Unter den berühmten Gemäldesammlungen der Welt nimmt der Prado in Madrid, das spanische Nationalmuseum, eine besondere Stellung ein: Lückenlos kann der Betrachter hier die große Entwicklung der spanischen Malerei bewundern, von El Greco bis zu Murillo, von Velasquez und Ribera bis zu Goya. Hinzu kommen reiche Bestände an italienischen und flämischen Meisterwerken, wobei insbesondere Tizian und Rubens reich vertreten sind. Das Schwergewicht dieser im frühen 19. Jahrhundert eingerichteten, vorwiegend aus königlichem Besitz herrührenden Sammlung liegt bei den Werken des 17., in zweiter Linie bei denen des 16. und 18. Jahrhunderts. Doch verdienen auch die früheren Bilder Erwähnung, vor allem einige Hauptwerke von Bosch und Rogier van der Weyden.

Der bedeutende Leipziger Kunsthistoriker Professor Dr. Johannes Jahn, Autor mehrerer im VEB E. A. Seemann-Verlag erschienener Tafelbände, wie insbesondere „Rembrandt", „Michelangelo" und „Leipziger Museum" gibt in dem knappen, auf neuestem Forschungsstand beruhenden Text Aufschluß über die Geschichte des Prado und führt den Betrachter mit schlichten, von langer Erfahrung im Umgang mit Bildern zeugenden Worten an die Schönheiten, stilistischen und kompositionellen Besonderheiten der einzelnen Meisterwerke heran.

PRADO

DER PRADO

Auswahl und Text von Johannes Jahn

VEB VERLAG E. A. SEEMANN · LEIPZIG

P

INHALTSVERZEICHNIS

GESCHICHTE UND GESICHT DES PRADO

Das Museum des Prado trägt die offizielle Bezeichnung „Nationalmuseum der Malerei und Skulptur". Aber wenn sich auch unter seinen Skulpturen alter und neuerer Zeiten manches bedeutende Werk befindet, wenn auch das Kunsthandwerk mit wertvollen Stücken vertreten ist – der Glanz, der den Namen Prado umstrahlt, geht von der Fülle hoher und höchster Schöpfungen der Malerei aus, die durch günstige geschichtliche Konstellationen gerade hier zusammengekommen sind. Denn die Geschichte des Prado ist aufs engste verknüpft mit der der spanischen Könige, die in einer Tradition von beispielloser Länge und Lückenlosigkeit das Sammeln von Kunstwerken als selbstverständliche Aufgabe, ja als Verpflichtung angesehen haben. Juan II., König von Kastilien (1406–1454), war einer der ersten spanischen Herrscher, an dessen Musenhof auch die Beziehungen zur bildenden Kunst mit Bedacht gepflegt wurden, zur niederländischen und zur italienischen. Sie wurden fortgesetzt von Isabella von Kastilien (1474–1504), die u. a. Gemälde von Rogier van der Weyden, Dirk Bouts und Memling besaß. Doch kamen diese später in die Grabkapelle der beiden „Katholischen Könige" in der Kathedrale von Granada, wo sie sich heute noch befinden. Von größter Bedeutung wurden die Beziehungen des spanischen Königs und deutschen Kaisers Karl V. (1516/19–1556) zu Tizian, den der Kaiser bald nach seiner ersten Begegnung mit ihm in Bologna 1533 zu seinem Leibmaler ernannt hatte. Damit war eine bis zum Tode des Kaisers bestehende Verbindung zu diesem Hauptmeister der venezianischen Renaissancemalerei geschaffen, die auch von Karls Sohn und Nachfolger Philipp II. aufrechterhalten, ja noch enger geknüpft wurde, und deren Ergebnis wir heute im Prado in seiner von keinem anderen Museum der Welt erreichten stolzen Reihe Tizianischer Gemälde vor uns sehen.

Philipp II. (1556–1598) besaß wirkliches Kunstverständnis, versuchte sich auch selbst als Maler und war ständig bemüht, die vom Vater überkommene Sammlung durch Ankäufe zu vermehren, die später noch durch die von seiner Tante Maria von Ungarn hinterlassenen Gemälde eine bedeutende Bereicherung erfuhr. So erhielt er durch diese Schenkung Rogiers berühmtes Frühwerk, die „Kreuzabnahme". Überhaupt tat sich ihm die niederländische Malerei als ein neues Sammelgebiet auf. Beziehungen Spaniens zur niederländischen Kunst bestanden seit dem späten Mittelalter. Niederländische Bildschnitzer waren für die Ausstattung spanischer Kirchen mit Schnitzaltären herangezogen worden; die Erzeugnisse des flämischen Kunsthand-

werks, namentlich die Tapisserien, genossen in Spanien hohen Ruf, und die Erneuerung der Malerei des Nordens durch die Brüder van Eyck war noch zu Lebzeiten Jans van Eyck, der sich 1428/29 längere Zeit in Portugal und auch in Spanien aufhielt, dort bekannt geworden. Dazu kam dann die dynastische Verbindung der Niederlande mit der spanischen Krone und nicht zuletzt die persönliche Neigung des frommen, ja fanatischen Königs, der in den niederländischen Tafeln naive Frömmigkeit und feierliche Ehrfurcht fand, aber auch die in ungezügelter Phantastik heraufbeschworene Abrechnung mit der sündigen Menschheit. So erwarb er eine ganze Kollektion von Bildern des Hieronymus Bosch, der daher heute nirgends so gut zu studieren ist wie im Prado. Den Genter Altar, dessen Verkauf verweigert wurde, ließ Philipp für sich kopieren, und der Krieg mit den Niederlanden gab ihm Gelegenheit, das eine oder andere Werk für sich beschlagnahmen zu lassen (z. B. die „Anbetung der Könige" von Bosch). Ein solches Vorgehen war im übrigen Ausnahme, denn die spanischen Könige haben sonst immer streng darauf gesehen, für ihre Erwerbungen die legalen Wege einzuhalten. Eine besondere Neigung hatte Philipp für den ersten niederländischen Bildnisspezialisten Anthonis Mor, der ein gern gesehener Gast am spanischen Hofe war – 15 Bilder seiner Hand im Prado zeugen noch davon. Trotz seiner weltgeschichtlichen Rolle als Vorkämpfer der Gegenreformation hatte Philipp auf dem Gebiete der Kunst sich doch noch soviel Renaissancefreiheit bewahrt, daß er vor sich selbst keinen Einwand erhob, Tizians „Venus und Adonis" und „Danaë" zu erwerben.

Zur Unterbringung eines Teils seiner Gemälde bestimmte der König, der bald nach seiner Thronbesteigung seine Residenz von Toledo nach Madrid verlegt hatte, den Pardo, ein unter Karl V. neu errichtetes Jagdschloß in der Nähe von Madrid. Leider ist es schon 1604 durch Feuer größtenteils zerstört worden, wobei auch eine Anzahl wertvoller Gemälde zugrunde ging. Viele wurden auch im Alcázar, dem königlichen Residenzschloß in Madrid, untergebracht; die meisten jedoch kamen in den Escorial, jenen seltsamen, eine Einheit von Schloß und Kloster darstellenden Bau, den Philipp in den Jahren 1567/84 nordwestlich von Madrid am Fuße des Guadarrama-Gebirges errichten ließ, Sommer- und Herbstresidenz der spanischen Könige. Da die große Zeit der spanischen Malerei noch nicht angebrochen war und die Kunst El Grecos dem König nicht zusagte, wünschte er Tizian, Tintoretto und Veronese zur Ausschmückung des Riesenbaus zu gewinnen, die jedoch nicht kamen. Aber auch so wurde der Escorial zu einer wahren Schatzkammer der Kunst, und wir wissen, daß Philipp dorthin nicht weniger als 1150 Gemälde gestiftet hat.

Philipp III. (1598–1621) hatte für die Kunst nicht viel übrig, wohl aber sein die Regierungsgeschäfte führender Günstling, der Herzog von Lerma, der bei dem als Abgesandter des Herzogs von Mantua zum erstenmal in Spanien erscheinenden Rubens gleich eine Anzahl von Bildern bestellte; diese sind heute im Prado zu sehen.

Mit Philipp IV. (1621–1665) kam wieder ein Kunstsammler größten Stils auf den spanischen Königsthron. Vor allem achtete er auf Qualität und bemühte sich, Lücken in den Beständen auszufüllen. Er hatte also seine Kunstsammlung als Ganzes im Auge, legte auch in seinem Testament fest, daß alle Gemälde unveräußerlich der spanischen Krone verbleiben sollten. Seine Regierungszeit fiel zusammen mit der durch Namen wie Velázquez, Zurbarán und Murillo bezeichneten Blüteperiode der spanischen Malerei, und der größte dieser drei, Velázquez, war

sein Hofmaler und Freund zugleich, der den Hauptteil seiner Werke im Auftrage des Königs schuf. Für ihn kaufte er Bilder und Skulpturen in Italien, wie denn überhaupt die Vertreter der spanischen Krone im Ausland die Aufgabe hatten, auf Ankaufsmöglichkeiten zu achten. Sie waren zur Hand, als die Gemäldesammlung des Rubens nach dessen Tod 1640 versteigert wurde, und als etwa zehn Jahre später die Gemälde des hingerichteten englischen Königs Karl I. auf den Markt kamen, konnte ein erheblicher Teil davon für Philipp erworben werden, darunter Mantegnas „Marientod" und Dürers „Selbstbildnis". Bilder von Raffael, Tizian, Veronese und Tintoretto wurden gekauft, selbstverständlich wurde vieles auch dem als kunstliebend bekannten König zum Geschenk gemacht. Dazu kamen direkte Aufträge an die Künstler, unter denen, abgesehen von Velázquez, vor allem Rubens zu nennen ist. Alle diese Schätze waren auf die königlichen Schlösser und den Escorial verteilt und dort auch einem weiteren Kreis von Personen zugänglich, wenngleich der Gedanke einer öffentlichen Kunstsammlung noch in weiter Ferne lag. Auch der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron, der zum Regieren wenig geeignete Karl II. (1665–1700), hat durch Ankäufe die Sammlungen vermehrt, deren Bestand sich unter ihm nach den vorhandenen Inventaren auf 5539 Gemälde belief, sicher einschließlich vieler mittelmäßiger Stücke.

Mit Philipp V. (1701–1746) wurde ein Bourbone König in Spanien. Er wie seine Gemahlin, Isabella Farnese von Parma, waren eifrige Sammler, die besonders Werke flämischer Meister kauften und zum erstenmal in der Geschichte der königlichen Sammlungen die dort bisher kaum vertretene Kunst Murillos berücksichtigten. So erwarb Isabella, die übrigens ihre Ankäufe von denen ihres Gemahls streng getrennt hielt, allein 29 Bilder Murillos. 1734 legte eine Feuersbrunst den größten Teil des Alcázar in Schutt und Asche. Hunderte von Gemälden gingen dabei zugrunde und viele wurden beschädigt. Durch vermehrte Ankaufstätigkeit versuchte man die Verluste auszugleichen; sie wurde auch unter Ferdinand VI. (1746–1759) und Karl III. (1759 bis 1788) fortgesetzt. Einen Parallelfall solch höfischer Sammeltätigkeit im 18. Jahrhundert bietet der Dresdener Hof, wo bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges ähnlich verfahren wurde – hier wie in Spanien nicht aus Kunstliebe allein, sondern auch aus dem Drang nach königlicher Repräsentation, zu der der Glanz in schwere Goldrahmen gefaßter Gemälde von der Hand erster Meister gehörte. 1752 war auch in Spanien nach dem Vorbild anderer Kulturländer eine Akademie der Schönen Künste gegründet worden, die Real Academia de Bellas Artes San Fernando. Nach dem Willen Karls III. wurde sie zusammen mit einer Naturaliensammlung in einem umgebauten Palast untergebracht, auf dessen Front mit der Jahreszahl 1774 zu lesen stand, daß der König hier unter einem Dach Natur und Kunst zum Nutzen der Öffentlichkeit vereint habe – eine bemerkenswerte Formulierung, die auch Spanien vom Geiste der Aufklärung berührt zeigt. Der König ordnete ferner an, alle Gemälde aus dem Besitz der inzwischen vertriebenen Jesuiten hier unterzubringen, desgleichen eine unter Verschluß zu haltende Kollektion von Akten (Tizian, Rubens), die sogar in Gefahr geriet, völlig vernichtet zu werden und bis weit ins 19. Jahrhundert unzugänglich blieb, wenigstens offiziell. Diese christliche Prüderie eines aufgeklärten Monarchen ist um so merkwürdiger, als man sich gerade damals der antiken Kunst mit Begeisterung zuwandte und ihre Unbefangenheit gegenüber dem nackten menschlichen Körper als selbstverständlich hinnahm. Im übrigen bewies der König seine Aufgeschlossenheit für die Kunst seiner Zeit durch Berufung Tiepolos mit seinen

beiden Söhnen nach Madrid, um dort Deckenbilder für den Königlichen Palast zu malen. Zuvor schon hatte er den ihm von Italien her bekannten Anton Raphael Mengs an seinen Hof gebeten, wo er ihm dann hohe Ämter anvertraute: die Direktion der Kunstakademie und die Verantwortung für die Teppichmanufaktur von Santa Barbara. Indem Mengs hier die veralteten Vorlagen durch solche aus dem damaligen Leben des spanischen Volkes ersetzen ließ, bereitete er den Weg für die berühmte Kartonserie des jungen Goya, die nach ihrer Wiederentdeckung im Jahre 1870 fast vollständig in den Prado gelangte. Mengs selbst ist hier mit rund 20 Bildnissen seiner Hand so hervorragend vertreten wie nirgends sonst. 1785 beauftragte Karl III. den Architekten Juan de Villanueva mit der Errichtung eines Museumsbaus, der zur Entlastung der Akademie der Schönen Künste die naturkundlichen Sammlungen aufnehmen sollte. Es ist der heutige Prado, so genannt nach dem Park, der sich hinter ihm erstreckt. Der akademisch-klassizistische Stil des weiträumigen, noch lange der Vollendung harrenden Gebäudes entbehrt nicht einer gewissen Großartigkeit. Was diesem Unternehmen Karls III. jedoch noch eine besondere Bedeutung gibt, ist die auf die Entwicklung des 19. Jahrhunderts vorausdeutende Tatsache, daß der Prado eines der ersten ausschließlich zu Museumszwecken errichteten Gebäude darstellt, wenn zunächst auch noch nicht an ein Kunstmuseum gedacht war.

Die wohl kläglichste Gestalt auf dem spanischen Königsthron war der zum Herrschen völlig ungeeignete Karl IV. (1788–1808). Aber auch er übte eine beachtliche Sammeltätigkeit aus und erwarb u. a. Raffaels herrlichen „Kardinal" sowie die beiden Flügel des Werl-Altars des Meisters von Flémalle. Er ernannte Goya zu seinem Hofmaler, der in dem riesigen Gruppenporträt der königlichen Familie ein Zeitdokument von höchster Eindringlichkeit geschaffen hat. 1808 wurde der König durch Napoleon zur Abdankung gezwungen, und dessen Bruder Joseph Bonaparte bestieg den spanischen Thron. Unter ihm verdichtete sich der in der Geschichte der königlichen Sammlungen schon mehrfach aufgetauchte Gedanke, eine Auswahl aus ihnen den königlichen Palästen und öffentlichen Gebäuden zu entnehmen und in einem eigenen Museum in Madrid zu zentralisieren. Offenbar schwebte ihm vor, ein Gegenstück zum Louvre zu schaffen. Aber dieses „Museo Josefino" hat sich wegen der kurzen, von politischen Wirren erschütterten Regierungszeit Josephs nicht verwirklichen lassen. Da Kunstraub zu den Begleiterscheinungen der damaligen französischen Eroberungszüge gehörte, hatten auch die spanischen Sammlungen darunter zu leiden. So wurden nach dem Einbruch der französischen Armee 300 Wagenladungen mit Bildern und Kostbarkeiten „von Staats wegen" aus dem Escorial fortgeschafft. König Joseph und seine Generäle eigneten sich eine ganze Reihe von Gemälden an, ja der König beabsichtigte sogar, eine Sammlung von Meisterwerken der spanischen Malerei zusammenstellen zu lassen als Geschenk für seinen kaiserlichen Bruder. Manches ist später zurückerstattet worden, vieles aber nicht wiedergekommen. So hängt Tizians „Maria mit dem Kind in einer Abendlandschaft", ein Werk, das sich der General Sebastiani aus der Sakristei des Escorial angeeignet hatte, heute in der Alten Pinakothek in München.

Nach Vertreibung der Franzosen griff Ferdinand VII. (1814–1833) noch im Jahre seines Regierungsantrittes den Plan eines zentralen Kunstmuseums auf, ohne ihn jedoch verwirklichen zu können. Erst als man darauf kam, den fast vollendeten, durch die französischen Truppen allerdings für ihre militärischen Zwecke in Anspruch genommenen und dabei schwer beschädigten Prado-Palast als künftiges Kunstmuseum ins Auge zu fassen, war der entscheidende

Schritt getan. Die nötigen Instandsetzungsarbeiten wurden durchgeführt, und der König beauftragte ein Mitglied der Kunstakademie, unterstützt vom Hofmaler Vicente López, dort eine Gemäldegalerie mit Bildern aus dem königlichen Besitz einzurichten, wobei der Gedanke eines Museums für die Öffentlichkeit immer deutlicher zutage trat. Auch die Gemahlin Ferdinands, Isabella von Braganza, selbst Malerin und den Künsten sehr zugetan, nahm sich der Sache mit Eifer an, erlebte jedoch die Eröffnung nicht mehr. Diese fand am 19. November 1819 statt, anscheinend ohne besondere Feierlichkeit. Von einer Begeisterung der Öffentlichkeit für die neue Einrichtung, deren Bedeutung man noch nicht erfaßt hatte, konnte keine Rede sein. Ein Katalog verzeichnete 311 Gemälde ausschließlich spanischer Meister, unter denen Velázquez, Murillo und Ribera weitaus am stärksten vertreten waren. Die Leitung des Museums lag zunächst in den Händen von Angehörigen des spanischen Hochadels, die der König bestimmte. Immer neue Säle wurden eingerichtet, in die nun auch die Gemälde zuerst der Italiener, dann der Niederländer, Deutschen und Franzosen ihren Einzug hielten. 1826/27 wurden viele Bilder aus dem Besitz der Akademie der Schönen Künste in den Prado verbracht mit der zuvor erwähnten, aber zu Lebzeiten des Königs immer noch nicht öffentlich zugänglichen Aktsammlung. Diese Neuordnung, in die zum erstenmal auch Skulpturen aus den königlichen Schlössern einbezogen worden waren, wurde 1828 abgeschlossen. Der Katalog verzeichnete jetzt 757 Gemälde mit ausführlichen und kritischen Erläuterungen. All dies wäre nicht möglich gewesen, wenn der sonst wenig bedeutende König bis zu seinem 1833 erfolgten Tode die Entwicklung des Prado nicht stets mit wachem Interesse verfolgt und persönlich vorangetrieben hätte. Als letzter Kunstsammler unter den spanischen Königen hat er ihn durch Bilder der großen spanischen Meister bereichert.

Die nun folgende Wahrnehmung der Regentschaft durch die Königinmutter bis zur Thronbesteigung der Königin Isabella II. (1843–1868) begünstigte die Loslösung des Prado von der strengen Bindung an das Königshaus. 1838 wurde der schon lange an seiner Einrichtung beteiligte Hofmaler José de Madrazo zum Direktor ernannt. Ihm ist die Vollendung der nach Villanuevas Plan bisher noch nicht ausgeführten Teile des Prado zu verdanken, desgleichen die Überführung einer großen Zahl von Gemälden aus dem Escorial in den Prado sowie ein fast 2000 Gemälde umfassender Katalog, der 1843 von seinem Sohn Pedro herausgegeben wurde und in immer wieder verbesserten Auflagen lange Zeit gültig blieb. Das alles geschah nunmehr ohne königliche Initiative, denn Isabella II. war an künstlerischen Dingen uninteressiert. Ihrer unrühmlichen Regierung machte die Revolution von 1868 ein Ende. Nach einem bald darauf erlassenen Gesetz sollte das Krongut an den Staat fallen mit Ausnahme der für den persönlichen Gebrauch der Königin bestimmten Güter. Da der Prado nicht dazu gehörte, war er somit staatlich geworden. Er hieß jetzt nicht mehr Real Museo de Pinturas, sondern Museo Nacional del Prado.

Die erste bedeutende Bereicherung nach der Revolution war die 1877 abgeschlossene Einverleibung der wertvollsten Bestände des Dreifaltigkeitsmuseums, einer 1836 im Dreifaltigkeitskloster in Madrid mit Kunstwerken aus säkularisierten Klöstern begründeten staatlichen Sammlung, die aber wegen ihrer keineswegs museumsmäßigen Unterbringung der Öffentlichkeit nur in sehr beschränktem Maße zugänglich war. Aus ihr kamen u. a. Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts und sieben Werke von El Greco. Der Prado war nun so konsolidiert,

daß ihm die bewegten Zeiten, die Spanien bis in die unmittelbare Gegenwart durchzumachen hatte, nichts Ernstliches mehr anhaben konnten. Seine finanzielle Unterstützung durch die Krone war zwar weggefallen, wenn auch die spanischen Könige ihre tätige Anteilnahme an ihm keineswegs ganz aufgaben; aber seine Verstaatlichung hatte auf der anderen Seite ein starkes Interesse der Allgemeinheit an ihrem Prado zur Folge und schuf persönliche Bindungen der Kunstliebhaber an ihn, wie sie vorher nicht bestanden hatten. Einzelne Gemälde oder Mittel zu ihrem Ankauf wurden gestiftet, auch ganze Sammlungen, unter denen die des Pablo Bosch von 1915 und die des Pedro Fernández-Durán von 1930 die reichsten waren. Die Ehrentafel dieser Stifter verzeichnet bis heute fast 100 Namen. Vieles wurde getan, um das Gebäude als solches seiner hohen Aufgabe immer besser anzupassen, Treppen und Säle auszubauen und durch Erweiterungsbauten für die Aufnahme neuer Bestände und günstigere Verteilung zu sorgen. Als letzte große Erweiterung errichtete man 1954/55 auf der Rückseite nach dem Park zu zwei mit dem Hauptgebäude nicht unmittelbar zusammenhängende und daher Villanuevas Plan nicht antastende Trakte.

In der Sammeltätigkeit der spanischen Könige, mochte sie im internationalen Maßstab noch so weit gespannt gewesen sein, mußten sich dennoch Geschmack des Einzelnen und der Zeit auswirken, nicht zuletzt auch die politischen Verhältnisse, und so mußten sich auf der einen Seite Häufungen ergeben, auf der anderen Lücken. Zum Beispiel besitzt der Prado nur einen, noch dazu fraglichen Holbein. Rembrandt, der Hauptmeister der abtrünnigen nördlichen Niederlande, war vor 1941 im Prado gegenüber den 70 Bildern des Rubens nur mit einem einzigen vertreten, bis die Erwerbung eines zweiten gelang, und Meisterwerke der Kunst Englands, vor dessen Küsten einst die Armada scheiterte – Bildnisse von Reynolds, Gainsborough und Lawrence –, kamen durch Kauf oder Schenkung erst in den letzten 20 Jahren in den Prado. Es wird nur Kunst der Zeit vor 1850 gesammelt. Neuere Ergänzungen kamen besonders der frühspanischen und frühitalienischen Kunst zugute, namentlich auch den Beständen an Werken Goyas, der mit 120 Gemälden und 480 Zeichnungen (sämtlich veröffentlicht in: Los dibujos de Goya del Museo del Prado, 2 Bände, Madrid 1952) allen anderen Meistern voransteht. Die Überführung bedeutender Werke aus dem Escorial, die dem Prado bisher schon so manches Glanzstück eingebracht hatte, wurde auch in jüngster Zeit fortgesetzt: Die „Kreuzabnahme" Rogiers van der Weyden und der „Garten der Lüste" von Hieronymus Bosch sind jetzt im Prado zu sehen.

Die Geschichte des Prado, wie sie für die Zeit von 1818–1868 in der umfangreichen, quellenmäßigen Darstellung von Mariano de Madrazo „Historia del Prado" (Madrid 1945) vorliegt, ist für die Zeit nach 1868 noch nicht geschrieben worden. Nur soviel kann gesagt werden, daß sich in zunehmendem Maße die Bestrebungen verdichteten, den Prado auch organisatorisch den anderen Museen von Weltruf anzugleichen. Diesem Ziel diente u. a. das 1912 gegründete, mit Kunstexperten besetzte und der Museumsleitung zur Seite stehende „Patronatskomitee", durch das die Durchführung aller den Prado betreffenden Angelegenheiten eine breite und zuverlässige Grundlage erhielt. Die Velázquez-Ausstellung zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Künstlers 1899 leitete weitere Ausstellungen spanischer Meister ein – El Greco, Zurbarán, Morales – was nicht wenig zur Belebung der Forschung über diese Meister beitrug. Die Gemäldekataloge (von 1819 bis 1963 erschienen 33) entwickelten sich in ihrer jetzigen

mustergültigen Anlage zu wertvollen Instrumenten der Kunstwissenschaft, deren Ergebnisse in den Kommentaren zu den einzelnen Werken sorgfältig berücksichtigt sind.

Während der Dauer des spanischen Bürgerkrieges 1936/39 blieb der Prado geschlossen. Der von der republikanischen Regierung zum Direktor ernannte, aber in Frankreich weilende Pablo Picasso hatte von dort aus die Evakuierung der Bestände angeordnet. Ob diese unbedingt notwendig war, ist eine strittige Frage. Jedenfalls wurden die wertvollsten Gemälde und weitere Kostbarkeiten aus dem gefährdeten Madrid nach Valencia und anderen Auslagerungsorten gebracht, von wo sie nach Beendigung des Krieges, mit wenigen Ausnahmen unbeschädigt, wieder in den Prado zurückkehrten. Dieser Interimszustand ermöglichte ein von der Kulturwelt begeistert begrüßtes Ereignis, für das es in der Geschichte des Prado bisher noch kein Beispiel gab: Die Ausstellung einer großen Zahl von Gemälden ersten Ranges aus seinem Besitz, die zusammen mit Tapisserien aus dem Madrider Königsschloß in den Sommermonaten 1939 in Genf gezeigt wurde. Sie hat nicht wenig dazu beigetragen, vielen Menschen die Bedeutung des Prado in vollem Glanze vor Augen zu führen.

BESCHREIBUNG DER GEMÄLDE

Alle rein sachlichen Angaben sind dem Gemäldekatalog des Prado, Ausgabe 1963, entnommen. Die oft komplizierte Provenienz der Gemälde wurde mit wenigen Ausnahmen unerwähnt gelassen.

1 FRA ANGELICO (FRA GIOVANNI DA FIESOLE), *geb. wahrscheinlich 1387 Vicchio, gest. 10. 3. 1455 Rom*

VERKÜNDIGUNG

Holz. 1,94 (mit der Predella) × 1,94. Kat. Nr. 15

In einer von zierlichen Säulen getragenen, gewölbten Vorhalle im Stil der italienischen Frührenaissance empfängt Maria, demütig sich neigend, die Botschaft des Engels, während die Taube des Heiligen Geistes in einem von den Händen Gottvaters gesandten Lichtstrahl zu ihr herabkommt. Ein Vogel sitzt auf der Stange zu Häupten Marias als kleine, idyllische Beigabe zu dem bedeutungsschweren Vorgang. Die Rückwand der Säulenhalle, deren Mittelstütze weggelassen wurde, um die durchsichtige Klarheit der Komposition nicht zu stören, öffnet sich mit Blick in ein einfach ausgestattetes Gemach. Als Nebenhandlung hat der Künstler die Austreibung des nach Gen. 3, 21 mit Fellröcken bekleideten sündigen Menschenpaars aus dem in üppigem Pflanzenwuchs prangenden Paradies (mit dem Lebensbaum in der Mitte) beigegeben, wohl um dagegen Maria als Immaculata (von der Erbsünde frei) hervorzuheben. Die Predella enthält Darstellungen aus dem Marienleben.

2 ANDREA MANTEGNA, *geb. Isola di Carturo zwischen Vicenza und Padua 1431, gest. 13. 9. 1506 Mantua*

DER TOD MARIAS

Holz. 0,54 × 0,42. Kat. Nr. 248

Der bis in die letzte Einzelheit klar dargelegte Schauplatz ist eine offene Pfeilerhalle mit Ausblick auf das topographisch genaue, wenn auch etwas vereinfachte Stadtbild von Mantua. Die Anordnung der Figuren paßt sich der Symmetrie der Architektur ungewöhnlich streng an und bringt das Feierliche des Vorgangs überzeugend zum Ausdruck: links und rechts stehen die Apostel mit Kerzen in den Händen wie Statuen an den Pfeilern, so daß das bildparallel gestellte Sterbelager, um das sich weitere Apostel bemühen, dem Blick freigegeben wird. Auch hier ist mit Ausnahme desjenigen, der das Räuchergefäß schwingt, auf Symmetrie geachtet. Das Ganze wirkt völlig in sich geschlossen, obwohl die Tafel ursprünglich noch einen oberen Teil mit der Darstellung Gottvaters besaß (jetzt Ferrara, Sammlung Vendeghini).

3 NIEDERLÄNDISCHER MEISTER DES 15. JAHRHUNDERTS

DER LEBENSBRUNNEN UND DER TRIUMPH DER KIRCHE ÜBER DIE SYNAGOGE

Holz. 1,81 × 1,16. Kat. Nr. 1511

In einem wie eine gotische Monstranz sich auftürmenden Gehäuse thront Christus, das Lamm zu seinen Füßen, umgeben von den Propheten und den Evangelistensymbolen, begleitet von Maria und Johannes. In den Türmen links und rechts singen Engel, andere musizieren, auf blumiger Wiese sitzend, durch die eine Quelle strömt. Hostien schwimmen auf ihrem Wasser, das unten in einen achteckigen, von gotischem Türmchen gekrönten Brunnen sprudelt. Links

von diesem knien Vertreter der Geistlichkeit und der weltlichen Macht; rechts Juden in Verzweiflung, angeführt von einem Hohenpriester mit verbundenen Augen und zerbrochener Fahne. – Der komplizierte allegorisch-symbolische Inhalt ist außerordentlich klar und anschaulich vorgetragen. Die mit bemerkenswerter Feinheit ausgeführten Architekturen sind in ihrer Gesamtheit als „Himmlisches Jerusalem" zu deuten. Die überaus drastische Schilderung der verzweifelt sich gebärdenden Juden könnte ihre Wurzel in dem damals in Spanien ständig zunehmenden Judenhaß haben.

Die Tafel stammt aus dem Kloster El Parral in Segovia, wo sie bereits 1454 nachweisbar ist; auch befindet sich in der dortigen Kathedrale eine 1545 datierte Kopie. Enger Zusammenhang besteht mit dem Genter Altar der Brüder van Eyck; vielleicht geht das Werk auf ein verschollenes Original des Jan van Eyck zurück, der 1429 in Segovia war.

4 MEISTER VON FLÉMALLE, *gest. 26. 4. 1444 Tournai (Doornijk)*

HEILIGE BARBARA

Holz. 1,01 × 0,47. Kat. Nr. 1514

Rechter Flügel eines 1438 datierten Triptychons, des nach seinem Stifter benannten Werl-Altars. – In dem in etwas übertriebener Perspektive gegebenen Innenraum sitzt die Heilige (durch den draußen in der Landschaft sichtbaren Turm als Barbara kenntlich gemacht) lesend auf einer praktisch konstruierten Bank, deren umklappbare Lehne auch ein Sitzen mit dem Gesicht zum Kamin gestatten würde. Mit ungewöhnlich starkem Sinn für die malerische Erfassung der Wirklichkeit hat hier der Mitbegründer der altniederländischen Malerei alle Dinge in minutiöser Deutlichkeit wiedergegeben: die Anrichte mit dem spiegelnden Metall von Wasserkanne und Becken, das Handtuch darüber, die Holzkonstruktion von Decke und Fensterladen, den Kamin mit der kleinplastischen Gruppe des „Gnadenstuhls", Leuchter und Gestell zum Auflegen der Scheite, das Glasgefäß, durch das das Licht hindurchscheint. Überall zeichnen die Dinge ihre Schlagschatten auf die helle Wand, und ganz einmalig ist die Darstellung des lodernden Feuers, das sprühende Reflexe wirft. Dieser bis in den letzten Winkel klar erfaßte Innenraum hat die Stimmung wohliger Geborgenheit erhalten – Vorahnung von Dürers „Hieronymus im Gehäus".

