Künstler-Monographien

Murillo
von
H. Knackfuß

Liebhaber-
Ausgaben

Nr. 10

Künstler-Monographien

Begründet von H. Knackfuß

10

Murillo

1923

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Murillo
von H. Knackfuß

Mit 80 Abbildungen nach Gemälden
und Zeichnungen, darunter 4 farbige
Kunstbeilagen

Achte Auflage

1923
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.

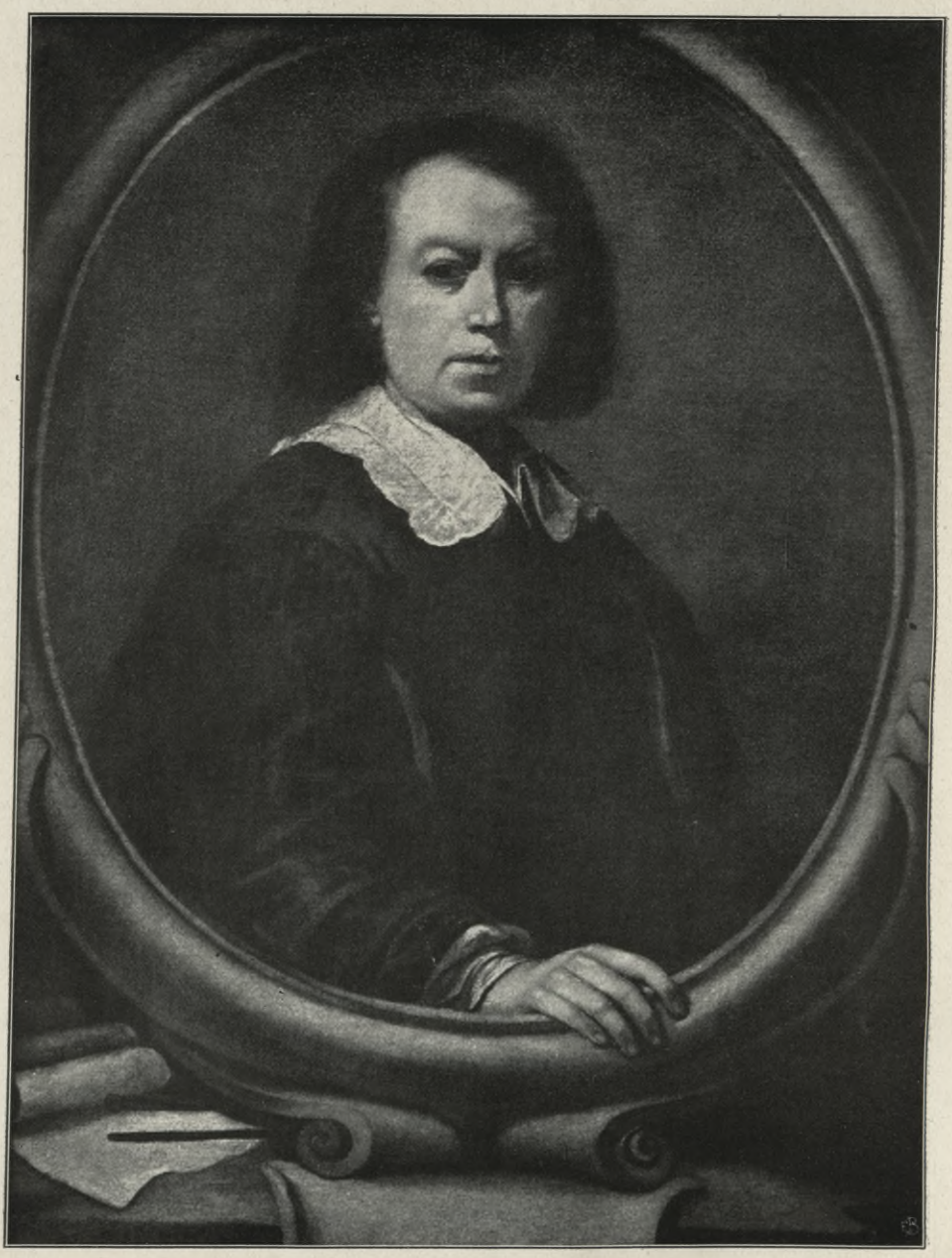

Abb. 1. Bartolomé Estéban Murillo.
Gemalt von Don Alonso Miguel de Tobar, angeblich nach einem verschollenen Selbstbildnis des Meisters. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.

