

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

II

L. inw.

4243

RECO

ST L. MAYER



MIT 50 ABBILDUNGEN

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

Biblioteka Politechniki Krakowskiej

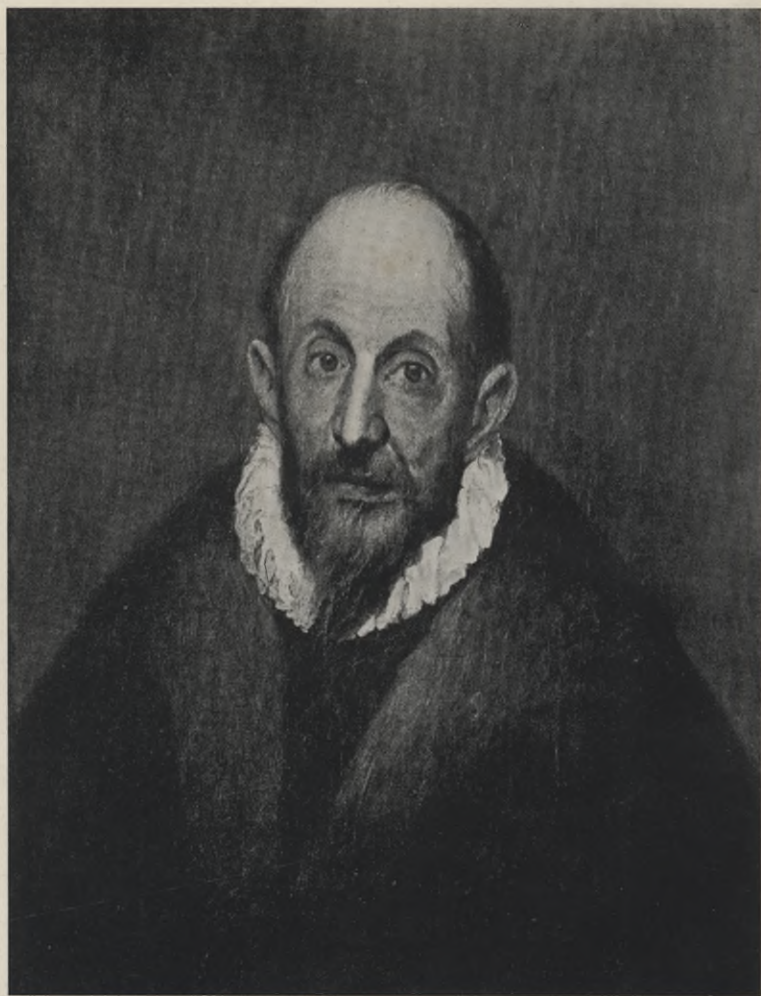


100000294578

AUGUST L. MAYER

EL GRECO

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



El Greco (?). Madrid, Samml. A. de Beruete

AUGUST L. MAYER

EL GRECO

EINE EINFÜHRUNG IN DAS LEBEN
UND WIRKEN DES DOMENICO THEOTOCOPULI
GENANNT EL GRECO

MIT 50 ABBILDUNGEN

1 · 9



1 · 1

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

INHALTS-VERZEICHNIS

- I. Biographisches S. 5
II. Grecos Werke S. 22
III. Grecos Kunst S. 68
IV. Verzeichnis der wichtigsten
Gemälde mit chronologi-
scher Bestimmung S. 81
V. Verzeichnis der Abbildun-
gen S. 90
-

Copyright 1911 by DELPHIN-VERLAG
(Dr. R. Landauer und E. Th. Zutt) München

Zwölf Exemplare wurden mit der
Hand in Ganzpergament gebunden,
numeriert und vom Autor signiert

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW
II 4243

Akc. Nr. 1669/50



Die Heilung des Blindgeborenen. Parma, Pinakothek

I.

AM Vormittag des 8. April 1614 bewegte sich von dem Palast des Marqués de Villena zu Toledo ein Trauerzug nach der Klosterkirche So. Domingo el Antiguo. Voran schritt die Geistlichkeit von So. Tomé mit dem Kreuz, die Bruderschaften Sa. Caridad und Angustias, und dem Sarge folgte eine große Anzahl von Rittern, Künstlern und Gelehrten, weltlichen Geistlichen und Ordenspriestern. Der Grieche von Toledo, Domenico Theotocopuli, „el Greco“ wurde zu Grabe getragen.

Leider wissen wir recht wenig von dem äußeren Lebensgang dieses Künstlers, der sich auf seinen Gemälden stets stolz in griechischen Lettern als „der Kreter Domenikos Theotokopulos“ bezeichnet hat. Namentlich die ersten drei Dezennien sind für uns stellenweise noch in ein etwas geheimnisvolles Dunkel gehüllt. Schon das Geburtsjahr des Meisters kennen wir nicht genau. Wir wissen nur, daß er um das Jahr 1547 zu Candia, der Hauptstadt

der „Königin der Inseln“, geboren worden ist. Frühzeitig kam der junge Domenico nach Italien, nach Venedig. Es ward ihm das große Glück zuteil, noch im Atelier des alten Tizian arbeiten zu dürfen, und die Genugtuung, daß der Venezianer Malerfürst ihn trotz seiner Jugend überaus schätzte.

Doch er hielt es nicht lange in der Lagunenstadt aus. Über Parma wanderte er nach Rom, wo er bald durch ein Selbstporträt in der ganzen Künstlerwelt großes Aufsehen erregte. Dank seiner Bekanntschaft mit dem berühmten Miniaturmaler Julio Clovio, der ein halber Landsmann von ihm war, fand er bei dem allmächtigen Kardinalnepoten Alexander Farnese günstige Aufnahme. Jedoch der junge Maler, der durch das Studium der Werke Michelangelos und Raphaels sich das angeeignet hatte, was ihm nach all seinen Venezianer Erfahrungen noch etwa fehlen konnte, und der trotz der stattlichen Konkurrenz dank der mächtigen Protektion eine glänzende Zukunft in Rom vor sich sah, verließ trotz alledem um das Jahr 1576 die ewige Stadt und ließ sich an einem Platze nieder, der nichts von dem heiteren, duftigen, festesfrohen Venedig, nichts von dem Pomp und der Großzügigkeit der Papststadt an sich hatte, sondern in einen Dornröschenschlaf verfallen war und nur noch von der Herrlichkeit vergangener Zeiten träumte: in Toledo, der alten, stolz auf gewaltigem Fels thronenden, vom grünen Tajo umschäumten Kaiserstadt.

Was Greco zu diesem Entschluß gebracht hat, wissen wir nicht bestimmt. Es ist aber kaum anzunehmen, daß er die Reise einzig deshalb unternahm, um die Altarwerke für das Kloster So. Domingo el Antiguo zu schaffen, die der Dean der Toledaner Kathedrale, Spaniens erster Dompropst, D. Diego de Castilla bei ihm bestellt hatte. Greco selbst schweigt sich darüber aus. Er wurde einmal in einem Prozeß danach gefragt, verweigerte aber da rundweg jede Auskunft. Wir dürfen jedoch vermuten, daß es dem ehrgeizigen Künstler nicht genügte, in Rom unter vielen anderen als „auch ein tüchtiger Maler“ zu gelten, er sehnte sich wohl vielmehr nach einer ganz großen Aufgabe und nach einer Stellung, wo er die erste Rolle spielte, wo er das Gestirn war, darum sich alles drehte. Durch jene Arbeiten für das Toledaner Kloster hoffte er wohl die Aufmerksamkeit des Königs Philipps II. zu erregen und



Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel.
Richmond, Samml. Sir Fred. Cook

dank der Hilfe des mit ihm befreundeten Bildhauers Pompeo Leoni von dem Monarchen für die Arbeiten im Escorial herangezogen zu werden. Es war ja Philipps II. sehnlichster Wunsch, die großen italienischen Meister bei der Ausschmückung des „achten Weltwunders“ heranzuziehen, aber Tizian war zu alt und konnte nur einige Tafelbilder schicken, Veronese und Tintoretto lehnten die an sie ergangene Aufforderung nach Spanien zu kommen ab, und so blieben nur die öden Klassizisten, wie die Zuccari, Romulo Cincinnato und Tibaldi. Mit diesen glaubte es der Grieche wohl aufnehmen zu können.

Sein Wunsch schien in der Tat in Erfüllung gehen zu sollen: er erhielt den Auftrag, ein Gemälde für einen der Altäre der Kirche des Escorial zu schaffen: „die Marter des Hl. Mauritius und seiner Legion“ (Abb. S. 23). Als aber das Gemälde vollendet war, gefiel es dem König keineswegs, und er ordnete an, daß das Bild

zwar behalten, aber nicht an dem dafür bestimmten Platz aufgestellt werden sollte (Cincinnati malte dann in schwächerer Weise das Ersatzbild). Vielleicht als Probearbeit hatte der Künstler vorher jenen „Traum Philipps II.“ (Abb. S. 21) ausgeführt, der gleich dem „Hl. Mauritius“ noch heute den Escorial schmückt.

Waren auch nun die eigentlichen Pläne des Künstlers nicht im gewünschten Maß in Erfüllung gegangen, so konnte er sich doch nicht über die Anerkennung beschweren, die seiner Kunst sonst in Spanien widerfuhr. Von Kirchen, Klöstern und Privatleuten erhielt er dauernd große Aufträge. 1579 vollendete er die „Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg“ (el Espolio, Abb. S. 19), das Altarblatt für die Hauptsakristei der Toledaner Kathedrale, wohl auf Anregung des D. Diego de Castilla von dem Domkapitel bestellt. Zwischen dem 18. März und Weihnachten 1586 schuf er für die Pfarrkirche So. Tomé zu Toledo eines seiner größten Meisterwerke, das „Begräbnis des Grafen Orgaz“ (Abb. S. 26). In den neunziger Jahren führte er eine „Kreuzigung“, eine „Himmelfahrt“ für das Colegio Doña Maria de Aragon zu Madrid aus, zwischen dem 10. November 1597 und Dezember 1599 eine Reihe von Gemälden für die Capilla de San José zu Toledo, zwischen Februar und November 1603 den „Hl. Bernhard von Siena“ für das Colegio dieses Heiligen zu Toledo und in der gleichen Zeit die Malereien für die Kirche des Hospitals Na. Señora de la Caridad in dem Toledo benachbarten Illescas. Im Auftrag der Toledaner Stadtverwaltung malte er zwischen 1608 und 17. April 1613 das Altarbild für die Kapelle der Doña Isabel de Oballe in S. Vicente, eine „Himmelfahrt Mariä“. Schließlich arbeitete er seit dem 16. November 1608 an den Malereien für die Kirche des Hospitals S. Juan Bautista, die er jedoch unvollendet zurückließ.

Wegen fast all dieser Werke mußte der Meister langwierige Prozesse führen. Einmal beanstandete man gewisse Einzelheiten des Gemäldes, wie bei dem „Espolio“, wo die gelehrten geistlichen Herren verlangten, die Köpfe des Volkes über Christus müßten als ungehörig entfernt und die drei Marien an einer anderen Stelle angebracht werden, da sie da in Wirklichkeit nicht gestanden hätten. Bei dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“ weigerte man sich, dem Künstler die 1200 Dukaten zu bezahlen, auf die das Bild geschätzt



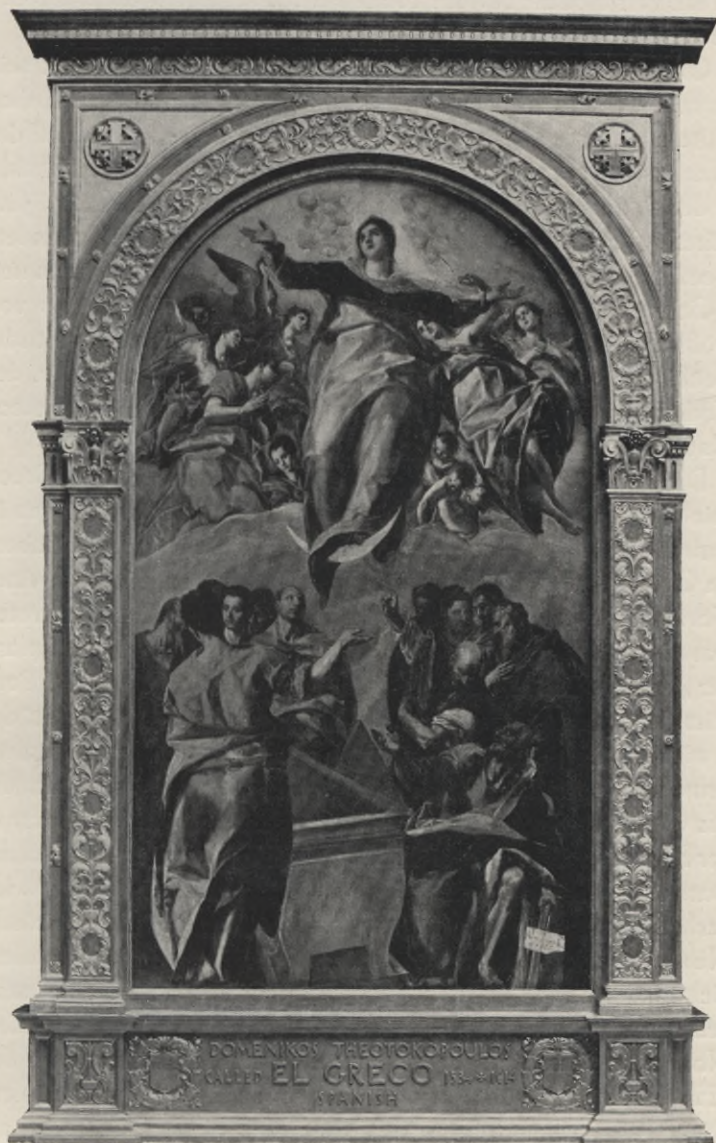
Genreszene. London, Carfaxgalleri

worden war, und ließ es aufs neue taxieren. Da wurde aber das Gemälde zum Entsetzen der Kirchenverwaltung anstatt niedriger noch um einige Hundert Dukaten höher eingeschätzt, und so einigte man sich schließlich auf die erstgenannte Summe. Auch beim Bezahlen der Gemälde für das Colegio Maria de Aragon in Madrid und der Bilder für Illescas ging es nicht ohne Prozessieren ab. Man war in Spanien nicht an derartig hohe Honorare gewöhnt. Freilich, Grecos Toledaner Kollegen verdienten sie auch nicht. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß die Forderungen Grecos an und für sich, mit den Preisen italienischer Künstler verglichen, durchaus nicht übermäßig hoch waren.

Neben den bisher genannten Werken, die ja durchwegs religiösen Charakters sind, schuf Greco auch für Privatleute noch eine große Anzahl religiöser Bilder sowie überaus zahlreiche Porträts. Die Erzbischöfe Toledos und die andere hohe Geistlichkeit ließen sich von ihm porträtieren, ebenso die hohe Beamtschaft, die Gelehrten und die Aristokratie.

Grecos Arbeiten waren nicht nur in Toledo und der näheren Umgegend beliebt, auch von auswärts kamen Bestellungen. So wissen wir, daß er 1597 einen „Hl. Petrus“ und einen „Hl. Franziskus“ nach Sevilla lieferte, an deren Ausführung jedoch Francisco de Preboste anscheinend beteiligt war. Dieser Preboste wird bis wenige Jahre vor Grecos Tod als dessen Gehilfe aufgeführt, und es scheint, daß er dem Meister ähnliche Dienste geleistet hat wie Pareja dem Velazquez und „el Mulato“ dem Murillo. Es ist sehr interessant, daß Greco in dem am 16. April 1597 abgeschlossenen Vertrag für ein Altarwerk im Kloster Na. Señora de Guadalupe, das jedoch später nicht zustande kam, bemerkte, daß im Fall seines Ablebens das Altarwerk von eben diesem Preboste und seinem Sohn Jorge Manuel Theotocopuli ausgeführt werden sollte.