5 ROGIER VAN DER WEYDEN, *geb. 1399/1400 Tournai, gest. 18. 6. 1464 Brüssel*

KREUZABNAHME

Holz. 2,20 × 2,62. Kat. Nr. 2825

Das 1939 aus dem Escorial in den Prado überführte Bild gehört zu den frühsten, um 1435 entstandenen Werken des Mitbegründers der Altniederländischen Malerei und gilt zugleich als sein bedeutendstes. Die Handlung vollzieht sich wie in einem kastenartigen Schrein von geringer Tiefe, als bilde sie das Mittelstück eines Schnitzaltars, und dem entspricht auch die plastische Modellierung der dicht zusammengedrängten Figuren von der Hand eines Malers, der wahrscheinlich zuerst Bildschnitzer gewesen ist. Die Art, wie der Körper Christi herabgelassen wird,

will weniger die Funktion des Vorganges veranschaulichen als vielmehr den jammervollen Leichnam in größtmöglicher Ansicht zur Schau stellen. Der die zusammengesunkene Maria stützende Johannes und die in wildem Schmerz die Hände ringende Magdalena entsprechen einander im Bewegungsmotiv und klammern die von gotischem Liniengefühl durchwogte Komposition gleichsam ein. Nikodemus, eine der großartigsten Gestalten der altniederländischen Malerei, hält, in ein Prachtgewand gekleidet, die Beine Christi. Der seelische Ausdruck in Gesicht und Haltung der Trauernden ist von einer bisher nur in der Plastik erreichten Stärke und Mannigfaltigkeit.

6 PIETÀ

Holz. 0,47×0,35. Kat. Nr. 2540

Am Fuße des etwas schräg gestellten Kreuzes hält Maria den toten Sohn innig umfangen, ihr Gesicht an das seine legend. Johannes stützt mit der einen Hand den Leichnam, an dem alles von Totenstarre redet, und drängt mit der anderen Maria zart zurück, als wolle er sie vor allzu hemmungsloser Hingabe an ihren Schmerz bewahren. Die ganz nach links verlagerte Gruppe hat auf der rechten Seite ihr Gegengewicht in dem knienden Stifter, den man auf Grund eines erhaltenen Bildnisses als einen Herrn Broers aus Mecheln glaubt identifizieren zu können. Mit fromm gefalteten Händen blickt er auf Christus. Sein porträtmäßig durchgearbeiteter Kopf steht klar und frei gegen den sehr hellen, von leichten Wolken durchzogenen Himmel. – Sollte der geschweifte obere Abschluß original sein, dann wäre er der früheste, den wir kennen. Ein zweites, jedoch weniger vorzügliches Exemplar mit geradem Abschluß befindet sich in Berlin; außerdem sind noch weitere Wiederholungen bekannt.

7 HIERONYMUS BOSCH, *geb. 2. 10. 1453 s'Hertogenbosch, gest. 1516 ebenda*

ANBETUNG DER KÖNIGE (Mittelbild eines Triptychons). Bezeichnet: Jheronimus bosch

Holz. 1,38×0,72. Kat. Nr. 2048

Der Stall von Bethlehem ist in die ganze Breite des Bildfeldes gerückt, ein jämmerliches Gehäuse in einem solchen Zustand von Verfall und Verrottung, daß es jeden Augenblick zusammenzubrechen droht. In gewolltem Kontrast bildet es die Kulisse für die aus einer Welt des Reichtums und der Macht herbeigekommenen Könige mit ihren kostbaren Gewändern und Geschenken. Nach hergebrachter Weise kniet der älteste als erster vor dem Kind, während der Mohr, oft wie auch hier die phantastischste Erscheinung, als letzter warten muß. Dieser weltlichen Pracht aus fernem Land sitzt die stille, schlichte, etwas altertümliche Gestalt Mariens gegenüber mit dem mageren, hilflosen Kind auf dem Schoß. Ihr blauer Mantel bildet mit dem Rot des knienden Königs einen Farbenakkord, der sich auf den Flügeln des Triptychons wiederholt. Die Hirten dürfen nur von außen in den heiligen Bezirk hineinspähen. Der seltsam aufgeputzte, halbnackte und aussätzige Mann in der Türöffnung bedeutet den Antichrist oder falschen Messias mit seinem Gefolge und verkörpert den Alten Bund, die Synagoge, dem mit dem Jesuskind der Neue Bund, die Kirche, gegenübergestellt ist. Die weiträumige Landschaft schließt mit einem hochgebauten, orientalisch gemeinten Stadtbild ab.

8 DER HEUWAGEN (Mittelbild eines Triptychons). Bezeichnet: Jheronimus bosch.

Holz. 1,35 × 1,00 Kat. Nr. 2052

In einem flämischen Sprichwort wird die Welt mit einem Heuwagen verglichen, von dem sich jeder soviel rupft, wie er kriegen kann. Heu ist auch das alttestamentliche Symbol menschlichen Fleisches. Dazu kommt hier noch die Darstellung der sieben Todsünden. Der Wagen wird ja von tierköpfigen Dämonen in Richtung auf die Hölle gezogen (rechtes Flügelbild). Auf ihm erscheint hoch oben ein Liebesidyll, aber im Spannungsfeld zwischen himmlischen und teuflischen Mächten und auf schwankendem Grund. Auf die Gefahr hin, von den Rädern überrollt zu werden, stürzen sich die Menschen gierig auf die Beute oder prügeln sich darum, auch unter Beteiligung von Mönchen. Papst, Kaiser und andere Große dieser Welt folgen hoch zu Roß dem Wagen. Eine dicke Nonne versucht ihn auf einer Leiter zu ersteigen, eine andere geht mit dem Messer auf einen Krüppel los, eine dritte, in deren Schoß ein Mann schläft, drückt ein Wickelkind an die Brust. An auffälliger Stelle geschieht ein Mord: ein Mann hat sich wie ein Raubtier auf sein Opfer gestürzt und stößt ihm das Messer in die Kehle. Im Vordergrund sitzt ein fetter Mönch beim Becher, während Nonnen das erbeutete Heu in Säcke verpacken. Ein buntes Aufgebot von Menschentypen aller Art schließt sich an. Hoch oben über weiter Landschaft erscheint in einer Wolke der Schmerzensmann, seine Wundmale zeigend. – Das Bild will Eigennutz und Sündhaftigkeit bis zum Verbrechen an den Pranger stellen unter zeitsatirischer Betonung der Verderbtheit von Mönchen und Nonnen. Ein zweites, sehr schlecht erhaltenes Exemplar im Escorial wird von manchen als das eigentliche Original angesehen.

9 DAS PARADIES (l. Flügel von Taf. 11)

Holz. 2,20 × 0,90. Kat. Nr. 2823

In dem von abenteuerlichem Kleingetier belebten Vordergrund führt Gott in Gestalt Christi Eva dem wie aus dem Schlaf erwachten Adam zu. Im Mittelgrund erhebt sich aus blauem Wasser der seltsamste „Lebensbrunnen", den je ein Künstler ersonnen hat, ein völlig gotisch empfundenes Gewächs, durch seine rote Farbe und die Position genau in der Mittelachse des Bildes zu der Gestalt Christi darunter in augenscheinliche Beziehung gesetzt. Die weite Hintergrundslandschaft ist ein zoologischer Garten mit zahlreichen, in minutiöser Ausführung bald naturalistisch gemalten, bald allein spukhafter Phantasie entsprungenen Tieren. Spitz emporstrebende, unwirkliche Felsgebilde schließen diese paradiesische Märchenwelt ab, in der aber der Friede unter den Geschöpfen Gottes bereits gestört ist: Da und dort hat ein Tier ein anderes erbeutet.

10 DIE HÖLLE (r. Flügel von Taf. 11)

Holz. 2,20 × 0,90. Kat. Nr. 2823

In vier übereinandergestaffelten Bezirken öffnet sich das höllische Chaos. Auf hundert verschiedene realistisch-surrealistische Arten werden die Sünder mit ausgeklügeltem Raffinement gequält, und zwischen dem jeglicher konkreter Wirklichkeit spottenden, auf schwankenden Kähnen stehenden Baummenschen und der in der Haltung eines Gekreuzigten in die dünnen

Drähte einer elegant geformten Harfe verspannten, schlanken und ausdrucksvollen Menschengestalt dehnt sich ein weites Feld der Möglichkeiten, die mit sprachlichen Mitteln auch nicht annähernd zu fassen sind. Von unten nach oben nimmt die Dunkelheit zu, um in der von glosendem Feuer und scheinwerferartig hervorbrechenden Flammengarben durchzuckten Höllenstadt einen schauerlichen Abschluß zu finden.

11 DER GARTEN DER LÜSTE (Mittelbild eines Triptychons)

Holz. 2,20 × 1,95. Kat. Nr. 2813

Der Schauplatz bildet mit dem Paradies (Taf. 9) eine Einheit, denn bei durchgehenden Landschaftslinien ist auch er, wie von hohem Standpunkt aus gesehen, in drei Gründe geteilt. Hier tummeln sich Menschen in paradiesischer Nacktheit, einzeln, in Paaren oder größeren Gemeinschaften – alle umschwebt von der Aura des Erotischen, jedoch ohne sinnliche Derbheit. Kompositorisch am wenigsten organisiert ist der etwa die Hälfte der Tafel einnehmende Vordergrund mit Menschen, darunter auch Negerinnen, die sich teils auf dem Lande, teils im Wasser bewegen. Übergroße Vögel und Fische gibt es, sprießende Gewächse in letzten Entfaltungen botanischer Möglichkeiten, Riesenfrüchte. Durch die Öffnungen seltsam geformter Gehäuse, unter einer Glasglocke oder durch die Transparenz einer zur Kugel aufgeblasenen Haut werden Liebespaare sichtbar. Im Zentrum des Mittelgrundes baden in kreisrundem Teich nackte Frauen, unter ihnen wieder einige Negerinnen. Sie werden im Karussell umritten von einem dichtgedrängten Zug nackter Männer, die auf männlichen Tieren der verschiedensten Art, auch solchen aus der Fabelwelt, sitzen, Verkörperungen männlicher Aktivität gegenüber dem passiven Verhalten der Frauen, dem magnetischen Pol, um den dieses ganze ungestüme Treiben kreist. Links und rechts davon in merkwürdigen Spielen sich ergehende Männer. Im Mittelpunkt des Hintergrundes eine im Wasser schwimmende blaue und von turmartiger Konstruktion gekrönte Riesenkugel mit symmetrisch zugeordneten abstrusen Aufbauten. Im Wasser und in der Luft setzt sich das spielerische Treiben fort. Wird hier die Menschheit in einem Idealzustand der Sündenlosigkeit gezeigt, zumal jede Anspielung auf Sündhaftigkeit ungezügelten erotischen Auslebens fehlt, oder wird dieses mahnend und abschreckend zur Schau gestellt, da im rechten Flügel die Schrecken der Hölle warten? Feinste zeichnerische und farbige Durchbildung mit ständig wiederkehrendem Blau-Rot-Akkord steht hier im Dienst schrankenlosen Reichtums künstlerischer Phantasie.

12 PIETER BRUEGEL d. Ä., *geb. 1525/30 wahrscheinlich Bruegel b. Breda, gest. 5. 9. 1569 Brüssel*

DER TRIUMPH DES TODES

Holz. 1,17 × 1,62. Kat. Nr. 1393

Man möchte meinen, das Bild sei in den letzten Lebensjahren des Künstlers entstanden, da die Spanier den Kampf in den Niederlanden mit schonungsloser Gewalt führten. Der seit dem späten Mittelalter so oft verbildlichte Gedanke, den Einzelnen durch den Tod dahinraffen zu

lassen, wurde hier in grandioser Schau und mit unheimlicher Gewalt auf die ganze Menschheit ausgedehnt. Auf ödem, kahlem Gelände rücken die Skelette von allen Seiten gegen die verängstigten, unentrinnbar zu einem Haufen zusammengedrängten Menschen an. Wohin man auch blickt, herrscht erbarmungsloses Verderben in vielerlei Gestalt, und alle Genüsse des Lebens sind nichtig geworden. Eine riesige Totenglocke wird geläutet, Brände lodern auf, und das Meer bringt die Schiffe zum kentern. Nur das musizierende Liebespaar in der rechten unteren Ecke bleibt in sich versunken und merkt nicht, daß der Tod bereits hinter ihm steht.

13 BERNART VAN ORLEY, *geb. 1488/90 Brüssel, gest. 6. 1. 1542 ebenda*

MARIA MIT KIND

Holz. 0,98×0,71. Kat. Nr. 1932

Maria sitzt mit dem in ihrem Schoße liegenden Kind in einem luftigen Bau, der gleichsam die Architektonisierung eines „beschlossenen Gartens" darstellt, worauf auch der zum Teil mit einem Teppich überdeckte Pflanzenboden hindeutet. Nachdem sie das Buch beiseite gelegt hat, hält sie eine Birne empor, ohne damit schon die Aufmerksamkeit des Kindes erregen zu können, das, nur mit einem dünnen Hemdchen bekleidet, vorläufig noch in lebendiger und natürlicher Bewegung mit einer Kette roter Kügelchen spielt. In weichen Falten fällt der leuchtend rote, am Saum fein ornamentierte Mantel über die Knie Marias, und anmutig legt sich ein weißes Kopftuch über ihr volles, ein zartes und jugendliches Gesicht umrahmendes Haar. Der kleine Johannes darf nur von außen diesem Idyll zuschauen. Der offene, von zwei schlanken Säulen getragene Bau gibt den Blick frei auf eine formenreiche Landschaft. Im Mittelgrund auf einer Art Terrasse erblickt man zwei Rückenfiguren, ein seit Jan van Eyck beliebtes Motiv. Nach bewegten Anfängen ist van Orley in Bildern aus dieser Zeit von 1515–1520 zur beruhigten Haltung einer älteren, etwa durch Massys vertretenen Richtung zurückgekehrt.

14 JOACHIM PATINIR, *geb. 1475/80 Dinant oder Bouvignes, gest. 5. 10. 1524 Antwerpen*

RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Holz. 1,21×1,77. Kat. Nr. 1611

Patinir gilt als der erste Landschaftsspezialist der europäischen Kunstgeschichte, der zwar auf Figürliches noch nicht völlig verzichtet, dieses aber oft zur bloßen Staffage eines weiten Naturraums werden läßt. In diesem Bild ist allerdings Maria mit dem Kind groß in den Vordergrund gerückt; aber dahinter dehnt sich bis zum fernen Meereshorizont eine weite Landschaft. Dichtbelaubte Bäume mit runden Kronen füllen den Raum. Am Fuß felsiger Berge erhebt sich ein tempelartiger Bau. Joseph kommt mit dem Milchtöpfchen herbei. Die Kugel auf dem Felsen zeigt noch die Füße des gemäß einer Legende beim Nahen der Heiligen Familie von ihr herabgestürzten Götzenbildes. Das Kornfeld, mit dem die hochgewachsenen Halme schneidenden Bauern und den herankommenden Bewaffneten, ist eine Andeutung der ebenfalls apokryphen

Kornfeldlegende, und ganz im Hintergrund geht der Kindermord vor sich. Unter Patinirs verschiedenen Fassungen des Themas ist diese hier die reifste und schönste aus der mittleren Zeit des Meisters.

15 ALBRECHT DÜRER, *geb. 21. 5. 1471 Nürnberg, gest. 6. 4. 1528 ebenda*

SELBSTBILDNIS. Inschrift: 1498
Das malt ich nach meiner Gestalt
Ich war sex und zwanzig Jor alt
Albrecht Dürer

Holz. 0,52×0,41. Kat. Nr. 2179

Der Dargestellte erscheint zwar in einem Innenraum, doch umschließt ihn dieser nicht; die Architekturformen bilden vielmehr nur ein Gerüst, das ihn hinterfängt und das ihm strengen Halt gibt: die Brüstung, auf die er den rechten Arm gelegt hat, die Bogenstellung mit dem gotischen Profil, der den Gegensatz von senkrecht und waagerecht betonende Fensterausschnitt. Draußen dehnt sich eine Alpenlandschaft in die Ferne, vielleicht eine Erinnerung an die noch nicht lange zurückliegende erste Italienreise Dürers. Es hält schwer, in diesem mit allen zu Gebote stehenden Mitteln modisch herausgeputzten, die zierlich herabrieselnden Locken wie ein Mädchen zur Schau tragenden jungen Mann das Genie zu sehen, das soeben das feurigste seiner Jugendwerke, die Apokalypse, vollendet hatte. Die Augen blicken ruhig auf den Beschauer. Alles an dieser Erscheinung ist Selbstbewußtsein, aber auch Beherrschtheit – man sehe, wie die behandschuhten Hände ineinandergreifen, um jede Möglichkeit einer unbeherrschten Bewegung von vornherein auszuschließen. Dürer hat hier etwas ausgedrückt, was sich im damaligen Deutschland noch nicht von selbst verstand: das neue Standesbewußtsein des Künstlers, wie er es im Italien der Renaissance kennengelernt hatte. Bei herber Farbgebung ist die zeichnerische Durchbildung von höchster Feinheit und untadeliger handwerklicher Gediegenheit.

16 BILDNIS EINES UNBEKANNTEN. Bezeichnet: 1524. A.D.

Holz. 0,50×0,36. Kat. Nr. 2180

Nach Entdeckung der Jahreszahl kann der Dargestellte nicht mehr wie früher als Hans Imhoff gelten, da dieser bereits 1522 starb; aber auch andere Versuche einer Identifikation haben sich nicht halten lassen. Das Werk stammt aus jenen Jahren, da die Kunst des von seiner niederländischen Reise zurückgekehrten Dürer im Zeichen der Männerbildnisse stand, in denen er eine neue Stufe der Größe und Freiheit erreicht hat, und in denen uns das gewaltige Menschentum der Reformationszeit vor Augen steht: Varnbühler, Holzschuher, Muffel, Pirkheimer und andere. Ihnen gesellt sich dieser Unbekannte in pelzverbrämter Schaube, aus dessen Zügen mit den tiefliegenden, scharfblickenden Augen und den festgeschlossenen Lippen mit den etwas heruntergezogenen Mundwinkeln eine ungeheure Energie spricht. Die Schriftrolle in der Linken scheint auf einen Gelehrten zu deuten. Ein überdimensionales Barett mit seinem der Blickrichtung entgegengesetzten kecken Schwung ist gleichsam die optische Resonanz der geballten Kraft dieses Mannes.

17 ANTHONIS MOR (ANTONIO MORO), *geb. 1512 oder 1519 Utrecht, gest. gegen 1576 Antwerpen*

METGEN, DIE FRAU DES KÜNSTLERS

Holz. 1,00 × 0,80. Kat. Nr. 2114

Anthonis Mor, der erste Bildnisspezialist der niederländischen Malerei, war auch an den Fürstenhöfen von Italien, Spanien und England tätig. In Madrid wurde er zum Porträtisten der damaligen Hofgesellschaft und ist daher im Prado reich vertreten. Wenn er jedoch bürgerliche Persönlichkeiten zu malen hatte, verstand er es, sein Modell in voller Natürlichkeit und Ungezwungenheit zu geben, ohne Überhöhung des Physiognomischen wie hier im Bildnis seiner Frau. Ihr vornehmes, aber unaufdringliches Kostüm ist mit der dem Künstler eigenen Präzision malerisch bewältigt.

18 KÖNIGIN MARIA VON ENGLAND. Bezeichnet: Antonius Mor pingebat 1554

Holz. 1,09 × 0,84. Kat. Nr. 2108

Das Bildnis stammt aus dem Jahr der Vermählung Marias mit Philipp II. Die Königin aus dem Hause Tudor ist in der Geschichte bekannt als Maria die Katholische oder die Blutige wegen ihres harten Vorgehens gegen die Protestanten in England. Etwas von dieser Härte hat der Künstler in dem energischen Gesicht ausgedrückt. Streng und steif ist auch die Haltung der Dame, die es sich nicht gestattet, die Arme auf die einladenden Stützen des Sessels zu legen oder sich anzulehnen. In der Rechten trägt sie die rote Rose des Hauses Tudor. Der Künstler zeigt sich hier im vollen Glanze seiner Fähigkeiten als Maler von Kostüm, Schmuck und Ornamentik; er hat das warme Rot des Sessels gegen alle anderen Farben des Bildes aufs prächtigste kontrastiert.

19 MARINUS VAN ROYMERSWAELE, *geb. um 1493, gest. 1567, tätig in Antwerpen*

DER HL. HIERONYMUS. Bezeichnet: Marinus me fecit A° 1541

Holz. 0,80 × 1,08. Kat. Nr. 2653

Hieronymus sitzt in seiner Klause, umgeben von Büchern und Papier. Eine mit der an Rogier van der Weyden erinnernden Darstellung des „Jüngsten Gerichts" illuminierte Handschrift ist auf einem kleinen Pult aufgeschlagen. Vor dem Heiligen liegt ein Totenschädel, auf den er mit dem Finger hindeutet, wie dies auch ein dem Künstler vielleicht bekannt gewordener, von Dürer 1521 in Antwerpen gemalter Hieronymus tut. Der Heilige blickt uns wie beschwörend an, und sein Mund öffnet sich ein wenig, als spräche er zu uns von der Eitelkeit alles Irdischen. Ikonographisch gehört das (von Roymerswaele öfters wiederholte) Bild also zugleich zur Themengruppe der Vanitas-Darstellungen. Der von Quinten Massys ausgegangene Künstler hat den Antwerpener Manierismus mit einem bis zur Karikatur gesteigerten Naturalismus verbunden. Das zeigt sich vor allem in dem von Runzeln bedeckten Gesicht des Heiligen und seinen krallenartigen, von bläulichen Adern durchzogenen Händen. Der Totenschädel ist ein Musterbeispiel anatomisch genauer Durchbildung.

20 LUCAS CRANACH d. Ä., *geb. 1472 Kronach, gest. 16. 10. 1553 Weimar*

HIRSCH- UND EBERJAGD. Bezeichnet und datiert 1544

Holz. 1,14×1,75. Kat. Nr. 2175

Das Gelände liegt am rechten Ufer der (durch Bäume verdeckten) Elbe gegenüber der linksufrigen Stadt Torgau mit dem genau in der Bildmitte aufragenden Schloß Hartenfels. Die Komposition erhält dadurch und durch den Baum vorn in der Mitte eine Symmetrieachse, links und rechts von der sie sich annähernd gleichmäßig entwickelt, so daß sie trotz dem aus hoher Überschau gesehenen, überreichen und im einzelnen minutiös ausgeführten Gewimmel von Menschen und Tieren klar geordnet ist. In der linken Ecke steht der sächsische Kurfürst Johann Friedrich d. Großmütige, etwas tiefer in schwarzer spanischer Tracht Kaiser Karl V., dem eben ein Pfeil für seine Armbrust zugereicht wird. Der Herr vorn in der Mitte ist vermutlich Herzog Ernst von Braunschweig-Lüneburg, und am rechten Bildrand erscheint als Jägerin Kurfürstin Sibylle mit ihrem weiblichen Gefolge.
Etwas veränderte Fassungen befinden sich im Kunsthistorischen Museum in Wien (2 Exemplare von 1544), im Prado (1545) und im Nationalmuseum in Stockholm (1546). Ob Mitarbeit von Lucas Cranach d. J. oder sogar allein seine Hand anzunehmen ist, läßt sich z. Z. noch nicht entscheiden.

21 RAFFAEL, *geb. 28. 3. oder 6. 4. 1483 Urbino, gest. 6. 4. 1520 Rom*

KREUZTRAGUNG. Bezeichnet: Raphael Urbinas

Von Holz auf Leinwand übertragen. 3,18×2,29. Kat. Nr. 298

Der unter dem Kreuz niedergebrochene Christus wendet den Kopf hilfesuchend nach Maria zurück, die mit schmerzvollem Antlitz ihm beide Arme entgegenstreckt. Ein muskulöser Kriegsknecht im gelben Wams, der Farbe des Bösen, zerrt den Heiland an einem Strick brutal vorwärts. Mit ihm und der knienden Maria griff Raffael auf Gestalten aus dem „Urteil Salomos" an der Decke der Camera della Segnatura des Vatikans zurück. Simon von Kyrene hat mit beiden mächtigen Armen das Kreuz gepackt und blickt zornig drein, denn es heißt, daß sie ihn, der zufällig vorbeikam, zwangen, das Kreuz zu tragen. Das dichte Gedränge der beiderseits übereinandergestaffelten Figuren wird nur dadurch einigermaßen übersichtlich, daß es von einem sehr hohen Standpunkt aus genommen ist.
Vasari hat von dem wunderbaren Schicksal des Bildes berichtet, das nach einem Schiffbruch ans Land trieb, um schließlich doch seinen Bestimmungsort zu erreichen, das Kloster S. Maria dello Spasimo in Palermo. An der Ausführung des gegen 1517 anzusetzenden Bildes war die Werkstatt weitgehend beteiligt. Das Motiv der leidvollen Hinwendung Christi zu Maria geht auf die entsprechende Darstellung in Dürers Großer oder Kleiner Holzschnittpassion zurück, wo auch das Sichstützen Christi auf einen Stein sowie der die Lanze hebende Kriegsknecht bereits vorgebildet waren.

22 DER KARDINAL

Holz. 0,79 × 0,61. Kat. Nr. 299

Die vielen Versuche, den Namen dieses Kardinals zu bestimmen, haben bisher zu keinem sicheren Ergebnis geführt. Das erscheint auch nicht so wichtig, denn es gibt in der Geschichte der Kunst wenige Bildnisse, die in solcher Reinheit wie hier einen bestimmten, durch Nationalität und Beruf geprägten Typus repräsentieren: den des vornehmen, geistig hochgezüchteten italienischen Kirchenmannes. Ein asketisches Gesicht mit feingebogener Nase, etwas verhangenen Augen und leicht zusammengepreßten Lippen thront über prachtvoll gemalter, roter Moiréseide; der Blick geht ruhig aus dem Bilde heraus. Überlegenheit, Würde und Unerschütterlichkeit, aber auch etwas wie Sanftmut und Milde sprechen aus ihm. Alle Formen sind vollkommen klargelegt, groß und einfach herausgestellt. Das Werk zeigt Raffael auf der Höhe seiner Porträtkunst.

23 DIE HEILIGE FAMILIE UNTER DER EICHE

Holz. 1,44 × 1,10. Kat. Nr. 303

Das Bild stammt mit einer ebenfalls im Prado befindlichen und fast gleichgroßen Darstellung der Heiligen Familie (bekannt unter dem Namen „Die Perle") aus der Spätzeit Raffaels (um 1518), da er zur Bewältigung seiner vielen Aufträge und sonstigen Aufgaben in zunehmendem Maße die Mitarbeit seiner Werkstatt in Anspruch nehmen mußte. So erklärt sich die bereits über Raffael hinausweisende Unruhe der Komposition mit ihrer Staffelung der Figuren von links nach rechts und der lebhaften Bewegung der in breiter Entfaltung dasitzenden Madonna sowie die etwas auffällige Ausstattung der Szene mit antiken Trümmern.

24 DIE MADONNA MIT DEM FISCH

Von Holz auf Leinwand übertragen. 2,15 × 1,58. Kat. Nr. 297

Rechts von der auf einem sehr einfach gebauten Thron sitzenden Madonna kniet der hl. Hieronymus, begleitet von seinem Löwen; auf der linken Seite ist der Erzengel Raphael herangekommen, um den auf ein Knie niedergesunkenen und seinen Fisch tragenden Tobias der Madonna zu empfehlen. Hoheitsvoll blickt sie auf den Knaben nieder, das lebhafte Jesuskind festhaltend. Dieses hat sich eben noch mit dem großen Buch des würdigen Heiligen zu schaffen gemacht – da wird seine Aufmerksamkeit von etwas Neuem angezogen, nach dem es verlangend eine Hand ausstreckt. So ist das weihevolle Thema des ruhigen Beieinanders der von Heiligen begleiteten thronenden Madonna (Sacra Conversazione) in einen Vorgang umgesetzt. Die Gruppe der beiden kunstvoll ineinander verschränkten jugendlichen Gestalten ist von einzigartiger Schönheit. Ihr inniges Aufblicken und ihr hingebendes Drängen nach der Thronenden wird aufgenommen von dem mächtigen Schwung eines Vorhangs, der zugleich die Funktion hat, das bedrohte Gleichgewicht der Komposition nach rechts wieder herzustellen.
Das für eine Kapelle von S. Domenico in Neapel gemalte Bild gehört zu den reifsten Altartafeln Raffaels; doch wird in der Ausführung die Mitarbeit des Giulio Romano angenommen.

25 ANDREA DEL SARTO, *geb. 16. 7. 1486 Florenz, gest. 22. 1. 1531 ebenda*

MADONNA MIT KIND, EINEM HEILIGEN UND EINEM ENGEL
Bezeichnet: AA (verschlungen = Andrea d'Agnolo)

Holz. 1,77 × 1,35. Kat. Nr. 334

Vor weiter Hintergrundlandschaft erhebt sich die pyramidenförmig aufgebaute, in sich sehr bewegte Gruppe. Lebhaft wenden sich Maria und das Kind dem zu ihren Füßen sitzenden Engel mit dem Buch zu. Diesen hat man im Hinblick auf eine damals entstandene theologische Kontroverse als Erzengel Raphael mit dem Buche Tobias gedeutet, was aber die Gestalt des links sitzenden Heiligen noch nicht erklären würde. Sieht man in ihm Joseph, dann wäre das Ganze als „Heilige Familie" aufzufassen, und die im Mittelgrund mit einem Knaben an der Hand entschreitende Frauengestalt könnte Elisabeth mit dem kleinen Johannes sein. Das Werk gehört der reifen Zeit des Meisters an, da er unter dem Eindruck der Kunst Michelangelos seine Gestalten groß, schwer und plastisch modellierte. Die Konturen sind jedoch ohne jede lineare Schärfe, und alles vollzieht sich in weichen Übergängen mit zarten Hell-Dunkel-Wirkungen.

26 WEIBLICHES BILDNIS

Holz. 0,73 × 0,56. Kat. Nr. 332

In Halbfigur, jedoch ohne die Hände sichtbar werden zu lassen, wendet sich die Dargestellte aus dunklem Hintergrund mit fast unmerklicher Drehung dem Beschauer zu. Manches erinnert an die Bildnisauffassung Raffaels aus seinen Florentiner Tagen (Donna gravida); aber die Längung von Hals und Gesichtsoval deutet bereits manieristische Tendenzen an. Die turbanähnliche, farbig gestreifte Kopfbedeckung ist der farbigen Ausstattung der etwas komplizierten Gewandung angeglichen. Eine dünne Halskette ziert die tief ausgeschnittene, sanft gerundete Büste. Der schwer zu bestimmende Ausdruck des wohlgeformten, leicht beschatteten Gesichts ist wohl etwas träumerisch zu nennen. Die Dame gilt meist als Lucrezia del Fede, die der Künstler 1517 heiratete.

27 CORREGGIO (ANTONIO ALLEGRI), *geb. wahrscheinlich um 1489 Correggio (Emilia), gest. 5. 3. 1534 ebenda*

MARIA MIT DEM JESUSKIND UND DEM KLEINEN JOHANNES

Holz. 0,48 × 0,37. Kat. Nr. 112

In dem zwischen 1515 und 1517 anzusetzenden Bild lebt wohl eine Erinnerung an Leonardos „Felsgrottenmadonna". Dort wie hier sind die Figuren in einen schummrigen, weit in die Tiefe sich hineinziehenden Naturraum versetzt, von dessen chaotischer Zufälligkeit die in zarten Farben gemalte Gruppe sich in inniger Geschlossenheit abhebt. Ihr annähernd pyramidenförmiger Aufbau hat durch Richtungskontraste inneres Leben erhalten. Maria bleibt ganz in das glückselige Spiel mit den beiden Kindern vertieft. Ihr Gesicht mit der hohen Stirn ist jungfräulich sanft gerundet, und auch das in Zöpfen geflochtene Haar entspricht der Haartracht einer Jungfrau.

28 NOLI ME TANGERE

Von Holz auf Leinwand übertragen. 1,30×1,03. Kat. Nr. 111

Nach dem Johannesevangelium kam Maria Magdalena „frühe, da es noch finster war" zum leeren Grabe Christi, begegnete dem Auferstandenen, hielt ihn aber für den Gärtner. Als sie ihn dann erkannte, sprach Christus zu ihr: „Rühre mich nicht an; denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater". – Der Künstler hat sich recht genau an diesen Text gehalten. Die Attribute des Gärtners, Strohhut, Hacke und Spaten, sind nicht vergessen und vor allem ist mit der Stimmung einer frühen Morgenstunde Ernst gemacht: Schatten der Nacht sind noch da, müssen aber dem aufsteigenden Lichte weichen. Die Zweiergruppe ist so angelegt, daß ihr Umriß ungefähr ein rechtwinkliges Dreieck ergibt, dessen Grundlinie, durch den abwärts gestreckten Arm der Knienden und den zum Himmel weisenden des Stehenden ausdrücklich bezeichnet, als Diagonale die ganze Bildfläche durchzieht. Dem Geiste der Renaissance entspricht die leise Wendung ins Erotische, wie sie durch die hingebungsvolle Haltung der Knienden und ihr schmachtendes Aufwärtsblicken ausgedrückt ist. – Entstanden um 1525.