Murillo.

Am Neujahrstage 1618 ließ zu Sevilla ein Mann namens Gaspar Estéban Murillo den Sohn, den ihm seine Ehefrau Maria Perez zum Jahresschluß geschenkt hatte, in der Pfarrkirche St. Magdalena auf die Namen des Apostels Bartholomäus und des Blutzeugen Stephanus taufen. Das ist alles, was man über die Herkunft des gefeierten Malers weiß, dessen Werke zuerst und am weitesten den Ruhm der spanischen Malerei über die Pyrenäen hinaustrugen. Was über sein Leben in alten Nachrichten erzählt wird, dem haben die eingehenden Forschungen unserer Zeit kaum etwas Neues hinzugefügt, außer urkundlichen Nachweisen über die Bestellung und die Entstehungszeit einzelner Werke. Man kann bei Bartolomé Estéban Murillo kaum von einer Lebensgeschichte sprechen. Der Lauf seines Daseins bewegt sich in engem Kreise. Sein Leben war seine Arbeit. Auch das Stoffgebiet, das er bearbeitete, erscheint, wenn man an die Vielseitigkeit von manchen seiner berühmten Zeitgenossen denkt, als ein eng begrenztes; und dennoch war seine Kunst eine vielumfassende: sie blickte hinab in den Alltagsstaub der Gassen von Sevilla und hinauf in lichterfüllte Himmelshöhen, die sich nur dem frommen Glauben erschließen, sie gestaltete das Gewöhnlichste wie das Unfaßbarste mit der gleichen Meisterschaft.

Neigung und Beruf zur Malerei müssen sich bei dem Knaben Bartolomé Estéban früh zu erkennen gegeben haben. In seinem zehnten Jahre verwaist und gänzlich mittellos, wurde er von seinem Vormund zu dem Maler Juan de Castillo in die Lehre gegeben. Das Bildermachen war damals in Spanien ein Erwerbszweig, der so gut wie ein anderer seinen Mann rechtschaffen ernähren konnte. Juan de Castillo war kein großer Künstler; er gehörte zu den vielen, welche das Heil der Kunst darin erblickten, daß die Formensprache der Italiener, die „gute Manier", mit mehr oder weniger Handwerksgeschick nachgeahmt wurde. Den jungen Murillo beschäftigte er mit der Anfertigung von sogenannten Sargas, bemalten Tüchern, welche als Wandbekleidungen statt der Teppiche, als Vorhänge, als Schiffsflaggen und dergleichen gebraucht wurden. Derartige Arbeiten galten als ein Mittel, den Anfängern „die Hand zu lösen". Und gewiß mit Recht; denn die Art ihrer Ausführung, mit Leimfarben auf ungrundierter Leinwand, gestattete nicht das Anbringen nachträglicher Veränderungen und Verbesserungen, es war darin also ein Übungsmittel von nicht hoch genug zu schätzendem Werte gegeben. Man hat keinen Grund, die Verdienste, die der Lehrer Murillos sich um dessen erste Ausbildung erworben hat, gering anzuschlagen. Jedenfalls brachte er dem Schüler eine bedeutende Handfertigkeit bei.

Im Jahre 1639 siedelte Juan de Castillo nach Cadiz über. Der junge Murillo blieb gänzlich sich selbst überlassen und mußte zusehen, wie er es ermöglichen sollte, sich Brot vom Tag zum Tage zu verschaffen. So stellte er denn seine Begabung in den Dienst der allerbescheidensten Kunstansprüche und malte billige Ware für die Händler, welche auf den Messen Andachtsbilder zu Markte brachten. Es ist nicht zu verwundern, daß spätere Zeiten sich bemüht haben, Bilder Murillos aus diesem ersten Abschnitt seines Lebens-

werks zu entdecken. Jene Marktware konnte natürlicherweise nur ein vergängliches Dasein haben. Aber es ist ja auch nicht ausgeschlossen, daß er ab und zu einmal einen besseren Auftrag gegen bescheidenen Lohn bekam. Überlieferung und Vermutung haben mehrere Bilder dieser Art bezeichnet, die zum Teil sich noch in Sevilla befinden, zum Teil nach anderen Orten verstreut worden sind. So wird im Museum zu Cadiz ein Gemälde, das die heilige Anna mit Maria und dem Christuskind darstellt, als Jugendwerk Murillos gezeigt. Es ist ein Bild von trübem und schwärzlichem Ton, aber nicht ohne künstlerischen Reiz in bezug auf die Anordnung der Gruppe und die Verteilung von Hell und Dunkel. Wenn dieses Bild wirklich ein Überrest aus jener Frühzeit Murillos sein sollte, so würde die geringe Meinung, welche seine Mitschüler bei Juan de Castillo von seiner Begabung gehabt haben sollen, nicht ganz gerechtfertigt erscheinen.

