 zeigen den jungen halb-

nackten Weingott auf einem Faß inmitten zehender und lachender Bauern und Hirten, wie er einen andächtig knienden Soldaten mit einem Efeufranz frönt. Es sind noch die gewöhnlichen Volkstypen der bodegones. Obwohl im Freien spielend, ist die Beleuchtung durch seitliches Atelierlicht gegeben, die Konture hart und die Schatten undurchsichtig. Die Schmiede des Vulkan, 1830 in Rom geschaffen mit einem schlecht erhaltenen Gegenstück „Der blutige Rock Josephs“ erzählt, wie Apollo dem Vulkan die Untreue seiner Gattin Venus berichtet und damit ein ungeheures Staunen bei den fünf halbnaekten Schmieden hervorruft. Der Raum ist ganz mit graugrünlichem Dämmerlicht erfüllt, worin sich drei örtliche Lichtquellen, der Nimbus des Sonnengottes, die glühende Stahlplatte und das Schmiedefeuere mischen. — Die Übergabe von Breda (Las Lanzas) 1835—36 fällt in die Zeit der Freilichtstudien und ist ein Ehrendenkmal für den 1630 vor Mailand gefallenen Ambrosius Spinola, der die holländische Feste 1625 nach heldenhafter Verteidigung bezwungen hatte. Justin von Nassau überreicht ihm den Schlüssel der Stadt, höchst ritterlich vom Sieger begrüßt. Hinter den Feldherren das Gefolge, die Spanier zahlreich und prächtig, ganz rechts hinter dem Pferd hat sich der Maler selbst eingeschlichen, die Holländer gering und strapaziert, unter ihnen ein junger, verwundeter Held. Darüber hinweg sieht man in die helle, duftige Landschaft mit dampfenden Trümmerstätten.

Die Ehrenfräulein (Las Meninas) 1656 sind ein ganz intimes Hofbild, eine Impression vom Standpunkt des Königspaars, welches im Atelier des Künstlers gemalt werden soll. Man sieht die beiden im gegenüberhängenden Spiegel. Das Töchterchen Margarita ist mit ihrem Gefolge eingetreten und sieht sich verwundert die Sitzung an. Das eine kniende Fräulein Augustina Permiendo reicht ihr auf goldener Schüssel ein rotes Kännchen, das andere Isabel de Velasco neigt sich herüber, die Arme steif über den Reifrock breitend. Rechts zwei der kleinen Hofungeheuer, die Zwergin Maria Barbola und der Zwerg Nicolafito Pertusato, der einem schläfrigen Hunde einen Fußtritt versetzt. Im Hintergrund die klösterliche Lehrerin und der Guardadamas. Dem Maler soll der König selbst in der ersten Freude über das gelungene Bild „was noch fehle“, nämlich das Kreuz des Santjagoritters, auf die Brust gemalt haben. Mit höchster Kunst ist das Licht aus drei seitlichen Quellen hereingeleitet, um den Raum zu gliedern, die Figuren abzusetzen und das ganze Bild mit duftigem Helldunkel zu füllen. „Als Erzeugnis einer gewaltigen Licht-, Raum- und Farbenphantasie, das der schöpferische Genius mit der angemessensten Technik vor unser Auge gezaubert hat, besitzt es den Wert höchster Idealität“. — In den Spinnerinnen (Las Hilanderas) um 1655—60 kehrt Velazquez in den Kreis seiner Jugendvorstellungen zurück. Wir schauen vorn in den Arbeitsraum der Teppichfabrik von Santa Isabel, wo eine Alte und vier Mädchen beschäftigt sind. Seitliches Oberlicht umkost den prächtigen Rückenakt einer Garnwinderin. Links schiebt ein Mädchen einen roten Vorhang von einem Fenster. In der Rückwand öffnet sich ein Bogen zu dem Ausstellungsraum, wo ein aufgespannter Werkteppich von drei vornehmen Damen bewundert wird. Hier glaubt man das flimmernde Licht körperlich zu fühlen.

Religiöse Bilder hat Velazquez später nur wenige geschaffen, für das Kloster San Placido in Madrid einen Gefreuzigten (um 1636), der blutströmend und schon erblaßt einsam im Dunkel hängt, die Dornenkrone über dem Haar, das die rechte Gesichtshälfte deckt; ein Motivbild mit dem nackt sitzenden, an die Säule gefesselten Heiland, zu welchem ein betender Knabe durch einen Engel geleitet wird (London, Nat.-Gal.); für das Oratorium der Königin im Alcazar eine Krönung Maria um 1654—55, etwas nüchtern durch die Masse der blauen, violetten und roten Kleider. Und für die Ermita de S. Antonio beim Palais Buen Retiro 1659 den Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus in der Wüste. Beide Eremiten danken gerührt, weil der Nabe, der 70 Jahre den Einsiedler mit Brot versorgt hat, heut die doppelte Portion bringt. Die Berg- und Felsenlandschaft ist durchaus romantisch empfunden, kühler und dumpfer gestimmt als bei den früheren Freilichtbildern. Man hat wohl mit Recht das Altersgefühl des Malers, Sehnsucht nach Ruhe und Einsamkeit darin gefunden.

H. Bergner.

