29 FEDERIGO BAROCCI, *geb. gegen 1526 Urbino, gest. 30. 9. 1612 ebenda*

GEBURT CHRISTI

Leinwand. 1,34×1,05. Kat. Nr. 18

Ein wirklicher Stall mit Futterraufe, Krippe und den beiden guten Tieren; aber den kahlen Raum verklärt ein geheimnisvolles Licht, in dem Maria kniet, angetan wie eine Märchenprinzessin mit hellfarbigem, in zart getönten Farben spielendem Gewand. Sie ist in den Anblick des Kindes versunken, von dem nur das Köpfchen aus dichter Umhüllung hervorschaut. Joseph im Hintergrund öffnet die Stalltür, die draußen wartenden Hirten einzulassen, und weist mit ausgestrecktem Arm auf das Wunder hin. Das Ganze wird durchwogt von einem in sanften Übergängen abgestuften Helldunkel, in dem sich Licht und Farbe in völligem Einklang befinden. Die Bildanschauung der Hochrenaissance ist hier unter Einwirkung Correggios überwunden, und ohne wesentliche Konzession an den Manierismus läßt das um 1570 anzusetzende Bild bereits die Gestaltungsweise der Barockmalerei erkennen.

30 SEBASTIANO DEL PIOMBO, *geb. um 1485 Venedig, gest. 21. 6. 1547 Rom*

DER KREUZTRAGENDE CHRISTUS

Leinwand. 1,21×1,00. Kat. Nr. 345

Der von Venedig ausgegangene Künstler war in Rom in den Bannkreis der Kunst Michelangelos geraten – daher die Gewalt, mit der er den unter der drückenden Last des Kreuzes leidenden Christus uns in halber Figur ganz nahe rückt. Das blockhaft schwere Kreuz mit den grausam scharfen Kanten wird oben und unten vom Rahmen überschnitten, so daß seine mächtigen Dimensionen schwer zu ermessen sind. Mit schwindender Kraft neigt Christus das in Licht und Schatten weich modellierte und noch die Dornenkrone tragende Haupt, den

Mund wie zu einem Stöhnen geöffnet, die Augen fest geschlossen. Links von ihm schickt sich Simon von Kyrene an, tragen zu helfen. Sein hartes, bäurisches Gesicht taucht aus dunklem Grunde auf, hinter ihm noch der Kopf eines Soldaten mit funkelndem Helm. Rechts in der Ferne der Kalvarienberg mit der hinströmenden Menge. – Entstanden um 1520. Eine Replik der Christusgestalt allein besitzt die Ermitage in Leningrad.

31 LUIS DE MORALES, *geb. um 1500 Badajoz (Estremadura), gest. 1586 ebenda*

MADONNA IN HALBFIGUR MIT KIND

Holz. 0,84×0,64. Kat. Nr. 2656

Der abseits von den Zentren spanischer Kunst lebende Meister wurde von den Zeitgenossen el Divino (der Göttliche) genannt, da er seine Kunst ausschließlich in den Dienst der christlichen Religion stellte. Seine Madonnenbilder, von denen der Prado mehrere besitzt, zeigen Berührung mit dem weiteren Kreis der Leonardo-Schule, sind zugleich jedoch aus eigener frommer Vertiefung in den Gegenstand hervorgegangen. Ernst und zugleich anmutig blickt Maria auf das mit beiden (etwas groß geratenen) Händen fest und sicher gehaltene, lebhafte Kind herab, das mit dem einen Händchen die Mutterbrust sucht. Im Gegensatz zum „sfumato" des Gesichts sind Einzelheiten (Haar, Gewandsaum) zeichnerisch sorgfältig ausgeführt.

32 JUAN DE JUANES, *geb. 1523 (?) Fuente la Higuera, gest. 1579 Bocairente*

DAS ABENDMAHL

Holz. 1,16×1,91. Kat. Nr. 846

Christus hält mit der Rechten die Hostie hoch und legt die Linke auf die Brust: „Das ist mein Leib, der für Euch gegeben wird". Der vor ihm stehende Kelch ist einem Exemplar im Domschatz von Valencia nachgebildet, das als der einst von Christus benutzte und daher noch heute hochverehrte Kelch gilt. In der Art, wie Christus von einem hellen Ausblick ins Freie hinterfangen wird und die Jünger in mannigfaltiger Weise, auch durch die Sprache der Hände, ihre Erregung bekunden, wirkt wohl die Erinnerung an Leonardos „Abendmahl" nach. Die Kunst des Juan de Juanes, des bedeutendsten Valencianer Malers seiner Zeit, weist außer Beziehungen zu Italien auch solche zu den Niederlanden auf, was hier in der minutiösen Durchbildung der Geräte deutlich wird. Etwas gewaltsam ist die Füllung des Vordergrundes durch Schüssel und Riesenkanne.

33 ALONSO SÁNCHEZ COELLO, *geb. 1531/32 bei Valencia, gest. 8. 8. 1588 Madrid*

DIE INFANTIN ISABEL CLARA EUGENIA. Bezeichnet: Alfonsus. . . us . . . 1579

Leinwand. 1,16×1,02. Kat. Nr. 1137

Die hier im Alter von 13 Jahren Dargestellte war die Tochter König Philipps II. aus seiner dritten Ehe, spätere Regentin in Antwerpen und Gönnerin des Rubens, der sie ebenfalls porträtiert hat. Als Schüler von Anthonis Mor ging Coello mit diesem nach Portugal und ließ

sich dann in Madrid nieder, wo er die Gunst Philipps II. gewann und zum Maler der Hofgesellschaft wurde. Seine Bildnisse verbinden wie die seines Lehrers Sachlichkeit der Auffassung mit Präzision der Zeichnung, besonders in der Wiedergabe von Prachtkleidung und Schmuck. Die Infantin hat die Rechte lässig über die Lehne eines Armsessels gelegt, in der Linken hält sie das spitzengesäumte Tuch, wie es vornehme Damen gern mit sich führten.

34 GIORGIONE (GIORGIO BARBARELLI), *geb. um 1478 Castelfranco, gest. 1510 Venedig*

DIE MADONNA MIT DEM HL. ANTONIUS VON PADUA UND DEM HL. ROCHUS

Leinwand. 0,92 × 1,33. Kat. Nr. 288

Das in der italienischen Malerei der Renaissance so vielfältig variierte und oft so reich ausgestattete Thema der Madonna mit Heiligen (Sacra Conversazione) wird hier in Schlichtheit und Stille vorgetragen. Die Madonna sitzt nur wenig erhöht vor grünem Vorhang mit weißem Mittelstreifen. Schwere Stoffmassen hüllen sie ein. Mit ein wenig geneigtem Kopf sieht sie vor sich nieder, während das auf ihrem linken Knie selbstsicher stehende Kind das Köpfchen keck gehoben hat. Sein Blick geht in die Richtung des hl. Antonius, der abgewendet für sich steht, die Hände in die Ärmel der Franziskanerkutte vergraben – ein in Meditation gegen die Außenwelt sich abschließender Mönch. Rochus dagegen wendet sich der Thronenden lebhaft zu und läßt die Pestbeule auf seinem Oberschenkel sehen, die er sich bei der Pflege von Pestkranken zugezogen haben soll. Hinter beiden Heiligen liegt eine hellgrüne Landschaft unter blauem Himmel. – Die Zuschreibung des Bildes an den frühverstorbenen Meister ist des öfteren bestritten worden.

35 TIZIAN, *geb. 1476/77 Pieve di Cadore, gest. 27. 8. 1576 Venedig*

BACCHANAL. Bezeichnet: Ticianus F. N.° 101

Leinwand. 1,75 × 1,93. Kat. Nr. 418

Das Thema ist der von Philostrat überlieferten Beschreibung eines antiken Bildes entnommen, auf dem dargestellt war, wie die Bewohner der Insel Andros sich an einem von Bacchus geschaffenen Weinfluß berauschen. Von links nach rechts sieht man, wie der Wein geschöpft und getrunken wird, wie er sich in Fröhlichkeit und Tanz auswirkt, um schließlich tiefen Schlaf zu bringen. Das alles spielt sich in buntem Wechsel ab, im Vordergrund einer prachtvollen Landschaft mit Ausblick auf das Meer. Auf einem Hügel ruht Silen, zum Schlafe ausgestreckt. Tizian hat aus dem antiken Stoff ein Bild der durch Schönheit und Grazie geadelten, dennoch sinnlichen Lebensfreude gemacht, in dem auch einige Derbheiten nicht fehlen. In der nackten Schläferin erkennt man die üppigere und sinnlichere Schwester von Giorgiones „Venus". Die ihre Weinschale emporreichende Liegende darf wohl mit Recht als Violante, die Geliebte Tizians, gedeutet werden.

36 DAS VENUSFEST

Leinwand. 1,72 × 1,75. Kat. Nr. 419

Im Auftrage des Herzogs Alfonso d'Este von Ferrara hat Tizian in den Jahren 1518–1522 drei Bilder mythologischen Inhalts gemalt, von denen sich außer dem „Venusfest" noch das „Bacchanal" im Prado befindet, während das dritte „Bacchus und Ariadne" der National Gallery in London gehört. Den Anfang dürfte Tizian mit dem „Venusfest" gemacht haben, seinem ersten mythologischen Bild überhaupt, und zwar hielt er sich dabei an eine literarische Vorlage, die „Amores" des spätantiken Autors Philostrat.
Hochaufgerichtet, als senkrechter Halt dieser turbulenten Komposition, ist die Statue der Venus. Zwei weibliche Gestalten drängen sich huldigend heran, während im übrigen das Bild von der kaum übersehbaren Schar nackter geflügelter Eroten beherrscht wird. Sie haben den riesigen Apfelbaum geplündert – manche sind noch dabei – und haben die Äpfel z.T. in Körbe gesammelt. Da und dort rollen die rotbäckigen Früchte noch auf dem Boden umher. Die Abstraktheit der literarischen Vorlage ist umgesetzt in wimmelndes, fröhliches, buntes Leben. Die Kleinen haben blaue Flügel; jede Gelegenheit ist wahrgenommen, leuchtende Farben in starken Kontrasten anzubringen und durch sie den Ausdruck heiterer Lebensfreude noch zu steigern. Die Renaissance hat sich ja der Darstellung des kindlichen Körpers und kindlichen Gehabens mit einer Liebe zugewandt, die dem Mittelalter völlig fremd war. Mit der auf intimste Beobachtungen zurückgehenden, beispiellosen Mannigfaltigkeit der Schilderung kindlichen Wesens bedeutet dieses Bild einen Höhepunkt solcher Bemühungen. Die Meister späterer Generationen haben aus ihm gelernt, und Rubens hat es sogar kopiert.

37 DANAË

Leinwand. 1,29 × 1,80. Kat. Nr. 425

Aus gewittrigem Himmel senkt sich Jupiter in Gestalt eines goldenen Regens auf die in sanfter Hingabe ihm entgegenruhende und den Blick nach oben richtende Danaë herab. Eine alte Dienerin, deren vettelhafte Häßlichkeit und dunkler, knochiger Körper die Schönheit und das helle Inkarnat der Ruhenden um so strahlender erscheinen lassen, bemüht sich gierig, möglichst viel von dem goldenen Segen in ihrer Schürze aufzufangen. – Tizian griff hier auf eine 1545 entstandene kleinere Fassung zurück (Neapel, Museo Nazionale) mit einem Amorknaben an Stelle der Alten, kühler im Temperament und nicht so aus der Farbe heraus empfunden wie das die Sinnlichkeit des Vorgangs steigernde Madrider Exemplar. Tizian hatte es zusammen mit einigen anderen „Poesias" 1553 Philipp II. angeboten. Repliken gibt es in Leningrad und Wien.

38 VENUS UND DER ORGELSPIELER

Leinwand. 1,36 × 2,20. Kat. Nr. 420

Das Werk gehört zu einer Gruppe im Thema verwandter oder fast übereinstimmender Bilder, die den liegenden weiblichen Akt zum Gegenstand haben unter mythologischer Motivierung als Venus. Sie waren anscheinend sehr beliebt, wie die verschiedenen Fassungen zeigen, und dürften unter erheblichem Anteil der Werkstatt entstanden sein.

Das Exemplar des Prado ist wohl eines der besten seiner Gattung aus der Zeit um 1545. Die blondhaarige Venus, mit Halskette und Armband sparsam geschmückt, liegt auf üppigem Lager, von weichen Kissen gestützt und von gewaltiger Draperie überhangen. Mit einem Hündchen spielend, wendet sie die volle Pracht ihres Körpers dem Beschauer zu. Ein Kavalier, auf dem Fußende des Lagers sitzend, hat sein Orgelspiel unterbrochen und blickt sich nach ihr um. In der in sehr gedämpften Tönen gehaltenen Parklandschaft des Hintergrundes sendet ein Springbrunnen seine dünnen Strahlen empor, die einer von einem Faun gehaltenen Vase entspringen. Wie er, so bedeutet auch der auf dem Brunnenrand sitzende Pfau eine Anspielung auf das Reich der Liebesgöttin.

39 KAISER KARL V. ZU PFERDE IN DER SCHLACHT BEI MÜHLBERG

Leinwand. 3,32 × 2,79. Kat. Nr. 410

Der Erinnerung an den von Karl V. 1547 bei Mühlberg a. d. Elbe über die Protestanten errungenen Sieg ist dieses große Bild gewidmet, das 1548 zur Zeit des Reichstages in Augsburg entstand, wohin der Kaiser den Künstler aus Venedig berufen hatte. Dem Wunsche Karls, in seiner damaligen Feldherrenrüstung porträtiert zu werden, hat Tizian mit größter Genauigkeit entsprochen, wie sich heute noch durch Vergleich mit dem in der Armeria in Madrid aufbewahrten Prachtstück feststellen läßt.

Es ist das erste wirklich porträtmäßig auf Leinwand gemalte, lebensgroße Reiterbildnis der Kunstgeschichte; Vorbild geworden für die Reiterbildnisse eines Rubens, van Dyck und Velázquez. Allerdings bleibt dieses hier weit entfernt von der Steigerung ins Heroische, wie der Barock sie liebte. Dem prächtigen Braunen fehlt es an wirklichem Feuer. Der Reiter sitzt etwas steif im Sattel, und die dünne Lanze in der gepanzerten Hand ist mehr Attribut als wirkliche Waffe. Im Gesicht des Kaisers mit den zusammengepreßten Lippen und dem vorgeschobenen Kinn der Habsburger spürt man nicht so sehr kriegerische Begeisterung als vielmehr kalte Entschlossenheit. Dies ist ein Herrscher, schwerkrank schon damals, der in die Schlacht reitet, um eine Pflicht zu erfüllen, die Verteidigung des katholischen Glaubens. Der Menschenkenner Tizian hat den Mut gehabt, seine Einsicht in das Wesen dieser Herrscherpersönlichkeit auch in einem solchen Repräsentationsbildnis zur Geltung zu bringen. Die Landschaft ist zurückhaltend gemalte Umgebung, aus der sich das dunkle Braun des Pferdes, die funkelnde Pracht der goldverzierten Rüstung mit der roten Feldherrenbinde und das andersartige Rot der Federbüsche von Roß und Reiter kräftig herausheben.

40 DER MALTESERRITTER MIT DER UHR

Leinwand. 1,22 × 1,01. Kat.Nr. 412

In glänzendes Schwarz gekleidet, mit dem Malteserkreuz auf der Brust, blickt dieser bisher unbekannt gebliebene Herr mit leichter Drehung des Kopfes aus der Frontalität vor sich hin. Die rechte Hand hängt unbeschäftigt herab, die linke legt sich an eine jener kostbaren kleinen Tischuhren, wie sie Tizian während seines Aufenthaltes in Augsburg 1548 kennengelernt haben mag. Gesicht und Hände sind trotz der späten Entstehungszeit von etwa 1550 noch in kräftiger Plastizität gemalt.

41 LA GLORIA

Leinwand. 3,46 × 2,40. Kat. Nr. 432

In den Lüften über schmalem Landschaftsstreifen erhebt sich eine im Oval annähernd symmetrisch geschlungene Kette von Gestalten, die in der Gruppe der Dreifaltigkeit gipfelt. Die Kette beginnt unten mit den mächtigen Vertretern des Alten Bundes, unter denen Moses und Noah auffallen, der seine Arche mit der Friedenstaube hoch emporhält. Nach oben zu nimmt die Körperlichkeit ab, im strahlenden Licht sich mehr und mehr auflösend. Die verhüllte Gestalt Marias ist von allen anderen isoliert und gewinnt dadurch besondere Bedeutung. Rechts oben kniet in weißem Gewand mit betend emporgestreckten Händen Kaiser Karl V., die Krone neben sich. Hinter ihm beten Kaiserin Isabella, Maria von Ungarn, König Philipp und seine Schwester Juana. Unter ihnen erscheint bescheiden am Bildrand der Profilkopf des Künstlers selbst. – Das 1551–1554 im Auftrag des Kaisers entstandene Bild spiegelt etwas von seiner persönlichen Frömmigkeit und Demut wider in einer Zeit, da er sich von der Welt abzuwenden begann; es begleitete ihn auch, als er sich in das Kloster Yuste zurückzog.

42 SPANIEN KOMMT DER RELIGION ZU HILFE. Bezeichnet: Tizianus F.

Leinwand. 1,68 × 1,68. Kat. Nr. 430

Tizian hatte für Alfonso d'Este, den Herzog von Ferrara, ein mythologisches Bild begonnen, das nach dessen Tode 1534 zunächst unvollendet blieb. Der Sieg der venezianisch-spanischen Flotte über die das Christentum bedrohenden Türken bei Lepanto 1571 veranlaßte den Künstler, das mythologische Thema in eine diesen Sieg verherrlichende Allegorie umzuwandeln und das Bild Philipp II. anzubieten, der es 1575 erwarb. Minerva mit den kriegerischen Attributen zu ihren Füßen erhielt für ihre Lanze ein Banner und wurde damit zur Personifikation Spaniens; die Frau mit dem Schwert hinter ihr kann wohl als Allegorie der Tapferkeit gelten. Die halbnackte kniende Gestalt ist durch Beigabe von Kelch und Kreuz als christliche Religion gekennzeichnet, hinter der die Schlangen der Ketzerei bedrohlich züngeln. Neptun im Hintergrund hat einen Turban erhalten und repräsentiert dadurch den türkischen Feind.

43 ANSPRACHE DES MARQUÉS DEL VASTO AN SEINE SOLDATEN

Leinwand. 2,33 × 1,65. Kat. Nr. 417

Das Bild wurde von diesem Feldherrn und Statthalter Kaiser Karls V. in Mailand 1540 bei Tizian bestellt und ihm 1541 abgeliefert. Es ist eine in großem Stil vorgetragene Demonstration des kriegerischen Prunks jener Zeit. Bläuliche Reflexe sprühen von den stählernen Rüstungen, kontrastiert durch das in mannigfachen Abstufungen gegebene Rot. Lanzen starren, und alle Blicke wenden sich dem hochaufgerichteten, barhäuptigen Redner zu, der seine Worte mit gebieterischer Geste unterstreicht. Nur einer blickt unbeteiligt aus dem Bilde heraus, der Sohn des Feldherrn, der den schweren Helm des Vaters mit beiden Händen vor der Brust hält. Da es sich hier um einen Porträtauftrag handelte, kam es darauf an, den Feldherrn und seinen Sohn so groß wie möglich in den Bildraum zu stellen, in dem es im übrigen etwas eng zugeht. Die über den vorderen Bildrand auftauchende Rückenfigur ergänzt mit ihrer kraftvollen Drehung die Bewegung des Redners.

44 SELBSTBILDNIS

Leinwand. 0,86 × 0,65. Kat. Nr. 407

Der etwa 80jährige Künstler hat sich mit dem Pinsel in der Hand im Profil dargestellt. Für ein Selbstbildnis ist dies ungewöhnlich, verstärkt aber hier den Eindruck, der Meister habe sich von dieser Welt abgekehrt und schaue in eine unbestimmte Ferne. Alles Beiwerk wurde vermieden, das Gewand ist schwarz, der Hintergrund dunkel, so daß allein das edel geformte, durchgeistigte Gesicht zur Wirkung kommt. Ob dies das Selbstbildnis ist, das Vasari 1560 in der Werkstatt Tizians sah, wissen wir nicht genau, ebensowenig, ob es aus dem Besitz des Rubens stammt, wie verschiedentlich angegeben wird.

45 KAISERIN ISABELLA

Leinwand. 1,17 × 0,98. Kat. Nr. 415

Als Tizian dieses Bildnis schuf, war die 1539 im Alter von 36 Jahren gestorbene Gemahlin Kaiser Karls V. nicht mehr am Leben; wohl gab es von ihr Bildnisse, die aber den Kaiser nicht befriedigten, weil sie seiner Vorstellung von der Verstorbenen als einer der schönsten Frauen ihrer Zeit wenig entsprachen. So malte Tizian in seinem Auftrag zwei Bildnisse, von denen das eine nur in Kopien bekannt ist, während das andere, ihm in der Gesamtkomposition sehr ähnliche und vielleicht 1544/45 entstandene in den Prado gelangte.
Mit einem Buch in der Hand sitzt die Kaiserin in etwas mehr als Halbfigur vor glatter Wand, durch deren Fensterausschnitt der Blick auf eine gebirgige Landschaft hinausgeht. Der Senkrechten des Fensterrahmens parallel fällt eine kostbare Draperie ganz gerade herab, der etwas steifen Haltung der Sitzenden angeglichen. Die leuchtenden Farben ihres Prunkkleides bewegen sich zwar in begrenzter, aber reich abgestufter Skala warmer Töne, denen auch die der Draperie angeglichen sind. Dem Gesicht mit seiner glatten, etwas konventionellen Schönheit fehlt freilich, wie dies auch nicht anders möglich war, die Unmittelbarkeit des Lebens.

46 LORENZO LOTTO, *geb. 1480 Venedig, gest. 1556 Loreto*

HERR MARSILIO UND SEINE GEMAHLIN. Bezeichnet: Lotus pictor 1523

Leinwand. 0,71 × 0,84. Kat. Nr. 240

Auf Lottos Bildnissen tritt der Dargestellte mit dem Beschauer meist in einen ungewöhnlich engen Kontakt. Das gilt auch von diesem halbfigurigen Doppelbildnis, das die beiden Ehepartner in dem Augenblick zeigt, da der Mann der Frau den Ring an den Finger stecken will. Doch richtet er seine Aufmerksamkeit nicht auf den Vorgang, sondern blickt in etwas starrer Frontalität aus dem Bilde heraus. Auch die Frau blickt uns an, neigt aber dabei anmutig den Kopf. Ihre Züge sind, wie man das häufig bei weiblichen Bildnissen findet, auf ein Schönheitsideal hin typisiert gegenüber den individuell ausgeprägteren des Mannes. Ein verschmitzt lächelnder, geflügelter Amor ist im Begriff, dem Mann das Ehejoch auf die Schultern zu legen – eine witzige und erst in dieser Zeit religiöser Erschütterung mögliche Travestierung der Würde einer Eheschließung.

47 VERONESE (PAOLO CALIARI), *geb. 1528 Verona, gest. 19. 4. 1588 Venedig*

VENUS UND ADONIS

Leinwand. 2,12 × 1,91. Kat. Nr. 482

Vor der Kulisse einer üppigen Landschaft liegt Adonis schlafend, den Kopf im Schoße der Liebesgöttin. Seine kraftvolle Männlichkeit und das Unbekümmerte seiner Haltung kontrastieren gegen die feine Weiblichkeit der Geliebten, die seinen Schlaf bewacht und ihm Kühlung zufächelt. Sie blickt dabei auf einen Putto, der einen ungeduldig gewordenen Jagdhund zurückhält, während ein anderer ruhig zu Füßen der Gruppe liegt. Obwohl das Bild der Spätzeit Veroneses angehört, zeigt es keinerlei Nachlassen vollkommener Renaissancegesinnung. Besonders bemerkenswert ist die Führung des durch das Laubwerk brechenden und seine Reflexe überallhin verstreuenden Lichts. Ein dämmriger Abendhimmel verliert sich in unbestimmte Fernen.

50 JESUS UND DER HAUPTMANN VON KAPERNAUM

Leinwand. 1,92 × 2,97. Kat. Nr. 492

Nach dem Matthäusevangelium wurde Jesus beim Betreten der Stadt Kapernaum von einem Hauptmann gebeten, dessen gichtbrüchigen Knecht zu heilen. Betroffen von dem tiefen Glauben des Mannes, spricht Jesus das heilende Wort. Das Werk zeigt alle Merkmale der reifen Kunst Veroneses, der zu einer Zeit, da die Malerei sonst von manieristischer Spannung erfüllt war, die Welt der Hochrenaissance in Glanz und irdischer Lebensfülle noch einmal hat aufleben lassen. Die bildparallel entwickelte Szene ist in zwei klar geschiedene Gruppen etwa im Verhältnis 1 : 2 geteilt und nach rechts hin durch Prachtarchitekturen überhöht als wirksame Kulisse für den dort entfalteten kriegerischen Prunk. Jesus und seine Begleiter stehen dem demütig das Knie beugenden Hauptmann und seinen von dem Vorfall erregten Soldaten in würdiger Ruhe gegenüber. Auch die Farben haben sich ihren Reichtum und ihre Sättigung bewahrt. – Entstanden gegen 1570.

48 DIE AUFFINDUNG DES MOSES

Leinwand. 0,50 × 0,43. Kat. Nr. 502

Das Format ist für Veronese ungewöhnlich klein. Dennoch wird diese alttestamentliche Szene, obwohl gerade ihr eine gewisse Intimität eignet, im Stil der großen Formate des Künstlers vorgetragen. Im Vordergrund einer weiträumigen Landschaft mit hochragenden Bäumen, einer Stadt und kühn geschwungenem Brückenbogen steht die Pharaonentochter mit ihrem Gefolge, zu dem auch ein Zwerg in Narrentracht gehört. Sie erscheinen im prächtigen venezianischen Kostüm der Zeit, und die Prinzessin hat goldblondes Haar, das damals in Venedig als Merkmal besonderer Schönheit galt. Sie ist auch zu vornehm, das nackte Knäblein selbst in Empfang zu nehmen, ja sie versteckt sogar die Hände, um es nicht etwa anfassen zu müssen. Dafür steht die ältere Dienerin mit einem Tuch bereit, der das Kind von einer jüngeren kniend gereicht wird. Ein Mohr trägt das überflüssig gewordene Binsenkörbchen fort. Das etwa 1570/75

gemalte Bild ist ganz aus der Zeit und dem Lebensraum des Künstlers empfunden, der sich in den Äußerlichkeiten des Vorgangs um keinerlei historische Treue bemühte. Varianten befinden sich in der Ermitage in Leningrad sowie in den Museen von Dijon und Lyon.

49 TINTORETTO (JACOPO ROBUSTI), *geb. 29. 9. 1518 Venedig, gest. 31. 5. 1594 ebenda*

DIE TAUFE CHRISTI

Leinwand. 1,37 × 1,05. Kat. Nr. 397

Das Bild wird völlig beherrscht von den beiden in den Vordergrund gezogenen und aus dessen sonorer Farbigkeit in kräftiger Modellierung sich heraushebenden Partnern der Taufhandlung, die einander rhythmisch ergänzen: Christus, demütig sich neigend; der erhöht stehende Johannes übermächtig groß. Beide Körper bilden gleichsam Teile einer Ellipse, die von einem steigenden und fallenden Bewegungsstrom unaufhörlich durchflossen wird. In seiner Wirkung wird er noch verstärkt durch die in der Gegenrichtung kaskadenartig niederfallenden Wassermassen. Zwischen den dunklen Kulissen des Mittelgrundes tut sich eine weite Landschaft auf; zwischen Wolkenstreifen schimmert helles Licht, in dem die Taube des Heiligen Geistes erscheint. – Dieses Spätwerk Tintorettos, von dem es in S. Silvestro in Venedig eine Replik gibt, wird von einigen als eigenhändig bezweifelt, was sich aber nur auf die mangelhafte Ausführung einzelner Stellen beziehen kann.

51 FRAU MIT ENTBLÖSSTEM BUSEN

Leinwand. 0,61 × 0,55. Kat. Nr. 382

Vermutlich das Bildnis einer Kurtisane, obwohl die Drehung des Kopfes ins Profil und die ruhige Gelassenheit des Gesichtes in einem gewissen Widerspruch zu der herausfordernden Geste stehen. Alle Formen sind rund und weich, auch die Hände, und zwar ohne Rücksicht auf ihre anatomische Durchbildung. Das zarte Gewand gibt in herzförmiger Kurve den Busen frei, dessen Nacktheit durch die Doppelreihe der Perlen sublimiert wird. Über dem Ganzen liegt eine gleichmäßige Helligkeit ohne tiefere Schatten.

52 JOSEPH UND DIE FRAU DES POTIPHAR

Leinwand. 0,54 × 1,17. Kat. Nr. 395

Die ganze Begehrlichkeit des auf üppigem Lager sich dehnenden nackten Weibes kommt in ihrem Blick und der aus der Gesamtlage des Körpers entwickelten heftigen Aktion zum Ausdruck, mit der sie den widerstrebenden Diener zu sich heranziehen will. Der aber läßt nur seinen Mantel in der Hand der mit allen weiblichen Reizen ausgestatteten Verführerin, die uns ihren von einer mächtigen dunkelroten Draperie in flüssigen Konturen sich abhebenden Körper voll zuwendet – eine neue Lösung des zuerst in der Malerei Italiens gestellten künstlerischen Problems des liegenden weiblichen Aktes. Die perspektivische Neigung der Architekturlinien läßt es als Deckengemälde erkennen. Mit fünf weiteren gehört es zu einer um ein ovales Zen-

trum sich gruppierenden Deckenausstattung, die wahrscheinlich Velázquez auf seiner zweiten italienischen Reise 1650/51 für Philipp IV. in Venedig erworben hatte, und deren sämtliche Stücke sich im Prado befinden.

53 DER HERR MIT DER GOLDKETTE

Leinwand. 1,03×0,76. Kat. Nr. 378

Die vornehm-repräsentative Darstellung eines bärtigen älteren Herrn, der das Gesicht mit der hohen, kahlen Stirn dem Beschauer zuwendet. Eine schmale goldene Halskette bildet den einzigen Schmuck des dunklen Gewandes. Der Eindruck kühler Zurückhaltung entsteht nicht zuletzt durch die Drehung von Gesicht und Körper ins Halbprofil, durch die die Gestalt auch an Schlankheit gewinnt. Licht sammelt sich nur auf Gesicht und Händen – eine Vorwegnahme von Hell-Dunkel-Effekten der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts.

54 DOMENICO THEOTOCOPULI, *genannt* EL GRECO, *geb. um 1541 Phodele (auf Kreta), gest. 7. 4. 1614 Toledo*

DIE DREIFALTIGKEIT

Leinwand. 3,00×1,79. Kat. Nr. 824

Der erste große und zugleich große Formate erfordernde Auftrag, den El Greco gleich nach seiner Übersiedlung nach Toledo 1577 erhielt, war der Hauptaltar der dortigen Kirche Santo Domingo el Antiguo, zu dem diese „Dreifaltigkeit" gehörte. Für die Komposition dürfte dem Künstler Dürers „Gnadenstuhl", ein Holzschnitt von 1511, vorgelegen haben. Entscheidend für den Eindruck ist die von vorangegangener Qual redende Verkrümmung des in Licht und Schatten plastisch modellierten und in seiner kraftvollen Schönheit durch den Tod nicht angetasteten Körpers Christi. Er ist eingebettet in die von weißem Gewand umwallte Gestalt Gottvaters, der in erhabener Trauer auf das Antlitz des Toten niederblickt. In den Gesichtern der Mädchenengel äußert sich Schmerz in den verschiedensten Abstufungen. Ihre Gewänder sind in kräftigen Lokalfarben gehalten. Vor leuchtend gelbem Hintergrund schwebt die weiße Taube des Heiligen Geistes herab.