Einer dieser ehemaligen Mitschüler war es, dem Murillo die entscheidende Wendung in seinem Leben verdankte. Pedro Moya — so hieß der junge Mann — war mit den Soldaten nach Flandern gezogen, er hatte dort das frische und gesunde Kunstleben kennen gelernt, das so unabhängig war von der italienischen „guten Manier" des verflossenen Jahrhunderts, er hatte sich von den Niederlanden aus nach England begeben und rühmte sich, mit dem bewunderten van Dyck persönlich bekannt geworden zu sein. Nach Sevilla zurückgekehrt, erzählte er seinem Schulfreund von all den Wundern der Kunst, die er gesehen, und er unterdrückte gewiß nicht die Bemerkung, wie unendlich altmodisch ihm alles, was man in Sevilla malte, vorkäme. Nach dem Anhören von Moyas Schilderungen ertrug Murillo den Gedanken nicht länger, in ausgetretenem Geleise wandelnd, in der Nacht der Vergessenheit versinken zu sollen. Er wollte die Malweise der Fürsten der Kunst kennen lernen, am Anblick ihrer Werke sich schulen und dann weiterstreben zum Höchsten. An eine Reise nach den Niederlanden konnte er freilich bei seiner Mittellosigkeit nicht denken. Aber auch in Madrid befanden sich ja in den Schlössern des Königs zahlreiche Gemälde der besten Meister. Und in Madrid lebte ein Sevillaner, Don Diego Velazquez, in der angesehenen Stellung eines Hofmalers Seiner Majestät; der würde sich des Landsmannes und Kunstgenossen gewiß annehmen. Die Mittel zu einer Reise nach Madrid mußten beschafft werden, dann sollte alles andere sich schon finden.

Murillo bedeckte eine große Leinwand mit einer Menge kleiner Erbauungsbildchen, für die er in den Unternehmern, welche Schiffe nach den Niederlassungen jenseits des Weltmeers befrachteten, Abnehmer suchte und fand. So wanderten Murillos Erzeugnisse mit den Indienfahrern nach Südamerika, und er wanderte auf weiter Straße, durch die Felsenwildnis des Scheidegebirges zwischen Andalusien und Castilien und über das eintönige Hochland der Mancha nach Madrid. Das war im Jahre 1643.

Der große Velazquez nahm den lernbegierigen jungen Mann, der im Alter von 25 Jahren das Studium sozusagen von neuem beginnen wollte, mit Wohlwollen auf. Er verschaffte ihm die ersehnte Gelegenheit, die im Besitz des Königs befindlichen Gemälde zu studieren und in den Werken der Tizian, Rubens, van Dyck, Ribera eine neue Welt der Malerei, die Kunst der Farbe, vor sich aufgehn zu sehen. Er gab ihm Ratschläge, heißt

Abb. 2. Der heilige Diego die Armen speisend. Gemälde aus dem Franziskanerkloster zu Sevilla. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 6.)

es; als besten vermutlich den nämlichen, den zweitausend Jahre früher der Altmeister von Sikyon dem Lysipp gegeben hatte: Du fragst, welcher Künstler das beste Vorbild sei? — Geh hinaus auf den Markt und sieh dir die Natur an!

Murillo verweilte zwei Jahre in Madrid, lernend und sich übend. In Sevilla hatte er keinem etwas von der Reise gesagt. Und von keinem wurde er vermißt.

Als er heimkehrte, hatte er das Glück, daß ihm gleich ein ansehnlicher Auftrag zuteil wurde.

Im großen Franziskanerkloster zu Sevilla sollte ein Kreuzgang mit Gemälden geschmückt werden. Murillo bewarb sich um diese Arbeit, und sie wurde ihm übertragen; als Grund seiner Bevorzugung vor den anderen Bewerbern wird angegeben, daß seine Preisforderung die bescheidenste war.