Dieser Sohn war die Frucht eines Verhältnisses, das der Künstler bald nach seiner Ankunft in Toledo mit Da. Jeronima de las Cuebas angeknüpft hatte. 1578 wurde Grecos Sprößling auf den Namen Jorge Manuel getauft. Er betätigte sich später gleichfalls als Maler. So führte er 1607 das Altarwerk von Bayona aus, das lange Zeit Greco selbst zugeschrieben wurde. Jorge ist jedoch nur ein sehr blasser Schatten neben seinem Vater, wie neben dem genannten



Mariä Himmelfahrt. Chicago, Art Institute

Werk verschiedene Kopien von seiner Hand nach Werken Grecos beweisen. Als Architekt hat er später weit Besseres geleistet.

Greco hat dieses sein einziges Kind zärtlich geliebt und ihm sein ganzes Vermögen vermacht. Das war an greifbaren irdischen Gütern nicht viel, dagegen stellte der künstlerische Nachlaß des Meisters ein ungeheures Kapital dar, das Jorge jedoch wohl nicht in derselben Weise hat einlösen können, wie es ihm heute möglich wäre. Greco hinterließ nämlich nicht weniger als 115 vollendete Gemälde, 2 angefangene, 4 erst zugerichtete, weiter 15 Skizzen und 4 Grisailen. Daneben 150 Zeichnungen, die heute für uns von größtem Interesse wären. Denn wir besitzen nur eine authentische Zeichnung des Künstlers, die Studie zu dem Johannes Ev. des Hochaltarbildes von So. Domingo el Antiguo, die die Biblioteca Nacional zu Madrid ihr eigen nennt (Abb. S. 13).

Die einzelnen Gemälde des Nachlasses beweisen, daß Greco keineswegs nur kleine Repliken nach seinen Hauptschöpfungen in seinem Hause behielt, wie uns ältere Biographen berichtet haben. Im Gegenteil. Diese Sammlung macht eher den Eindruck einer Vorratskammer, in der vor allen Dingen die Stücke vertreten waren, die das Publikum am meisten begehrte. So 8 Exemplare der „Geburt Christi“, 8 der „Austreibung aus dem Tempel“. Porträts fehlten natürlich vollständig, dagegen werden einige Stücke erwähnt, die gleich dem römischen Selbstporträt des Künstlers heute leider verschollen sind. So eine Toledaner Landschaft, die das Gegenstück zu jenem Bild gewesen sein muß, das sich heute in der Sammlung Havemeyer zu New York befindet, und zwei kleine Darstellungen des Laokoon. Das Vorkommen zahlreicher Wiederholungen ist für das Oeuvre Grecos überaus charakteristisch. Neben der „Austreibung“ und der „Verkündigung“ war vor allem die „Entkleidung Christi“ und der „Kreuztragende Christus“ sehr beliebt. Wir kennen jetzt noch 9, beziehungsweise 7 derartige Bilder. Noch zahlreicher sind die auf uns gekommenen Darstellungen des „Hl. Franziskus von Assisi“, die gar nach Dutzenden zählen. Diese Tatsachen beweisen aufs neue, daß nichts falscher ist, als die vielfach verbreitete Annahme, Greco wäre zu seiner Zeit verkannt worden.

Die zahlreichen Aufträge sicherten dem Künstler recht ansehn-



Studie zu dem Evangelisten Johannes des Hochaltares von So. Domingo
in Toledo (Zeichnung). Madrid, Biblioteca Nacional



Die Anbetung der Hirten. Toledo, So. Domingo el Antiguo



Die Auferstehung Christi. Toledo, So. Domingo el Antigo



Der Gnadenstuhl in den Wolken. Madrid, Prado



Die Hl. Magdalena. Budapest, Samml. M. v. Nemes

liche Einkünfte, und er hätte als wohlhabender Toledaner Bürger sein Leben beschließen können, wenn er nicht, wie übereinstimmend berichtet wird, auf großem Fuß gelebt hätte. So aber hinterließ er, wie schon gesagt, an barem Vermögen sehr wenig, ja er war sogar noch dem Marqués de Villena und seinem Freund, dem Dr. Gregorio de Angulo, verschuldet.

Ein eigenes Haus besaß der Künstler nicht. Die längste Zeit seines Toledaner Wirkens bewohnte er im ehemaligen Judenviertel die vierundzwanzig besten Gemächer des großen Palastes des Marqués de Villena, der überaus malerisch hoch über dem Tajo gelegen war und den Blick auf die weißen in Grün gebetteten To-

ledaner Landhäuschen frei ließ. Das Hauptgebäude dieses Palastes ist heute ganz vom Erdboden verschwunden, auf dem kleinen, mehr rückwärts gelegenen Teil jedoch ist aus einer stark zerfallenen Ruine seit kurzem ein neues Haus im Stil des späten sechzehnten Jahrhunderts entstanden, das sein Erbauer, der Marqués de la Vega Inclan, dem Andenken Greco's geweiht und — in einem kleineren anschließenden Gebäude — mit einem Greco-Museum vereinigt hat.

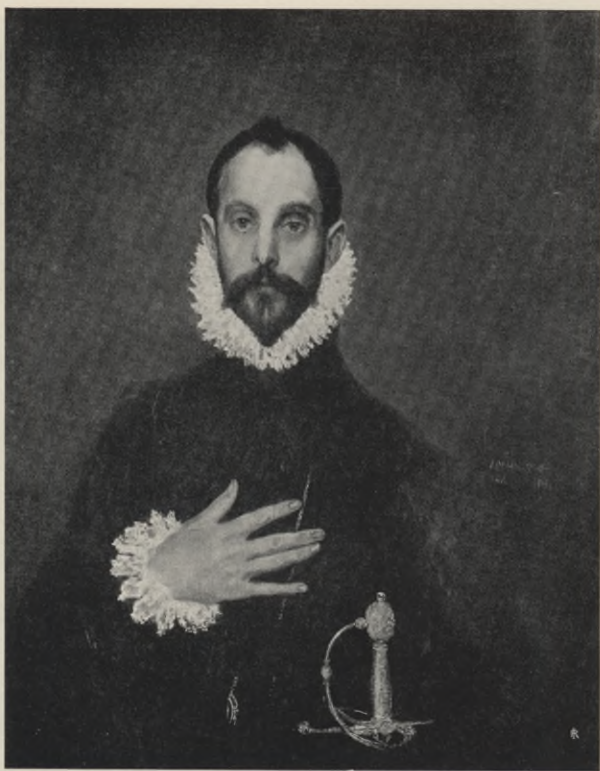
Die ganze geistige Elite Toledos ging bei Greco ein und aus. Er, der am Anfang kein Wort Spanisch sprechen konnte, wußte sich bald zu einem der führenden Geister Toledos aufzuschwingen. Enge Freundschaft verband ihn mit dem Dominikanermönch und Dichter Fray Felix Hortensio Paravicino. Auch der Dichter Medina, Dr. Gregorio de Angulo, der berühmte Gräcist Antonio Covarrubias, des Künstlers Kollege Pedro de Orrente und der Bildhauer Diego Martinez de Castañeda gehörten zu seinem Freundeskreis.

Freilich, Greco war nicht nur ein großer Künstler, sondern ein hochgebildeter Mann überhaupt. Dies zeigt schon allein die von ihm hinterlassene umfangreiche Bibliothek, in der alle griechischen, lateinischen und italienischen klassischen Dichter und Philosophen vertreten waren, in der die Werke all der Heiligen und Kirchenlehrer standen, die der Meister so oft auf der Leinwand verewigte, eine Bibliothek, in der auch zahlreiche Werke über Architektur nicht fehlten. Der Künstler betätigte sich nämlich zuweilen auch als Architekt, er entwarf nicht nur selbst die großen Altarwerke, die er mit seinen Gemälden füllte, sondern er zeichnete auch u. a. das Portal für das Colegio de S. Bernardino und war wohl sicher auch beim Bau der Akademie beteiligt, die der Kardinal Quiroga vor den Toren Toledos am Tajo gegründet hatte. In Greco's Nachlaß fanden sich nicht weniger als 30 Entwürfe.

Gleichfalls werden im Nachlaß des Künstlers 20 Gipsmodelle und 30 Modelle aus Ton und Wachs erwähnt, die die Nachricht bestätigen, daß Greco für seine Arbeiten, ähnlich wie Tintoretto, sich kleine plastische Modelle gemacht hat. Vielleicht aber hat das eine oder andere jener der genannten Modelle für eine größere plastische Arbeit des Meisters gedient, denn Greco arbeitete auch



Die Entkleidung Christi. München, Alte Pinakothek



Ein Edelmann. Madrid, Prado

als Bildschnitzer, wie die „Kaserverleihung an den Hl. Ildefons“ im Seminario zu Toledo und die Engel des Veronikabildes am Hochaltar von So. Domingo beweisen. Auch als Kunstschriftsteller soll sich Greco betätigt haben, so berichtet uns wenigstens der Sevilaner Francisco Pacheco, der Greco im Jahr 1611 besuchte und in seinem Buch über die „Kunst der Malerei“ die hohe philosophische Bildung des Griechen rühmt. Leider ist das von Pacheco erwähnte Manuskript Grecos über die Kunst der Malerei spurlos verschwunden.

Bei Grecos Tod herrschte in Toledo große Trauer. Dem, was man in ihm verlor, gaben Fray Hortensio Paravicino und Luis



Der Traum Philipps II. El Escorial

de Gongora in formvollendeten Sonetten Ausdruck. Man fühlte, daß in Domenico Theotocopuli eine ebenso eigenartige wie einzigartige Persönlichkeit dahingeschieden war.

Ein ganz authentisches Selbstporträt des Meisters besitzen wir leider nicht mehr, zumal jenes in Rom entstandene noch immer verschollen ist. Man darf aber wohl den Jünglingskopf, der auf der „Heilung des Blindgeborenen“ zu Parma (Abb. S. 5) links sichtbar wird, als ein Selbstporträt des Künstlers betrachten und vielleicht auch jenen etwas bleichen, überaus vornehm und durchgeistigt wirkenden Kopf auf dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“ (Abb. S. 27), der schon längere Zeit als das Selbstporträt des Meisters gilt. Ob aber jenes eigenartige Porträt eines älteren Mannes bei D. Aureliano de Beruete in Madrid (Abb. S. 2) wirklich als Selbstbildnis des Künstlers gelten darf, möchte ich dahingestellt sein lassen.

II.

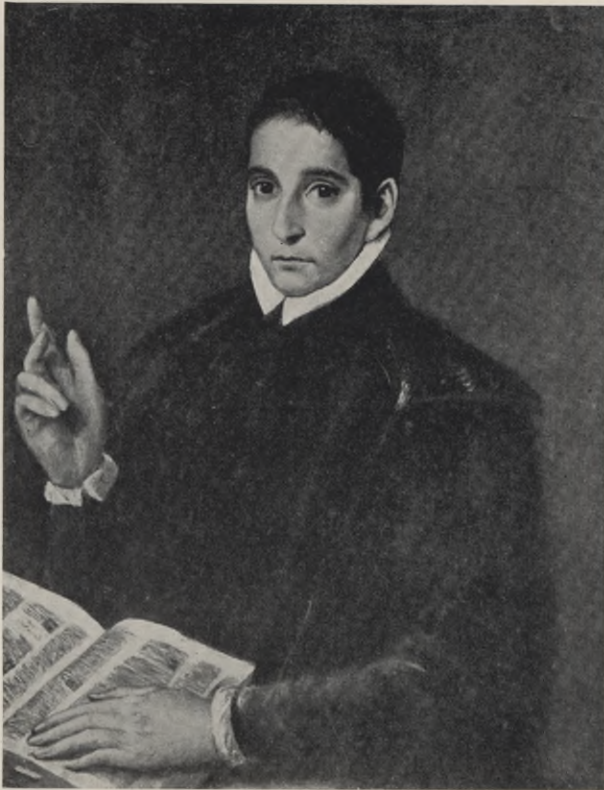
SICHERE Frühwerke Grecos aus seiner italienischen Periode sind uns nur wenige bekannt. Sie zeigen, daß der junge Künstler, der in Tizians Atelier all die Geheimnisse Venezianer Maltechnik kennen gelernt hatte, sich nicht damit begnügen wollte, ein Nachahmer Tizians zu sein. Man erkennt vielmehr, daß er einerseits ähnlichen Zielen wie die Bassani und Tintoretto nachging, d. h. daß das Lichtproblem für ihn im Mittelpunkt des Interesses stand, andererseits das dekorative Element in der Malerei ihn nicht minder anzog, wie der starke Einfluß Veroneses auf verschiedene seiner Jugendarbeiten beweist. Es ist sehr bezeichnend, daß gerade diese frühen Arbeiten Grecos bis in die letzten Jahrzehnte den Bassani, Veronese oder Tintoretto zugeschrieben worden sind. So die „Anbetung der Könige“ im Wiener Hofmuseum, die in der Tat den Bassani sehr nahe steht, die „Heilung des Blindgeborenen“ (Abb. S. 5), die uns in zwei Exemplaren bekannt ist (die erste Fassung in Dresden, die zweite, erst in Rom entstandene in Parma), sowie die „Austreibung der Wechsler“, die in vier verschiedenen Exemplaren auf uns gekommen ist. Zwei davon stammen aus der italienischen Zeit. Das erste Bildchen (in der Sammlung Cook=Rich=



Der Martertod des Hl. Mauritius. El Escorial

mond (Abb. S. 7) läßt noch die Freude des Künstlers an der Einzellerscheinung und an verschiedenem Kleinkram erkennen, wie sie den Bassani eigen ist, daneben findet man verschiedene ganz veronesische Typen. Auf dem zweiten Exemplar bei Lord Yarborough interessiert vor allem die Gruppe rechts unten, die eine Huldigung des Künstlers an seine Lehrer darstellt. Er porträtierte nämlich hier seinen ersten Meister Tizian, daneben Michelangelo, bei dem er die Größe der Zeichnung und Monumentalität der Gestaltung bewunderte, wenn er auch von ihm als Maler nichts wissen wollte, ferner seinen römischen Gönner Julio Clovio und schließlich Raphael, dessen Kompositionskunst dem jungen Griechen überaus imponierte, und von dem er auf diesem Gebiete nicht wenig gelernt hat. Julio Clovio hat er dann noch einmal eigens porträtiert, es ist das schöne Bild im Museum zu Neapel, einst im Besitze des Hauses Parma, darin sich Grecos Verwandtschaft mit Tintoretto offenbart. Auf der Reise von Venedig nach Rom muß der Künstler sich auch in Parma aufgehalten haben, denn der Einfluß Correggios, vor allem seiner „Nacht“, ist noch lange in den Werken Grecos zu spüren, namentlich in seinen eigenen „Hirtenanbetungen“. Eine Kopie Grecos nach der „Katharinenverlobung“ Coreggios (dem jetzt im Louvre befindlichen Bild) war lange Zeit im Atrio der Kapitelsäle des Escorial zu sehen. Eine Lichteffectstudie, die man vielleicht auch auf die Beschäftigung mit Correggio zurückführen darf, ist jener Bursch, der ein Licht an einer Kohle entzündet, eine Studie, die der Künstler für ein Genrebild verwertet hat. Dieses, gewöhnlich mit einem spanischen Sprichwort in Zusammenhang gebracht, ist uns in verschiedenen Exemplaren sowohl aus der italienischen wie aus der frühen spanischen Zeit des Künstlers bekannt (London: Carfaxgallery (Abb. S. 9), Madrid: D. Luis de Navas). Aus dem Ende der italienischen Zeit stammt dann noch die kleine „Verkündigung“ im Prado, die noch stark venezianische Erinnerungen aufweist.