55 JULIAN ROMERO UND SEIN SCHUTZPATRON

Leinwand. 2,07×1,27. Kat. Nr. 2445

Der hl. Julianus empfiehlt seinen Schützling Julian Romero, Kommodore des spanischen Ritterordens des Santiago, der Gnade des Himmels. Umhüllt von dem glockenförmig sich ausbreitenden Ordensmantel kniet der Kommodore mit gefalteten Händen und emporgewandtem Blick im Vordergrund. Hinter ihm steht in prächtiger Rüstung der Heilige, ihn durch zarte Berührung mit der einen Hand in seinen Schutz nehmend, mit der anderen auf ihn weisend. Auch er blickt nach oben und vereinigt seine Bitte mit dem Gebet des Knienden zu einem Appell an die himmlischen Mächte von tiefster Inbrunst. Die Inschrift auf dem Säulenpostament kündet vom Ruhm des Ritters. – Entstanden etwa 1586/94.

56 HEILIGE FAMILIE. Bezeichnet (griech.): Domenicos Theotocopoulos

Leinwand. 1,07×0,69. Kat. Nr. 826

Maria, deren blauer Mantel hoch über den Kopf hinaufgezogen ist, das Überragende ihrer Erscheinung steigernd, hält das Kind waagerecht auf dem Schoß. Den rechten Arm hat sie um die Schulter der Mutter Anna gelegt, die sich zu dem Kinde herabbeugt und mit behutsamen Fingern den kleinen Körper aufdeckt, um ihn ganz in Augenschein nehmen zu können. Auf der anderen Seite blickt Joseph von hinten hervor auf das Kind, während der nackte Johannesknabe einen Korb mit Früchten darbietet. Unter möglichster Ausnutzung der Bildfläche stellt sich die ganze Gruppe vor Wolkenhintergrund dar ohne Andeutung der Landschaft. – Entstanden zwischen 1594 und 1604. Zwei weitere Exemplare befinden sich im Metropolitan Museum in New York und eine etwas veränderte Replik im Museo de San Vicente in Toledo.

57 TAUFE CHRISTI. Bezeichnet (griech.): Domenicos Theotocopoulos epoie

Leinwand. 3,50×1,44. Kat. Nr. 821

Der Erscheinung Gottes mit seiner ekstatischen Engelschar ist in dem schmal hochrechteckigen Bild ebensoviel Raum gegeben wie der Taufe, und so kann das Ganze zusammen mit der etwa in der Bildmitte schwebenden Taube des Heiligen Geistes auch als Darstellung der Dreifaltigkeit aufgefaßt werden. Licht strömt von der strahlenden Gestalt Gottes nach unten gegen die dunklere irdische Region. Dort steht, etwas erhöht, der nur mit Fellschurz bekleidete hagere Täufer und gießt aus einer Muschel Wasser auf das Haupt Christi. Der neigt sich mit gefalteten Händen demütig ihm zu, das eine Knie auf einen Felsblock stützend. Der ikonographischen Überlieferung gemäß sind auch die ein rotes Gewand bereit haltenden Engel anwesend; aber wo sonst hielten sie es so feierlich und so ergriffen von der hohen Bedeutung des Geschehens, das von Gottvater droben gesegnet wird? – Entstanden zwischen 1596 und 1600.

58 ANBETUNG DER HIRTEN

Leinwand. 3,19×1,80. Kat. Nr. 2988

Die Anbetenden sind rings um das winzige Kind versammelt, auf das sie in höchster Erregung blicken. Von seinem kleinen Körper, den Maria mit behutsamen Fingern enthüllt hat, geht strahlendes Licht auf alle Anwesenden aus und läßt die starken Lokalfarben ihrer Gewänder aufleuchten. Ein Chor jubelnder Engel schwebt wie ein Baldachin über dem Wunder der Menschwerdung Christi. Das schmale Hochformat bedingte den diagonalen Aufbau der Hauptgruppe mit ihrer Emporstaffelung von links nach rechts und ihrer unmittelbaren Überleitung zum Engelchor. – Das wohl um 1610 entstandene Bild befand sich ursprünglich in der Grabkapelle Grecos in Santo Domingo el Antiguo in Toledo und wurde 1954 für den Prado erworben.

59 AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES. Bezeichnet (griech.): Domenicos Theotocopoulos epoie

Leinwand. 2,75 × 1,27. Kat. Nr. 828

Das schmale überhöhte Rechteck zwang zur Unterbringung der vielen Figuren auf verschiedenem Niveau, was mittels einer Treppe erreicht wird. Zwei im Maßstab übersteigerte Rückenfiguren schicken sich an, sie emporzusteigen, lassen aber den Blick frei auf die oben inmitten der Apostel sitzende Maria. Sie allein hat die Hände gefaltet, indem sie zur blendenden Lichterscheinung der Taube des Heiligen Geistes emporblickt, während die meisten der Apostel heftig gestikulieren, erregt durch das Wunder, das sich hier begibt, und „voll des Heiligen Geistes". Über jedem Kopf flackert eine feurige Zunge, und man meint, das Brausen des Sturms zu vernehmen, das nach den Worten der Apostelgeschichte das ganze Haus erfüllte. Nur ein Gesicht der oberen Reihe blickt ruhig aus dem Bilde heraus – man möchte es für ein Porträt halten. Das Werk zeigt alle Merkmale von Grecos reifem Spätstil.

60 DANIELE CRESPI, *geb. 1591 Busto Arsizio, gest. 1630 Mailand*

PIETÀ. Bezeichnet: Danielis Crispi. OP

Leinwand. 1,75 × 1,44. Kat. Nr. 128

Das so vielfach variierte Thema der Pietà wurde hier im barocken Sinn hauptsächlich nach seinen dramatischen Möglichkeiten hin entwickelt. Mit eigentümlich schroff abgeknickten Gliedmaßen ist der tote Christus groß und in greller Beleuchtung dem Beschauer ganz nahe gerückt, eine herkulische Gestalt, deren Oberkörper von Maria unter den Armen gerade noch aufrecht gehalten wird, während der Kopf hilflos zur Seite fällt. Maria widmet sich nicht wie sonst dem Sohn in stiller Trauer, sondern hebt den Blick zum Himmel wie anklagend, daß dies hier geschehen mußte. Aus dem dunklen Grund taucht schattenhaft ein Engel auf, und ein kostbar ziseliertes Metallgefäß dient der Bewahrung des Gleichgewichtes der Komposition. Das Bild gilt als ein Hauptwerk des früh verstorbenen lombardischen Meisters.

61 PETER PAUL RUBENS, *geb. 28. 6. 1577 Siegen (Westfalen), gest. 30. 5. 1640 Antwerpen*

DER TRIUMPH DER KIRCHE ÜBER DAS LASTER

Holz. 0,86 × 1,05. Kat. Nr. 1698

Im Auftrag der Statthalterin der Niederlande Isabel Clara Eugenia schuf Rubens siebzehn im Jahre 1628 vollendete Entwürfe für Teppiche mit dem im Zeichen der Gegenreformation stehenden Generalthema „Der Triumph des Glaubens". Acht davon befinden sich im Prado; die übrigen gingen durch Brand zugrunde. Nach diesen kleinen Originalentwürfen entstanden auf Lebensgröße gebrachte Vorlagen, nach denen dann die Teppiche gewebt wurden. Sie waren für das Karmeliterinnen-Kloster der „Descalzas Reales" in Madrid bestimmt, wo sie sich noch heute befinden.

In einem Prunkwagen, die Monstranz vor leuchtendem Himmelshintergrund haltend, fährt die Verkörperung der Katholischen Kirche dahin. Die Gestalten der Laster werden von den

Rädern zermalmt, die der Dummheit und Verblendung gehen nebenher. Vorn liegt die von der Schlange des Bösen umwundene Weltkugel. Tugenden schreiten dem Wagen voraus, die Rosse führend. Alles Figürliche und Gegenständliche ist von einem barocken Schwung ohnegleichen erfüllt.

62 DER TRIUMPH DER KIRCHE ÜBER DEN GÖTZENDIENST

Holz. 0,86 × 1,05. Kat. Nr. 1699

(Vgl. das zum vorhergehenden Bild Gesagte.) Auf einer Lichtbahn heranschwebend, streckt ein Engel den eucharistischen Kelch gegen die Götzendiener aus, die, im Begriff einen Stier zu opfern, erschreckt zurückweichen. Im Hintergrund werden einer Sitzfigur des Jupiter Opfergaben dargereicht.

63 DER BAUERNTANZ

Holz. 0,73 × 1,06. Kat. Nr. 1691

In einer durch das Gebäude im Hintergrund als italienisch gekennzeichneten Landschaft tanzen kraftvolle Bauern und Bäuerinnen in ausgelassener Lebensfreude einen wilden Reigen, indem sie sich an den Händen oder durch Tücher festhalten. Hinter ihnen erhebt sich eine mächtige, lichtdurchblitzte Baumgruppe, von der herab der Musikant aufspielt. Der im Gegensinn des Uhrzeigers sich drehende Reigen formt sich, durch kunstvolle Verschränkungen und mannigfaltige Stellungen bereichert, zu flachem Oval und kreist in sich selbst, indem der ihn Anführende mit weit ausgestrecktem Arm den Anschluß an das letzte Glied dieser Kette von Gestalten zu gewinnen bemüht ist. Die ebenfalls in flachem Oval gedehnten Bodenlinien begleiten die Tanzenden und verstärken so die Bewegungsillusion. – Gemalt 1630–40.

64 DIANA UND IHRE NYMPHEN VON FAUNEN ÜBERRASCHT

Leinwand. 1,28 × 3,14. Kat. Nr. 1665

In Darstellungen von Kampf, Jagd und Raub die Fülle und Kraft des Lebens, den Bewegungsreichtum von Körpern zu veranschaulichen, war von jeher das Anliegen des Rubens gewesen. In diesem späten Meisterwerk geht es um den Angriff lüsterner Waldgötter auf das Gefolge Dianas, der auf ihre und ihrer Nymphen Keuschheit stolzen Göttin der Jagd. Nach beutereicher Jagd hatten die Nymphen sich am Waldesrand zur Ruhe niedergelassen. Da erfolgte plötzlich der Einbruch der vier bocksfüßigen Gesellen, von denen einer bereits weit vorgedrungen ist. Der Ausgang dieses Angriffs bleibt noch ungewiß, denn nur eine einzige Gestalt setzt sich mit erhobener Lanze wirklich zur Wehr, die Göttin selbst. Das Ganze entwickelt sich von links nach rechts in drei kunstvoll miteinander verzahnten Gruppen, von denen die mittlere, nach beiden Seiten tendierend, annähernd symmetrisch gebaut ist, also die einseitige Richtung des Bewegungsablaufes hemmt. Ihm entgegen wirkt die weit ausgreifende Göttin rechts als Pendant zu dem herbeistürmenden Faun links. Die Landschaft ist nur Rahmen und Kulisse. Die Frage, ob sie nicht ebenso wie die jagdbaren Tiere im Vordergrund von anderer Hand sei, ist noch nicht entschieden.

65 DAS URTEIL DES PARIS

Leinwand. 1,99 × 3,79. Kat. Nr. 1669

Unter die als Hochzeitsgäste versammelten olympischen Götter hat Eris, die Göttin der Zwietracht, einen goldenen Apfel geworfen mit der Aufschrift „Der Schönsten". Durch das Urteil des troischen Königssohns Paris, der als Hirt auf dem Berge Ida aufgewachsen ist, soll entschieden werden, welcher Göttin der Apfel zukommt. Hermes hat ihn herbeigebracht, und Paris, den Kopf in die Hand gestützt, muß die ihm sichtlich schwerfallende Entscheidung treffen. Vor ihm sind erschienen: Athene, erkennbar an den kriegerischen Attributen und der Eule zu ihren Füßen; Venus mit dem Amorknaben; Hera, von einem Pfau begleitet. Die Entscheidung wird durch den geflügelten Genius angedeutet, der den Siegeskranz für Venus bereithält, aber auch ohnedies hat der Maler die Göttin der Liebe durch Stellung, Haltung und das wunderbare Rot des ihrem prachtvollen Körper als Folie dienenden Mantels ausgezeichnet. Farbensymbolisch ist auch das weiße Tuch der jungfräulichen Athene ebenso wie der violette Mantel Heras, der eifersüchtigen Gattin des Zeus und Schützerin der Ehe. Das Thema gab dem Künstler die von ihm so oft mit Begeisterung wahrgenommene Gelegenheit, in diesem 1638/39 entstandenen Bild den nackten weiblichen Körper in sinnlicher, durch Schönheit verklärter Fülle zur Schau zu stellen.

66 DER LIEBESGARTEN

Leinwand. 1,98 × 2,83. Kat. Nr. 1690

Auf einem in kräftigen Lokalfarben gehaltenen vorderen Plan spielt sich das Hauptgeschehen ab. Der männliche Partner des links stehenden Paares, der Künstler selbst, hat den Arm um die Hüfte der Frau gelegt, in der wohl die Gattin Helene Fourment vermutet werden darf. Das kompositorische Gegenstück bildet rechts ein Paar, das eben einige Stufen herabschreitet. Es verbindet sich der Mittelgruppe durch eine stehende Dame, während die entsprechende Verbindung links durch ein am Boden sitzendes Paar hergestellt wird. Diese Mittelgruppe besteht aus drei sitzenden Damen, deren jeder ein Amorknabe zugeordnet ist. Hinter ihnen ein Lautenspieler, eine etwas ungepflegte Erscheinung gegenüber der Schönheit und Pracht der übrigen Gesellschaft. Rubens war durch seine Ehe mit Helene Fourment, die sieben verheiratete Schwestern hatte, in eine ausgedehnte Verwandtschaft hineingeraten, und man wird annehmen dürfen, daß sich hier Erinnerungen an gesellschaftliche Veranstaltungen dieses Kreises widerspiegeln. Der zweite Plan wird beherrscht von einem Portal in schweren barocken Formen mit anschließender Halle. In ihr sind weitere Gestalten erkennbar, überragt von einem Brunnen mit den drei Grazien, dem Symbol der Schönheit. Daß es hier um Schönheit und Liebe geht, zumal die Frauen weit in der Überzahl sind, bezeugt auch rechts der Brunnen mit der auf einem Delphin hockenden und aus ihren Brüsten Wasserstrahlen sendenden Venus, begleitet von einem Pfau. In der Luft schweben kleine Liebesgötter.

Dieses Spätwerk des Rubens ist mit höchster Kunst komponiert und erfüllt von heiterer, sinnlicher Lebensfreude, die auch aus der Pracht der Gewänder und Farben strahlt und nirgends in jene Derbheit umschlägt, die sonst so oft auf niederländischen Bildern zu beobachten ist. Aus dem Leben der Zeit gegriffen, ist es nicht zuletzt durch die Verbindung mit mythologischen Elementen ins Allgemeine gehoben.

67 MARIA VON MEDICI, KÖNIGIN VON FRANKREICH

Leinwand. 1,30 × 1,08. Kat. Nr. 1685

Die Gemahlin Heinrichs IV. und später eigentliche Regentin Frankreichs hatte den Künstler nach Paris gerufen und ihn beauftragt, dort für ihren Luxembourg-Palast eine Reihe historisch-allegorischer Gemälde zu schaffen. In dieser Zeit (1622–1625) ist das Bildnis der damals etwa 50jährigen, schon etwas fülligen Regentin entstanden, das Rubens bis zu seinem Tode bei sich behielt. Schwarz gekleidet, mit riesigem Spitzenkragen und Spitzenmanschetten, aus denen die schlanken, feingliedrigen Hände unbeschäftigt, aber in lebendiger Beweglichkeit hervorkommen, sitzt sie in gelassener Ruhe vor goldgetöntem Hintergrund. Die freundliche Güte ihres Gesichts läßt dennoch keinen Zweifel, daß uns hier eine zum Herrschen geborene Frau anblickt. Meisterhaft ist die Beschränkung auf das Wesentliche, die die große Form des Ganzen voll zur Geltung kommen läßt.

68 DAVID TENIERS d. J., *get. 15. 12. 1610 Antwerpen, gest. 25. 4. 1690 Brüssel*

ERZHERZOG LEOPOLD WILHELM IN SEINER GEMÄLDEGALERIE IN BRÜSSEL. Bezeichnet: David Teniers Fec. Pintor de la Camera de S.A.S.

Kupfer. 1,06 × 1,29. Kat. Nr. 1813

Als Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, der 1646–1655 Philipps IV. Statthalter in den Niederlanden war, hat Teniers dessen besonders an italienischen Meistern reiche Gemäldegalerie im einzelnen kopiert, aber auch in Teilansichten wiedergegeben, von denen sich außer dieser noch weitere in Brüssel, München und Wien befinden. Der an dem hohen Hut kenntliche Erzherzog erscheint mit dem ebenfalls als Kunstsammler bekannten Grafen von Fuensaldaña und dem zwischen ihnen beiden sichtbaren Maler und Oberaufseher der Gemälde. Die halboffene Tür im Hintergrund gewährt Einblick in einen weiteren Saal, so daß man sich eine Vorstellung von dem außerordentlichen Reichtum dieser Sammlung machen kann. Alle Bilder sind, wie damals üblich, dicht an dicht gehängt. Über der Tür dominiert Tizians „Diana entdeckt den Fehltritt der Kallisto" (jetzt Wien, Kunsthistor. Museum). Die meisten Bilder lassen sich identifizieren, denn Teniers war sehr geschickt, die Art jedes Meisters wiederzugeben.

69 ADAM ELSHEIMER, *get. 18. 3. 1578 Frankfurt a. M., begr. 11. 12. 1610 Rom*

DIE VERSPOTTUNG DER CERES

Kupfer. 0,30 × 0,25. Kat. Nr. 2181

Die Göttin Ceres, die auch nachts mit Fackeln auf der Suche nach ihrer von Pluto entführten Tochter Proserpina umherschweift, erhält (nach Ovids „Metamorphosen") von der alten Metanira einen Trunk, wird von deren Sohn verspottet und verwandelt ihn dafür in eine Eidechse. – Einen nächtlichen, von verschiedenen Lichtquellen angeleuchteten Schauplatz zu wählen, lag ganz im Sinne Elsheimers und der an Caravaggio anknüpfenden Vorliebe

für Hell-Dunkel-Wirkungen. Die ganz bühnenmäßige Szene spielt vor einer Hütte. Ceres, eine Gewandfigur von statuarischer Monumentalität, hat ihre brennende Fackel auf ein umgestürztes Radgestell gelegt und hebt nun mit beiden Händen den Krug an den Mund. Ihr leuchtet die hexenhafte Alte mit einer Kerze und hält zugleich den höhnend auf die Göttin zeigenden Jungen zurück, dessen glatter nackter Leib die Verwandlung in eine Eidechse anzudeuten scheint. Eine dritte Lichtquelle befindet sich im Hintergrund, so daß, zumal durch die Beleuchtung von unten her, überall interessante Lichtwirkungen entstehen. – Das kleine Bild gehört zu den originellsten Schöpfungen Elsheimers, wird aber wegen einiger Schwächen als nicht ganz eigenhändig angesehen.

70 ANTHONIS VAN DYCK, *geb. 22. 3. 1599 Antwerpen, gest. 9. 12. 1641 London*

DIE GEFANGENNAHME CHRISTI

Leinwand. 3,44 × 2,49. Kat. Nr. 1477

Erst die Barockmalerei hat damit Ernst gemacht, die Gefangennahme Christi als nächtliche Szene zu geben. Die Mondsichel steht am Himmel. Die aus hochgehaltenem eisernem Korb lodernden Flammen leuchten über das turbulente Geschehen, das sich vor einer düsteren Wand von Olivenbäumen abspielt. Judas drängt sich an den überlegen und gelassen auf ihn blickenden Christus heran, dem ein Häscher mit emporgereckten Händen die Schlinge überwerfen will; Petrus haut auf den am Boden liegenden Malchus ein. – Dieses Frühwerk van Dycks ist eine auf Veranlassung von Rubens entstandene Replik nach einer kleineren Fassung der Komposition und hatte einen Ehrenplatz in seinem Hause. Das auf einem der vorhandenen Entwürfe vermerkte Wort „Tizian" läßt vermuten, daß van Dyck von einer (verlorenen) Komposition dieses Meisters angeregt wurde.

71 REITERBILD KÖNIG KARLS I. VON ENGLAND

Leinwand. 1,23 × 0,85. Kat. Nr. 1484

Die Absicht, den König möglichst frontal darzustellen, was bei Reiterbildnissen immer schwierig ist, zwang den Künstler, das Pferd etwas gewaltsam in die Frontansicht zu drehen. Hochaufgerichtet sitzt der gepanzerte König im Sattel, dem eine in intensivem Rot leuchtende Decke unterlegt ist. Sie ergibt mit dem an Zwischentönen reichen Weiß des Pferdes und den dunklen Tönen des Reflexe sprühenden Panzers eine prächtige Farbkombination. Die Landschaft ist, wie meist bei van Dyck, schummrig und unbestimmt. Eine wohl etwas frühere Fassung des 1635/40 entstandenen Bildes zeigt den König unter einem mächtigen Portalbogen hervorreitend (Schloß Windsor).

72 DIANA, GRÄFIN VON OXFORD. Bezeichnet: The Countes of Oxford. A. Van Dyck 1638

Leinwand. 1,07 × 0,86. Kat. Nr. 1481

In mehr als Halbfigur, den fülligen Körper gerade aufgerichtet, sitzt die Gräfin vor einer Felskulisse. Ihre linke Hand ruht auf einem steinernen Postament, in der rechten hält sie eine Rose.

Tief dekolletiert, ist die Dame ganz in schwarze Seide gekleidet, auf der virtuos gemalte Lichtreflexe spielen. Einziger Schmuck sind Perlen als Kette oder zu Agraffen gefaßt. Ringellöckchen, von denen einige bis auf die Schultern fallen, umrahmen das im Halbprofil gegebene volle Gesicht, das uns zurückhaltend und überlegen anblickt.

73 JAKOB JORDAENS, *geb. 19. 5. 1593 Antwerpen, gest. 18. 10. 1678 ebenda*

FAMILIENBILD

Leinwand. 1,81 × 1,87. Kat. Nr. 1549

Die Figuren sind so groß wie möglich im Bildrahmen untergebracht und so weit wie möglich nach vorn gerückt wie an den Rand einer Bühne. Man hat daher den Eindruck, die Gruppe von einem etwas tiefer gelegenen Standpunkt aus zu betrachten, wofür auch spricht, daß von den beiden im Bilde vorhandenen Körben die Unterseite zu sehen ist. Jordaens hat von dieser Art zu komponieren des öfteren Gebrauch gemacht. Auf eine genaue Kennzeichnung des Schauplatzes mit seinem vegetabilischen Hintergrund mußte er wegen der Größe der Figuren verzichten. Aber für Ausstattung mit kostbaren Dingen ist gesorgt, um bürgerliche Wohlhabenheit zu demonstrieren, die auch aus der vornehmen Kleidung spricht. Selbstbewußt als Familienoberhaupt und etwas posierend steht der Ehemann sehr aufrecht, in der einen Hand eine Laute als Andeutung musischer Betätigung. Ruhevoll und ganz in sich geschlossen sitzt die Ehefrau da, das anschmiegsame Töchterchen an sich drückend. Alle blicken aus dem Bilde heraus, auch die Wärterin mit dem ländlichen Strohhut und dem Traubenkorb. Prächtig hebt sich ihre rote Jacke von dem dunklen Hintergrund ab als farbiges Zentrum des Ganzen. Ein scharfes Streiflicht erzeugt kräftige Schatten und steigert die plastische Modellierung der Figuren, die vielleicht die Familie des Künstlers darstellen.

74 FRANS SNYDERS, *geb. 11. 11. 1579 Antwerpen, gest. 19. 8. 1657 ebenda*

DIE FRÜCHTEVERKÄUFERIN

Leinwand. 1,53 × 2,14. Kat. Nr. 1757

Fruchtstücke dieser Art waren im Zeitalter des Barocks außerordentlich beliebt als Dekoration festlicher Räume. Dem Künstler, einem der hervorragendsten Mitarbeiter von Rubens, kam es darauf an, eine möglichst große Auswahl von Früchten aller Art weniger zu einem Stilleben zusammenzufassen, als vielmehr vor dem Beschauer auszubreiten, dabei jede Frucht in ihrer besonderen Gestalt, Struktur und Farbe aufs genaueste darzustellen und so ein farbenprächtiges Ganzes zu schaffen. Fayenceteller und -schüsseln, sowie die Gegenstände aus Metall sind erlesene Exemplare des Kunsthandwerks. Die Verkäuferin, der der Fruchtkorb in seiner echt barocken Überfülle das Gegengewicht hält, bringt einen genrehaften Zug in die Komposition, desgleichen der an der Weinrebe pickende Papagei und das eine Nelke vorsichtig betrachtende und beschnüffelnde Äffchen. – Das Bild ist spätestens 1636 entstanden.

75 REMBRANDT, *geb. 15. 7. 1606 Leiden, gest. 4. 10. 1669 Amsterdam*

SOPHONISBE EMPFÄNGT DEN GIFTBECHER. Bezeichnet: Rembrandt f. 1634

Leinwand. 1,42 × 1,53. Kat. Nr. 2132

Um seine Gemahlin, die Karthagerin Sophonisbe, nicht den Römern ausliefern zu müssen, schickte ihr Masinissa, König von Numidien und Bundesgenosse der Römer im Kriege gegen Karthago, den Giftbecher. Er wird, ein „Nautilusbecher" in kostbarer Fassung, der prächtig gekleideten und dem Tod mit königlicher Ruhe entgegensehenden Sophonisbe von einer jungen Dienerin kredenzt. Der Tisch mit der schweren, tief herabhängenden Decke und das große Buch sind beliebte Requisiten Rembrandts. Die dunklen Farben des Vorder- und Hintergrundes lassen das schimmernde und schillernde Gewand der Königin um so leuchtender erscheinen.

Die Dargestellte hat man auch als Artemisia, Königin von Karien, gedeutet. Daß Rembrandt, wie vermutet wurde, hier die 22jährige Saskia als Modell nahm, mit der er im Entstehungsjahr des Bildes die Ehe schloß, ist möglich, aber nicht sicher.

76 DIEGO VELÁZQUEZ, *get. 6. 6. 1599 Sevilla, gest. 7. 8. 1660 Madrid*

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. Datiert 1619

Leinwand. 2,03 × 1,25. Kat. Nr. 1166

Die Figurengruppe ist so weit wie möglich in den Vordergrund gerückt, so daß sie von den seitlichen Bildrändern überschnitten wird (wahrscheinlich ist die Leinwand ursprünglich etwas breiter gewesen). Ausnahmsweise ist der jüngere König als erster niedergekniet. Im Begriff, den Deckel von dem kostbaren Gefäß zu heben, blickt er andächtig empor. Maria hält das Wickelkind kerzengerade auf dem Schoß, das kleine Bündel mit beiden kräftigen Händen fest umspannend. Der Blick ihres klaren, jungen und von der erwiesenen Huldigung unberührten Gesichts ist gesenkt. Von links einfallendes Licht streicht über den Knienden hin und liegt dann voll auf Mutter und Kind. Die Gesichter der mit tiefem Ernst der Handlung assistierenden übrigen Personen sind durch Licht und Schatten scharf herausmodelliert und wirken z.T. so porträtmäßig, daß man glaubte, Namen nennen zu können. Am ehesten darf man wohl in dem älteren König Francisco Pacheco erkennen, des Künstlers Lehrer und Schwiegervater. Die Gewänder haben Schwere und Fülle, und auch die (in den Schatten nachgedunkelten) Farben sind von kompakter Sättigung. Farbig am originellsten ist wie so oft der Mohr. Über nächtlicher Landschaft zieht der Morgen herauf.

77 DER INFANT DON CARLOS

Leinwand. 2,09 × 1,15. Kat. Nr. 1188

Der Infant, um zwei Jahre jünger als sein Bruder König Philipp IV. und diesem so ähnlich, daß man dies Bildnis auch für das des Königs selbst gehalten hat, steht in lässiger Ruhe da, die ihm, wie wir wissen, eigen gewesen ist. 1607 geboren und schon 1632 gestorben, dürfte er hier ein etwa Zwanzigjähriger sein. Er trägt die mit silbernen Litzen verzierte, schwarzseidene Hoftracht,

dazu den spanischen Halskragen. Quer über seine Brust läuft eine goldene Kette, und an breitem Band hängt das Goldene Vlies. Die Rechte hält lose einen Handschuh, die Linke greift in den breitrandigen Hut. Die ganze Gestalt gibt sich in lässiger Eleganz, und in dem langen, verschlossenen Gesicht meint man etwas von bitterer Gleichgültigkeit zu lesen als Folge der ständigen Unterdrückung bei Hofe.

78 PRINZ BALTASAR CARLOS ALS JÄGER. Inschrift: Anno Aetatis Suae VI.

Leinwand. 1,91 × 1,03, Kat. Nr. 1189

Der 1629 geborene, aber schon 1646 gestorbene Sohn König Philipps IV. ist von Velázquez öfters gemalt worden. Hier steht er als Sechsjähriger im Jagdkostüm, mit der Rechten die auf den Boden gestützte Flinte haltend, unter einer Eiche vor weitem Fernblick auf die gebirgige Madrider Landschaft. Sein zartes, anmutiges Kindergesicht wird von weichem, welligem Blondhaar umrahmt, auf dem keck eine Mütze sitzt. Ein mächtiger, in seiner Physiognomie vorzüglich getroffener Hühnerhund hat sich geruhsam neben ihn hingestreckt, während auf der anderen Seite ein elegantes Windspiel gespannt und aufmerksam auf seinen Herrn schaut. Kopien und Repliken lassen darauf schließen, daß das Bild besonders auf der rechten Seite ursprünglich etwas breiter gewesen ist.

79 DIE SCHMIEDE VULKANS

Leinwand. 2,23 × 2,90. Kat. Nr. 1171

Der alles sehende Gott Apollo, Hüter sittlicher Ordnung, ist in die Werkstatt Vulkans getreten, des Gottes der Schmiedekunst, um ihm den Fehltritt seiner Gattin Venus mit dem Kriegsgott Mars zu berichten. Schon das Thema als solches bot Möglichkeiten, die einen Maler reizen mußten: die strahlendste Erscheinung des olympischen Götterhimmels mit dem dunklen, hinkenden und mit der Kraft seiner Arme werkenden Gott und seiner zyklopischen Gesellen zu kontrastieren. In seiner Arbeit unterbrochen, blickt Vulkan mit zornfunkelnden Augen auf den Erzähler, der seine Worte mit entsprechenden Handbewegungen begleitet, während die Gesellen, mitten in ihrer Tätigkeit innehaltend, staunend zuhören, so daß dem jüngsten der Mund halboffen bleibt. In lockerer Anordnung heben sie sich von dem hellgrauen Hintergrund ab, verschieden in Stellung, Alter und Verhalten, aber alle im Banne der interessanten Neuigkeit. Ihre abwechslungsreich beleuchteten Körper sind anatomisch genau durchgebildet, jedoch ohne allzu naturalistische Detaillierung, die nur bei dem Körper Vulkans ein Höchstmaß erreicht. Einen besonderen malerischen Effekt gibt das glosende Feuer im Hintergrund, gegen das sich silhouettenhaft ein Hammer abhebt. Das verlorene, fast kindliche Profil des strahlenumflossenen, gegen blauen Landschaftshintergrund stehenden Gottes entspricht nicht der herkömmlichen Vorstellung seiner Schönheit. – 1630 in Rom gemalt.

80 DIE TRINKER („Los Borrachos")

Leinwand. 1,65 × 2,25. Kat. Nr. 1170

Bacchus hat sich mit einem Begleiter unter das spanische Volk begeben und es zu Weingenuß und fröhlicher Laune animiert. Halbnackt auf einem Weinfaß sitzend, bekränzt er den vor ihm

Knienden. Außer diesem, einem Soldaten, sind es bäuerliche Gesellen mit wetterharten, von Sonne und Wind gegerbten, ganz verschieden individualisierten Gesichtern, wie sie uns heute noch in Spanien begegnen. Obwohl die Szene im Freien spielt, entsprechen die Beleuchtungsverhältnisse denen eines geschlossenen Raums, in den von links ein starkes Licht fällt. Voll liegt es nur auf der mädchenhaft weichen, hellhäutigen Gestalt des jugendlichen Gottes, die auch dadurch hervorgehoben ist, daß sie, ganz von vorn gesehen, das Zentrum einer locker gebauten Gruppe von vier Personen bildet; an sie ist die geballte Gruppe der vier Personen rechts gleichsam nur herangeschoben. Indem Bacchus nicht auf das Tun seiner Hände blickt, erhält sein Gesicht einen eigentümlich gespannten Ausdruck, als richte er seine Aufmerksamkeit auf etwas ganz anderes. – Die Anregung zu dieser in seinem Schaffen einmaligen Verbindung von Mythologie und bäuerlichem Genre dürfte dem Künstler durch entsprechende Werke von Jakob Jordaens gekommen sein und durch eine im Stich vorliegende Komposition des Hendrik Goltzius, während die Lichtverhältnisse des um 1628 anzusetzenden Bildes unter der Wirkung des Caravaggismus stehen.