Auch in Spanien hat der Künstler seine venezianischen Erfahrungen bis in die späteste Zeit hinein verwertet, angefangen von seinem ersten großen Toledaner Gemälde, der 1577 vollendeten „Himmelfahrt Mariä“, einst das Mittelstück des Hochaltars von So. Domingo el Antiguo, jetzt in Chicago, Art Insti-



Der Hl. Luis Gonzaga. Budapest, Samml. M. v. Nemes

tute (Abb. S. 11), wo der Künstler ein eigenartiges Gegenstück zu Tizians „Assunta“ geschaffen hat. Dann zeigt aber auch noch der „Hl. Mauritius“ im Escorial (Abb. S. 23), wie sehr Greco venezianische Empfindung in Fleisch und Blut übergegangen war. Wenn er hier nicht, wie es eigentlich gewünscht war und auch der spanischen Auffassung entsprach, vor allem die Marter des Heiligen und seiner Begleiter, sondern diese römischen Ritter, ruhig wie im Gespräch zusammenstehend, darstellte und nur im Hintergrund das eigentliche Martyrium andeutete, so schwebten ihm eben die bekannten Sante Conversazioni der Venezianer vor. Auch jene Porträts, wie die des Inquisitors Niño de Guevara (Abb. S. 42 und 43),



Das Begräbnis des Grafen Orgaz. Toledo, So. Tomé



Das Selbstbildnis des Künstlers (links) aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz

sind ohne die Venezianer Jahre nicht denkbar. Wohl hat Greco mit Anspannung all seiner Kräfte sich einen neuen Stil zu schaffen versucht, der der Welt etwas bis dahin noch nie Gesehenes zeigen sollte, aber er konnte so wenig wie jeder andere den allgemeinen Gesetzen der Entwicklung entgehen, und so ist er doch stets in gewissem Sinne von Venedig abhängig geblieben und kein bahnbrechender Revolutionär, sondern nur ein Epigone (wenn auch ein sehr interessanter) und in vielen Dingen ein Manierist (wenn auch häufig in hohem Grade fesselnd) geworden.

Da der Meister ein Grieche war, hat man bei ihm Anklänge an die byzantinische Kunst gesucht. Im einzelnen mit wenig Erfolg; man darf hier vielleicht die Gestaltung des Johannes Ev. in So. Domingo (Abb. S. 13) anführen, den der Künstler nicht wie gewöhnlich als zarten Jüngling, sondern als Greis mit langem Bart wiedergegeben hat, wie es byzantinischer Auffassung entspricht. (Aller-



Figurengruppe aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz

dings ist der Schreiber der Apokalypse auch in der älteren italienischen Kunst bis auf Fra Angelico so dargestellt worden.) Das innere Wesen seiner Kunst aber, jenes Abzielen auf das Visionäre wie auf das Dekorative darf man vielleicht mit den alten byzantinischen Kunstbestrebungen in Zusammenhang bringen.

Die Werke aus der ersten spanischen Zeit zeigen noch eine gewisse Unausgeglichenheit im Stil. In den Gemälden von So. Domingo und dem Espolio der Toledaner Kathedrale stören noch die naturalistischen Einzelbeobachtungen die auf eine dekorative Gesamtwirkung gerichteten Bestrebungen des Künstlers. Zu einem



Der Pfarrer Andrés Nuñez aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz

völligen Ausgleich ist ja der Meister selten, eigentlich nie gelangt. Es sind diese ersten spanischen Schöpfungen bis zu dem „Mauritius“ noch ziemlich auf realem Boden erwachsen, während der „Mystiker“ Greco erst mit dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“ deutlich erkennbar auf den Plan tritt.

Für den Hochaltar von So. Domingo el Antiguo hat Greco nicht nur die Gemälde geschaffen, sondern er entwarf auch den eigentlichen Altarbau, sowie die den Altar krönenden Statuen, die dann der Bildhauer Monegro ausführte.

Leider ist das Altarwerk nicht mehr in seinem ursprünglichen



Des Künstlers Söhnchen aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz

Zustand erhalten. Das Mittelbild ist wie schon erwähnt durch eine Kopie ersetzt, ebenso wie die Halbfiguren der Heiligen Benito und Bernardo. Statt des einst das Ganze krönenden „Gnadenstuhl in den Wolken“, den der Prado besitzt (Abb. S. 16), sieht man eine „Hirtenanbetung“, die Greco erst eine ganze Reihe von Jahren später gemalt hat. Nur die beiden Johannes sowie das „Schweiß-tuch der Veronika“ sind von den ursprünglichen Gemälden an Ort und Stelle. Man hat geglaubt, Greco habe sich bei dem Aufbau dieses Altarwerkes etwas an den berühmten Altar des älteren Palma in Sa. Maria Formosa zu Venedig gehalten. Eine gewisse Ver-



Die Hl. Jungfrau. Madrid, Prado

wandtschaft ist nicht zu leugnen. Allein, noch interessanter als die Ähnlichkeit ist der Punkt, in dem die beiden voneinander abweichen: Greco, der von Anfang an bei der Gestaltung des menschlichen Körpers überaus schlanke Proportionen liebt, hat das Format der einzelnen Bilder und somit auch das des ganzen Altarwerkes gleichfalls ins Überslanke gezogen.

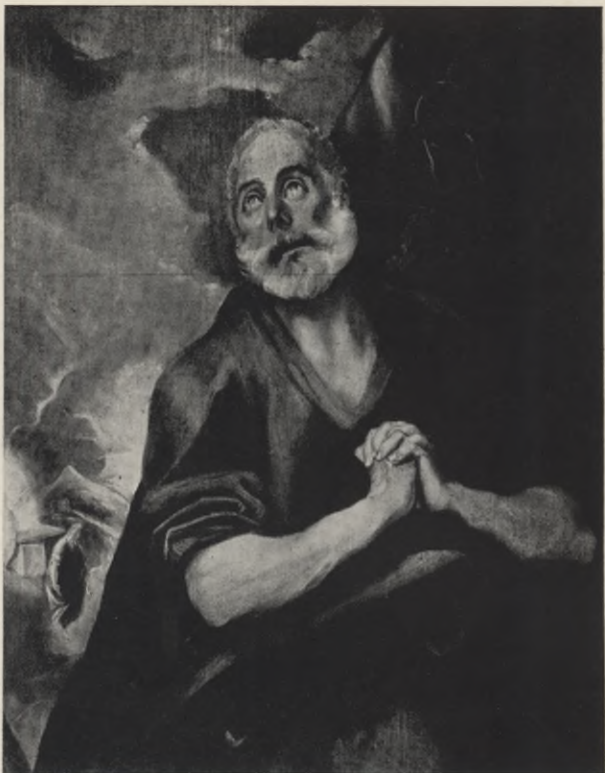
Vom malerischen Standpunkt aus betrachtet sind die Gemälde, die Greco in der gleichen Zeit für die beiden Altäre im Querschiff dieser Klosterkirche schuf, interessanter als die des Hauptaltars. Nie ist später der Meister dem Lichtproblem in gleicher

Weise wieder nachgegangen wie in dieser „Hirtenanbetung“ (Abb. S. 14) und der „Auferstehung Christi“ mit dem Porträt des in das weiße Osterornat gekleideten D. Diego de Castilla (Abb. S. 15). Die späteren „Hirtenanbetungen“ übertreffen diese frühe Darstellung in keiner Weise. Wir deuteten schon an, daß der Künstler hier unzweifelhaft den Einfluß Correggios erfahren hat. Aber das Helldunkel ist von Greco doch in ganz verschiedener, eben seinem ungewöhnlichen Charakter entsprechender Weise behandelt. Wichtig sind uns diese Hirtenanbetungen wie die Auferstehung deswegen, weil sie eben zeigen, daß Greco keineswegs nur der Kolorist gewesen ist, als der er ohne Einschränkung gilt, sondern daß er dem damals so viele Künstler interessierenden Problem des Helldunkels durchaus nicht aus dem Weg gegangen ist. Freilich hat Greco später immer mehr darauf verzichtet, eine derartig Licht spendende Erscheinung wie den auferstehenden Christus in den Mittelpunkt einer Komposition zu setzen. Diese Lichtwirkung wäre ihm später noch zu ruhig erschienen.

Für den Koloristen Greco ist unter den für So. Domingo entstandenen Gemälden der „Gnadenstuhl in den Wolken“ höchst charakteristisch (Abb. S. 16), da dieses Bild (dessen Komposition ja stark an den berühmten Stich Dürers erinnert) vor allem auf blau und gelb gestimmt ist. Greco, der diesen Farbakord in jenen Jahren in dem imposanten „Hl. Sebastian“ der Kathedrale von Palencia wieder aufgenommen, ihn dann in seinem „Hl. Mauritius“ zu einer vollen Symphonie ausgestaltet hat und später immer wieder darauf zurückgekommen ist, zeigt hier deutlich, daß er bei all seinem erstaunlichen Verständnis für spanisches Leben und Wesen doch als Maler nie zum Spanier geworden ist. Er vermochte es nicht, sich mit der Vorliebe der spanischen Meister für ernste, schwere, gedämpfte Farben und Töne zu befreunden, sondern blieb nach wie vor ein unbedingter Schüler der Venezianer, ein Genosse der Palma, Bassani und des ja stets von ihm verehrten dekorativen Veronese, die alle ihre Gemälde vorzugsweise auf blau und gelb gestimmt haben. Vielleicht wurde Greco bei der Wahl dieses Akkordes auch noch durch das Studium der Werke Correggios bestärkt, der gleichfalls in einer ganzen Reihe seiner Meisterschöpfungen (Scodellamadonna) diesem Farbenklang den Vorzug gegeben hat.

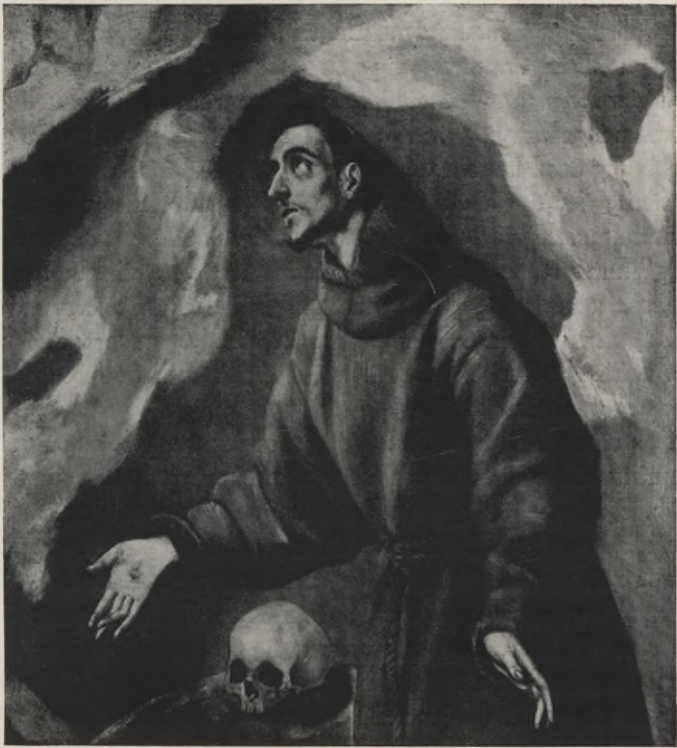


Kreuztragender Christus. Budapest, Samml. M. v. Nemes



Der reuige Petrus. Barnard Castle, Bowes Museum

Gleichzeitig mit den Arbeiten für So. Domingo führte Greco für das Toledaner Domkapitel ein Gemälde aus, dessen Thema sehr selten behandelt worden ist: „Die Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg“ (el Espolio, vollendet vor dem 15. Juni 1579). Die ungeheure Lebendigkeit der Szene, die Mannigfaltigkeit im Ausdruck — das Seelenvolle Christi, der Stolz des Hauptmanns, das Gemeine in den Volkstypen —, das Funkeln und Gleißeln der Farben wie die einzelnen malerischen Effekte — die Reflexe auf der Rüstung des Ritters und dem Schurz des Henkers, jene vorweisende Hand des Mannes im Hintergrund —, dies alles verschaffte dem Werk sofort eine ungeheure Beliebtheit, trotz ein-



Die Stigmatisation des Hl. Franziskus von Assisi. Paris, Durand=Ruel

zelter nörgelnder Theologen, von deren Beschwerden schon die Rede war. Immer wieder hat der Künstler das Werk wiederholen müssen; die beste Replik ist wohl das Exemplar der Münchener Alten Pinakothek (Abb. S. 19). Eine Reihe von Wiederholungen läßt die Gruppe der Marien wie den das Loch in den Kreuzesstamm bohrenden Schergen weg, setzt die Köpfe über Christus mehr auf die Seite und gibt so im Breitformat die von den kritisierenden Domherren gewünschte Variante.

Verschiedene der Wiederholungen stammen aber nicht von Greco selbst, sondern von Schülerhand. Die im Pradomuseum trägt die Signatur von Grecos Sohn, Jorge Manuel.

Etwas ähnlich Funkelndes, wie das Espolio besitzt das vielleicht vier Jahre später entstandene Gemälde im Escorial, das unter dem Namen „Der Traum Philipps II.“ bekannt ist (Abb. S. 21). Es sind hier Elemente verschiedener beliebter religiöser Darstellungen zusammengeschweißt, in der Hauptsache handelt es sich um die Anbetung des Namens Christi, eine von den Jesuiten aufgebrachte Variante der durch die von Eyck ja so bekannten Anbetung des Gotteslammes. Das Ganze besitzt durch sein Kolorit etwas eigenartig Blumiges. Man denkt auch unwillkürlich an jene goldfunkelnden, edelsteinbesetzten Reliquiare und Buchdeckel des ersten christlichen Jahrtausends. Die spätere Replik des Escorialbildes bei Mr. Stirling Maxwell in Keir wirkt durch ihre lichtere Haltung etwas nüchterner.

Von einem blumigen Charakter kann man auch bei dem großen Mauritiusbild sprechen, von dem schon mehrfach die Rede war (Abb. S. 23). Allerdings ist das Blumige hier von ganz anderer Art, moderner, stillebenhafter. Bezeichnend für das Ganze ist die wundervoll gemalte Pflanze, die der Meister gleichsam als künstlerisches Symbol ganz im Vordergrund hat aufblühen lassen. Und wie eine Wunderblume selbst wirkt die gleichsam aus dem Felsgestein entwachsene büßende „Hl. Magdalena“ der Sammlung Nemes, die gleichfalls jener Periode angehört (Abb. S. 17).

Die Elemente für Grecos Kunst sind in diesen Arbeiten aus den ersten Jahren seines Wirkens in Toledo gegeben. Es handelte sich nur darum, sie, soweit es dem Künstler möglich war, zusammenzuschweißen und das für seine Art noch störende Substanzielle, Materielle zu lockern oder aufzulösen. Die Erfüllung dieses Zieles sollte das „Begräbnis des Grafen Orgaz“ bringen (Abb. S. 26 u. ff.).

Greco hatte ein Wunder darzustellen, die Legende nämlich, wie der fromme Ritter Orgaz in der von ihm gestifteten Kirche So. Tomé beigesetzt werden sollte, in dem Augenblick aber, als die Geistlichkeit zu dem Begräbnis schreiten wollte, die Heiligen Stephanus und Augustinus vom Himmel niedergestiegen wären und selbst die Bestattung des frommen Ritters vollzogen hätten. Der Künstler hat nun ganz davon abgesehen, mit billigen Mitteln das eigentliche Wunder zu betonen, er hat vielmehr das Legendäre, Traumhafte, Gespenstige dieser Geschichte wiederzugeben versucht.



Die Taufe Christi. Madrid, Prado

Schon wie er vermeidet, die Füße der Trauerversammlung zu zeigen und damit der ganzen Szene den eigentlichen Boden nimmt, ist überaus charakteristisch hierfür. Das zahlreiche Trauergesolge verhält sich völlig ruhig, als ob es für sie, die echten stolzen Kastilier, selbstverständlich wäre, daß einem solchen Mann eine solche Ehre widerfahre; zudem hat der Künstler diese untere Gruppe in ein kühles, regnerisches Grau gehüllt, woraus nur die Rüstung des Verstorbenen und die Prunkgewänder der Heiligen hervorfunkeln. Oben aber gab er zum Ausgleich die ganz lichte Himmelsversammlung mit dem thronenden, in Weiß gekleideten Christus in der Mitte, zu dem ein Engel als wahrer Sendbote des Himmels die Seele des Verstorbenen hinaufträgt. Die größte Bewunderung hat stets die Perlenkette der 23 Porträts erregt, die der Künstler im Hintergrund des Bildes als die eigentliche Trauerversammlung aufgereiht hat. Die ganze geistige, kirchliche und aristokratische Elite Toledos tritt uns hier entgegen. Wir erblicken unter anderen die beiden Brüder Covarrubias und den Künstler selbst (Abb. S. 27). Im Vordergrund hat er sein Söhnlein Jorge in jenem Pagen porträtiert, der, eine trüb brennende Fackel in der Rechten haltend und mit der Linken auf die Hauptgruppeweisend (Abb. S. 30), wie die Einleitung zu der hier erzählten frommen Legende wirkt.

Alles, was Greco später noch zu sagen hatte, ist in diesem Werk im Kerne bereits gegeben. Es tritt daher in den nächsten Jahren auch ein gewisser Stillstand ein. Jene Gemälde aus dem Colegio de Maria de Aragon im Pradomuseum legen Zeugnis dafür ab, namentlich die überaus sorgfältig komponierte „Kreuzigung“ (Abb. S. 39). Ein Vergleich der „Auferstehung“ (Abb. S. 41) mit dem ungefähr fünfzehn Jahre früher entstandenen Bilde desselben Inhalts des Klosters So. Domingo (Abb. S. 15) läßt die Entwicklung des Künstlers deutlich erkennen. Alles nur halbwegs modellmäßig Wirkende ist nun unterdrückt. Christus, der dort nicht eigentlich zum Himmel hinaufschwebend, sondern mehr schreitend erscheint, entschwindet hier, wie von einer unsichtbaren Macht steil aufwärts getrieben, der Erde, und in überaus charakteristischer Weise sucht rechts eine übermäßig in die Länge gezogene Gestalt den Entschwebenden noch zu erschauen. Man spürt, mag dieser auch noch so sehr sich strecken, auch

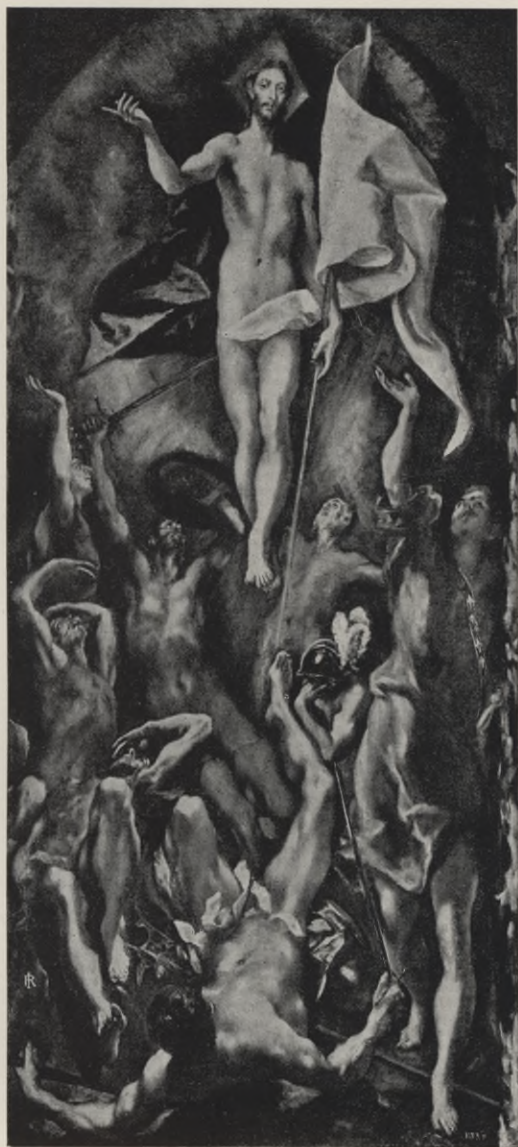


Golgatha. Madrid, Prado

ihm wird die himmlische Erscheinung entgleiten. Im ganzen ist hier nun alles viel erregter und bewegter; jener in dem Toledaner Bild schon angedeutete Abstand zwischen Christus und den zentral um ihn gruppierten Wächtern wirkt hier noch viel mehr als musikalische Pause und erhöht die Stimmung des Ganzen. Freilich, der Knäuel der stark verkürzten Menschenleiber unten macht einen recht unangenehmen Eindruck, und so ist auf die Dauer dieses Stück doch weniger erfreulich als das zahmere Altarblatt von So. Domingo mit dem Dean Diego de Castilla. In die gleiche Zeit wie diese drei Madrider Bilder gehört auch die große „Verkündigung“ mit der Engelsglorie in dem Museo Balaguer zu Villanueva y Geltrú und die „Hirtenanbetung“ in der Kgl. Galerie zu Bukarest, ebenso verschiedene Exemplare des „Kreuztragenden Christus“, wie das bekannte Bild der Sammlung Beruete=Madrid, das Exemplar in Prado und das von diesen beiden etwas abweichende der Sammlung Nemes=Budapest (Abb. S. 33).

In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre macht sich dann, vor allem in den Gemälden der Toledaner Josephskapelle, das Bestreben geltend, das bisher Erreichte noch stärker zu betonen. Diese Steigerung findet dann in den Gemälden für die Kirche des Hospitals zu Illescas vor allem in dem „Hl. Ildefons“ ihren Höhepunkt.

Der „Hl. Joseph“ wie der „Hl. Martin“ der Capilla de S. José (das Original des hl. Martin wie das der noch zu erwähnenden Madonna jetzt bei Mr. Widener=Philadelphia, von dem hl. Joseph eine kleine Replik in der Magdalenenkirche zu Toledo) sind die Hauptbeispiele für die Steigerung der Längenproportion, daneben aber auch für die immer reifer sich entwickelnde Kunst des Meisters in der Wiedergabe der Landschaft. Die „Madonna“, hier von den Heiligen Agnes und Marina begleitet (Abb. S. 45), hängt aufs engste mit den Madonnendarstellungen zusammen, die der Künstler zum Teil für Toledaner Kirchen, zum Teil für Privatleute geschaffen hat. Bald sieht man hier die Madonna mit dem Jesuskind, der hl. Anna und dem hl. Joseph, der dem Kind eine Schale mit Früchten reicht (Bukarest, Kgl. Galerie, Budapest, Sammlung Nemes, Abb. S. 47), bald die Madonna mit der hl. Anna, die das kräftig entwickelte Kind aufdeckt (Toledo, Cap. de Sa. Anna), mit dem hl.



Die Auferstehung Christi. Madrid, Prado



Der Kardinal-Inquisitor D. Fernando Niño de Guevara
New York, Samml. Havemeyer

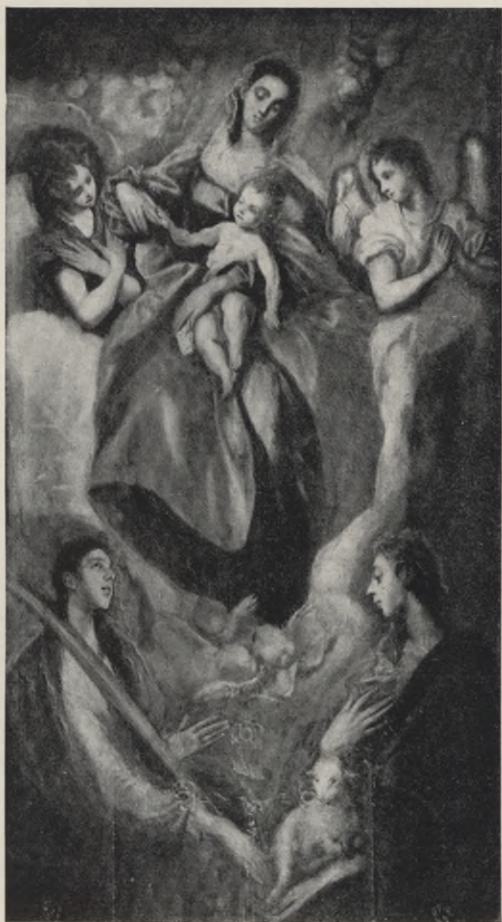


Der Kardinal-Inquisitor D. Fernando Niño de Guevara
Budapest, Samml. M. v. Nemes

Joseph und dem nackten, eine Fruchtschale haltenden Johannesknaben (Prado), bald den schon ziemlich großen Jesusknaben an der Brust der Mutter mit dem hl. Joseph (Paris, D. R. Madrazo). Alle diese Darstellungen sind überaus brillant im Kolorit, die Madonna selbst stets von eigenem Reiz, doch fast das Schönste ist immer die Fruchtschale mit den Birnen, Kirschen, Mirabellen und Pfirsichen, ein Stilleben, dessen Behandlung allein schon den bedeutenden Künstler erkennen läßt. Und von kaum geringerem Reiz sind verschiedene Details, wie die Begegnung der Rechten Marias, die dem Kind eine Birne reicht, und das entgegengestreckte Händchen des Jesusknäbleins, das ganze sensitive, stark ans Präziöse heranreichende Empfinden des Künstlers kommt hier deutlich zum Ausdruck.

Die „Krönung Mariä“ der Josephskapelle hat der Künstler dann noch mehrfach ohne die begleitenden Heiligen wiederholt. Zwei derartige Repliken sind uns noch erhalten in dem Bild in Illescas und dem bekannten Gemälde der Sammlung Pablo Bosch zu Madrid, in dem man, wohl kaum mit Recht, das Vorbild zu der Marienkrönung des Velazquez im Prado hat erblicken wollen. Die Wiedergabe des Transzendentalen, das Glaubarmachen überirdischer Wesen, die im unendlichen Raum schweben, ist hier Greco in seltener Weise gelungen.

Das Gegenstück zur „Marienkrönung“ von Illescas bildete einst die in überaus zarten Tönen gehaltene „Vermählung Mariä“, die im Laufe der Zeit in die Kgl. Galerie zu Bukarest gelangt ist (Abb. S. 61). Die Mehrzahl der Gemälde in Illescas befindet sich heute leider in sehr üblem Zustand. Ihre Restaurierung ist jedoch für die nächsten Jahre zu erwarten. In prachtvoller Frische leuchtet aber dem Beschauer der „Hl. Ildefons“ entgegen, ein Gemälde, das uns den Künstler auf dem Höhepunkt seines Könnens angelangt zeigt (Abb. S. 49). Nicht nur in malerischer Hinsicht ist es vollendet, sondern auch im seelischen Ausdruck. El Greco offenbart auch hier wieder, wie sehr es ihm darum zu tun war, das gestellte Thema in besonderer, eigentlich nicht erwarteter Weise zu behandeln. Der Darstellung liegt die Legende zu Grund, daß dem hl. Ildefons, als er mit der Abfassung einer Schrift zur Verteidigung der reinen Jungfrauschaft Marias beschäftigt war, die



Madonna mit den Hln. Agnes und Marina.
Philadelphia, Samml. Widener

Gottesmutter selbst erschienen sei, um ihm dafür zu danken. Der Künstler hat nun nicht die eigentliche Erscheinung der Madonna an den hl. Ildefons wiedergegeben, sondern den Moment vorher. Der Heilige ist gerade mit der Abfassung seiner Schrift beschäftigt; da hat er die Hand mit der Feder erhoben und den Kopf lauschend leise auf die Seite geneigt, als horche er auf das Nahen der himmlischen Erscheinung, die ihn bei seiner Arbeit inspiriert und stärkt. Nur jene weiß bekleidete Madonnenstatuette im Hintergrund, etwas geisterhaft wirkend, deutet die Beziehung des Heiligen zu dem Gegenstand seiner Verehrung und Gnade an.

Alles, was man sonst zu Grecos Nachteil anführen kann, jene direkt falsche Perspektive bei der Wiedergabe des Tisches, jene eigenartig gespreizte und „verzeichnete“, grob gesagt „manierierte“ linke Hand, wirken hier eigentlich selbstverständlich, fast könnte man sagen notwendig. Denn wäre alles „natürlich“ wiedergegeben, es würde dieser Eindruck des Seltsamen, Wunderbaren, auf den es ja hier abgesehen ist, nicht erreicht sein. Der Kopf ist überaus durchgeistigt, die Malerei des Ganzen von höchstem Feuer. Dabei erschlägt die Leuchtkraft der roten Decke nicht das eigenartige Schwarz in dem Überwurf des Heiligen, das leicht über die braune Grundierung geworfen, überaus farbig wirkt.

Der Künstler hat den hl. Ildefons dann noch einmal dargestellt in jenem stehenden Heiligen, der zu Unrecht stets als der hl. Eugen bezeichnet wird und sich mit seinem Gegenstück, dem hl. Petrus, heute im Escorial befindet (Abb. S. 50 und 51). Eine bedeutend schwächere Replik von diesem „Hl. Ildefons“, die erst einige Jahre nach dem Tode des Künstlers entstanden ist, besitzt der Prado. Dieser Zeit, der Epoche zwischen 1595 und 1604, gehört auch der Apostelzyklus in der Sakristei der Toledaner Kathedrale an, ferner das große Doppelbild der Heiligen Petrus und Paulus bei dem Staatsrat Dournowo in Petersburg, der „reuige Petrus“ im Bowes Museum zu Barnard Castle (Abb. S. 34) und das ähnliche Exemplar bei dem Marqués de la Vega Inclan in Toledo, sowie der Madonnenkopf im Prado (Abb. S. 31) und dessen Repliken im Museum zu Straßburg und der Sammlung Lázaro-Madrid, das innig gefühlte Halbfigurenbild „Christi Abschied von seiner Mutter“ aus dem Kloster S. Pablo zu Toledo (jetzt im englischen Kunsthandel),



Die Hl. Familie. Budapest, Samml. M. v. Nemes

schließlich noch eine Reihe von Franziskus-Darstellungen. Am interessantesten unter diesen ist vielleicht das Exemplar früher bei D. R. P. de Quinto, jetzt bei Durand-Ruel in Paris, das zu den gelungensten dekorativen Schöpfungen des Künstlers gehört (Abb. S. 35). Die Gestalt des Heiligen ist streng pyramidal komponiert, und sowohl dieser Komposition zuliebe als auch um das Übernatürliche zu betonen, hat der Künstler, was ja bei nicht wenigen Anstoß erregt, den Hinterkopf des Heiligen völlig weggelassen. Nicht ganz so gelungen ist das Exemplar bei dem Marqués de Pidal in Madrid. Bekannter als diese Art der Darstellung des stigmatisierten Franziskus ist die, die uns, meist in kleinem Format, den Heiligen kniend entweder im Augenblick der Stigmatisation oder mit dem Totenschädel in der Hand und von einem fast immer als Rückenfigur gesehenen Ordensbruder begleitet zeigt. Diese Wiedergabe des Themas fand ganz ungemeinen Anklang. Bis in seine späteste Zeit hat Greco immer wieder diesen Gegenstand malen müssen, und es ist nicht verwunderlich, daß die vielen Exemplare von sehr ungleicher Qualität sind. Viele dieser Bilder stammen aber überhaupt nicht von ihm, sondern sind von Schülern oder Nachahmern ausgeführt.