81 AESOP (AUSSCHNITT)

Leinwand. Kat. Nr. 1206

Velázquez hat die beiden Philosophen des Altertums Aesopus und Moenippus in ganzer Figur als Gegenstücke dargestellt. Aesop ist in einen weiten, schlafrockähnlichen Mantel gehüllt, unter dem er nichts anderes als ein Hemd zu tragen scheint; galt er doch als ungepflegt und gekleidet wie ein Bettler. Er ist als alter Mann gegeben mit einem Gesicht, das die gerade von Velázquez so oft gesuchte Ausdruckskraft des Häßlichen besitzt: breit mit vorstehenden Backenknochen, über die eine schlaffe Haut sich spannt, breiter Mund und breite Nase. Der Blick kommt aus tiefliegenden, verhangenen Augen, und die Neigung des von dichtem Haarwuchs wirr umstandenen mächtigen Hauptes ist die eines nachdenklich Prüfenden, der das Leben und die Menschen kennt. Die kraftvoll breite Pinselführung scheint der Technik von Velázquez' Spätstil zu entsprechen; doch wird im allgemeinen eine Datierung um 1630 oder um 1640 angenommen.

82 DON GASPAR DE GUZMAN, HERZOG VON OLIVARES

Leinwand. 3,13 × 2,39. Kat. Nr. 1181

Der Herzog, mächtiger Gönner des Velázquez, galt zwar als vorzüglicher Reiter, hat sich aber nur als Diplomat betätigt. Seine Darstellung als Feldmarschall mit Rüstung und Kommandostab, auf die Schlacht im Mittelgrund zusprengend, ist also Ausdruck barocken Geltungsbedürfnisses. Das kraftvolle Pferd steigt auf der Hinterhand, mühelos beherrscht von dem im Verhältnis zu ihm etwas zu großen Reiter. Der hebt den Kommandostab und wendet den gebieterischen Blick von oben herab auf den Beschauer. Es ist das erste, 1633/34 entstandene Reiterbildnis des Velázquez; die Gewalt entsprechender Darstellungen des Rubens wirkt in ihm nach.

83 DIE KRÖNUNG MARIAS

Leinwand. 1,76 × 1,24. Kat. Nr. 1168

Die Anlage des um 1640 entstandenen Bildes mit der Position Marias nicht zwischen, sondern vor Christus und Gottvater entspricht der eines Holzschnittes von Dürer, den Velázquez gekannt haben könnte. Den ersten Eindruck bestimmt das Pathos der Gewänder, die in weitem Schwung die auf Wolken thronenden Gestalten umwallen. Christus und Gottvater tragen über violettem Gewand den roten Mantel ohne jede Verzierung, während bei Maria traditionsgemäß über ein rotes Untergewand ein blauer Mantel fällt. Der Künstler hat alles getan, um ihr in Haltung und Gesicht Adel und Würde zu verleihen. Sie hat die Augen niedergeschlagen, da sie nicht sehen, sondern nur fühlen kann, was mit ihr vorgeht – ein feiner Zug, der ihre Würde mit Bescheidenheit verbindet. Im übrigen ist ihr Gesicht unbewegt, und nur die feingliedrigen Hände lassen ihre seelische Erregung erkennen. Nicht wie üblich eine Krone, vielmehr ein zarter, schmaler Rosenkranz soll ihr aufs Haupt gesetzt werden. Als Vervollständigung der Dreifaltigkeit erscheint in himmlischem Glanze und auf Maria einen Strahl herabsendend die Taube des Heiligen Geistes. Geflügelte Engel und Engelsköpfchen lockern den Ernst der hochheiligen Szene auf.

84 DER HL. ANTONIUS BESUCHT DEN HL. PAULUS

Leinwand. 2,57 × 1,88. Kat. Nr. 1169

Nach der Legende besuchte Antonius den ersten und ältesten Eremiten Paulus von Theben in seiner Einsiedelei, nachdem ihm der Weg dahin erst durch einen Kentauren, dann durch einen Satyrn gewiesen worden war (beide im Hintergrund sichtbar). Paulus hatte sich in seiner Höhle eingeschlossen, aus der er endlich auf inständiges Bitten des Antonius (im Mittelgrund vor der noch verschlossenen Tür stehend) hervorkam. Beide sitzen auf Felsblöcken im Vordergrund, Paulus in Dankbarkeit, Antonius voll Staunen die Hände hebend dem Raben entgegen, der sonst täglich nur ein halbes, diesmal aber ein ganzes Brot als himmlische Speisung herbeibringt. Die Legende endet mit dem Bericht über den Tod des 113jährigen Paulus, für dessen Bestattung zwei Löwen das Grab scharren, während zwei Engel seine Seele in den Himmel tragen.
Die Erzählung ist in eine grandiose, von halbbedecktem, unendlich weitem Himmel überlagerte Fels- und Gebirgslandschaft versetzt. Ein efeubewachsener Baum schwingt sich am rechten Bildrand hoch empor als lebendige Natur gegenüber den starren, düsteren Felsmassen, und ganz oben neigt sich eine Palme in den Bildraum zum Zeichen, daß wir uns im Orient befinden. Die beiden Heiligen sind aus dieser in wenigen Tönen von Blau, Braun und Grün gehaltenen, übermächtigen Natur farbig herausgehoben: Paulus durch ein helles Gewand gegen dunklen Hintergrund, Antonius durch schwarzen Mantel über brauner Kutte gegen hellen Hintergrund. – Entstanden etwa 1634.

85 DIE ÜBERGABE VON BREDA

Leinwand. 3,07 × 3,67. Kat. Nr. 1172

Der eigentlich schon längst entschiedene Kampf der nördlichen Niederlande für ihre Unabhängigkeit von Spanien war nochmals um die Grenzstadt Breda entbrannt, die, von Justin von

Nassau gegen den spanischen Feldherrn Spinola tapfer gehalten, diesem endlich doch übergeben werden mußte. Das war 1625. Etwa zehn Jahre später erhielt Velázquez den Auftrag, dieses Ereignis in einem für das Madrider Schloß Buen Retiro bestimmten Bilde festzuhalten. Da der Künstler selbst niemals in den Niederlanden war, hat er für die Darstellung des Kampfgeländes im Hintergrund vermutlich niederländische Vorlagen benutzt. Die Sieger sind im Glanz ihres Erfolges gegeben. Stolz ragt ein Wald von Lanzen auf, nach dem das Bild auch den Namen „Las Lanzas" erhalten hat. Selbstbewußt in prächtiger Kleidung stehen die Spanier hinter ihrem Feldherrn. Wenig diszipliniert und gleichsam bürgerlich einfach wirkt ihnen gegenüber das lockere Häuflein der Niederländer. Sie wurden zwar besiegt, stehen aber da als freie Männer. Nur ihr Anführer tritt demütigen Schrittes vor und überreicht den Schlüssel dem Spanier. Der nimmt ihn noch nicht, sondern legt erst dem Besiegten begütigend die Hand auf die Schulter, eine Geste ritterlicher Gesinnung. Velázquez, dessen Selbstbildnis am rechten Bildrand erscheint, hat alles getan, um dem Ethos des Vorgangs gerecht zu werden, diesem Triumph des Menschlichen über das Unmenschliche des Krieges.

86 DIE SPINNERINNEN

Leinwand. 2,20 × 2,89. Kat. Nr. 1173

Der Schlüssel zum Verständnis dieses Bildes liegt in dem von einfallendem Sonnenlicht hell erleuchteten hinteren Schmalraum, an dessen Rückwand ein großer Teppich mit figürlichen Darstellungen aufgehängt ist. Drei Damen haben sich zu seiner Betrachtung eingefunden. Auf dem Teppich sieht man Pallas Athene, wie sie Ariadne bedroht. Denn diese hatte es gewagt, die Göttin zum Wettkampf im Weben herauszufordern und in ihren Teppichen Liebesabenteuer des Zeus darzustellen, hier Zeus als Stier, der, von Amoretten begleitet, Europa entführt. Zur Strafe für ihren Frevel wurde Ariadne in eine Spinne verwandelt und muß nun ewig weben. Diese Fabel ist in dem vorderen, wesentlich dunkleren Breitraum mit einer Schilderung der Arbeit der Spinnerinnen verbunden, wie sie in solcher Lebenswahrheit bisher noch niemals geschaffen wurde. Es sind zwei Paare, nach links und rechts weit zur Seite genommen, um den Einblick in den um mehrere Stufen erhöhten hinteren Raum nicht zu verhindern; dazu eine am Boden hockende Arbeiterin, deren Binnenformen gegen das überhelle Licht des Hintergrundes kaum zu erkennen sind. Links zieht ein Mädchen den schweren roten Vorhang beiseite, um etwas mehr Licht hereinzulassen, und beugt sich zu der älteren Frau herab, die mit einer Hand das Spinnrad dreht und mit der anderen den Faden zupft. Von jeher ist die verblüffende Bewegungsillusion bewundert worden, die durch den flirrenden Glanz der als konzentrische Kreise erscheinenden, gleichsam surrenden Radspeichen erzeugt wird. Hauptfigur auf der rechten Seite ist die halb vom Rücken gesehene, das Garn von der Haspel zum Knaul wickelnde Arbeiterin, die sowohl durch ihre Einwärtswendung wie durch ihre blühende Körperlichkeit einen Gegensatz zu der älteren Frau drüben darstellt. Helles Licht liegt auf ihrer weißen Bluse und dem prachtvoll modellierten Nacken, und mit einer aus dem ganzen Körper schwingenden Bewegung meistert sie ihre Arbeit. Wie bescheiden wirkt neben ihr das einen Korb herbeibringende Mädchen! Überall sind spannungserfüllte Gegensätze auch in Licht und Farben, und es gibt wohl kein zweites Innenraumbild des Velázquez von solchem allein durch das Licht erzeugten malerischen Reichtum. – Entstanden etwa 1657.

87 DER HOFNARR „DON JUAN DE AUSTRIA"

Leinwand. 2,10 × 1,23. Kat. Nr. 1200

Unter den Narren des spanischen Hofes gab es auch solche, die infolge der geistigen Störung ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit bei gleichzeitig gesteigertem Geltungsbedürfnis sich für hervorragende Figuren der Weltgeschichte hielten. Dieser hier glaubte Don Juan de Austria zu sein, der berühmte Held des Seesieges bei Lepanto, und ist uns nur unter diesem seinem Spitznamen bekannt. Der Künstler hat den tragischen inneren und äußeren Zwiespalt dieses Helden von der traurigen Gestalt überzeugend zum Ausdruck gebracht. Inmitten der am Boden liegenden Symbole kriegerischer Tätigkeit steht er auf kraftlos dürren Beinen, die linke Hand am Degen, die rechte am Knauf eines Stockes, gekleidet in eine Phantasieuniform, den Kopf bedeckt mit einem viel zu großen und mit Federn aufgeputzten Hut, unter dem ein knochiges Gesicht mit tiefliegenden Augen traurig hervorschaut. Der kahle Raum gibt im Hintergrund einen Blick auf das große Abenteuer frei, eine flüchtig skizzierte Seeschlacht mit brennendem Schiff. – Entstanden wohl um 1635.

88 DER HOFNARR SEBASTIÁN DE MORRA

Leinwand. 1,06 × 0,81. Kat. Nr. 1202

Dieser Zwerg war 1643 aus Flandern zurückgekehrt und diente von da an dem Prinzen Baltasar Carlos, starb aber schon 1649. In grünem Lederwams und grüner Hose mit rotem, flitterbesetztem Mäntelchen und breitem Kragen sitzt er auf dem Boden wie ein Kind, die kurzen Beinchen vorgestreckt, die Ärmchen mit den einwärts gekehrten Händen gegen den Leib gestemmt. In groteskem Gegensatz dazu steht der mächtige, schwarzbärtige Kopf mit der breiten Stirn und dem fest und finster auf den Beschauer gerichteten Blick. Das Rot und Grün gibt einen ganz eigenartigen Farbklang, und besonders in der Behandlung des durchsichtigen Kragens und der Spitzenmanschetten hat sich impressionistische Malweise durchgesetzt.

89 „LAS MENINAS"

Leinwand. 3,18 × 2,76. Kat. Nr. 1174

Hauptfigur des 1656 gemalten Bildes ist die fünfjährige Prinzessin Margarita, im Begriff, ein rotes Krüglein in Empfang zu nehmen, das ihr auf silbernem Teller von der einen ihrer beiden Ehrendamen (Meninas) kniend gereicht wird, während die andere einen leichten Knicks vollführt. Weitere (alle dem Namen nach bekannte) Anwesende sind: rechts zwei Hofzwerge, tiefer im Raum zwei Mitglieder des höheren Hofdienstes, im Hintergrund der Quartiermacher, einen Vorhang vor der geöffneten Tür zurückschlagend, links im Mittelgrund Velázquez selbst, mit Pinsel und Palette in eleganter und souveräner Haltung vor einer gewaltigen Leinwand stehend. Das Ganze ist also eine mit allen Merkmalen der Zufälligkeit ausgestattete Genreszene, die nicht zuletzt dadurch ihren königlichen Akzent erhalten hat, daß sie sich in einem hohen Raum des Palastes abspielt. Von vorn rechts dringt helles Licht herein, alles übrige liegt in dämmrigem Halbdunkel, denn die Vorhänge der hohen Fenster sind geschlossen, und nur die geöffnete Tür im Hintergrund gibt hellem Sonnenlicht ungehinderten Zutritt. In einem an der

Hinterwand mit Bildern aus der Rubensschule sehr auffällig angebrachten, hell reflektierenden Spiegel wird das Königspaar in Halbfigur sichtbar. Wollte der Maler damit sagen, daß sie von außerhalb des Bildraums auf ihre kleine Tochter schauen oder wollte er nur ihre ideelle Gegenwart andeuten? Letzteres könnte um so wahrscheinlicher sein, als auch das Selbstbildnis des Malers in die Szene nur hineingedacht ist, als habe er sie zusammen mit der eigenen Person aus einem riesigen, außerhalb des Bildraums stehenden Spiegel gemalt. So wäre also die königliche Familie mit ihrem Hofmaler und weiterem Gefolge beisammen, und der ursprüngliche Name des Bildes „La Familia" hätte seine Berechtigung. In der gedämpften und differenzierten Beleuchtung dieses kühl gestimmten Innenraums sind alle Farben aufs feinste einander angeglichen.

90 PRINZ BALTASAR CARLOS ZU PFERDE

Leinwand. 2,09 × 1,73. Kat. Nr. 1180

Auf einem in starker Verkürzung dahersprengenden Pony sitzt der kleine Prinz leicht und frei, mit der Linken locker den Zügel haltend, in der Rechten den Kommandostab. Seine kindliche Gestalt scheint das kompakte Pferd vollkommen zu meistern, und sein Gesicht trägt Ernst und Würde zur Schau. Das Prunkkostüm mit dem Wams aus Goldstoff, der Hose aus grünem, golddurchwirktem Samt und der breiten rosa Feldherrnschärpe ist ein Wunder an Farbigkeit. Im sausenden Luftzug flattern die Schärpenenden hinterdrein in Gegenbewegung zu dem nach vorn gestreckten Feldherrnstab. Die Mähne des Pferdes breitet sich jedoch flächig aus, was bei solchem Ritt nicht vorkommen kann, künstlerisch aber notwendig war, um den Pferdekopf in der Fläche zu halten und damit die Illusion des aus dem Bilde Heraussprengens zu verhindern. Die leichten, zarten Töne der weiten, von Bergen mit schneebedeckten Kämmen begrenzten Landschaft und des blaugrünen, von weißen Wolken durchzogenen Himmels lassen die gesättigten Farben von Roß und Reiter voll zur Geltung kommen.

91 IM GARTEN DER VILLA MEDICI IN ROM

Leinwand. 0,48 × 0,42. Kat. Nr. 1210

Velázquez hat zwei Ansichten des Gartens der Villa Medici gemalt, in der er während seines ersten römischen Aufenthaltes 1630 wohnte. Vielleicht sind sie aber auch erst während seines zweiten Aufenthaltes 1650/51 entstanden. Die Entscheidung fällt deshalb so schwer, weil beide im Gesamtwerk des Künstlers, ja in der Malerei des 17. Jahrhunderts überhaupt durch die auf das 19. Jahrhundert vorausweisende Unmittelbarkeit ihrer Naturanschauung völlig vereinzelt dastehen. Die Beziehungen der Farben untereinander im Freilicht sind so fein beobachtet, wie dies erst wieder die Impressionisten vermochten. Auch hat sich Velázquez nicht gescheut, Zufälligkeiten, die die Würde dieser in großer Architektur aufgebauten Abschlußwand beeinträchtigen, gewissenhaft zu registrieren (verrottete Bretterverschalung, über die Balustrade geworfenes helles Tuch genau über dem Portalbogen), weil sie ihm aus malerischen Gründen wichtig waren. Dennoch ist eine gewisse Strenge der Komposition nicht zu übersehen: betonter Gegensatz zwischen den Senkrechten der hoch aufstrebenden, dunklen Zypressen und der Waagerechten der die helle Mauer fast genau in der Bildmitte abschließenden Balustrade.

92 DIE INFANTIN MARGARITA

Leinwand. 2,12 × 1,47. Kat. Nr. 1192

Die etwa neunjährige, auch aus dem wenige Jahre zuvor entstandenen Bild „Las Meninas" bekannte Prinzessin ist hier in einem Repräsentationskleid von einmaligen Ausmaßen zur Schau gestellt. Der gewaltig in die Breite gehenden Krinoline wirkt jedoch die Höhe des Raumes mit der mächtigen Draperie und die Aufteilung des Hintergrundes in mehrere senkrechte Streifen entgegen. Das Prunkkleid ist ganz auf Silbergrau, Weiß und Rosa gestimmt; Rot in den verschiedensten Abstufungen ist überhaupt die vorherrschende Farbe des Bildes. Gegen die dunklen, opaken, breit gemalten Flächen des Hintergrundes und die schweren, bauschigen Falten der Draperie steht das Kleid, hell, locker und leicht mit einer Pinselführung gemalt, in der Velázquez ebenso wie in der Abstimmung der einzelnen Töne aufeinander das Letzte seiner Möglichkeiten erreicht hat. Wichtig für die repräsentative Wirkung ist die annähernd symmetrische Haltung der Arme und der durch rotes Federbüschel und blondes Haar gebildete, der bogenhaften Begrenzung der Krinoline angeglichene Halbkreis um das Gesicht der Prinzessin. – Die weit geringere Malerei des Gesichts und der Hände stammt vermutlich von Mazo, da Velázquez das in seinem Todesjahr 1660 begonnene Bild nicht ganz vollendet hinterlassen hatte.

93 JUSEPE DE RIBERA, *geb. 12. 1. 1588 Játiva b. Valencia, gest. 2. 9. 1652 Neapel*

DAS MARTYRIUM DES HL. BARTHOLOMÄUS. Bezeichnet: Jusepe de Ribera español 1630 (oder 1639)

Leinwand. 2,34 × 2,34. Kat. Nr. 1101

Ribera hat die Vorbereitung zur Marterung des hl. Bartholomäus, dem bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen werden soll, des öfteren dargestellt, doch niemals so realistisch, eindringlich und monumental zugleich wie hier. Der nackte, ausgemergelte Körper des Heiligen, mit weit auseinandergebreiteten Armen an die Enden eines Querholzes gefesselt, wird von zwei athletischen Henkersknechten an einem Mast in die Höhe gezogen. Die Art, wie sie sich mit aller Kraft und unter Einsatz ihrer Körperschwere ins Zeug legen, steht in krassem Gegensatz zu der hilflosen Lage des Heiligen, der alles mit sich geschehen läßt, das Gesicht schmerzvoll zum Himmel emporgewandt. Eins seiner Beine wird von einem tief gebückten Henker gepackt, dessen Tun aber keineswegs so überzeugend wirkt wie das der beiden anderen. Hinter jenem staffelt sich eine von den kannelierten Schäften zweier Säulen überragte Zuschauergruppe in die Höhe als Gegengewicht gegen die wilde Aktion auf der anderen Seite. Die Zuschauer sind interessiert, ohne erregt zu sein; ja eine Frau mit hartem Gesicht, den schlafenden Säugling im Arm, blickt vollkommen gleichgültig aus dem Bilde heraus. Eine düstere Farbgebung entspricht der Gnadenlosigkeit des Vorgangs.

94 JOHANNES DER TÄUFER IN DER WÜSTE

Leinwand. 1,84 × 1,98. Kat. Nr. 1108

Der Vorläufer Christi ist hier als schlanker, beweglicher, munterer Jüngling aufgefaßt, der mit seiner weit ausgreifenden Gestalt die ganze Bildfläche beherrscht. Ein mächtiger, hinter ihm

schräg aufragender Baum gibt die dunkle Folie, von der sich der nackte Oberkörper hell abhebt, und begleitet zugleich das Diagonale seiner Richtung. Von links her setzt, mit dem Lamm beginnend und durch den Kontur der Landschaft unterstützt, eine Bewegung ein, die vom ausgestreckten Arm des Täufers aufgenommen wird und sich an dem den Stab stützenden Arm nach oben schwingt. Der rote Mantel setzt mit seinen weit hinaus züngelnden Falten diese Bewegung fort, der nur durch den dürren, von rechts hereinragenden Stamm entgegengewirkt wird.

95 DER HL. CHRISTOPHORUS MIT DEM JESUSKIND. Bezeichnet: Jusepe de Ribera español. F. Año 1637

Leinwand. 1,27 × 1,00. Kat. Nr. 1111

Der bärtige Riese, der ein Kind über den Fluß trägt und an dem immer drückender werdenden Gewicht den Herrn der Welt spürt, erscheint hier in Halbfigur, dem Beschauer so nahe gerückt, daß das erstaunte Aufblicken zu dem Kind mit seiner die Welt symbolisierenden Kugel voll zur Wirkung kommen kann. Zugleich bot sich dem Künstler die von ihm besonders bei der Darstellung alter Menschen gern wahrgenommene Gelegenheit der naturalistisch überscharfen Durchbildung der Haut mit allen Falten und Fältchen, den darunter hervortretenden Adern und angespannten Muskeln, den Runzeln auf der Stirn, den Reflexen in einem durch Hell und Dunkel plastisch herausmodellierten Gesicht.

96 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, *get. 1. 1. 1618 Sevilla, gest. 3. 4. 1682 ebenda*

DAS MÄDCHEN (DIE „GALICIERIN") MIT DER MÜNZE

Leinwand. 0,63 × 0,43. Kat. Nr. 1002

Die Kunst Murillos bewegte sich zwischen den äußersten Gegensätzen von religiöser Schwärmerei und krassem Realismus, den Gegenpolen spanischer Kunst überhaupt. Dieses Mädchen aus dem Volk ist mit einer Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Auffassung gemalt, wie sie im 17. Jahrhundert wohl nur noch bei Frans Hals zu finden ist. Aus der dichten Umhüllung des weißen Kopftuchs blickt ein braunes, frisches Gesicht mit lachenden Augen und leicht geöffnetem Mund, in dem die beiden Reihen ebenmäßig gebildeter Zähne sichtbar werden. Auch der Oberkörper ist dicht verhüllt, und nur an der einen Schulter zeigt sich ein Streifen brauner, gesunder Haut. – Die unteren Partien des wohl um 1650 entstandenen Bildes, besonders die die Münze haltende Hand, sind weniger sorgfältig gemalt.

97 DIE VERKÜNDIGUNG

Leinwand. 1,25 × 1,03. Kat. Nr. 970

In einem Raum unbestimmter Begrenzung, aber mit Andeutung großer Architektur kniet Maria frontal neben ihrem Lesepult und empfängt, demütig sich neigend, die Botschaft des in Seitenansicht knienden Engels Gabriel, der mit der Linken zu der herabschwebenden Taube des Heiligen Geistes emporweist. Beiden Gestalten ist droben je eine Gruppe kleiner Engel

zugeordnet, die sich in dem die unbestimmte Tiefe des Raumes erfüllenden, in weichem Hell-Dunkel wogenden Nebel fröhlich tummeln. Der Arbeitskorb als Zeichen hausfraulichen Fleißes fehlt nicht, und auch die Lilien in der Glasvase – beides marianische Symbole – wollen beachtet sein. Der Rot-Blau-Akkord der Gewandung Marias hat im Rot der Schärpe Gabriels und dem Blau von Tüchlein und Flügeln der Engel seine Entsprechung. – Gegenüber einem zweiten Exemplar in der Ermitage in Leningrad ist dieses hier allseits etwas verkürzt.

98 DIE KINDER MIT DER MUSCHEL

Leinwand. 1,04 × 1,24. Kat. Nr. 964

Der Jesusknabe, vom Lamm begleitet, gibt dem niederknienden Johannesknaben aus einer Muschel Wasser zu trinken und weist zugleich auf die bedeutungsvollen Worte der um den Kreuzesstab des kleinen Johannes geschlungenen Banderole hin: Ecce Agnus Dei. – Die Szene ist eine jener ganz eigenen Erfindungen, mit denen Murillo den christlichen Darstellungskreis bereichert hat. In Körperformen und Gehaben der beiden Kleinen hat der Künstler gleichsam das Kindliche an sich gegeben, es zugleich ins Liebliche und Rührend-Naive steigernd. Beide sind mit dem Lamm zur „figura piramidale" zusammengeschlossen, einem von der Malerei der italienischen Hochrenaissance ausgebildeten Kompositionsmotiv, wobei hier jedoch nach Art des Barocks der Schwerpunkt aus der Mitte verschoben ist. Auf dieser Spätstufe von Murillos Kunst ist alles zart und duftig gemalt, die Landschaft mit breiten Pinselstrichen nur eben angedeutet. Das Ganze erhält eine besondere Weihe durch die über den Kindern schwebende Lichtwolke, in der die verklärten Gestalten dreier Engel sichtbar werden.

99 DIE UNBEFLECKTE EMPFÄNGNIS

Leinwand. 2,06 × 1,44. Kat. Nr. 972

Der Glaube, Maria sei unbefleckt, d. h. frei von der durch das erste Menschenpaar in die Welt gekommenen Erbsünde empfangen worden, hatte sich im 17. Jahrhundert, besonders in Spanien, zu einem Höhepunkt der Marienverehrung gesteigert, widergespiegelt in der Kunst Murillos, von dessen Hand der Prado fünf Darstellungen dieses Themas besitzt. Vor leuchtender Himmelsglorie auf der Mondsichel stehend, im weißen Kleid der Unschuld und weithin umwallt vom blauen Mantel, blickt Maria mit betend zusammengelegten Händen empor. Ihr Gesicht mit den großen Augen ist von reinstem Oval, und reich flutet das gelöste Haupthaar zu beiden Seiten herab. Auf einem Wolkenballen zu ihren Füßen tummeln sich Engelkinder, marianische Symbole in den Händen haltend: Lilie, Rose, Oliven- und Palmzweig. Hoch oben blicken, im blendenden Licht nur undeutlich erkennbar, Engelsköpfchen auf die Himmelskönigin.

100 DIE SCHLAFENDE FRAU DES PATRIZIERS (AUSSCHNITT AUS DEM „TRAUM DES PATRIZIERS")

Leinwand. Kat. Nr. 994

Für den Hochaltar der 1665 eingeweihten Kirche Santa Maria la Blanca in Sevilla schuf Murillo eine Darstellung der Gründungslegende von S. M. Maggiore in Rom: Die Jungfrau Maria

erscheint dem römischen Patrizier Johannes im Traum und heißt ihn, die Kirche auf dem Esquilin zu erbauen. Er sitzt schlafend am Tisch. Auch seine Frau ist neben dem Lager, auf das sie den Kopf gelegt hat, in tiefen Schlaf gesunken. Selten wurde die sanfte Gelöstheit einer Schlafenden so natürlich und schön dargestellt wie hier, und wir ahnen zugleich, daß fromme Gedanken ihren Traum durchziehen.

101 DIE MADONNA MIT DEM ROSENKRANZ

Leinwand. 1,64 × 1,10. Kat. Nr. 975

Fast den ganzen Bildraum ausfüllend, sitzt Maria auf einer Bank. Das Rot ihres Gewandes tritt kräftig aus tiefdunklem Grund hervor, während das Blau des Mantels nur wenig mitspricht. Gerade aufgerichtet und das fast stehende Kind Wange an Wange fest an sich drückend, blickt sie in königlicher Haltung mit ernstem Gesicht auf den Beschauer, und dieser Ernst hat sich auch dem Kinde mitgeteilt, dessen Augen sich in gleicher Höhe mit denen der Mutter befinden. Die barocke Fülle des in weichen, großen Falten von den Knien herabfallenden Gewandes steht in einem gewissen Gegensatz zu der präzisen und alle plastischen Werte klar herausarbeitenden Form im oberen Teil des Bildes.

102 DIE HEILIGE FAMILIE MIT DEM VÖGELCHEN

Leinwand. 1,44 × 1,88. Kat. Nr. 960

Joseph, diesmal die Hauptfigur, sitzt auf einer schräg in den kahlen Raum gerichteten Bank, wobei die mächtigen Schwünge seines bräunlich-gelben Übergewandes zu noch breiterer Entfaltung seiner Gestalt beitragen. An ihn lehnt sich das Jesuskind, in der kleinen Faust ein Vögelchen hochhaltend, um es dem aufmerksam vor ihm sitzenden weißen Hündchen zu zeigen und es zugleich seinem Zugriff zu entziehen. Maria ist als tätige Hausfrau charakterisiert. Den Arbeitskorb zur Seite sitzt sie etwas zurück im Raum, einen Augenblick in ihrer Beschäftigung an der Garnwinde innehaltend, um dem Spiel des Kindes zuzuschauen. Wenn auch der Künstler hier Alltägliches schilderte, so hat er doch alles getan, um die heiligen Gestalten über das Alltägliche hinauszuheben: dem Vater gab er große Form und männliche Würde, der Mutter ein edles und schönes Gesicht, dem blondlockigen Kind die ganze Lieblichkeit seines zarten Alters.

103 MATEO CEREZO, *geb. 1626 Burgos, gest. 29. 6. 1666 Madrid*

HIMMELFAHRT MARIAS

Leinwand. 2,37 × 1,69. Kat. Nr. 658

In sitzender Haltung wird Maria von großen und kleinen Engeln emporgetragen, den Blick nach oben gewandt. Die unten um den schräg in den Raum gestellten Sarkophag versammelten Apostel sind in allmählicher Steigerung von rechts nach links in verschiedener Weise an dem Ereignis beteiligt. Der eine läßt den schweren Deckel zu Boden. Einige blicken in den leeren Sarkophag, über dessen Rand eine Rose hängt, die Blume Marias; auch weist einer eine Rose auf der ausgestreckten Hand vor. Die übrigen nehmen das Wunder wahr mit Gebärden des

Erstaunens. Entscheidend für den Eindruck schwungvollen Emporschwebens der Mariengestalt ist ihre Gegenbewegung zur Apostelgruppe, insbesondere zu dem tief sich hinabbeugenden einzelnen Apostel. Die Komposition geht zwar von Bildvorstellungen der italienischen Renaissance aus, hat sie aber in barockem Sinn weiterentwickelt.

104 JOSÉ ANTOLÍNEZ, *get. Madrid 7. 11. 1635, gest. 30. 5. 1675 ebenda*

VERZÜCKUNG DER HL. MAGDALENA

Leinwand. 2,05 × 1,63. Kat. Nr. 591

Nach der Legende wurde die Heilige während ihrer Bußezeit täglich mehrmals von Engeln in himmlische Höhen gehoben, wo sie in Verzückung die Engelchöre vernahm. Die Barockkunst mit ihrer Vorliebe für Szenen mystischer Ekstase, zumal solcher mit erotischem Einschlag, hat sich der Gestalt gerade dieser, traditionsgemäß spärlich bekleideten Heiligen besonders angenommen. Sie ist hier nur wenig über den Erdboden erhoben. Bücher zeugen von ihrem frommen Studium. Ein kleiner Engel schwingt die der Kasteiung dienende Geißel, andere plagen sich mit dem großen Salbengefäß. Gitarre spielend, von Licht verklärt schwebt ein Mädchenengel herab, und die Heilige scheint dieser Musik zu lauschen, umspielt und umjubelt von der Schar der Engel. – Spätwerk des Meisters.