Ob jene kleinen Doppeldarstellungen der beiden Johannes in der Kirche S. Juan Bautista zu Toledo und des Evangelisten Johannes mit dem hl. Franziskus im Prado, wie Cossio meint, dieser Zeit noch angehören oder, wie wir vermuten, schon der letzten Periode, gleich der kleinen Einzelfigur des Täufers Johannes der Sammlung Koehler-Berlin, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls sind sie unmöglich vor 1600 entstanden. Sie zeigen bereits den ausgesprochenen Altersstil des Künstlers, der die in seinen Werken wie dem hl. Bernardin und dem hl. Ildefons von Illescas erreichte Steigerung nochmals zu überbieten sucht, dabei aber häufig zu Dingen kommt, bei denen es schwer fällt, Schritt zu halten und ihnen volle Anerkennung zu zollen. Man muß sich fragen, ob man hier wirklich alles dem visionären und dekorativen Zug der Kunst Grecos zugute halten darf, ob man hier nicht vielleicht eher das Recht hat, von einem zuweilen empfindlich störenden Manierismus zu reden. Nicht nur den himmlischen Erscheinungen nämlich, sondern auch den auf der Erde stehenden mangelt oft jede körperliche Struktur,



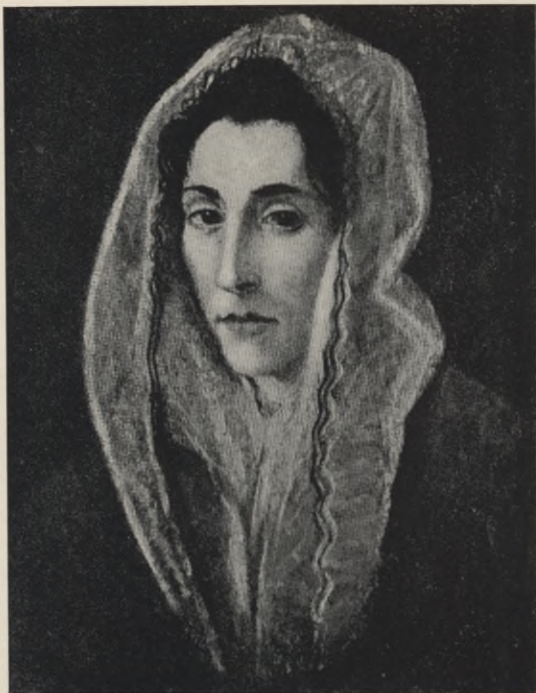
Der Hl. Ildefons. Illescas, Kirche des Hospital de la Caridad



Der Hl. Ildefons. El Escorial



Der Hl. Petrus. El Escorial



Damenbildnis. Montreal, Sir W. van Horne

zudem läßt das flackernde Licht diese weich gewordenen, wie aus Marzipanteig gekneteten Figuren noch unruhiger, haltloser erscheinen. Das Reizvollste und Versöhnende an diesen Stücken ist die oft überaus modern anmutende Behandlung der Landschaft, namentlich das ganz lichte, zarte Grün, das sich in gleicher Weise erst in der neuesten französischen Malerei wiederfindet.

Neben den bereits genannten Bildchen sind der „Hl. Sebastian“ bei dem Marqués de la Vega, der einen Vorläufer in dem Exemplar der Bukarester Kgl. Galerie besitzt, sowie der um 1606 entstandene „Hl. Dominicus“ in der Kirche S. Nicolas sehr bezeichnend (auch dieser hat seinen Vorläufer in dem in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstandenen Exemplar bei D. A. Sanz Bremon-Valen-



Jorge Manuel Theotocopuli. Sevilla, Museum

cia). Vor allem jedoch zeigt sich Grecos Manierismus deutlich in jener großen „Taufe Christi“ in der Kirche des Hospital de Afuera zu Toledo, die der Meister unvollendet zurückließ, und an der sich dann sein Sohn dadurch, daß er sie zu vollenden suchte, versündigt hat.

Charakteristisch für diese Spätzeit sind dann auch die höchst interessanten Varianten von Darstellungen, die Greco in früherer Zeit geschaffen hat, so der „Traum Philipps II.“ in der Sammlung Stirling=Maxwell in Keir (Schottland), der „Hl. Mauritius“ in der Bukarester Galerie und der „Hl. Martin zu Pferd“ in der Sammlung Manzi=Paris.

Hier sei dann auch der Apostelzyklus in dem Museo del Greco zu Toledo erwähnt, der zu den spätesten Arbeiten des Künstlers gehört, sowie verschiedene Darstellungen des „Kruzifixus“, so in der Kirche S. Nicolas, im Greco-Museum zu Toledo und bei Bernheim=jeune in Paris. Reizvoll ist hier die in gespenstigem Licht aufleuchtende Landschaft mit einem Reiter auf einem Schimmel, der eine rosafarbene Fahne hält. Auch eine Anzahl von Verkündigungs= darstellungen gehören dieser Spätzeit an, so vor allem die im Bu= dapester Museum (Abb. S. 55) und bei D. Ignacio Zuloaga in Paris.

Daneben schuf dann Greco noch eine Reihe wirklich einzigartiger Darstellungen, die zum Teil zu seinen bedeutendsten Leistungen gehören. Höchst eigenartig, wenn auch stark manieriert, wirkt das Bild „Jesus im Hause des Simeon“ (Sir E. Vincent=London und Galerie Miethke=Wien, Abb. S. 71), gewaltig die Darstellung von „Christus am Ölberg“ (Museum zu Lille und Sammlung Nemes in Budapest, Abb. S. 63). Besonders grandios ist hier der wie aus der weißen Wolke geborene Engel. Von dem delikaten Farbempfinden des Künstlers zeugt die Tatsache, daß er vermie= den hat, den in Krapplack gekleideten Christus auf den licht= grünen Grasboden zu setzen, vielmehr zwischen dieses Rot und Grün ein trennendes weißliches Blau eingeschoben hat. Die drei Apostel sind gewaltige, michelangeleske Gestalten, ursprünglich vor allem durch die starken Verkürzungen von großer Plastik, die der Künstler aber durch die breit angelegten, übergeworfenen Mäntel in Orange und Grün gedämpft und so ins Dekorative ge= zwungen hat. Die eigenartige Hintergrundbehandlung rechts er= innert dann an die erwähnten Kruzifixusdarstellungen. Noch dring= licher wirkt die „Ausgießung des hl. Geistes“ im Prado (Abb. S. 59), ein Vorwurf, der für den im Licht schwelgenden Greco wie ge= schaffen war. Jene tanzenden Flämmchen über den Häuptern der Heiligen könnte man fast als das Symbol seiner Kunst auffassen.

In gleicher Weise ist aber auch die 1608 begonnene, vor dem 13. April 1613 vollendete „Himmelfahrt Mariä“ in S. Vicente zu Toledo für seine ganze Art und seinen Charakter überhaupt be= zeichnend. Das Bild gleicht einer gewaltigen Flamme, die wie von einem mächtigen Winde angefacht gen Himmel lodert. Greco hat hier noch einmal ein Problem behandelt, dem er in viel früheren



Die Verkündigung. Budapest, Museum der schönen Künste

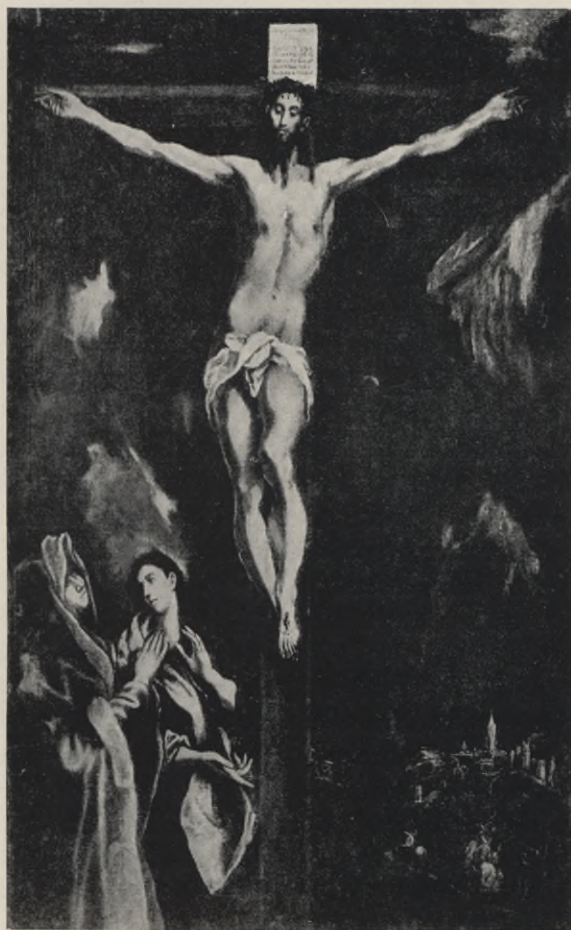
Jahren nachgegangen war, vor allem im „Espolio“: er verfolgte hier nicht etwa dekorative, sondern naturalistische Ziele, wie die Wiedergabe jener Reflexwirkungen der Farben, die man hier vor allem bei dem Gelb im Gewand des einen Engels beobachtet, der das Rot der Kleidung Marias widerspiegelt.

Den größten Kontrast zu diesem Stück bildet die „Concepcion“, die der Meister bei seinem Tode unvollendet auf der Staffelei zurückließ (Sammlung Nemes-Budapest, Abb. S. 69). Dieses Bildchen, von einer ganz eigenartigen Feierlichkeit, eröffnet die große Reihe der spanischen Concepcion-Darstellungen des 17. Jahrhunderts und kann sich getrost jeder Concepcion eines Ruelas, Murillo

und Zurbaran an die Seite stellen. Die malerische Behandlung der Symbole wie des Tempels, des Springbrunnens, der Sonne, des Stadtbildes und des Rosenstrauches ist von größter Vollendung.

Von ganz anderer Art als die beiden letztgenannten Werke ist jene merkwürdige Darstellung aus der Apokalypse (wohl als „Die Eröffnung des fünften Siegels“ zu erklären), die vollkommen auf das Dekorative abzielt und das letzte Wort des Meisters auf diesem Gebiet bedeutet (bei D. Ignacio Zuloaga in Paris, Abb. S. 67). Allein, mag man sich auch die Absichten des Künstlers erklären können, einen hohen ästhetischen Genuß bereitet dieses eigenartige Werk auf die Dauer ebensowenig wie jene „Taufe Christi“ im Hospital de Afuera zu Toledo. Man kann vielleicht sagen: verschiedene Figuren des Mittelgrundes erinnern an gewisse Schöpfungen Cezannes. Äußerlich genommen ist das richtig, allein diese nackten Figuren spielen in den Landschaften Cezannes doch eine ganz andere Rolle. Schließlich sei hier noch das merkwürdige „Engelskonzert“ bei dem Conde de Rota in Madrid genannt.

Hatte es Greco bei diesen letztgenannten Bildern auf die rein dekorative Wirkung abgesehen, so beschäftigte er sich in einem anderen Spätwerk mit einem Problem, das nichts mit den dekorativen Bestrebungen des Künstlers, nichts mit seiner Mystik und der chaotischen Unendlichkeit seiner Räume zu tun hat, bei dem es sich vielmehr in erster Linie um die formale Wiedergabe der männlichen Gestalt handelt. Es ist jenes eigenartige große Werk, das die Laokoon-Geschichte erzählt (früher beim Herzog von Montpencier, jetzt als Leihgabe in der Münchener Alten Pinakothek, Abb. S. 73). Eine Anzahl von Akten, jeder ebenso eigenartig gestellt, wie im Raum angeordnet. Wollte man hier, um die Absichten des Künstlers einem größeren Publikum besser auseinanderzusetzen, den Namen eines Malers nennen, der in neuerer Zeit ähnlichen Dingen nachgegangen ist, so müßte man Hans von Marées zitieren. Als Ganzes mag vielleicht das Werk nicht so sehr befriedigen, da es, ähnlich wie Marées Schöpfungen, doch zu problematisch wirkt, die gestellte Aufgabe noch nicht ganz gelöst erscheint. Im einzelnen aber zeigt es derartige Schönheiten, daß man schließlich das Bild doch für eine der stärksten Leistungen des Meisters überhaupt erklären muß. Besonders beachtenswert ist der Jüngling



Golgatha. Privatbesitz

links, der die Schlange wie einen Bogen gespannt hält und bei dem man doch das Unvermeidliche des Bisses fühlt. Am unerfreulichsten vielleicht wirkt die Gestalt des Laokoon.

Eigenartig wie das Figurale ist dann auch der Hintergrund dieses Bildes: eine Stadt, aus Motiven des Toledaner Stadtbildes zusammengesetzt, jedoch nicht eine getreue Wiedergabe von Toledo selbst. Der Künstler hat ja häufig Motive des Toledaner Stadtbildes für seine Schöpfungen verwertet, vor allem bei verschiedenen seiner Apostelbilder, dem „Hl. Joseph“ sowie einer Anzahl seiner Kruzifixusdarstellungen (Abb. S. 57). Namentlich die kühn geschwungene Alcantara-Brücke, der hochaufragende Alcazar und die Kathedrale mit ihrem hohen, spitzen, phantastisch wirkenden Turm pflegen fast nie zu fehlen (der Künstler hat sie oft, wie eben bei dem „Laokoon“, in ganz freier, nicht der Wirklichkeit entsprechenden Weise im Bild angeordnet).

So ist es denn auch nicht weiter verwunderlich, daß Greco auch reine Landschaftsbilder gemalt hat. Uns sind zwei Werke bekannt, die, jedes in anderer Weise, das Toledaner Stadtbild wiedergeben. Das eine steht in ziemlich engem Zusammenhang mit dem Laokoon und ist vielleicht im Anschluß daran entstanden: jenes Bild im Greco-Museum zu Toledo, das vorn noch einen in Grün gekleideten jungen Mann mit dem Stadtplan von Toledo und in den Lüften die berühmte Kaselverleihung an den hl. Ildelfons zeigt (Abb. S. 77). Man hat gemeint, Greco habe dieses Werk im Auftrag der Stadtverwaltung ausgeführt. Dies scheint aber zweifelhaft zu sein; denn der Künstler hat sehr interessante Notizen auf dem Bild bemerkt, die das Fehlen gewisser Teile entschuldigen und die Proportion der himmlischen Gruppe zu dem Ganzen erklären sollen, und es ist eigentlich nicht anzunehmen, daß der Meister derartige Dinge auf einem von der Stadtverwaltung bestellten Bild angebracht hat. Wir glauben vielmehr, daß es der Künstler in erster Linie für sich malte; jedenfalls dürfte es identisch sein mit dem im Nachlaß angeführten Bild „Ein Toledo“. Die Malerei der himmlischen Gruppe gehört technisch zum Reifsten, was Greco geschaffen hat.

Neben diesem Werk ist uns dann noch die bereits eingangs erwähnte prachtvolle Landschaft in der Sammlung Havemeyer er-



Die Ausgießung des hl. Geistes. Madrid, Prado



D. Diego de Covarrubias. Toledo, Grecomuseum

halten, die das Thema in rein malerischer Weise behandelt (Abb. S. 75). Das Bild ist für Greco ebenso charakteristisch wie die bekannten Ansichten aus der Villa Medici des Velazquez für dessen Art. Es offenbart sich hier nämlich deutlich das leidenschaftliche, dramatische Wesen Grecos. Für ihn gibt es nicht wie für Velazquez eine fröhlich lachende Sonne und einen heiteren Himmel, die Luft ist vielmehr gewitterschwanger, und die Wolken scheinen unheimlich wie von Blitzen durchzuckt. Es sind gespenstische Stimmungen, wie man sie in Toledo ja wirklich erleben kann, in Frühlingsnächten, wo über die hochgelegene Stadt der Sturmwind braust, der bleiche Mond nur hie und da durch die jagenden Wolken bricht und das wilde Heer durch die Lüfte zu ziehen scheint.

Zum Schlusse sei hier noch ein Wort über die zahlreichen Por-



Vermählung Mariä. Bukarest, Kgl. Galerie

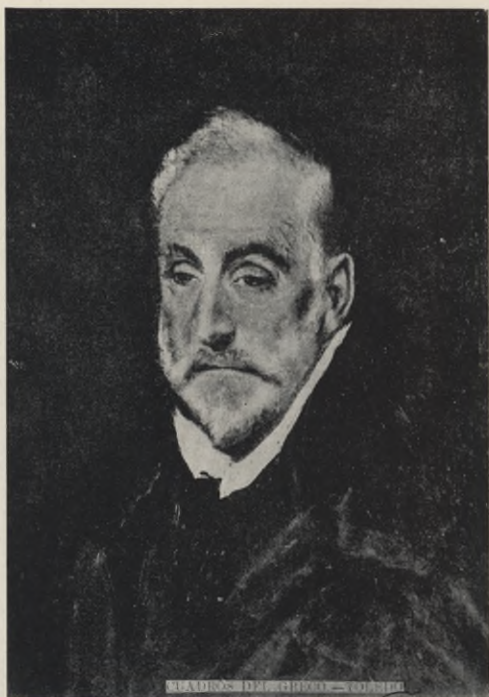
träts gesagt, die der Künstler zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens geschaffen hat. Im Bildnis lag ja von jeher eine Stärke seiner Kunst, wie schon die Mitteilungen über das verschollene römische Selbstporträt beweisen. Die großen kompositionellen Darstellungen enthalten selbstverständlich eine ganze Fülle von Porträts, wir sprachen schon von denen auf der „Tempelaustreibung“ und dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“ und erörterten auch die Frage nach den uns erhaltenen Selbstbildnissen des Meisters. Das eigenartige, jedoch künstlerisch flauere Porträtstück, das angeblich die Familie Grecos darstellt (Samml. Widener-Philadelphia), ist eine Arbeit Jorges und gibt offenbar dessen Familie wieder. Porträts des Sohnes des Künstlers sind, abgesehen von dem schon genannten Pagen auf dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“, wohl jener hl. Martin aus der Josephskapelle und, wie ich vermute, auch jenes Bildnis eines Malers im Sevillaner Museum, das früher irrigerweise als Selbstporträt des Meisters galt und zu den allerbesten Schöpfungen Grecos gehört (Abb. S. 53).

Die Porträts des jungen Greco, vor allem das im Museum zu Neapel, das seinen Gönner Julio Clovio wiedergibt, zeigen starke Verwandtschaft mit Tintoretto, ebenso das des Bildhauers Pompeo Leoni, das bereits um das Jahr 1678 in Spanien entstanden ist. Bei der Charakterisierung hat es sich der Künstler in diesen Frühwerken noch etwas leicht gemacht. Später verschwindet das etwas Zur-Schau-Gestellte, Theatralische, wie das sogenannte Bildnis eines Arztes im Prado beweist. Allerdings verfällt dann der Meister wieder in einen anderen Fehler, der aber ja mit seiner ganzen Kunstweise zusammenhängt: die Bildnisse erhalten etwas Präziöses, wie jener Ritter mit der Hand auf der Brust (Prado, Abb. S. 20), in dem ich gerne das Porträt von Grecos Hausherrn, dem Marqués de Villena, vermuten möchte, ebenso wie der sogenannte „Juan de Avila“ im Greco-Museum zu Toledo.

Nach dem „Begräbnis des Grafen Orgaz“, das ja so viele Porträts enthält, steigert sich die Tätigkeit des Künstlers auf diesem Gebiete immer mehr, bis sie etwa um 1600 ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht. Interessant ist, daß auch hier im Laufe der Jahre nicht nur in den Köpfen, sondern auch im ganzen Format eine Steigerung der Längenproportion zu konstatieren ist. So bei

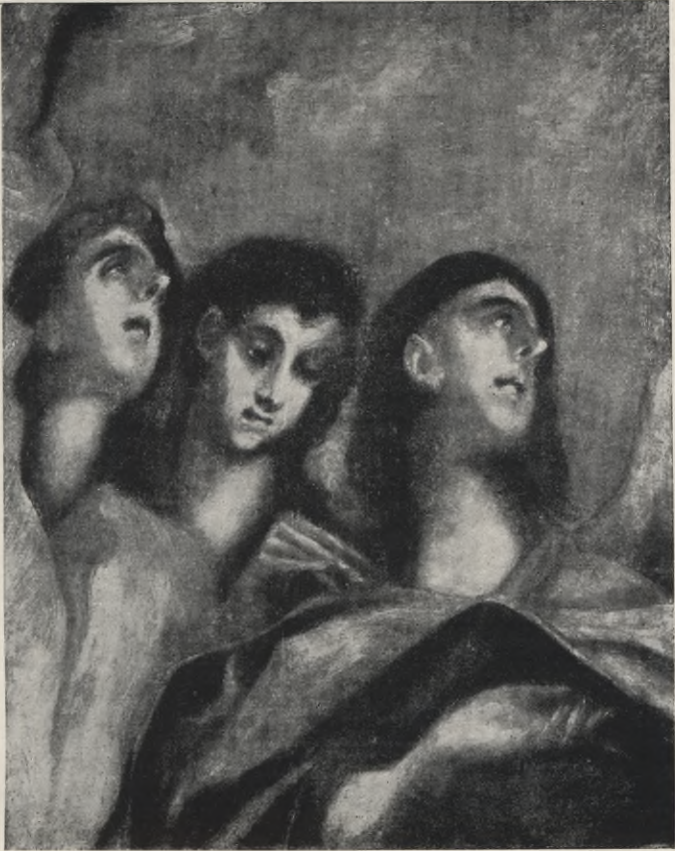


Christus am Ölberg. Budapest, Samml. M. v. Nemes



D. Antonio de Covarrubias. Toledo, Grecomuseum

dem angeblichen Bildnis des Grafen von Benavente im Musée Bonnat zu Bayonne und dem Porträt eines Unbekannten in der Sammlung Stirling. Es sind hier zu nennen: das Porträt des später heilig gesprochenen Luis Gonzaga in der Sammlung Nemes (Abb. S. 25), mit seiner kühlen Gesamthaltung ein charakteristisches Werk aus der Zeit des „Begräbnis des Grafen Orgaz“, ferner der sogenannte Julian Romero bei M. Errazu in Paris, die Bildnisse der beiden Covarrubias in Toledo (Abb. S. 60 u. S. 64), das Porträt des Kapitäns Alonso Ercilla y Zuñiga in Petersburg, das nicht sonderlich erhaltene des Kardinals Quiroga bei Beruete=Madrid (einst in dem von dem Kardinal gestifteten Refugio zu Toledo), vor allem aber die Glanzleistung des Künstlers, das lebensgroße Porträt des Kardinal-Inquisitors D. Fernando Niño de Guevara in



Engelfragment. Toledo, Marqués de la Vega

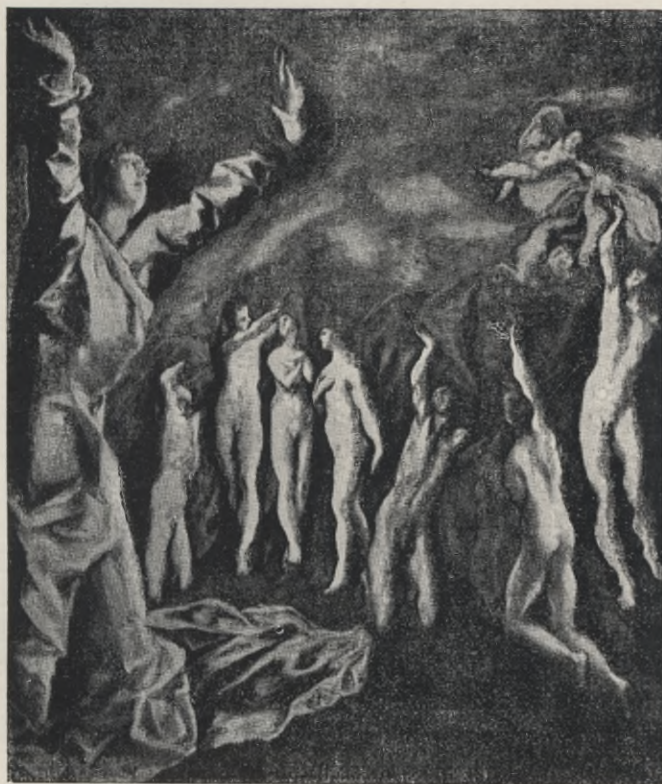
der Sammlung Havemeyer zu New York (Abb. S. 42). Die nicht minder gelungene Vorstudie (Brustbild) zu diesem Gemälde, früher in der Sammlung Kann=Paris, befindet sich jetzt in der Sammlung Nemes=Budapest (Abb. S. 43). Entstanden ist dieses Werk wohl kurz nach 1696. Ein Vergleich mit dem bekannten Papstporträt des Velazquez drängt sich einem unwillkürlich auf. Bei der großen Verwandtschaft in der Haltung der Figuren macht doch das Bild Grecos durch das genau wiedergegebene Muster der Damastbespannung im Hintergrund wie durch den bunten

Fliesenboden einen weit unruhigeren Eindruck als das des Velazquez. Die Schöpfung Greco wirkt merkwürdigerweise viel zeichnerischer als die des Velazquez. (Es ist neben anderen Dingen nicht uninteressant, daß Greco sich die malerische Wirkung des Schlagschattens der einen Hand entgehen ließ.)

Bei verschiedenen der Porträts aus der gleichen Zeit, namentlich bei dem des Don Rodrigo Vazquez im Prado macht sich das Morbide, Leidenhafte des Inkarnats unangenehm bemerkbar. Dies wird dann in der Spätzeit noch immer stärker, gerade wie bei den Akten Greco überhaupt, man hat darum mehr als einmal von dem Choleraleichenartigen der Gestalten Greco gesprochen. Die Porträts von unbekanntem Toledanern im Pradomuseum aus der Spätzeit sind nicht gerade immer sehr fesselnd, jedoch hat der Meister auch in seinen späten Jahren noch eine ganze Anzahl ausgezeichnete Bildnisse geschaffen, so, abgesehen von dem erwähnten Malerporträt in Sevilla, verschiedene seines Freundes Fray Felix H. Paravicino, z. B. das von 1609 in Boston, sowie das eines beschuhten Mercenariermönches beim Marqués de Torrecilla in Madrid, die ausgezeichneten späten Repliken der beiden Covarrubias im Grecomuseum zu Toledo, wie das Bildnis in der Kgl. Galerie zu Bukarest. Vielleicht die letzte Schöpfung Greco auf diesem Gebiet ist das Bildnis des Kardinals Tavera im Hospital de Afuera zu Toledo.

Im Gegensatz zu diesen vielen männlichen Porträts kennen wir nur wenig weibliche von Greco's Hand: jenes überaus reizvolle Bild einer Unbekannten mit einer Blume im Haar, aus der Glanzzeit des Meisters um 1600 (Samml. A. Stirling Maxwell-Keir) und das eigenartige Porträt bei Sir W. van Horne in Montreal (Abb. S. 52). Diese beiden Werke lassen uns bedauern, nicht noch mehr derartige Schöpfungen des Künstlers zu besitzen. Die berühmte „Dame mit dem Kopftuch“ bei Sir John Stirling Maxwell in London, die dem jungen Greco zugeschrieben wird, möchte ich eher für ein ausgezeichnetes Werk von der Hand Tintoretto's ansehen.

Dagegen dürfte ein bisher unbeachtetes, miniaturartiges Porträt eines Calatravaritters in der eben genannten Sammlung eine Arbeit Greco's aus seinen ersten Toledaner Jahren sein. Die Formen- und Farbengebung ist ganz die seine, der Venezianer Nachklang ist hier natürlich noch ziemlich stark. Daß Greco derartige minia-



Die Eröffnung des fünften Siegels (aus der Apokalypse).
Paris, D. Ignacio Zuloaga

turartige Porträts gemalt hat, nimmt um so weniger Wunder, als er einerseits wohl durch seinen Freund Clovio, der ja der berühmteste Miniaturist seiner Zeit war, dazu angeregt wurde, andererseits wissen wir von einer ganzen Reihe von großen Malern jener Epoche — vor allem von Velazquez —, daß sie auch auf diesem Gebiete Meisterwerke geschaffen haben. Ein zweites miniaturartiges Porträt von Greco, den Geschichtsschreiber von Toledo Dr. Francisco de Pisa darstellend, besitzt der Marqués de la Vega in Toledo.

III.

Kreta gab ihm das Leben, Toledo die Kunst. Seine Eigenart „werden noch die spätesten Geschlechter bewundern, keiner aber wird sie nachahmen!“ So ruft Paravicino in seinem Sonett auf Grecos Tod aus. Wie treffend und wie prophetisch! Ja, Toledo hat Greco erst seine Kunst gegeben, denn er kam in die alte Kaiserstadt, die nur noch ein Schatten ihrer früheren Herrlichkeit war und schon jenen eigenartig romantischen Zauber einer gewaltigen Ruine ausübte, mit offenem Auge für die herbe Schönheit des kastilischen Landes, brachte dem religiösen Gefühlsleben seiner Bewohner volles Verständnis entgegen und vermodte diesen Geist seinen Schöpfungen mit derselben Kunst einzuatmen, wie er in seinen Bildnissen den Charakter dieser spanischen Hidalgos, Caballeros, Canonigos und Frailes erfaßt hat. Das macht Greco zum Spanier, zu dem spanischsten Künstler des 16. Jahrhunderts überhaupt, denn die meisten seiner Kollegen auf der iberischen Halbinsel hatten sich in jenen Jahrzehnten in sklavischer Abhängigkeit von der italienischen Kunst begeben.

„ . . . keiner aber wird Grecos Kunst nachahmen“. Paravicinos Wort ist in Erfüllung gegangen. Grecos Schüler, Fray Juan Bautista del Maino und Luis de Tristan, sind völlig andere Bahnen als ihr Meister gewandelt, vor allem Tristan, der sich der damals allgemein herrschenden Kunstrichtung, dem Hell-Dunkelstil, der Art Caravaggios anschloß gleich allen anderen jungen spanischen Malern seiner Zeit, z. B. Zurbaran und Velazquez. Velazquez! Auch er soll ja aus den Werken Grecos gar mancherlei gelernt haben,



La Inmaculada Concepcion. Budapest, Samml. M. v. Nemes

wie neuerdings behauptet wird, doch leider nicht genug, vor allem nicht die Hauptsachen, und darum auch kein so anbetungswürdiger Meister wie Greco geworden sein. Armer Velazquez! Es ist hier nicht der Ort, auf die — milde ausgedrückt — Unrichtigkeit dieser Behauptungen ausführlich einzugehen. Nur sei soviel bemerkt, daß Greco und Velazquez völlig verschiedene, in ihrem Temperament wie in ihren Zielen ganz anders geartete Naturen gewesen sind.

Dem Visionär Greco steht der Realist Velazquez gegenüber, dem Koloristen der Valeurmalers, dem in Licht Schwelgenden der das Licht Einfangende, dem Aufgeregten der Zurückhaltende, dem Dramatiker der Lyriker, dem Produktiven der seltener Schaffende, dem sich häufig Wiederholenden der stets etwas Neues Sagende, dem in höchster Anstrengung ringenden Künstler das gottbegnadete, leichtschaffende Genie.

Aber auch Greco kurzweg als Vorläufer modernster malerischer Bestrebung zu bezeichnen, geht in dieser Weise nicht an. Dies zeigt vor allem ein eingehenderer Vergleich seiner Art mit der jenes Künstlers, der ja mehr als alle anderen Modernen mit Greco in Verbindung gebracht wird: Cezanne.