105 FRANCISCO ZURBARÁN, *get. 7. 11. 1598 Fuente de Cantos, gest. 1664 Madrid*

DIE HL. CASILDA VON BURGOS

Leinwand. 1,84 × 0,90. Kat. Nr. 1239

Als Tochter eines maurischen Königs hatte sie sich zum Christentum bekannt. Als sie einmal dabei überrascht wurde, wie sie christlichen Gefangenen Brot in den Kerker brachte, verwandelte sich dieses in Rosen. Die Heilige ist in der aufwendigen Prachtkleidung einer vornehmen Dame der Zeit mit so individuellen Zügen dargestellt, daß man hier ein Porträt vermuten muß. Das Bild gehört zu einer ganzen Reihe ähnlicher Darstellungen weiblicher Heiliger Zurbaráns etwa aus der Zeit von 1640 bis 1645.

106 NICOLAS POUSSIN, *geb. 15. 6. 1593 Villers b. Les Andelys, gest. 19. 11. 1665 Rom*

DIE HL. CÄCILIE

Leinwand. 1,18 × 0,88. Kat. Nr. 2317

Der Kultus der hl. Cäcilie, der Patronin der Musik, hatte nach Auffindung ihres wohlerhaltenen Leichnams in Rom im Jahre 1599 einen neuen Aufschwung genommen. Poussin stellte die Heilige an einem Klavichord sitzend dar, auf dessen Tasten ihre schlanken, ausdrucksvollen Finger liegen. Sie blickt zur Seite auf die von zwei nackten, echt kindlichen Engeln gehaltenen Noten. Ob sie dabei singt, wie es die beiden weiter im Raum diagonal zurückstehenden Kinder

tun, wird nicht ganz deutlich. Hinter diesen ragt eine mächtige Säule auf, ein seit Tizian beliebtes Motiv zur pompösen Ausstattung des Bildraums. Ihr kannelierter Schaft zeugt von dem Antikenstudium, dem der Künstler damals oblag. Die in der Barockmalerei häufig verwendete schwere Draperie wird hier von einem fliegenden Engel gerafft. Die starken Lokalfarben und das kräftige Helldunkel entsprechen der Malweise Poussins seiner ersten römischen Jahre seit 1624.

107 IDEALE LANDSCHAFT

Leinwand. 1,20 × 1,87. Kat. Nr. 2310

Unter idealer Landschaft versteht man einen aus getrennt beobachteten Elementen komponierten, meist unter der Idee heiteren Friedens und reich gegliederter südlicher Formen stehenden Naturausschnitt, der durch biblische, mythologische oder genrehafte Gestalten belebt sein kann und gern ins Großräumige, ja Erhabene gesteigert ist. Poussin hat solche Landschaften hauptsächlich in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens in Rom gemalt. Das breite Format gibt einen panoramaartigen, links und rechts durch Baumgruppen begrenzten Ausschnitt. Die horizontalen Wolkenstreifen unterstützen noch die Breitenlagerung der hintereinander geschichteten Bodenwellen. Eine Bergkuppe genau in der Mitte hält die Komposition zusammen. Größenmäßig abgestufte Genrefiguren mit dem so beliebten Blau-Rot-Akkord sind Anhaltspunkte zum Erleben der Raumtiefe. Linear scharf begrenzte, im Kubischen ihrer Erscheinung betonte Bauten stehen als Leistungen der Menschenhand in Gegensatz zu den amorphen Gebilden der Natur.

108 ANTOINE WATTEAU, *geb. 10. 10. 1684 Valenciennes, gest. 18. 7. 1721 Nogent-sur-Marne*

FEST IN EINEM PARK

Leinwand. 0,48 × 0,56. Kat. Nr. 2354

Auf den offenen Rasenflächen eines Parks mit hochragenden Bäumen, bei anmutigem Wechsel heller und schattiger Partien, stehen, sitzen, liegen und wandeln kleinere und größere Gruppen vornehm gekleideter Männer und Frauen, in galanter Unterhaltung begriffen. Auf hohem Sockel thront die Göttin Ceres, und die Statue Neptuns erhebt sich über einer rauschenden Kaskade, deren Wasser sich im Unbestimmten verlieren. Die Pinie mit der weit ausladenden Krone deutet südliche Landschaft an. Für die Statuen könnte der Park von Saint-Cloud Anregungen gegeben haben.

109 FRANCISCO DE GOYA, *geb. 30. 3. 1746 Fuentetodos, gest. 16. 4. 1828 Bordeaux*

DIE MAJA UND DIE VERMUMMTEN

Tapisserieentwurf. 2,75 × 1,90. Kat. Nr. 771

Goya hat zwischen 1776 und 1791 mit Unterbrechungen 45 Entwürfe für die königliche Gobelinmanufaktur geliefert. Die meisten der danach gefertigten Tapisserien sollten der Aus-

schmückung von Räumen des Jagdschlosses El Pardo dienen; einige der späteren waren auch für den Escorial bestimmt. 39 dieser Entwürfe (Kartons) bewahrt der Prado. Fern von der traditionellen Thematik des 18. Jahrhunderts geben sie in den heiteren Farben des Rokoko eine höchst mannigfaltige und im wahrsten Sinne des Wortes bunte Überschau über das wirkliche Leben des spanischen Volkes zur damaligen Zeit, seine Sitten, Lustbarkeiten und einzelnen Typen. Sie sind mit sicherem Gefühl für dekorative Wirkung komponiert. – Zu den originellsten dieser Typen gehörte der Majo, eine Art Stutzer der unteren Klassen, der in der Regel mit einer das Gesicht z. T. verdeckenden, dunklen Kappe einherstolzierte. Sein weibliches Gegenstück, die Maja, trat ebenfalls herausfordernd auf und kleidete sich bei besonderen Gelegenheiten gern in die Volkstracht. Mehrere dieser Gestalten hat Goya hier zu einer überaus farbigen Gruppe vor neutralem Landschaftshintergrund zusammengeschlossen, wobei Beziehungen zwischen ihnen nur leicht angedeutet sind. – Entstanden 1777.

110 DER TOPFWARENHÄNDLER

Tapisserieentwurf. 2,59 × 2,20. Kat. Nr. 780

Die Welt der kleinen Leute, vertreten durch den Topfwarenhändler mit seinen vor ihm knienden Kundinnen, und der Bereich der Vornehmen mit Kutsche und reichem Lakaienaufgebot sind kompositorisch und farbig eng miteinander verflochten, obwohl keine der beiden Parteien von der anderen Notiz nimmt; im Gegenteil, man kehrt sich ostentativ den Rücken zu. Doch war der Künstler sicher nicht darauf aus, hier bewußt einen sozialen Gegensatz zu konstruieren, obwohl der Ansatz dazu vorhanden sein mag. Das Ganze ist heiter und unbeschwert im Geiste des Rokoko vorgetragen. – Entstanden 1779.

111 DIE FAMILIE KARLS IV. (AUSSCHNITT)

Leinwand. 2,80 × 3,36. Kat. Nr. 726

Nachdem Goya 1799 zum ersten Hofmaler ernannt worden war, entstand im folgenden Jahr das riesige, prunkvolle Gruppenbildnis der gesamten königlichen Familie, von dem hier der mittlere Teil mit den beiden Hauptpersonen Carlos IV. und seiner Gemahlin Maria Luisa wiedergegeben ist. Die Königin erscheint mit zweien ihrer Kinder betont als Mutter – es war im Zeitalter der Aufklärung bei den Fürsten Mode geworden, sich bürgerlich-menschlich zu geben. Der König ist seinem Rang entsprechend etwas vorgetreten; doch wurde dieser mit Orden behängte, etwas dickliche Monarch als die unbedeutende Figur gekennzeichnet, die er tatsächlich war, beherrscht von seiner Gemahlin und deren Geliebten Godoy, unfähig, die Katastrophe aufzuhalten, der Spanien entgegentrieb. Auch die Königin hat der Maler erfaßt als das, was sie war: eine herrschsüchtige, schamlose Person, mit Anzeichen der Verfettung auch sie, aufgeputzt mit Schmuck und kostbarem Gewand, aber in nichts sonst eine Königin. Man beachte den Kontrast zwischen ihrem gierig gespannten Gesicht und den unschuldigen Mienen der Kinder. Noch nie hatte ein Hofmaler seine königlichen Auftraggeber mit so schonungsloser Kritik ihrer Personen dargestellt, einer Kritik zugleich am absolutistischen Königtum überhaupt im Stadium seines Verfalls.

112 DOÑA TADEA ARIAS DE ENRÍQUEZ

Leinwand. 1,90 × 1,06. Kat. Nr. 740

Die Dame steht wie auf einer Bühne vor unbestimmt angedeutetem Landschaftsprospekt. Sie scheint im Begriff, sich den rechten Handschuh anzuziehen. Das junge, aus großen Augen in die Ferne blickende Gesicht ist von einem riesigen Kranz dunkler Locken umrahmt, die bis auf die Schultern herabfallen. Das Gewand besteht aus weißem, durchsichtigem Tüll über zart hindurchschimmerndem rosa Unterkleid – ein farbiger Effekt, der durch das um die schlanke Taille geschlungene und dann zu großer Schleife gebundene schwarze Band raffiniert gesteigert wird. Zierlich schauen die im Kreuzschritt gestellten Füße in ihren spitzen Schuhen unten hervor. Die Wappen in der Ecke weisen auf adlige Abstammung der stolzen Dame, über die wir jedoch sonst kaum etwas wissen. – Entstanden vermutlich 1793/94.

113 DER MALER FRANCISCO BAYEU

Leinwand. 1,12 × 0,84. Kat. Nr. 721

Bayeu war Goyas Schwager, und seine Stellung als Hofmaler ermöglichte es ihm, den um zwölf Jahre jüngeren zu fördern. Ein erstes Bildnis Bayeus schuf Goya 1786; dieses zweite entstand 1795, im Todesjahr des 61jährigen. Gerade aufgerichtet sitzt er in einem Lehnstuhl, in der Rechten den Pinsel als Attribut seines Berufs, die verborgene Linke anscheinend auf die Armlehne gestützt. Goya begnügte sich aber nicht mit einer repräsentativen Darstellung, wie dies zu seiner Zeit noch allgemein üblich war, sondern deutete etwas von dem Leben dieses ernsten Mannes an, um dessen Mund ein bitterer Zug liegt. Das Ganze ist in zarten, neuartigen Farbkombinationen gehalten.

114 DIE MARQUESA VON VILLAFRANCA. Bezeichnet: Goya 1804

Leinwand. 1,95 × 1,26. Kat. Nr. 2448

Goya hat die 24jährige Marquesa, die Mitglied der Akademie der Schönen Künste war, vor dem halbvollendeten Porträt ihres Gemahls in einem roten Lehnstuhl sitzend dargestellt, während ihre Füße auf einem großen Kissen von gleicher Farbe ruhen. Zum Zeichen, daß sie selbst Schöpferin des vor ihr stehenden Porträts sei, hat er ihr Pinsel und Malstock in die Hand gegeben auch die Palette auf einem Tischchen neben ihr untergebracht. Die Marquesa trägt das einfache, hochgegürtete Hemdkleid der Empiremode, dessen zarter Tüll ihrem Körper schmiegsam anliegt. Frei und stolz hält sie ihren Kopf mit dem frischen Gesicht unter der dunklen Haarkrone.

115 DIE BEKLEIDETE MAJA

Leinwand. 0,95 × 1,90. Kat. Nr. 741

116 DIE NACKTE MAJA

Leinwand. 0,97 × 1,90. Kat. Nr. 742

Über diese beiden, 1797/98 anzusetzenden Bilder ist nur bekannt, daß sie aus dem Besitz des Goya sehr gewogenen Ministers Godoy stammen. Die Meinung, die Dargestellte sei die

Herzogin von Alba, Freundin und Gönnerin Goyas, ist durch nichts bewiesen und aus mehreren Gründen wenig wahrscheinlich. Warum Goya die gleiche Frau in fast gleicher Haltung einmal bekleidet und einmal unbekleidet malte, ist noch nicht einleuchtend erklärt worden; aber wo wären uns die äußeren und inneren Erlebnisse eines Künstlers jemals bis ins letzte vertraut! Ein junges Weib von lockender Sinnlichkeit liegt auf weichem Lager, uns mit wachen Augen anschauend. Indem sie die Arme hinter dem Kopf verschränkt hält, bietet sie uns ihren geschmeidigen Körper voll dar, um dessen Reize sie sehr genau weiß. Etwas deutlicher noch ist diese Darbietung bei der Unbekleideten durch ihre stärkere Drehung in die Frontalansicht (am besten an der frontalen Stellung des rechten Beines zu erkennen). Selbst wenn man annimmt, daß dieser Akt durch einen ganz privaten Auftrag zustande kam, beweist das Fehlen jeder antikischen oder allegorischen Motivierung eine erstaunliche Unabhängigkeit von den Traditionen der spanischen, ja der europäischen Malerei überhaupt.

117 DER 2. MAI 1808 IN MADRID

Leinwand. 2,66 × 3,45. Kat. Nr. 748

Dieses Bild sowie sein Gegenstück „Der 3. Mai 1808 in Madrid" entstand 1814 auf Grund eines von Goya selbst angeregten Auftrages der Regierung, „mit dem Pinsel die bemerkenswertesten und heldenhaftesten kriegerischen Handlungen unseres glorreichen Aufstandes gegen den Tyrannen von Europa zu verewigen". Die hier geschilderten Ereignisse lagen also 6 Jahre zurück. Dargestellt ist der in rasender Wut geführte Straßenkampf der Madrider Bevölkerung gegen die berittenen Mameluken des französischen Befehlshabers Murat, wobei der Augenblick gewählt wurde, da die Aufständischen am Anfang noch die Oberhand behalten. Die Reiter scheinen vor der tobenden Menge zu fliehen, eine Bewegung, die durch den Zug der Häuserkante oben verstärkt wird. In weiser Ökonomie hat der Künstler ein farbiges Hauptzentrum geschaffen – die geballte Reitergruppe mit dem prachtvoll gemalten Schimmel – und ein farbiges Nebenzentrum: den Spanier mit der gelben Jacke, der dem Mameluken den Dolch in die Brust stößt. Beide Zentren werden auseinandergehalten durch den dunkel gekleideten Spanier. Man spürt überall, wie Goya mit leidenschaftlichem Haß gegen die Eindringlinge sich in jene Ereignisse zurückversetzt hat, deren Augenzeuge er wohl gewesen ist. (Die Fehlstellen am linken Bildrand erklären sich aus Beschädigungen, die das Bild während des Bürgerkrieges 1936 beim Abtransport erlitten hat.)

118 DER 3. MAI 1808 IN MADRID: DIE ERSCHIESSUNG DER AUFSTÄNDISCHEN

Leinwand. 2,66 × 3,45. Kat. Nr. 749

Vor den Toren von Madrid mit der Stadtsilhouette im Hintergrund geht die Erschießung vor sich. Rechts mit angelegten Gewehren eine Gruppe französischer Soldaten so in die Tiefe gestaffelt, daß die Gleichheit der Bewegung wie das exakte Funktionieren einer Maschine wirkt. Links blutige Leichen am Boden und die Gruppe derer, die in dumpfer Angst den Tod unmittelbar erwarten; nur einer, hell beleuchtet, blickt ihm gerade ins Auge, die Arme emporwerfend und gegenüber seinen in ihr Schicksal ergebenen Leidensgefährten die patriotische Ehre rettend.

Zwischen beiden Gruppen kommt ein endloser Zug weiterer Gefangener langsam herauf, dem gleichen Schicksal entgegen. Ein nachtdunkler Himmel hängt über dem Ganzen, trostlos und kahl dehnt sich der Hügel, und eine große Blendlaterne wirft ihr gespenstisches Licht vom Boden aus auf die schauerliche Szene. Die Macht der Farbe, das Wechselspiel von Hell und Dunkel, die im Dienste höchster Anschaulichkeit stehende Klarheit der Komposition, Haltung, Gebärde und Gesichtsausdruck der handelnden Personen – alles wirkt zusammen zu einer an Größe und dramatischer Wucht nie wieder erreichten realistischen Schilderung eines zeitgenössischen Ereignisses.

119 VICENTE LÓPEZ, *geb. 20. 9. 1772 Valencia, gest. 22. 6. 1850 Madrid*

DER MALER FRANCISCO DE GOYA. Bezeichnet: López a su Amigo Goya

Leinwand. 0,93 × 0,75. Kat. Nr. 864

López, nach Goya der erste Porträtist des spanischen Hofes, hat in diesem 1826 entstandenen Bildnis des 80jährigen Freundes sein bestes Werk geschaffen. Mit Pinsel und Palette sitzt der Greis da. Ungebrochene Energie strahlt aus diesem Gesicht mit der hohen Stirn, dem unter verhängten Lidern scharf beobachtenden Blick, dem herben, fest geschlossenen Mund, dem eigenwilligen Kinn. In allem drückt sich die kämpferische Natur aus, die das ganze Leben und Schaffen Goyas bestimmt hat.

120 THOMAS LAWRENCE, *geb. 13. 4. 1769 Bristol, gest. 7. 1. 1830 London*

MISS MARTHA CARRY

Leinwand. 0,76 × 0,64. Kat. Nr. 3012

Die Dame, der Vorliebe der Empirezeit entsprechend in duftiges Weiß gekleidet und mit gepudertem Haar, sitzt in Halbfigur vor dunkelrotem Vorhang, der ihre Erscheinung ausgezeichnet zur Geltung bringt. Das Gesicht wurde zwar auf Schönheit angelegt, doch spürt man die lebendige Persönlichkeit. Die Wiedergabe der zarten, von Reflexen überspielten Haut ist meisterhaft, ebenso die lockere, fast impressionistische Behandlung des Gewandes. Das Rot des Vorhangs kehrt in Gürtel und Sessellehne wieder und erfährt durch das intensive Blau des Landschaftsausschnittes eine kräftige Unterbrechung. Der Künstler, nach dem Tode von Gainsborough und Reynolds der gesuchteste Bildnismaler Englands, hat es verstanden, sein Modell mit dem Charme einer wirklichen Lady auszustatten. Er ist im Prado erst seit 1958/59 durch drei Bilder vertreten.

VERZEICHNIS DER GEMÄLDE

1	*Fra Angelico*	Verkündigung
2	*Andrea Mantegna*	Der Tod Marias
3	*Niederländischer Meister des 15. Jahrhunderts*	Der Lebensbrunnen und der Triumph der Kirche über die Synagoge
4	*Meister von Flémalle*	Heilige Barbara
5	*Rogier van der Weyden*	Kreuzabnahme
6	*Rogier van der Weyden*	Pietà
7	*Hieronymus Bosch*	Anbetung der Könige
8	*Hieronymus Bosch*	Der Heuwagen
9	*Hieronymus Bosch*	Das Paradies
10	*Hieronymus Bosch*	Die Hölle
11	*Hieronymus Bosch*	Der Garten der Lüste
12	*Pieter Bruegel d. Ä.*	Der Triumph des Todes
13	*Bernart van Orley*	Maria mit Kind
14	*Joachim Patinir*	Ruhe auf der Flucht nach Ägypten
15	*Albrecht Dürer*	Selbstbildnis
16	*Albrecht Dürer*	Bildnis eines Unbekannten
17	*Anthonis Mor*	Metgen, die Frau des Künstlers
18	*Anthonis Mor*	Königin Maria von England
19	*Marinus van Roymerswaele*	Der hl. Hieronymus
20	*Lucas Cranach d. Ä.*	Hirsch- und Eberjagd
21	*Raffael*	Kreuztragung
22	*Raffael*	Der Kardinal
23	*Raffael*	Die Heilige Familie unter der Eiche
24	*Raffael*	Die Madonna mit dem Fisch
25	*Andrea del Sarto*	Madonna mit Kind, einem Heiligen und einem Engel
26	*Andrea del Sarto*	Weibliches Bildnis
27	*Correggio*	Maria mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes
28	*Correggio*	Noli me tangere
29	*Federigo Barocci*	Geburt Christi
30	*Sebastiano del Piombo*	Der kreuztragende Christus
31	*Luis de Morales*	Madonna in Halbfigur mit Kind
32	*Juan de Juanes*	Das Abendmahl
33	*Alonso Sánchez Coello*	Die Infantin Isabel Clara Eugenia
34	*Giorgione*	Die Madonna mit dem hl. Antonius und dem hl. Rochus
35	*Tizian*	Bacchanal
36	*Tizian*	Das Venusfest

37	*Tizian*	Danaë
38	*Tizian*	Venus und der Orgelspieler
39	*Tizian*	Kaiser Karl V. zu Pferde in der Schlacht bei Mühlberg
40	*Tizian*	Der Malteserritter mit der Uhr
41	*Tizian*	La Gloria
42	*Tizian*	Spanien kommt der Religion zu Hilfe
43	*Tizian*	Ansprache des Marqués del Vasto an seine Soldaten
44	*Tizian*	Selbstbildnis
45	*Tizian*	Kaiserin Isabella
46	*Lorenzo Lotto*	Herr Marsilio und seine Gemahlin
47	*Veronese*	Venus und Adonis
48	*Veronese*	Die Auffindung des Moses
49	*Tintoretto*	Die Taufe Christi
50	*Veronese*	Jesus und der Hauptmann von Kapernaum
51	*Tintoretto*	Die Frau mit entblößtem Busen
52	*Tintoretto*	Joseph und die Frau des Potiphar
53	*Tintoretto*	Der Herr mit der Goldkette
54	*El Greco*	Die Dreifaltigkeit
55	*El Greco*	Julian Romero und sein Schutzpatron
56	*El Greco*	Heilige Familie
57	*El Greco*	Taufe Christi
58	*El Greco*	Anbetung der Hirten
59	*El Greco*	Ausgießung des Heiligen Geistes
60	*Daniele Crespi*	Pietà
61	*Peter Paul Rubens*	Der Triumph der Kirche über das Laster
62	*Peter Paul Rubens*	Der Triumph der Kirche über den Götzendienst
63	*Peter Paul Rubens*	Der Bauerntanz
64	*Peter Paul Rubens*	Diana und ihre Nymphen von Faunen überrascht
65	*Peter Paul Rubens*	Das Urteil des Paris
66	*Peter Paul Rubens*	Der Liebesgarten
67	*Peter Paul Rubens*	Maria von Medici, Königin von Frankreich
68	*David Teniers d.J.*	Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie in Brüssel
69	*Adam Elsheimer*	Die Verspottung der Ceres
70	*Anthonis van Dyck*	Die Gefangennahme Christi
71	*Anthonis van Dyck*	Reiterbildnis Karls I. von England
72	*Anthonis van Dyck*	Diana, Gräfin von Oxford

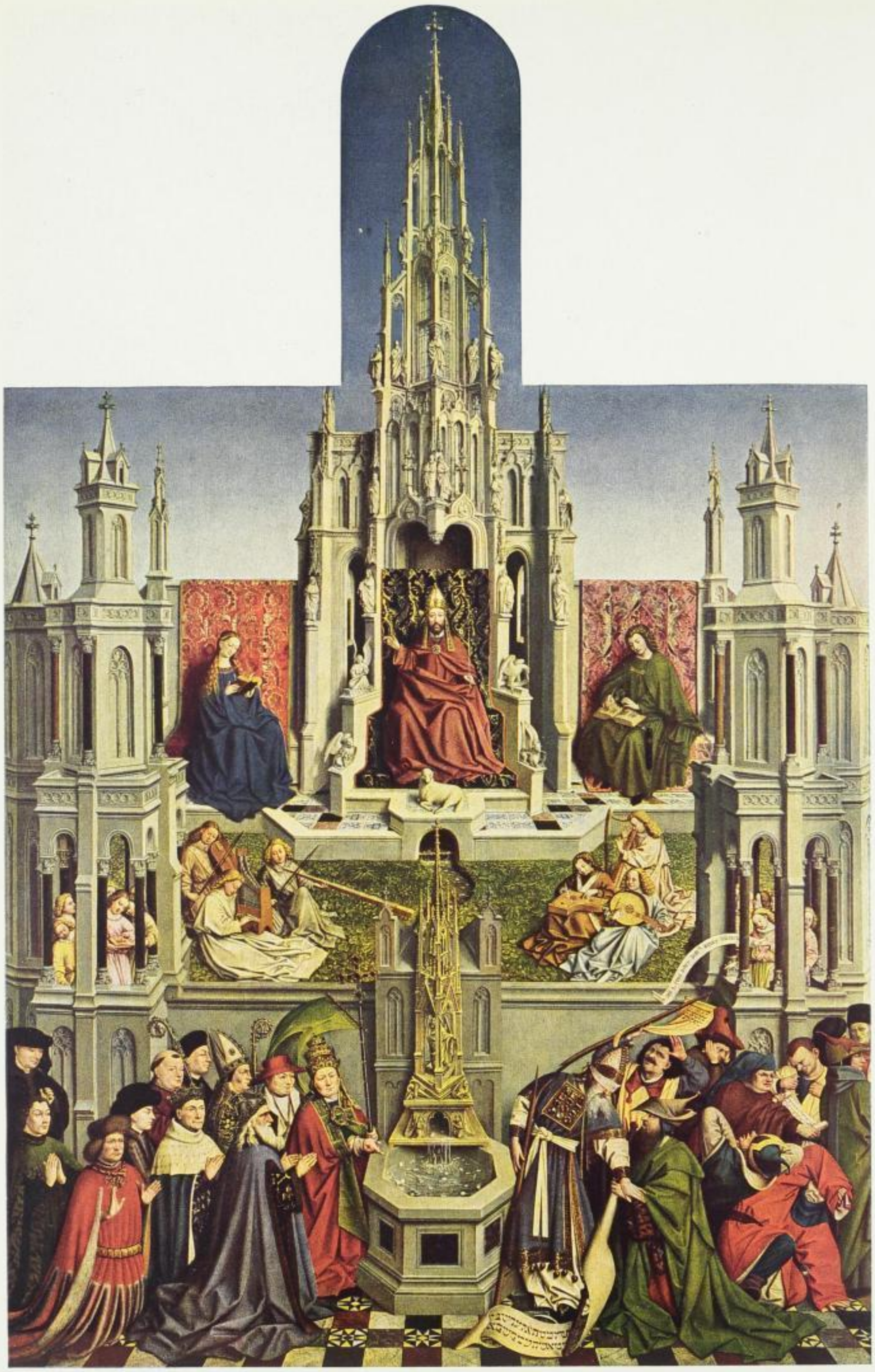
73	*Jakob Jordaens*	Familienbild
74	*Frans Snyders*	Die Früchteverkäuferin
75	*Rembrandt*	Sophonisbe empfängt den Giftbecher
76	*Diego Velázquez*	Die Anbetung der Könige
77	*Diego Velázquez*	Der Infant Don Carlos
78	*Diego Velázquez*	Prinz Baltasar Carlos als Jäger
79	*Diego Velázquez*	Die Schmiede Vulkans
80	*Diego Velázquez*	Die Trinker
81	*Diego Velázquez*	Aesop
82	*Diego Velázquez*	Don Gaspar de Guzman, Herzog von Olivares
83	*Diego Velázquez*	Die Krönung Marias
84	*Diego Velázquez*	Der hl. Antonius besucht den hl. Paulus
85	*Diego Velázquez*	Die Übergabe von Breda
86	*Diego Velázquez*	Die Spinnerinnen
87	*Diego Velázquez*	Der Hofnarr „Don Juan de Austria"
88	*Diego Velázquez*	Der Hofnarr Sebastián de Morra
89	*Diego Velázquez*	„Las Meninas"
90	*Diego Velázquez*	Prinz Baltasar Carlos zu Pferde
91	*Diego Velázquez*	Im Garten der Villa Medici in Rom
92	*Diego Velázquez*	Die Infantin Margarita
93	*Jusepe de Ribera*	Das Martyrium des hl. Bartholomäus
94	*Jusepe de Ribera*	Johannes der Täufer in der Wüste
95	*Jusepe de Ribera*	Der hl. Christophorus mit dem Jesuskind
96	*Bartolomé Esteban Murillo*	Das Mädchen mit der Münze
97	*Bartolomé Esteban Murillo*	Die Verkündigung
98	*Bartolomé Esteban Murillo*	Die Kinder mit der Muschel
99	*Bartolomé Esteban Murillo*	Die Unbefleckte Empfängnis
100	*Bartolomé Esteban Murillo*	Die schlafende Frau des Patriziers
101	*Bartolomé Esteban Murillo*	Die Madonna mit dem Rosenkranz
102	*Bartolomé Esteban Murillo*	Die Heilige Familie mit dem Vögelchen
103	*Mateo Cerezo*	Himmelfahrt Marias
104	*José Antolinez*	Verzückung der hl. Magdalena
105	*Francisco Zurbarán*	Die hl. Casilda von Burgos
106	*Nicolas Poussin*	Die hl. Cäcilie
107	*Nicolas Poussin*	Ideale Landschaft
108	*Antoine Watteau*	Fest in einem Park
109	*Francisco de Goya*	Die Maja und die Vermummten

110 *Francisco de Goya* Der Topfwarenhändler
111 *Francisco de Goya* Die Familie Karls IV.
112 *Francisco de Goya* Doña Tadea Arias de Enríquez
113 *Francisco de Goya* Der Maler Francisco Bayeu
114 *Francisco de Goya* Die Marquesa von Villafranca
115 *Francisco de Goya* Die bekleidete Maja
116 *Francisco de Goya* Die nackte Maja
117 *Francisco de Goya* Der 2. Mai 1808 in Madrid
118 *Francisco de Goya* Der 3. Mai 1808 in Madrid: die Erschießung der Aufständischen
119 *Vicente López* Der Maler Francisco de Goya
120 *Thomas Lawrence* Miss Martha Carry

BILDTAFELN

1 *Fra Angelico, Verkündigung*

2 *Andrea Mantegna, Der Tod Marias*

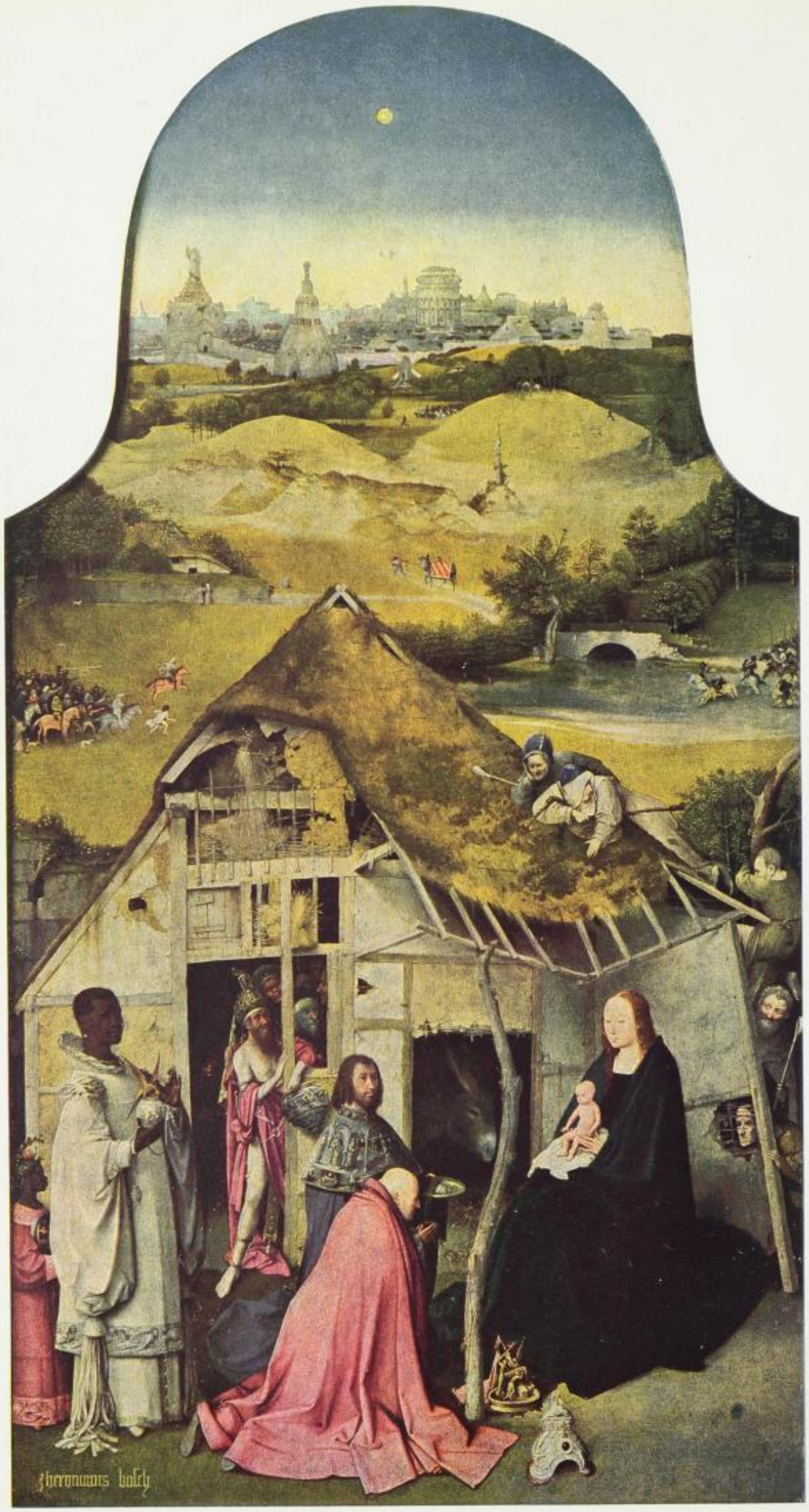


3 *Niederländischer Meister des 15. Jahrhunderts, Der Lebensbrunnen*

4 *Meister von Flémalle, Heilige Barbara*

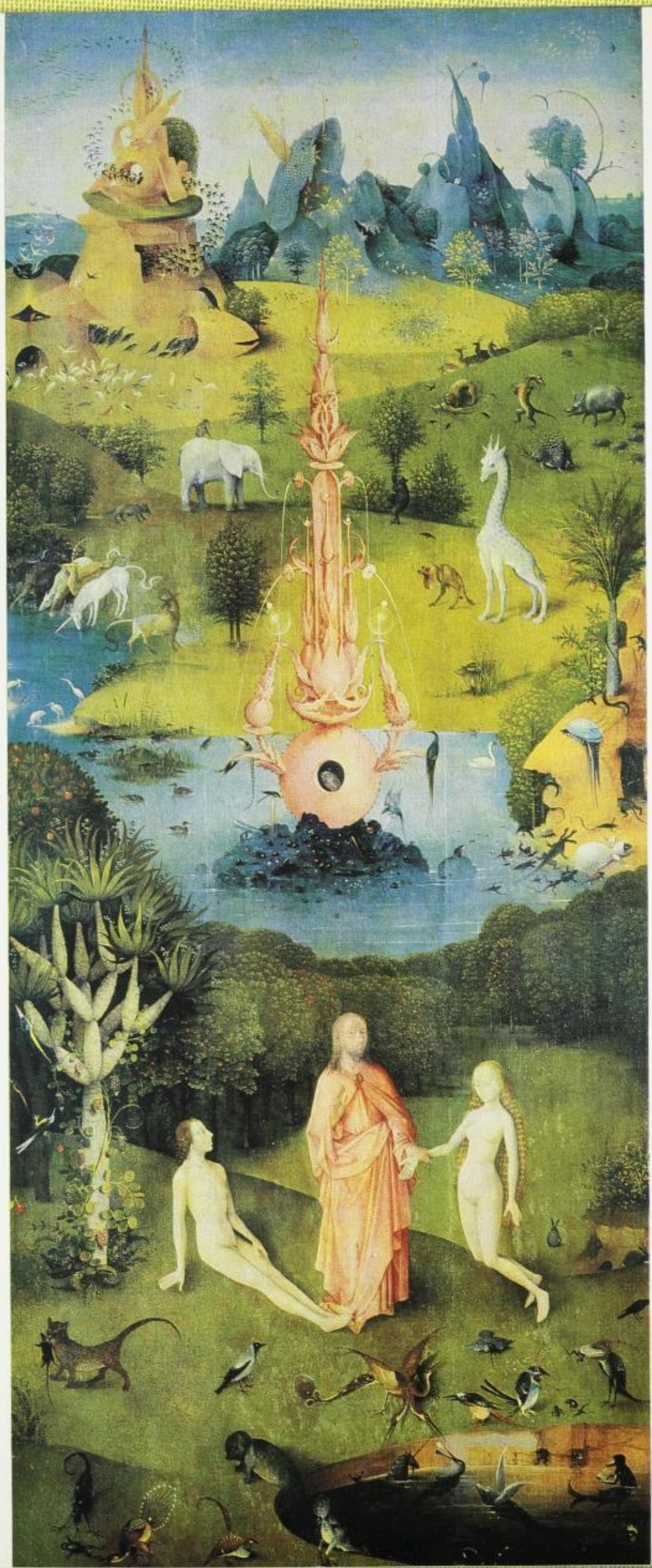
5 *Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme*

6 *Rogier van der Weyden, Pietà*

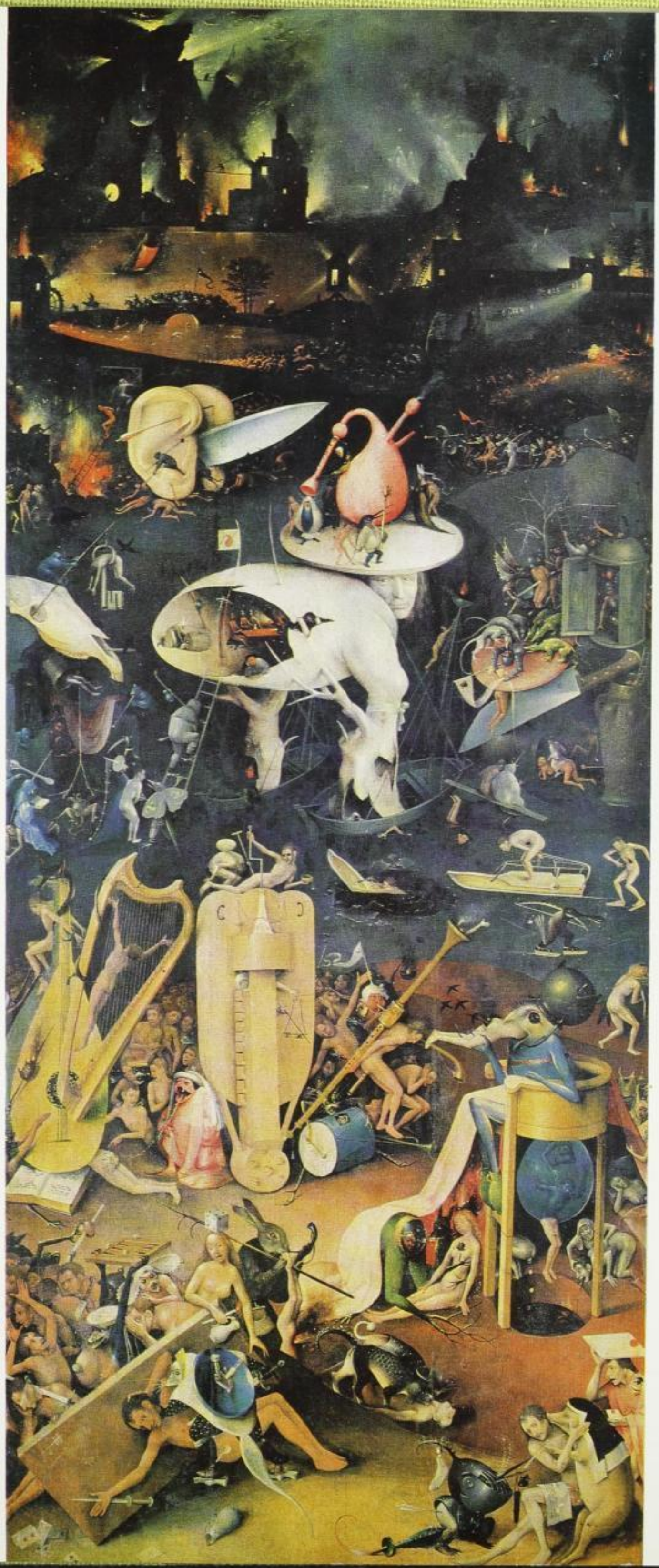


7 *Hieronymus Bosch, Anbetung der Könige*

8 *Hieronymus Bosch, Der Heuwagen*



9 *Hieronymus Bosch, Das Paradies*



10 *Hieronymus Bosch, Die Hölle*

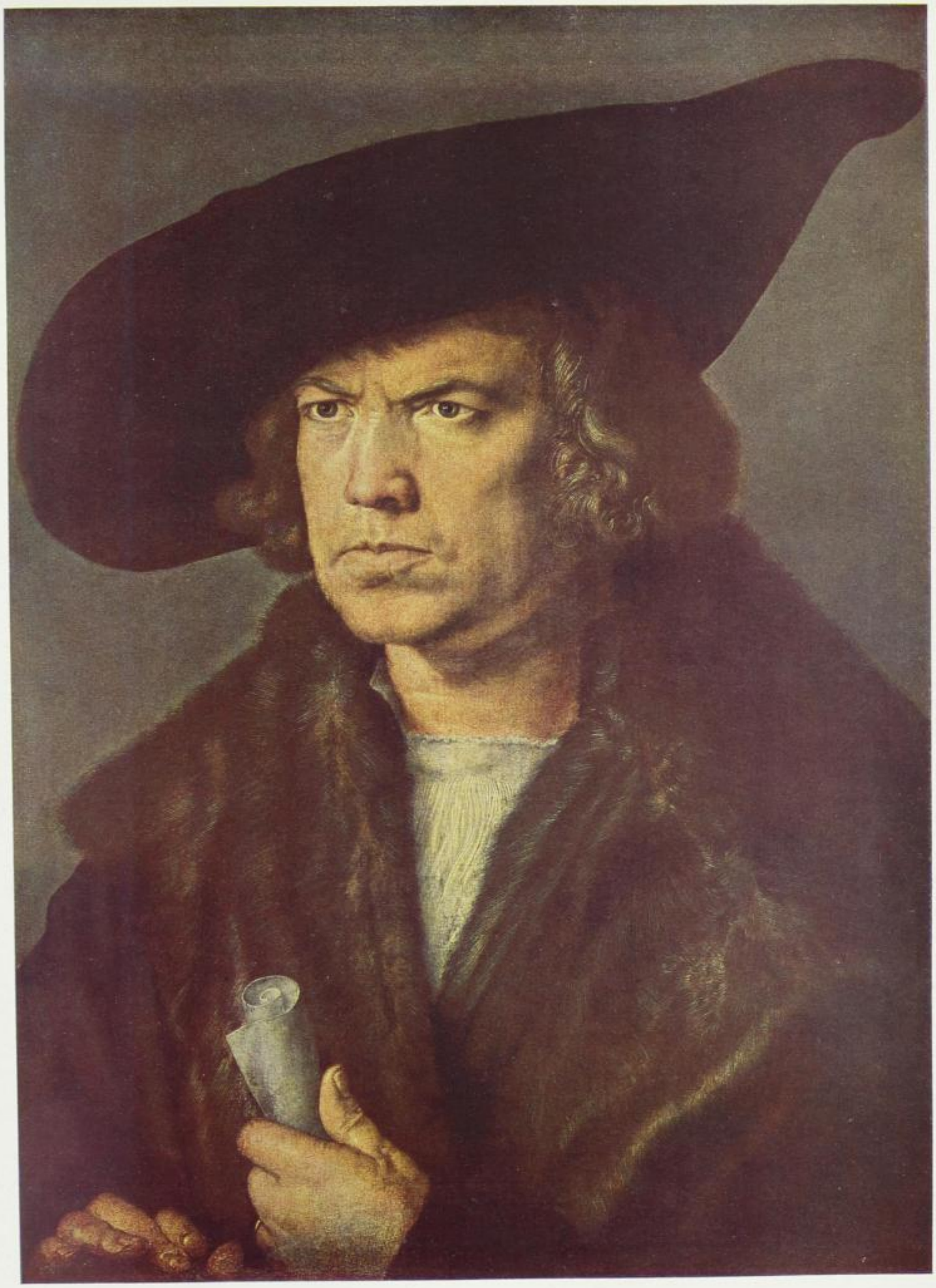
11 *Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste*

12 Pieter Bruegel d. Ä., Der Triumph des Todes

13 *Bernart van Orley, Maria mit Kind*

14 *Joachim Patinir, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*

15 *Albrecht Dürer, Selbstbildnis*



16 *Albrecht Dürer, Bildnis eines Unbekannten*

17 *Anthonis Mor, Metgen, die Frau des Künstlers*

18 *Anthonis Mor, Königin Maria von England*

19 *Marinus van Roymerswaele, Der hl. Hieronymus*

20 *Lucas Cranach, d. Ä., Hirsch- und Eberjagd*

21 *Raffael, Kreuztragung*

22 *Raffael, Der Kardinal*

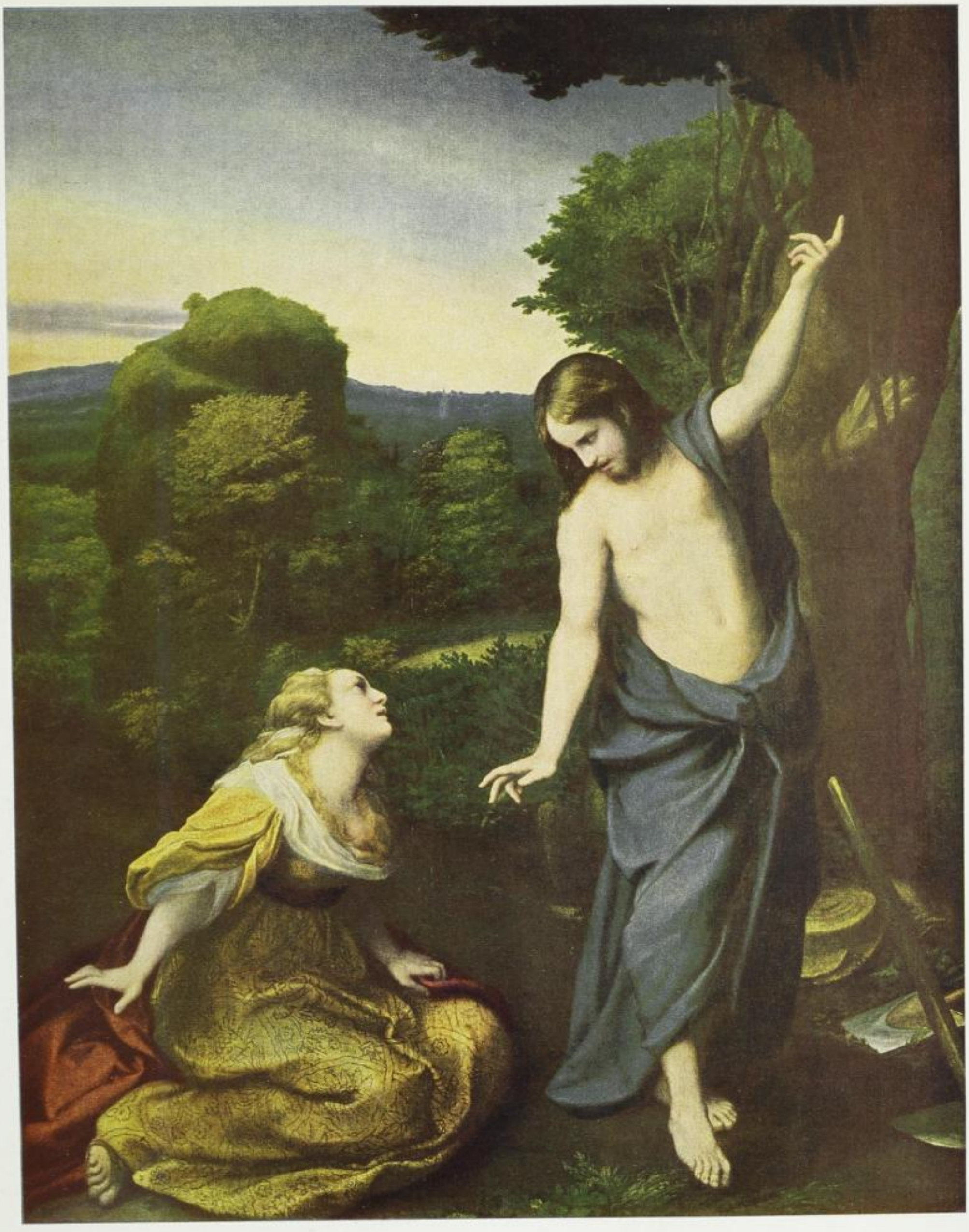
23 *Raffael, Die Heilige Familie unter der Eiche*

24 *Raffael, Die Madonna mit dem Fisch*

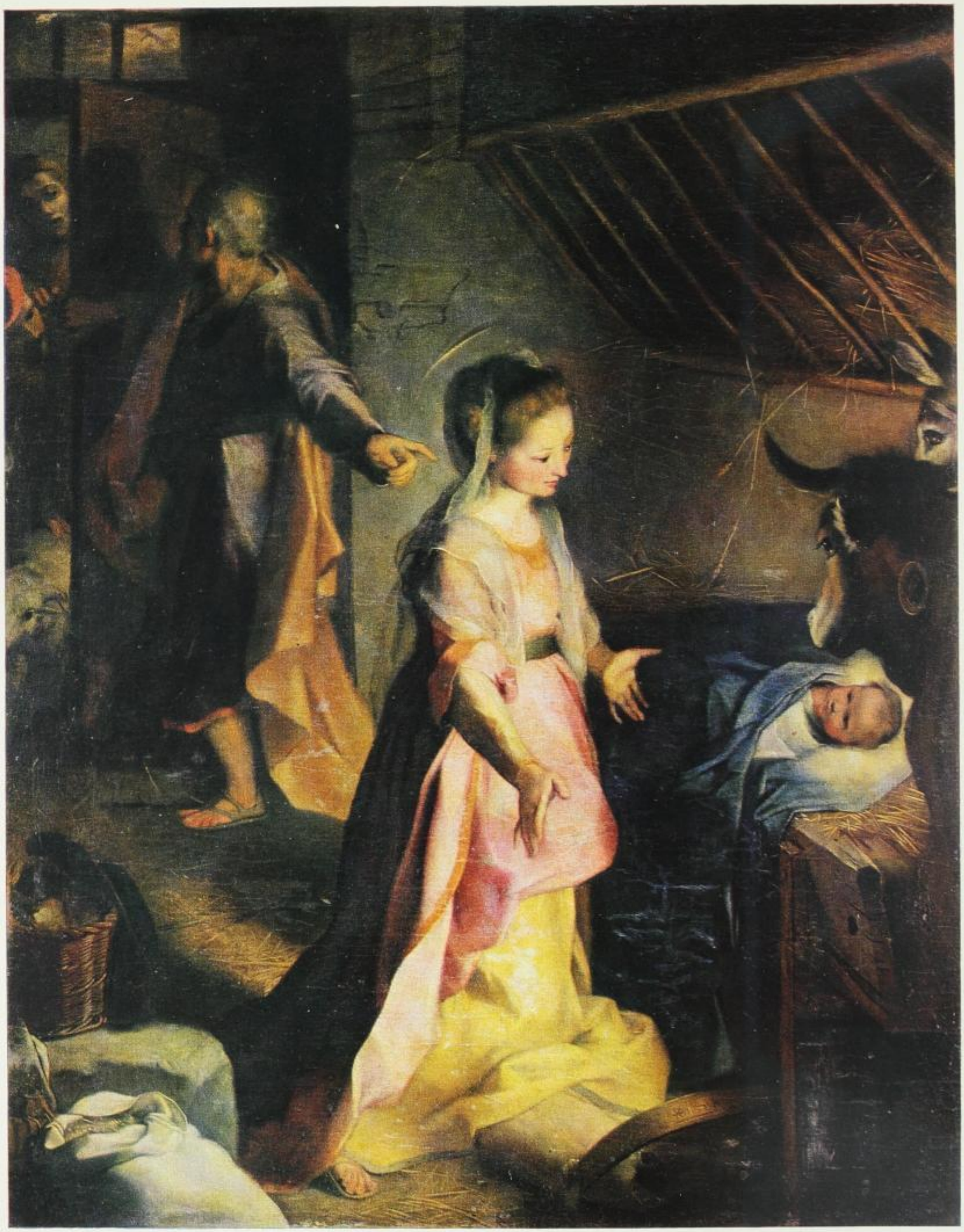
25 *Andrea del Sarto, Madonna mit Kind, einem Heiligen und einem Engel*

26 *Andrea del Sarto, Weibliches Bildnis*

27 *Correggio, Maria mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes*



28 *Correggio, Noli me tangere*



29 *Federigo Barocci, Geburt Christi*

30 *Sebastiano del Piombo, Der kreuztragende Christus*

31 *Luis de Morales, Madonna in Halbfigur mit Kind*

32. *Juan de Juanes, Das Abendmahl*

33 *Alonso Sánchez Coello, Die Infantin Isabel Clara Eugenia*

34 Giorgione, Die Madonna mit dem Hl. Antonius und dem Hl. Rochus

35 *Tizian, Bacchanal*

36 *Tizian, Das Venusfest*

37 *Leda, Danaë*

38 *Tizian, Venus und der Orgelspieler*

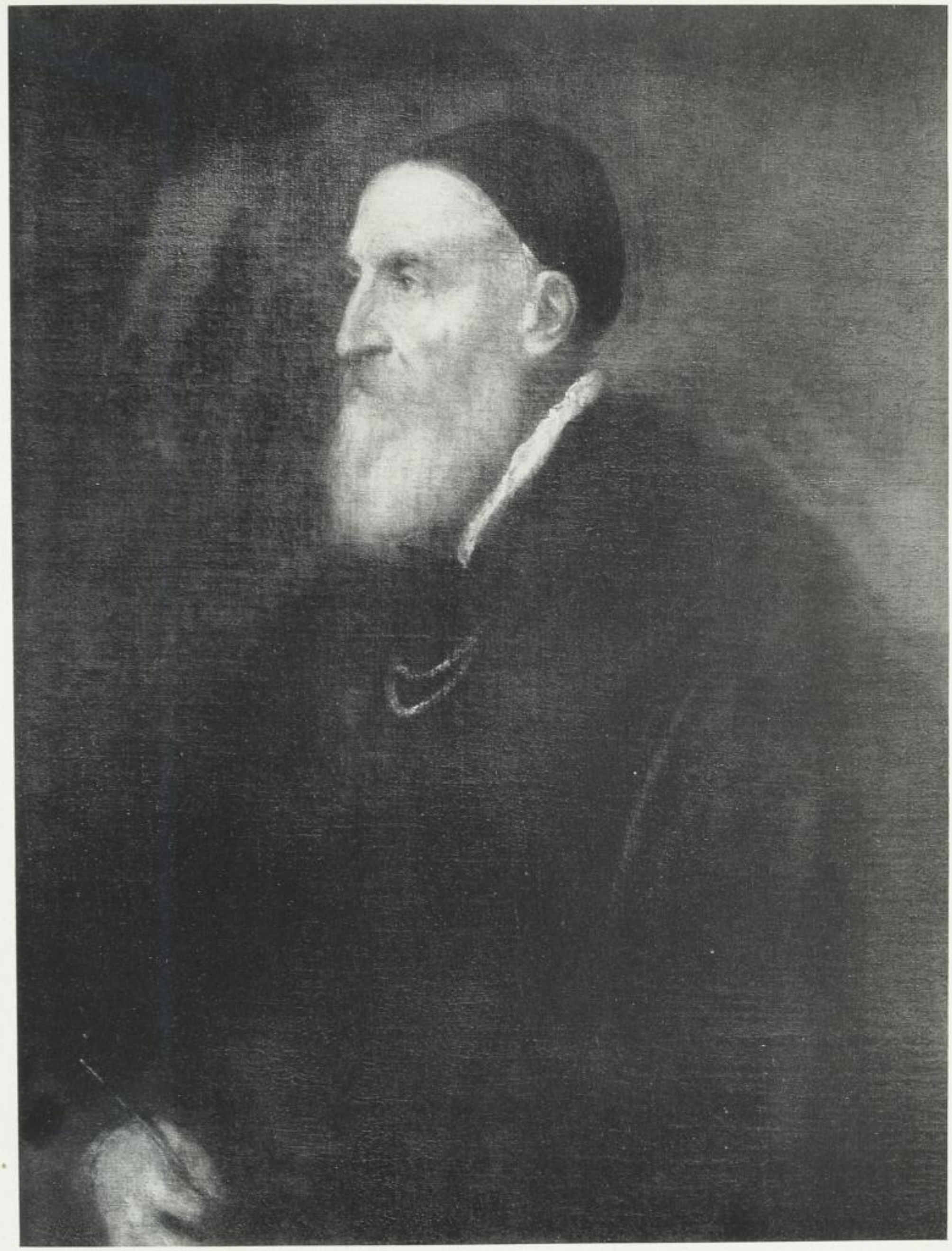
39 *Tizian, Kaiser Karl V. zu Pferde in der Schlacht bei Mühlberg*

40 *Tizian, Der Malteserritter mit der Uhr*

41 *Tizian, La Gloria*

42 *Tizian, Spanien kommt der Religion zu Hilfe*

43 *Tizian, Ansprache des Marqués del Vasto an seine Soldaten*



44 *Tizian, Selbstbildnis*

45 *Tizian, Kaiserin Isabella*

46 *Lorenzo Lotto, Herr Marsilio und seine Gemahlin*

47 *Veronese, Venus und Adonis*

48 *Veronese, Die Auffindung des Moses*

49 *Tintoretto, Die Taufe Christi*

10 *Veronese, Jesus und der Hauptmann von Kapernaum.*

51 *Tintoretto, Die Frau mit entblößtem Busen*

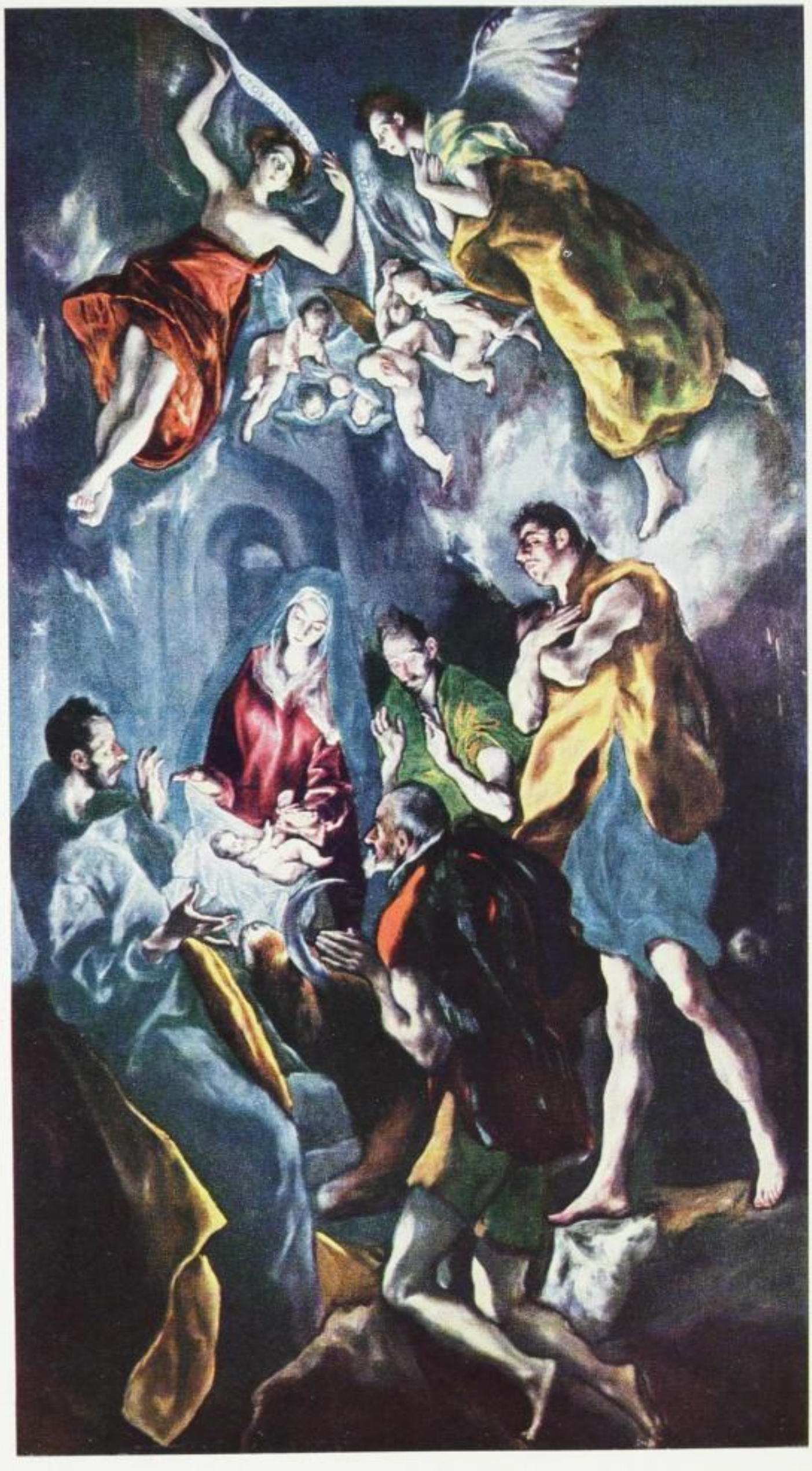
52 *Tintoretto, Joseph und die Frau des Potiphar*