Vorweg bemerkt sei, daß Cezanne in Charakter und Temperament weit mehr Verwandtschaft mit Velazquez besitzt, vor allem ist auch er durchaus lyrisch veranlagt. Ferner spürt man bei ihm nichts von einer Leidenschaftlichkeit im Schaffen selbst wie bei Greco, auch kann man bei ihm nicht wie bei dem Toledaner Meister von einer gewaltsamen Verinnerlichung sprechen. Seine Werke offenbaren vielmehr das Raisonable der französischen Art, jene Logik, die allen französischen Künstlern eigen ist. Bei aller Ruhe spürt man in den Werken Cezannes das unaufhaltsame Vorwärtsschreiten, die Notwendigkeit dieser Entwicklung und zugleich das natürlich Gewachsene der einzelnen Werke selbst. Wo Greco etwas Neues gibt, merkt man dagegen stets die ungeheure geistige Arbeit, die dem betreffenden Werk zur Geburt verholfen hat. Man kann nie bei ihm wie bei Velazquez und Cezanne sagen: Ja, das muß so sein. Es mangelt eben häufig seinen Schöpfungen die Harmonie im letzten Sinn des Wortes. Bei den Arbeiten von Velazquez und Cezanne geht es oft wie mit dem Ei des Kolumbus. Es



Das Gastmahl im Hause des Simeon. Wien, Galerie Miethke

erscheint im ersten Augenblick vieles so einfach, so selbstverständlich, und man kommt erst nach und nach hinter die Feinheiten, hinter die Bedeutung des hier gelösten Problems. Greco aber zwingt uns nicht selten, zunächst vor seinen Schöpfungen den Hut zu ziehen und etwas zu komplimentieren, was man später doch als eine gewisse geistige Kraftprotzerei erkennt. Damit hängt auch die Tatsache zusammen, daß Greco durch und durch ein Virtuos der Palette ist, während Cezanne sich davon möglichst ferne gehalten hat. Ganz falsch ist die Meinung, Greco habe sich auf wenige Farben beschränkt. Wohl sind verschiedene seiner Bilder vor allem auf Blau und Gelb gestimmt, wohl sind viele seiner Porträts der spanischen Art angemessen und im Kolorit zurückhaltend, in manchen aber ist Greco mit seinen juwelenhaft leuchtenden Farben von einer mandmal an die Primitiven gemahnenden Buntheit, die gerade neben den in schweren, ernsten oder in stark gedämpften Farben gehaltenen Werken spanischer Künstler auffällt. Den funkelnden Purpur, wie den schimmernden Krapplack, das strahlende Ultramarinblau, das leuchtende Zitrongelb, das dekorative Orange, das kühle, lichte Violett und das saftige Grün hat der Künstler stets nur ganz leicht durch einen dünnen, dem Ganzen übergeworfenen schwärzlich-grauen Lasurschleier zusammenzuhalten gesucht.

Bei all dieser Farbenfreudigkeit modelliert Greco jedoch noch nicht wie Cezanne alles mit Farbe, er verwendet vielmehr zur Modellierung wie zur Schattenangabe mit großem Raffinement die bald dunkelbraune, bald mehr ins Rötliche gehende Grundierung der Leinwand in ganz ähnlicher Weise, wie es später Guardi mit nicht geringerer Virtuosität getan hat. Dieses Arbeiten mit der Grundierung ist schon bei dem „Espolio“ vollkommen ausgebildet, wird jedoch späterhin wie z. B. bei dem „Hl. Ildefons“ in Illescas und namentlich dem ganz späten Apostelzyklus im Grecomuseum aufs Äußerste gesteigert.

Ebenso komponiert Greco noch nicht wie Cezanne in Flächen. Tonmodelle für einzelne Figuren, wie sie sich Greco anfertigte, sind ja für einen Cezanne ganz undenkbar. Man merkt ja auch, wie wir schon bei der Beschreibung der „Ölberg“-Bilder andeuten, an den einzelnen Gestalten selbst, daß sie der Künstler zu-



Laokoon. Münden, Alte Pinakothek (Leihgabe)

nächst dreidimensional erfaßte und erst dann das Körperliche nach Kräften abschwächte.

Bei Cezanne ist von diesem Umwandlungsprozeß keine Rede, es erscheint alles organisch von vorneherein gegeben. Es ist eben bei Cezanne, fast umgekehrt wie bei Greco, alles nur von innen heraus gesehen und doch das Äußere da, soweit es nötig ist. Durch Grecos Schwanken zwischen der Wiedergabe naturalistischer Farbeffekte („Espolio“, „Himmelfahrt“) und rein dekorativer Dinge, dadurch, daß er trotz all der erstrebten chaotischen Unendlichkeit des Raumes doch auf dreidimensionale Wirkungen (angefangen von dem deutenden Mann des „Espolio“ bis zu den Gestalten des „Laokoon“) nie ganz verzichtet hat, kommt zum guten Teile das Unausgeglichene in viele seiner Schöpfungen, der häufig so unbefriedigende Eindruck, den so manches seiner Werke hinterläßt.

Man sieht: bei der Herautbeschwörung Grecos als Vater der Moderne war es wieder einmal „der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln“. Derartige Dinge haben letzten Grades gar keinen Zweck. Die Moderne braucht Greco nicht als Eideshelfer, und Greco erhält eine weit größere Bedeutung dadurch, daß er eben als eine so ganz vereinzelte Erscheinung da steht. Es ist ja schließlich ein jedes künstlerische Problem neu und alt, und es ist ein Unsinn, über „moderne“ und „alte“ Kunst überhaupt zu streiten. Es gibt doch letzten Endes, was man immer wieder sagen muß, keine „moderne“ und keine „alte“ Kunst, sondern nur eine gute Kunst. Und dem, was an Grecos Kunst wirklich gut ist, wird auf die Dauer niemand seine Anerkennung versagen können.

Nach all dem eben wie schon bei der Oeuvre-Besprechung des Künstlers Gesagten ist im einzelnen nur noch wenig zu bemerken. Was am meisten bei den Schöpfungen Grecos Anstoß erregt, ist bekanntlich die Zeichnung. Es gibt aber Fälle, wo man sich mit diesen „Verzeichnungen“ wirklich abfinden muß, ja, wo sie wirklich gefordert erscheinen. Eine natürliche Zeichnung würde da den ganzen Charakter des Bildes stören. Bei anderen Werken aber wirken diese Verzeichnungen doch stark als Manier. Im übrigen dürfte doch etwas Richtiges an der von ärztlicher Seite wiederholt aufgestellten Behauptung sein, daß die Verzeichnungen



Toledo. New York, Samml. Havemeyer

namentlich des alten Greco mit einer Augenkrankheit des Künstlers in Zusammenhang stünden.

Die überschulanken Proportionen der Gestalten Grecos sind dann der Gegenstand weiteren Vorwurfs. Allein die Neigung zum Überschulanken ist namentlich in der Venezianer Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein ganz allgemeiner Zug. Greco freilich hat hier wie bei so vielem anderen wieder übertrieben. Man wird aber da kaum von einer Krankheit bei ihm reden dürfen. Der nüchterne Pacheco hätte sich sicher in seinem Werk über die Malkunst darüber geäußert, wenn ihm der Künstler verrückt erschienen wäre, den er doch drei Jahre vor dessen Tod besucht hat, also in einer Zeit, wo der Meister schon das Äußerste auf diesem Gebiet geleistet hatte.

Nicht gerechtfertigt ist die Behauptung, die vor allem der Autor eines jüngst erschienenen Buches über die Geschichte des Impressionismus ausgesprochen hat, der Künstler habe nicht komponieren können. Grecos Kompositionskunst ist mitunter sogar nicht nur geschickt, sondern geradezu raffiniert. (Es gibt freilich Fälle, wo ihm an der Komposition wenig lag. Diese kann man aber doch nicht für allein ausschlaggebend nehmen.)

Hauptproblem für den Maler Greco war nicht so sehr das Licht als die Farbe. Pacheco gegenüber hat der Künstler geäußert, die Farbe sei wichtiger als die Zeichnung, und bezeichnend für ihn, der mitten unter Klassizisten lebte und diesen Ausspruch einem eingefleischten Romanisten wie Pacheco gegenüber tat, ist sein Wort, Michelangelo sei wohl ein großer Gestalter und Zeichner, aber ein sehr schlechter Maler gewesen. Wie sehr sich Greco gerade in der Farbgebung von den spanischen Künstlern unterscheidet, haben wir schon bei der Besprechung des „Gnadenstuhls in den Wolken“ und der damit verwandten Werke erörtert. Greco gab die Farben in ihrem vollen Glanz mit all ihrer Leuchtkraft wieder, und um ihre Schönheit, ihr Funkeln zu erhöhen, badete er sie in Licht, überspritzte sie mit einem Sprühregen von Licht. So erhalten seine Schöpfungen jenes Flimmernde, Gleißende, Flirrende sowohl wie aber auch jenes Flackernde, unruhig Zuckende, Nervöse. Das Bedenkliche dabei ist, daß diese ganze Lichtbehandlung doch letzten Grundes sehr äußerlich ist, und der Künstler nur darauf abzielt,



Toledo, Toledo, Grecomuseum

daß keine Stelle ruhig bleibt, daß das Licht über das ganze Bild hin- und herhüpft. So hat er das Lichtproblem als solches nicht eigentlich in seiner Tiefe erfaßt.

Das Licht ist für Greco weder ein wichtiges kompositionelles Mittel gewesen wie für seinen Rivalen Tintoretto, noch hat er sich bestrebt, die Realität des Lichtes so stark in seinen Schöpfungen zu betonen, wie man mehrfach angenommen hat.

„Göttlich“ nennen Grecos Bewunderer die Kunst des Meisters, einem Rembrandt dürfe er sich zur Seite stellen. Und auf der anderen Seite ruft man nicht minder laut: „Ach was, Greco war ein Manierist schlimmster Sorte, ein Kerl, der erst mal hätte zeichnen lernen sollen“ und vor allem: „Greco ist eine Machegeriebener französischer Kunsthändler, die die Werke dieses Malers für wenig Geld erstanden haben und nun um Riesensummen verkaufen.“

Eines ist so übertrieben, so falsch wie das andere. Die Quelle alles Übels liegt darin, daß man Grecos Kunst in falsche Prämissen hineingesetzt, sie zu sehr mit modernen Dingen in Verbindung gebracht hat, anstatt sie vor allem als das zu betrachten, was sie wirklich ist, und was ihr schließlich ihren Wert verleiht: als Ausdruck ihrer Zeit.

Greco's Kunst trägt vorwiegend religiösen Charakter. Als solche wird sie in dem Kapitel „Die Gegenreformation der Kunst“ stets eine wichtige Rolle spielen. Den Gegenpol zu Greco als religiösem Maler bildet Ribera und zwischen den beiden steht Rubens. Alle drei haben, jeder in seiner Weise, in jenen Zeiten der Wiederaufbau der Kirche den Ideen des Katholizismus malerischen Ausdruck zu verleihen gesucht; alle ihre Werke sind bis zu einem gewissen Grade als Agitationsmittel zur Stärkung und Aufmunterung lässiger oder schwankender Gläubiger gedacht.

Es wäre töricht, das mystische Element in Greco's Kunst verkennen zu wollen. So sehr sie auch, wie wir schon betonten, von rein künstlerischem Standpunkt aus betrachtet, bis in ihre letzte Entwicklung hinein der italienischen verwandter geblieben ist als der spanischen, inhaltlich gab sie Dingen und Stimmungen Ausdruck, die in den Schriften und Gedichten der hl. Theresa von Avila und

des Juan de la Cruz ihren literarischen Niederschlag gefunden hatten. Und diesen Dichtungen eignet das oft Dunkle, Bodenlose, Manieristische nicht minder wie den verwandten Werken anderer, so auch unserer deutschen „Mystiker“ aus jener Zeit. So gut man nun diesen geistlichen Manieristen, so gut man den großen weltlichen Manieristen wie dem Cavaliere Marino und Luis de Gongora Gerechtigkeit widerfahren läßt, so gut sollte man es auch dem Maler Greco gegenüber tun.

Daß „Manierist“ etwas sehr Verschiedenes sein kann, lehrt vielleicht am besten ein Vergleich zwischen Greco und seinen Kollegen Tibaldi, Zuccaro, Cambiaso, Cincinnato. Im Gegensatz zu diesen farblosen Gestalten muß Greco auf jeden den Eindruck einer überaus machtvollen Persönlichkeit machen. In seinem leidenschaftlichen Ringen um eine eigene persönliche Note, in seinem Bestreben, aus jener Zeit des Epigonentums heraus zu einem neuen Stil zu gelangen, erscheint seine Figur beinahe in einem tragischen Licht.

Die künstlerische Anerkennung ist Greco weder zu seinen Lebzeiten noch nach seinem Tod versagt geblieben, erst im neunzehnten Jahrhundert begannen seine Werke in Vergessenheit zu geraten und sein Name mit Geringschätzung genannt zu werden. Jedoch, schon Ende der achtziger Jahre regte sich wieder das Interesse für Grecos Kunst, vor allem aber bedeutete die große Grecoausstellung in Madrid 1902 eine glänzende Rehabilitierung des Künstlers. Von einer Maché des Kunsthandels kann da gar keine Rede sein. Daß der Kunsthändler die augenblickliche Lage ausnützt, kann ihm niemand übel nehmen, überdies sind einige der Hauptwerke Grecos schon vor mehreren Jahren in amerikanischen Besitz um Riesensummen übergegangen, ehe Greco — zum mindesten für Deutschland — die jetzige Berühmtheit erreicht hatte.

Und schließlich: Warum regt man sich darüber auf, wenn für Greco bedeutende Preise bezahlt werden und bleibt stumm, wenn für Bildchen von Dou oder Mieris nach wie vor von Sammlern die unglaublichsten Summen ausgeworfen werden? Wem hat Dou jemals ein großes Erlebnis vermittelt? Wo aber ist der, der leugnen könnte, daß Greco auf ihn einen starken, ungewöhnlichen Ein-

druck gemacht habe, mag er nun vor dem Werk zu staunender Bewunderung oder zu lebhaftem Protest fortgerissen worden sein.

Freilich, nach einem Jahrzehnt, wenn der Hauptbedarf gedeckt ist, wird man für Greco vielleicht nicht mehr die heutigen hohen Preise verlangen, doch jene holländischen Kleinmeister nach wie vor mit Gold aufwiegen. Aber man wird bis dahin eingesehen haben, daß Greco nicht ein Meteor gewesen ist, strahlend aufleuchtend und rasch verschwindend, sondern daß er zehnmal mehr als manch biederer Holländer des XVII. Jahrhunderts und manch wackerer Quattrocentist Anspruch darauf erheben darf, als eine machtvolle Persönlichkeit und als ein bedeutender Künstler geachtet und gewürdigt zu werden.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Verzeichnis der Hauptwerke Grecos

Amerika

BOSTON: Museum

Bildnis des Fray Felix H. Paravicino, 1609

BUENOS AIRES: D. Manuel Casado

Veronika, Spätwerk

CHICAGO: Art Institute

Himmelfahrt Mariä, 1577

NEW YORK: Metropolitan Museum

Hirtenanbetung, Spätwerk

— L. R. Ehrich

Mönchskopf, Spätwerk

— H. C. Frick

Hl. Hieronymus, 1586—1594

Austreibung der Wechsler, 1577—1579

— H. O. Havemeyer

Der Kardinal-Inquisitor Niño de Guevara, 1596—1597

Landschaft, Spätwerk

— C. P. Huntington

Hl. Magdalena, 1582—1590

— A. M. Huntington

Heilige Familie, 1595—1600

Pietà, 1575—1578

Hl. Hieronymus, Spätwerk

— P. M. Leydig

Kreuztragender Christus, 1586—1590

PHILADELPHIA: P. A. B. Widener

Hl. Martin, 1598—1599

Madonna mit hl. Agnes und hl. Marina, 1598—1599

— J. G. Johnson

Beweinung Christi, um 1577

Weibliches Bildnis, 1596—1604

Kruzifixus mit den Marien, 1590—1604

Dänemark

KOPENHAGEN: Museum

Männliches Bildnis, 1578—1584

Deutschland

BERLIN: Samml. B. Koehler

Johannes d. T., Spätwerk

DRESDEN: Kgl. Gemäldegalerie

Heilung des Blindgeborenen, vor 1579

MÜNCHEN: Kgl. Alte Pinakothek

Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg, um 1580

Laokoon (Leihgabe), um 1610—1613

— J. Böhler

Der reuige Petrus, 1600—1604

STRASSBURG: Gemäldesammlung

Die hl. Jungfrau, ca. 1595—1604

STUTTGART: Kgl. Gemäldesammlung

Thronender Christus mit Johannes d. T., Markus und Stifter, angeblich vor 1571. (Grecos Autorschaft jedoch sehr zweifelhaft.)