53 *Tintoretto, Der Herr mit der Goldkette*

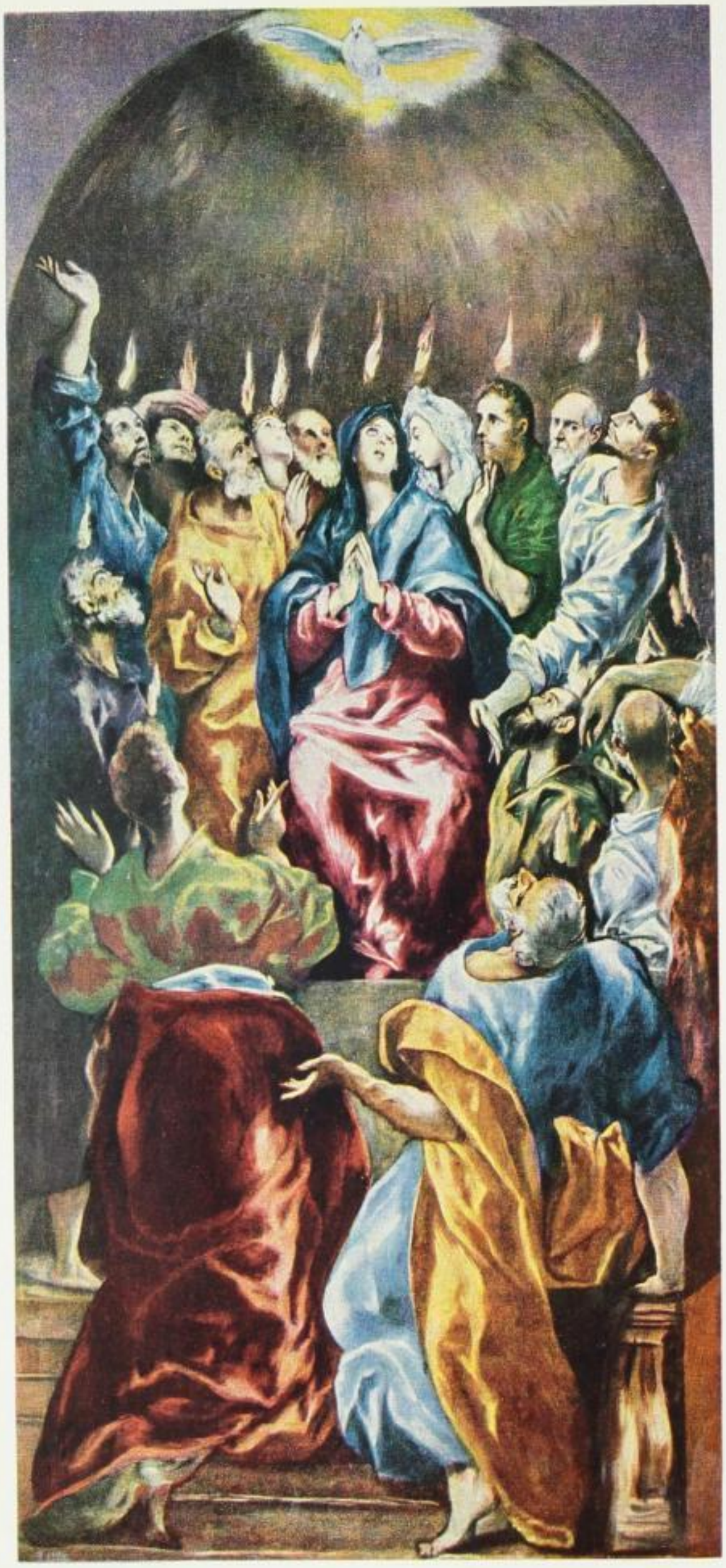
54 *El Greco, Die Dreifaltigkeit*

55 *El Greco, Julian Romero und sein Schutzpatron*

57 *El Greco, Taufe Christi*

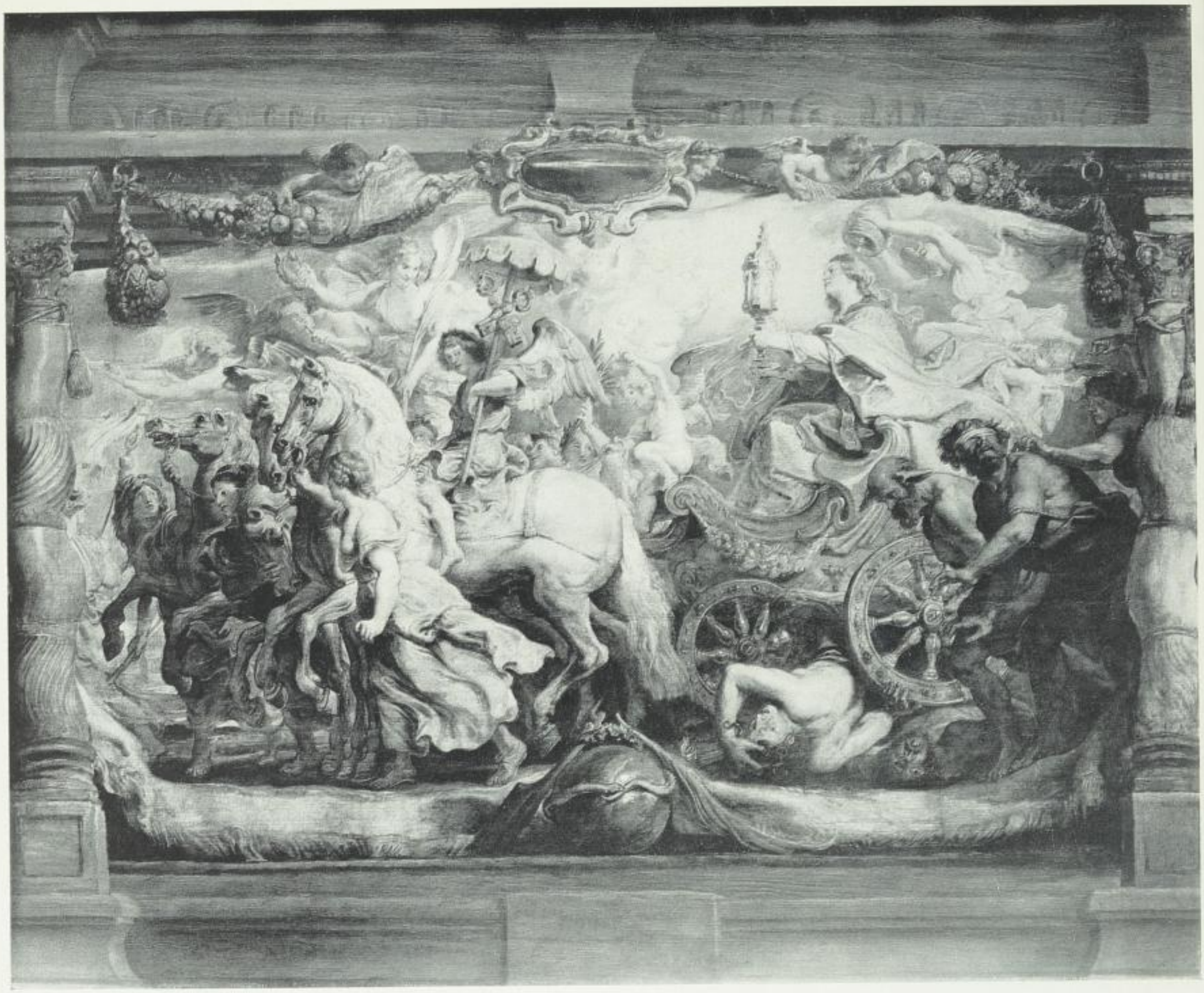


58 *El Greco, Anbetung der Hirten*



59 *El Greco, Ausgießung des Heiligen Geistes*

60 *Daniele Crespi, Pietà*



61 *Peter Paul Rubens, Der Triumph der Kirche über das Laster*

62 *Peter Paul Rubens, Der Triumph der Kirche über den Götzendienst*

63 *Peter Paul Rubens, Der Bauernkampf*

64 *Peter Paul Rubens, Diana und ihre Nymphen von Faunen überrascht*

65 *Peter Paul Rubens, Das Urteil des Paris*

66 *Peter Paul Rubens, Der Liebesgarten*

67 *Peter Paul Rubens, Maria von Medici, Königin von Frankreich*

68 *David Teniers d.J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie in Brüssel*

69 *Adam Elsheimer, Die Verspottung der Ceres*

70 *Anthonis van Dyck, Die Gefangennahme Christi*

71 *Anthonis van Dyck, Reiterbildnis Karls I. von England*

72 *Anthonis van Dyck, Diana, Gräfin von Oxford*

73 *Jakob Jordaens, Familienbild*

74 Frans Snyders, Die Früchteverkäuferin

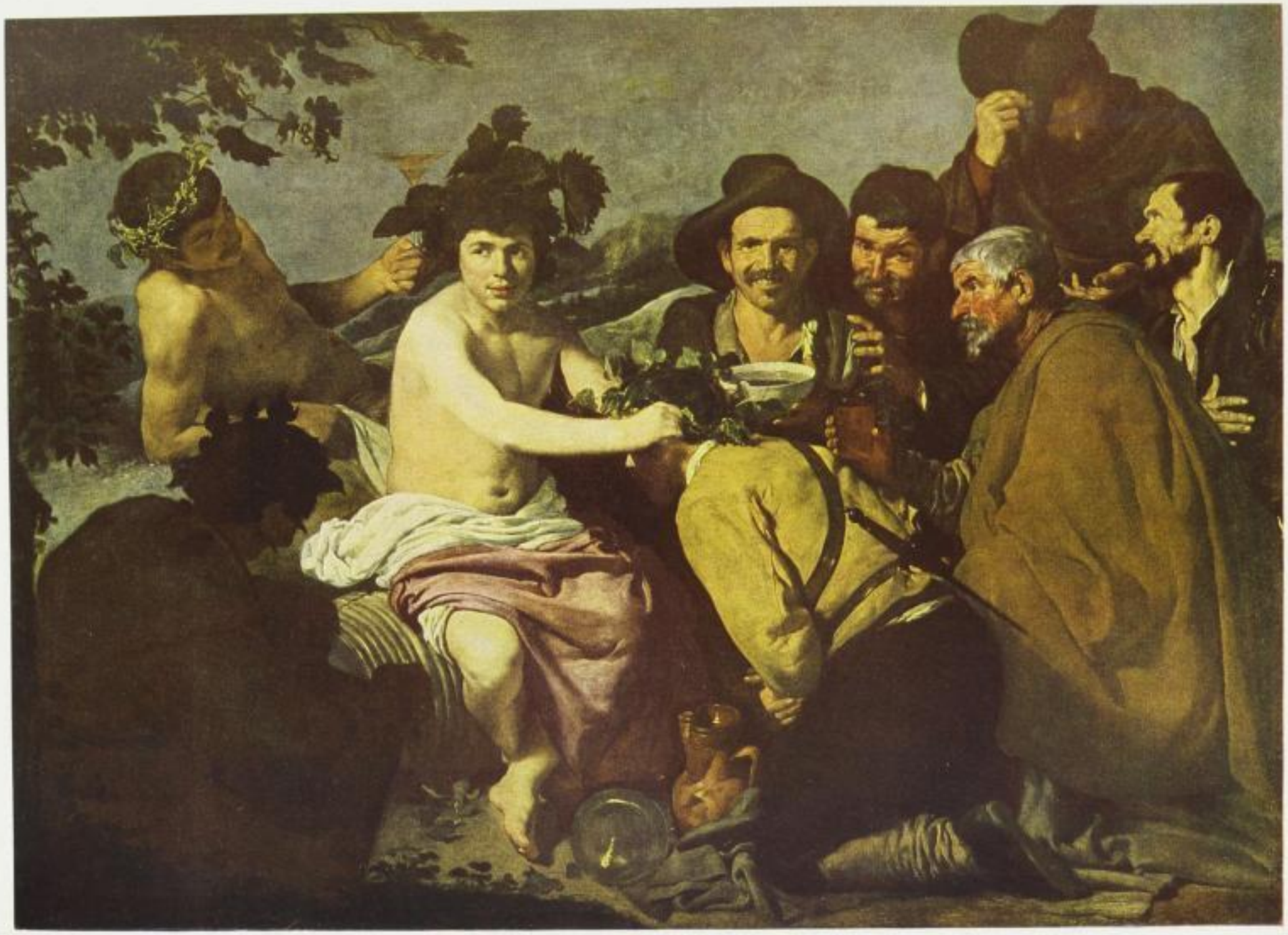
75 *Rembrandt, Sophonisbe empfängt den Giftbecher*

76 *Diego Velázquez, Die Anbetung der Könige*

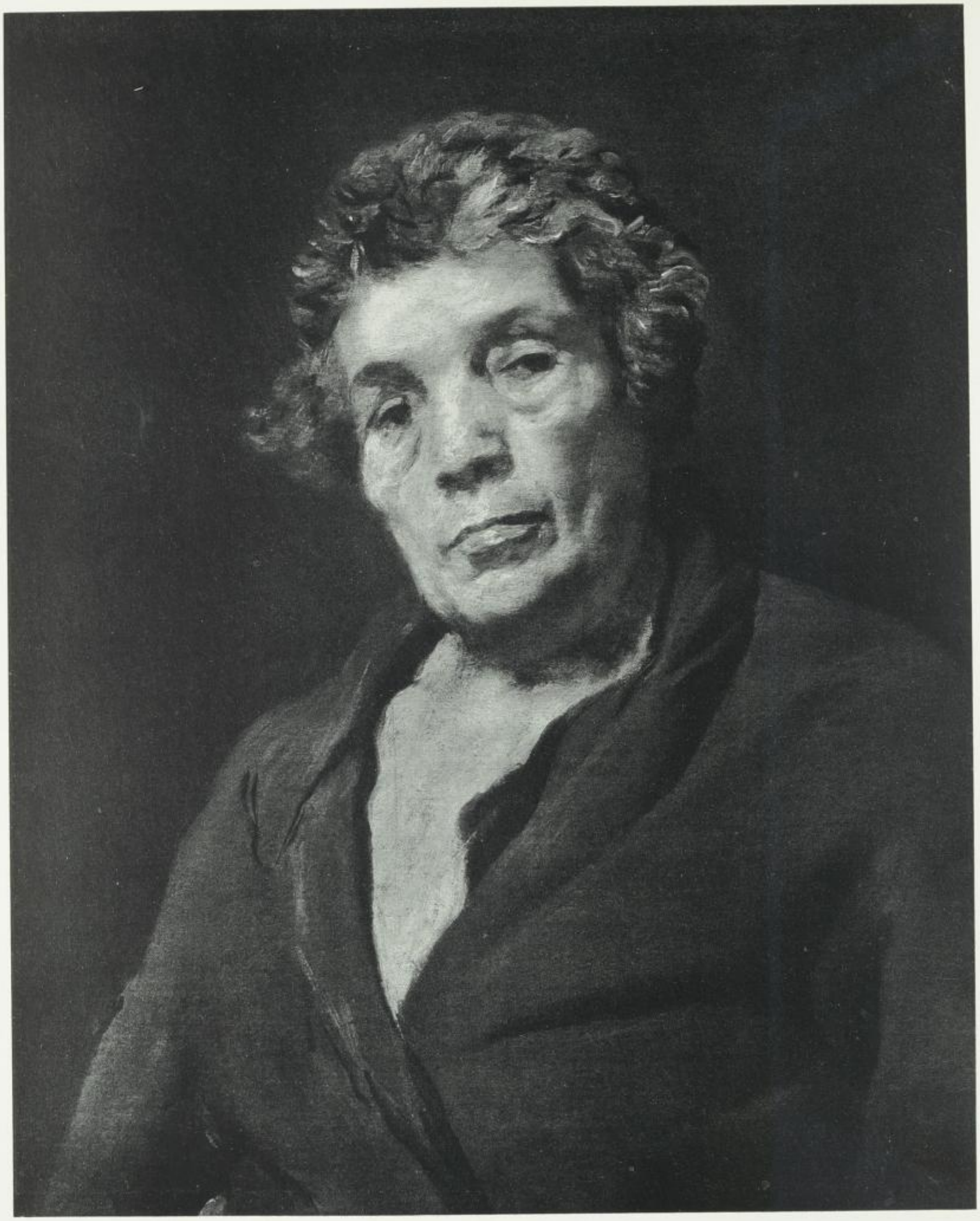
77 *Diego Velázquez, Der Infant Don Carlos*

78 *Diego Velázquez, Prinz Baltasar Carlos als Jäger*

79 *Diego Velázquez, Die Schmiede Vulkans*



80 *Diego Velázquez, Die Trinker*



81 *Diego Velázquez, Aesop*

82 *Diego Velázquez, Don Gaspar de Guzman*

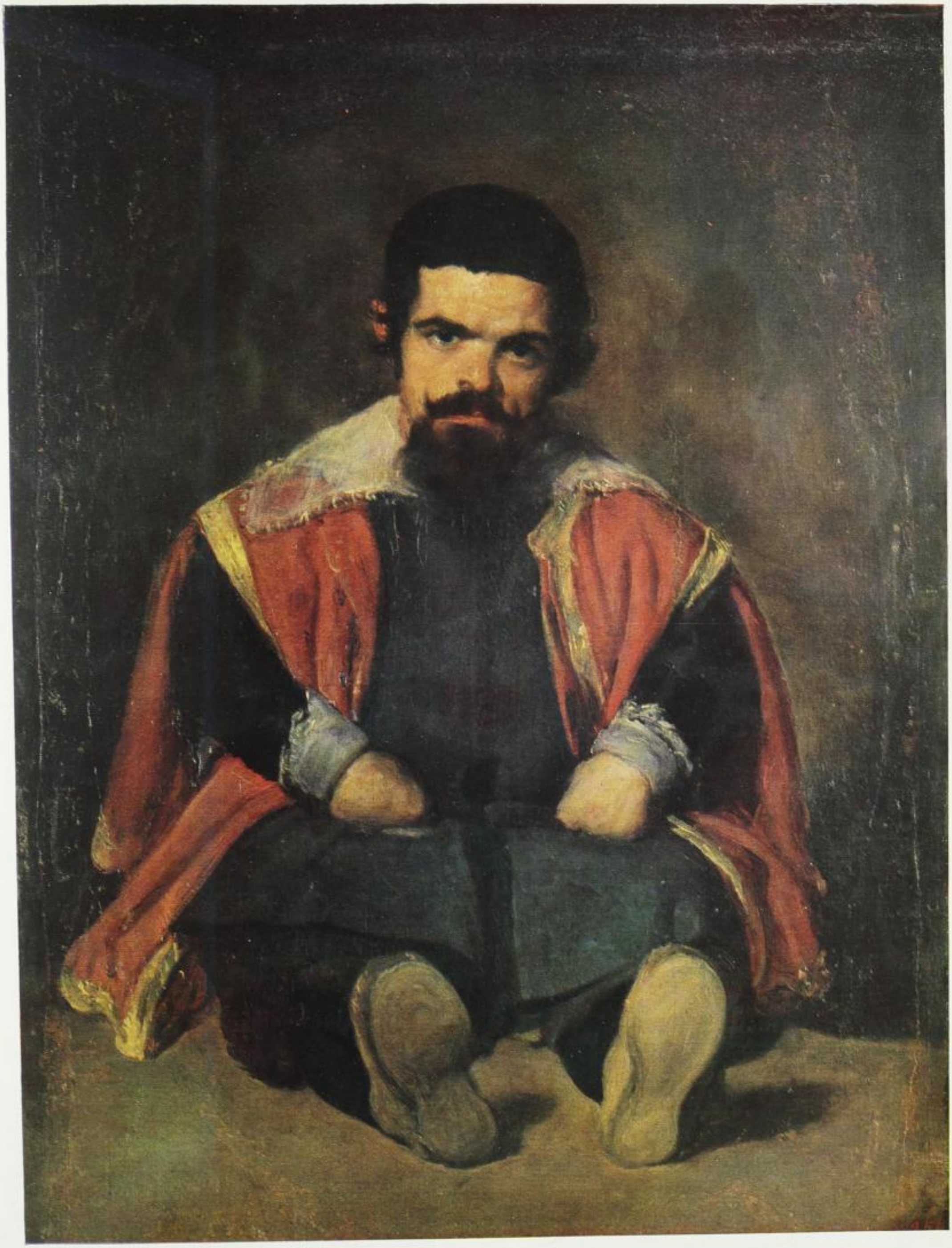
83 *Diego Velázquez, Die Krönung Marias*

84 *Diego Velázquez, Der hl. Antonius besucht den hl. Paulus*

83 *Diego Velázquez, Die Übergabe von Breda*

86 *Diego Velazquez, Die Spinnerinnen*

87 *Diego Velázquez, Der Hofnarr „Don Juan de Austria"*



88 *Diego Velázquez, Der Hofnarr Sebastián de Morra*

89 *Diego Velázquez, „Las Meninas"*

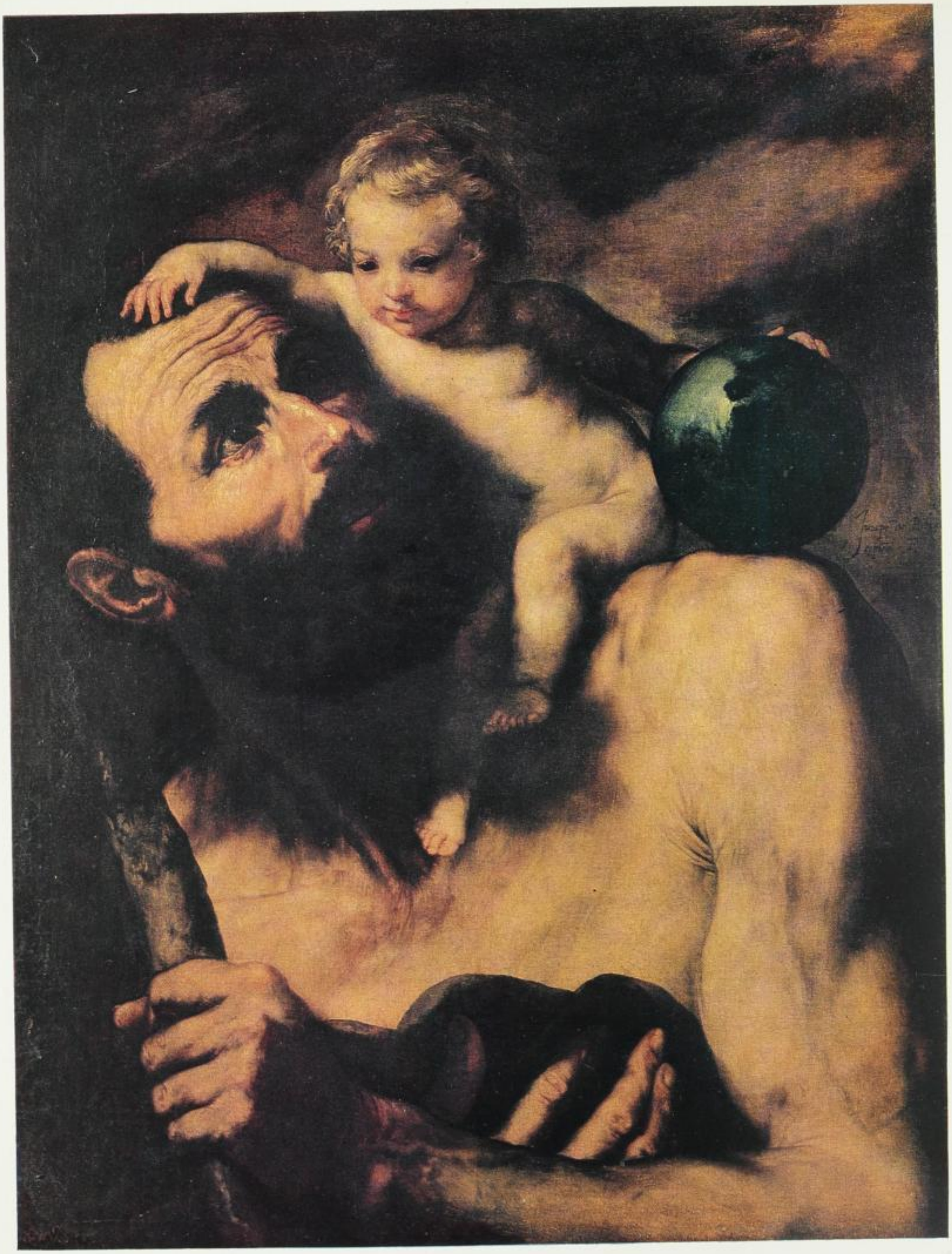
90 *Diego Velázquez, Prinz Baltasar Carlos zu Pferde*

91 *Diego Velázquez, Im Garten der Villa Medici in Rom*

92 *Diego Velázquez, Die Infantin Margarita*

93 *Jusepe de Ribera, Das Martyrium des hl. Bartholomäus*

94 *Jusepe de Ribera, Johannes der Täufer in der Wüste*



95 *Jusepe de Ribera, Der hl. Christophorus mit dem Jesuskind*

96 *Bartolomé Esteban Murillo, Das Mädchen mit der Münze*

97 *Bartolomé Esteban Murillo, Die Verkündigung*

98 *Bartolomé Esteban Murillo, Die Kinder mit der Muschel*

99 *Bartolomé Esteban Murillo, Die Unbefleckte Empfängnis*

100 *Bartolomé Esteban Murillo, Die schlafende Frau des Patriziers*

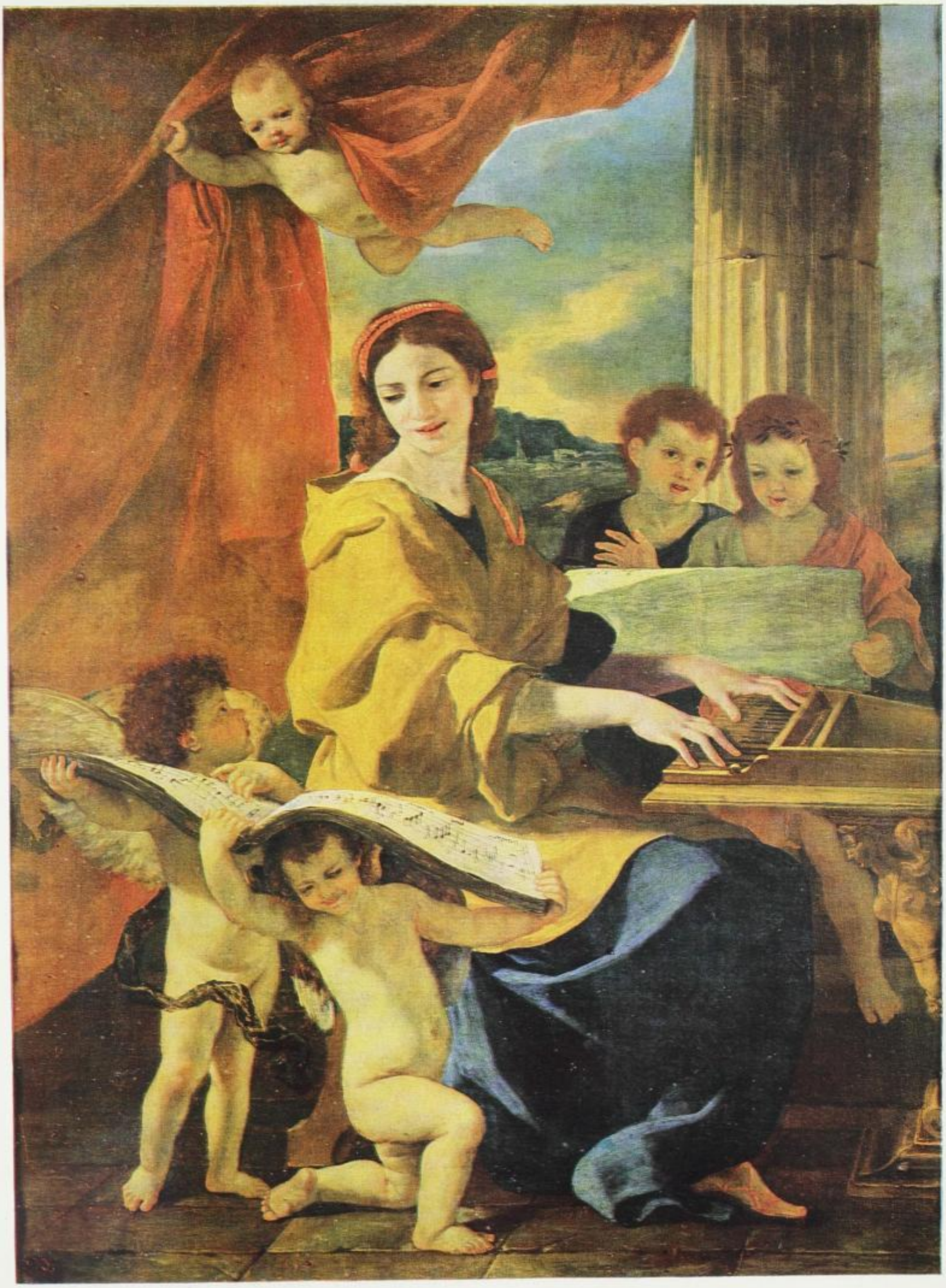
101 *Bartolomé Esteban Murillo, Die Madonna mit dem Rosenkranz*

102 *Bartolomé Esteban Murillo, Die Heilige Familie mit dem Vögelchen*

103 *Mateo Cerezo, Himmelfahrt Marias*

104 *José Antolinez, Verzückung der hl. Magdalena*

105 *Francisco Zurbarán, Die hl. Casilda von Burgos*



106 *Nicolas Poussin, Die hl. Cäcilie*

107 *Nicolas Poussin, Ideale Landschaft*

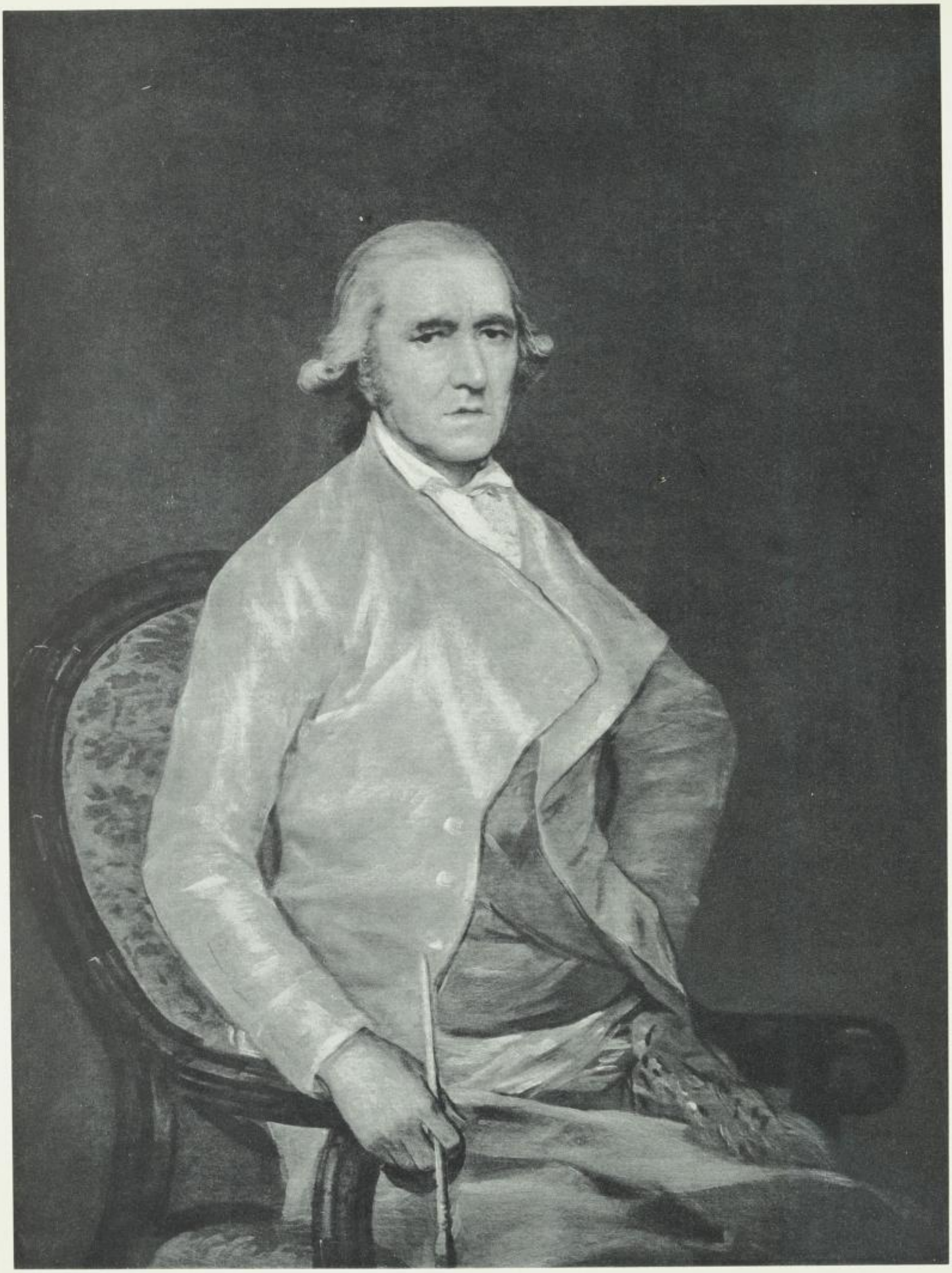
108 *Antoine Watteau, Fest in einem Park*

109 *Francisco de Goya, Die Maja und die Vermummten*

110 *Francisco de Goya, Der Topfwarenhändler*

111 *Francisco de Goya, Die Familie Karls IV.*

112 *Francisco de Goya, Doña Tadea Arias de Enriquez*



113 *Francisco de Goya, Der Maler Francisco Bayeu*

114 *Francisco de Goya, Die Marquesa von Villafranca*

115 *Francisco de Goya, Die bekleidete Maja*

116 *Francisco de Goya, Die nackte Maja*

117 *Francisco de Goya, Der 2. Mai 1808 in Madrid*

118 *Francisco de Goya, Der 3. Mai 1808 in Madrid: die Erschießung der Aufständischen*

119 *Vicente López, Der Maler Francisco de Goya*

120 *Thomas Lawrence, Miss Martha Carry*

NACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Die Fotos für folgende Abbildungen stellten zur Verfügung: Preiss & Co., München, 1, 2, 5, 6, 8–14, 19, 20, 23, 25, 27, 29, 32–35, 37, 40–42, 44, 45, 47–49, 51–53, 55, 56, 60–62, 64, 67, 68, 70, 71, 75–77, 82, 88, 93–96, 100, 101, 105–109, 112, 114, 117 und 120.
Prof. Johannes Jahn, Leipzig 17, 30, 69, 72, 81 und 113.
Museum der bildenden Künste, Leipzig 24 und 26.
Alle übrigen Abbildungen sind dem Verlagsarchiv entnommen.

Copyright by VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig 1965 · 1. Auflage · Veröffentlicht unter Lizenz-Nr. 460. 350/A 25/65 · Satz und Druck: VEB Graphische Werkstätten, Leipzig · Klischees: VEB Reprocolor, Leipzig · Buchbinderische Verarbeitung: VEB Leipziger Großbuchbinderei, Leipzig. Kunstdruckpapier: VEB Papierfabrik Dreiwerden. Werkdruckpapier: VEB Papierfabrik Golzern · Gestaltung: Günter Gnauck, Halle/Saale · Bestell-Nr. 166

Hinweise

Signatur	Stok
40. 4° 7	4°

RS

Bub | AK

Titelaufn. | AKB

FK

1 Malvi K.

Bio K

Bild K

SWK

Prado in Madrid (Bild-bände)

Sonderstandort	Signum	Ausleihe-vermerk
		nur für (1)!

III/9/280 Jd-G 80/62

40. 40 7