England

BARNARD CASTLE: Bowes Museum

Der reuige Petrus, 1590—1595

KEIR (Schottland): Capt. A. Stirling Maxwell

Der Traum Philipps II., 1600—1607

Bildnis des Pompeo Leoni, 1578—1580

Die Dame mit der Blume, 1594—1603

LONDON: National Gallery

Hl. Hieronymus, 1586—1594

Austreibung der Wechsler, 1590—1600

— Carfax Gallery

Genreszene, um 1577

— Sir John Sargent

Auferstehung, Spätwerk

- LONDON: Sir Edgar Vincent
 Jesus im Haus des Simeon, Spätwerk
 — Sir John Stirling Maxwell
 Ein Calatravaritter, 1578—1584
 Männliches Bildnis, 1594—1603
 — Lord Yarborough
 Austreibung der Wechsler, um 1571
- RICHMOND: Sir F. Cook
 Austreibung der Wechsler, gegen 1570

Frankreich

- BAYONNE: Musée Bonnat
 Hl. Hieronymus als Kardinal, Spätwerk
 Angebliches Bildnis des Grafen Benavente, 1590—1597
- LILLE: Museum
 Ölberg, Spätwerk
 Hl. Franziskus, 1594—1603
- LYON: Museum
 Espolio, um 1580
- PARIS: Louvre
 Hl. Ludwig, 1594—1603
 Christus am Kreuz mit zwei Donatoren, 1594—1600
 — Edgar Degas
 Hl. Dominikus, 1594—1603
 Hl. Ildefons, Spätwerk
 — D. Raimundo de Madrazo
 Hl. Familie, 1594—1603
 — Durand-Ruel
 Hl. Franziskus, 1594—1600
 — Goupil
 Verkündigung, 1600—1604
 — Bernheim jeune
 Kruzifixus, Spätwerk
 — D. Ignazio Zuloaga
 Hl. Franziskus, um 1577
 Das fünfte Siegel der Apokalypse, Spätwerk
 Verkündigung, Spätwerk

PARIS: M. L. Rouart
Ein Apostel, Spätwerk

Italien

PARMA: Pinakothek
Heilung des Blindgeborenen, um 1571

ROM: Principe del Drago
Espolio, 1579—1582

— Galerie Corsini
Taufe Christi, um 1590
Anbetung der Hirten, um 1590

NEAPEL: Museo Nazionale
Kerze anzündender Bursch, 1571—1576
Bildnis des D. Julio Clovio, 1571—1576

Kanada

MONTREAL: Sir William van Horne
Porträt eines Mitgliedes des Hauses Leiva, 1577—1584
Ein Heiliger, 1586—1594
Hl. Familie, um 1600
Damenbildnis, 1600—1605

Österreich

WIEN: Kais. Hofmuseum
Anbetung der Könige, um 1570 (?)
— Galerie Miethke
Christus im Haus des Simeon, Spätwerk

Rumänien

BUKAREST: Kgl. Galerie
Bildnis des D. Diego de Covarrubias (?), Spätwerk
Hirtenanbetung, 1586—1594
Vermählung Mariä, um 1603
Kreuztragender Christus, um 1590
Hl. Familie, Spätwerk
Hl. Mauritius, Spätwerk

BUKAREST : Kgl. Galerie

Abschied Christi von Maria, 1594—1603

Hl. Martin, 1597—1600

Hl. Sebastian, 1597—1603

Rußland

PETERSBURG : Kais. Eremitage

Bildnis des Kapitäns Alonso Ercilla y Zuñiga, 1590
bis 1595

Spanien

CADIZ : Kirche des Frauenhospitals

Hl. Franziskus, Spätwerk

ESCORIAL : Sakristei des Klosters

Hl. Ildefons, um 1604 (oder später?)

Hl. Petrus, um 1604 (oder später?)

— Kapitelsaal

Traum Philipps II., zwischen 1578 und 1584

Hl. Mauritius, gegen 1584

Hl. Franziskus, Spätwerk

ILLESCAS : Kirche des Hospital de la Caridad

Hl. Ildefons

La Virgen de la Caridad

Krönung Mariä

Geburt Christi

Verkündigung — alle 1603—1604

JEREZ DE LA FRONTERA : D. Ramon Diaz

Kruzifixus, Spätwerk

MADRID : Museo del Prado

Kat.-Nr. 827 Verkündigung, ca. 1575

„ 824 Der Gnadenstuhl in den Wolken, 1577
bis 1579

„ 821 Taufe Christi, 1590—1594

„ 823 Christus am Kreuz mit Maria, Johannes
und Magdalena, 1590—1594

„ 825 Auferstehung, 1590—1594

„ 822 Kreuztragender Christus, 1594—1600

MADRID: Museo del Prado

- Kat.=Nr. 817 S. Benito, 1590—1594
" 826 Hl. Familie, um 1600
" 829 Die hl. Jungfrau, um 1595
" 820 Johannes Ev. und hl. Franziskus, um 1604
" 815 Hl. Antonius von Padua, 1594—1603
" 828 Ausgießung des hl. Geistes, Spätwerk
" 816 S. Bernadino von Siena, 1603
" 814 Ein Apostel, 1594—1603
" 818 Stigmatisation des hl. Franziskus
" 819 Stigmatisation des hl. Franziskus, Spätwerk
" 807 Bildnis eines Arztes (?), 1580—1586
" 806 Bildnis eines Unbekannten, 1581—1590
" 809 Bildnis eines Edelmannes, 1580—1586
" 813 Bildnis eines Unbekannten, 1586—1590
" 808 Bildnis des Don Rodrigo Vazquez, 1590 bis 1604
" 811 Bildnis eines Unbekannten, Spätwerk
" 810 Bildnis eines Unbekannten, Spätwerk
" 812 Bildnis eines Unbekannten, Spätwerk
— Convento de las Salesas nuevas
Ölberg, Spätwerk
Kruzifixus, 1594—1604
— Marqués del Arco
Hieronymus als Kardinal, Spätwerk
Hirtenanbetung, 1594—1604
— Don Aureliano de Beruete
Kreuztragender Christus, 1595—1600
Selbstbildnis (?), um 1610
Don Gaspar de Quiroga, 1594—1604
— Don Pablo Bosch
Marienkrönung, 1594—1604
— Conde de Rota
Engelskonzert, Spätwerk
— Marqués de Cerralbo
Hl. Franziskus, Spätwerk

- MADRID: Don José Lázaro
 Die hl. Jungfrau, ca. 1594—1603
- Don Luis de Navas
 Genreszene, 1580—1585
 - Don Riccardo Traumann
 Hl. Dominikus, 1582—1586
 - Marqués de la Torrecilla
 Ein beschuhter Mercenarier, Spätwerk
 - Marqués de Urguijo
 Kruzifixus, Spätwerk
 - Señora de Iturbe:
 Salvator mundi, 1590—1595
- MEDINACELI (Soria): Schloßkapelle
 Ölberg, Spätwerk (?)
- OVIEDO: Marqués de San Felix
 Apostelzyklus, Spätwerk
- PALENCIA: Kathedrale
 Hl. Sebastian, 1580—1582
- SEVILLA: Museum
 Porträt des Jorge Manuel Theotocopuli (?), um 1604
- SIGUENZA: Kathedrale
 Verkündigung (Studie oder nicht vollendet), Spätwerk
- TOLEDO: Museo del Greco
 Apostelzyklus, Spätwerk
 Ansicht und Plan von Toledo, Spätwerk
 Kruzifixus, Spätwerk
 Don Antonio Covarrubias, 1594—1600
 Don Antonio Covarrubias, Spätwerk
 Don Diego Covarrubias, Spätwerk
 Sogen. Juan de Ávila, 1585—1590
- Kathedrale
 Espolio, 1579 vollendet
 Apostelzyklus, um 1603
 Hl. Franziskus
 Hl. Dominikus
 Reuiger Petrus, 1590—1600

- TOLEDO: Hospitalillo de Sa. Ana
 Hl. Familie, 1586—1603
- Convento de Capuchinas
 Hl. Franziskus, Spätwerk
 - Convento de So. Domingo el Antiguo
 Hochaltar: Johannes Ev., 1577—1579
 Schweißstuch der Veronika, 1577—1579
 Hirtenanbetung, 1600—1604
 linker Seitenaltar: Hirtenanbetung, 1577—1579
 rechter Seitenaltar: Auferstehung, 1577—1579
 in Klausur: Schweißstuch der Veronika, 1579—1586
 - Colegio de Doncellas nobles
 Hl. Franziskus, Spätwerk
 Hl. Franziskus, Spätwerk
 - Capilla de S. José
 Krönung Mariä, 1598—1599
 Hl. Joseph, 1598—1599
 Hl. Franziskus, 1598—1603
 - Hospital de S. Juan Bautista (de Afuera)
 Taufe Christi (unvollendet), Spätwerk
 Reuiger Petrus, 1600—1604
 Hl. Familie, 1598—1604
 Bildnis des Kardinals Tavera, Spätwerk
 - S. Juan Bautista
 Die beiden Johannes, 1604—1609
 - Sa. Leocadia
 El Espolio, um 1584
 Veronika, um 1584
 - Sa. Magdalena
 Hl. Josef mit Christkind, 1598
 - S. Nicolas
 Hl. Dominikus, Spätwerk
 Kruzifixus, Spätwerk
 Verkündigung, Spätwerk
 - So. Tomé
 Begräbnis des Grafen Orgaz, 1586

- TOLEDO: S. Vicente Mártir
 Himmelfahrt Mariä, 1608—1613
- Marqués de la Vega Inclán
 Apostelkopf, 1590—1600
 Hl. Sebastian, Spätwerk
 Engelfragment, Spätwerk
 Bildnis des Dr. D. Francisco de Pisa, 1605—1612
- VALENCIA: Colegio del Patriarca
 Hirtenanbetung, Spätwerk
 Hl. Franziskus, Spätwerk
- Don Antonio Sanz Bremon
 Hl. Dominikus, Spätwerk
- VALLADOLID: Colegio de los Ingleses
 Hl. Magdalena, 1586—1594
- VILLANUEVA Y GELTRU: Museo Balaguer
 Verkündigung, 1586—1594

Ungarn

- BUDAPEST: Kgl. Museum der schönen Künste
 Verkündigung, um 1604
- Sammlung M. von Nemes
 Hl. Magdalena, 1579—1582
 Hl. Familie, 1598—1603
 Hl. Andreas, Spätwerk
 Immaculada Concepcion, Spätwerk
 Kreuztragender Christus, um 1590
 Der Kardinal-Inquisitor Niño de Guevara, 1596—1597
 Der hl. Luis Gonzaga, 1584
 Christus am Ölberg, Spätwerk
 Der hl. Jacobus maior 1506—1606
- Dr. Baumgarten
 Johannes Ev. 1578—1584

Verzeichnis der Abbildungen

	Seite
Selbstbildnis des alten Greco (?). Madrid, Samml. A. de Beruete	2
Die Heilung des Blindgeborenen. Parma, Pinakothek	5
Die Austreibung der Wechsler. Richmond, Samml. Sir Fred. Cook	7
Genreszene. London, Carfaxgallery	9
Mariä Himmelfahrt. Chicago, Art Institute	11
Studie zu dem Evangelisten Johannes (Zeichnung). Madrid, Biblioteca Nacional	13
Die Anbetung der Hirten. Toledo, So. Domingo el Antiguo	14
Die Auferstehung Christi. Toledo, So. Domingo el Antiguo	15
Der Gnadenstuhl in den Wolken. Madrid, Prado	16
Die Hl. Magdalena. Budapest, Samml. M. v. Nemes	17
Die Entkleidung Christi. München, Alte Pinakothek	19
Ein Edelmann. Madrid, Prado	20
Der Traum Philipps II. El Escorial	21
Der Martertod des Hl. Mauritius. El Escorial	23
Der Hl. Luis Gonzaga. Budapest, Samml. M. v. Nemes	25
Das Begräbnis des Grafen Orgaz. Toledo, So. Tomé	26
Das Selbstbildnis des Künstlers aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz	27
Figurengruppe aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz	28
Der Pfarrer Andrés Nuñez aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz	29
Des Künstlers Söhnchen aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz	30
Die Hl. Jungfrau. Madrid, Prado	31
Kreuztragender Christus. Budapest, Samml. M. v. Nemes	33
Der reuige Petrus. Barnard Castle, Bowes Museum	34
Die Stigmatisation des Hl. Franziskus. Paris, Durand=Ruel	35
Die Taufe Christi. Madrid, Prado	37
Golgatha. Madrid, Prado	39
Die Auferstehung Christi. Madrid, Prado	41
Der Kardinal=Inquisitor D. Fernando Niño de Guevara. New York, Samml. Havemeyer	42
Derselbe. Budapest, Samml. M. v. Nemes	43

Madonna mit der Hl. Agnes und Hl. Marina. Philadelphia, Samml. Widener	45
Die Hl. Familie. Budapest, Samml. M. v. Nemes	47
Der Hl. Ildefons. Illescas, Kirche des Hosp. de la Caridad .	49
Der Hl. Ildefons. El Escorial	50
Der Hl. Petrus. El Escorial	51
Damenbildnis. Montreal, Sir W. van Horne	52
Jorge Manuel Theotocopuli. Sevilla, Museum	53
Die Verkündigung. Budapest, Museum der schönen Künste	55
Golgotha. Privatbesitz	57
Die Ausgießung des Hl. Geistes. Madrid, Prado	59
D. Diego de Covarrubias. Toledo, Grecomuseum	60
Vermählung Mariä. Bukarest, Kgl. Galerie	61
Christus am Ölberg. Budapest, Samml. M. v. Nemes	63
D. Antonio de Covarrubias. Toledo, Grecomuseum	64
Engelfragment. Toledo, Marqués de la Vega	65
Die Eröffnung des fünften Siegels (aus der Apokalypse). Paris, D. Ignacio Zuloaga	67
La Inmaculada Concepcion. Budapest, Samml. M. v. Nemes	69
Das Gastmahl im Hause des Simeon. Wien, Galerie Miethke	71
Laokoon. München, Alte Pinakothek (Leihgabe)	73
Toledo. New York, Samml. Havemeyer	75
Toledo. Toledo, Grecomuseum	77

Im gleichen Verlage erscheint ähnlich ausgestattet im November 1911:

FRITZ BURGER
CÉZANNE
UND DAS PROBLEM SEINER KUNST

DARGESTELLT DURCH VERGLEICHE
∴ MIT ANDEREN MEISTERN ∴

Mit ca. 50 Abbildungen

::

Preis geb. 4.— M.

Dieses Buch bringt in Text und Bild eine Gegenüberstellung der Werke Cézannes mit Schöpfungen von

GRECO / REMBRANDT / DELACROIX
PISSARO / BÖCKLIN / HODLER u. a.

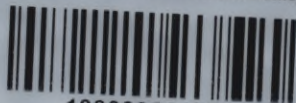
so daß das Wesen dieser Werke und ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst und die moderne impressionistische Malerei im Zusammenhang mit den kulturellen Faktoren in leicht verständlicher Weise erläutert wird. So werden nicht nur dem Laien neue Einblicke in die Bestrebungen moderner Malerei aufgedeckt, sondern auch der Künstler soll Gelegenheit haben, sich über die wichtigsten ihn angehenden Fragen zu orientieren.

Bestellungen schon jetzt durch jede Buchhandlung
Prospekte auf Verlangen franko direkt vom Verlag

DELPHIN=VERLAG / MÜNCHEN 2

S-90

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294578