Es handelte sich um eine Reihe von Darstellungen aus der Geschichte von Heiligen des Franziskanerordens. Sie waren als einzelne Ölgemälde auszuführen; denn die Kunst der Freskomalerei hatte in Andalusien keinen Boden gefunden. Murillo malte diese Bilder, elf an der Zahl, die einen von größerer,

die anderen von geringerer Breitenausdehnung, in den Jahren 1645 und 1646. Durch sie wurde er mit einem Schlage zum berühmten Mann. Ganz Sevilla staunte ihn an. Denn niemand wußte, so heißt es in der alten Lebensbeschreibung, woher er den neuen, meisterhaften, unbekannten Stil hatte, für den es in Sevilla weder Vorbild noch Lehrer gab. Man glaubte, da die Reise nach Madrid Murillos Geheimnis blieb, er habe sich während der zwei Jahre in seiner Wohnung eingeschlossen gehalten, um unausgesetzt Naturstudien zu malen. Daß in dem eingehenden und erfolgreichen Studium der Natur das Geheimnis der überraschenden Wirkung dieser Gemälde lag, das war allerdings zutreffend. — Das Kloster war stolz auf den außerordentlichen Kunstbesitz. Die Gemälde wurden zum Schutz mit Vorhängen versehen und nur an Festtagen enthüllt.

Anderthalb Jahrhunderte lang blieben Murillos Franziskanerbilder an ihrem Platze und in ihrem Zusammenhang. Das schlimme Jahr 1810 gab sie den Räuberhänden preis. Als Joseph Bonaparte am 1. Februar jenes Jahres seinen Einzug in Sevilla gehalten hatte, wurde das Kloster geplündert, die Bilder wurden in die Welt hinaus verstreut. Nur zwei der kleineren sind in Spanien verblieben. Sie wurden in den Besitz der Akademie San Fernando zu Madrid gebracht. Bei Gelegenheit der Neuordnung des Prado-Museums sind sie aus der Akademie in die große Gemäldesammlung überführt worden.

Das eine dieser beiden Bilder ist die dem Stifter des Ordens gewidmete Darstellung: Der heilige Franziskus wird durch himmlische Musik getröstet. In heller und scharfer Beleuchtung erscheint ein geigenspielender Engel, in blaß-rötliche und matt-moosgrüne Gewänder gekleidet, von einem bräunlich-goldigen Lichtschein umgeben, in der schwarz-braunen Finsternis der engen Mönchszelle; vom Licht und Klang geweckt, richtet sich der Heilige, der auf dem harten Boden eine kärgliche Ruhe gesucht hat, wie traumbefangen empor. Die Schwärze des Hintergrundes und die dunkelfarbige Kutte lassen den Kopf des Mönches lebhaft hervortreten, der in seiner ganz aus der Wirklichkeit gegriffenen Bildung und in dem meisterhaft gegebenen Ausdruck des verzückten Lauschens so viel künstlerischen Wert besitzt, daß er die etwas nüchterne Fassung des Ganzen aufwiegt. Dieser naturwahre Kopf ist bewunderungswürdig. Die Verbildlichung des Überirdischen aber läßt noch nicht viel von dem Meister ahnen, der später in himmlischen Lichterscheinungen so Unvergleichliches geschaffen hat.

Das andere Bild bewegt sich ganz auf irdischem Boden, es zeigt sich als ein Meisterwerk der Naturbeobachtung. Es ist mit einer so schlichten Treue aus der Wirklichkeit gegriffen, daß man sich sehr wohl das Aufsehen vorstellen kann, welches ein solches Werk erregen mußte, das statt der phrasenhaften Gestalten der landläufigen Heiligenmalerei dem Volke sein eigenes Abbild zeigte; da konnte man wohl von einem „neuen unbekannten Stil" sprechen. Der Held der Darstellung ist kein weltbekannter Heiliger, sondern ein schlichter Laienbruder des Ordens mit Namen Diego, der im Kloster zu Alcalá im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts ein still bescheidenes Leben geführt hatte, von dem aber Begnadigungen und Wunder erzählt werden, auf Grund deren er von Sixtus V. im Jahre 1588 unter die Kirchenheiligen aufgenommen wurde. Im kirchlichen Kalender hat sein Name die seltsame lateinische Fassung Didacus bekommen. Der heilige Diego war von Geburt Andalusier. Wohl

Abb. 3. Das Wunder des heiligen Diego („Die Engelküche"). Im Louvre zu Paris.
(Zu Seite 10.)

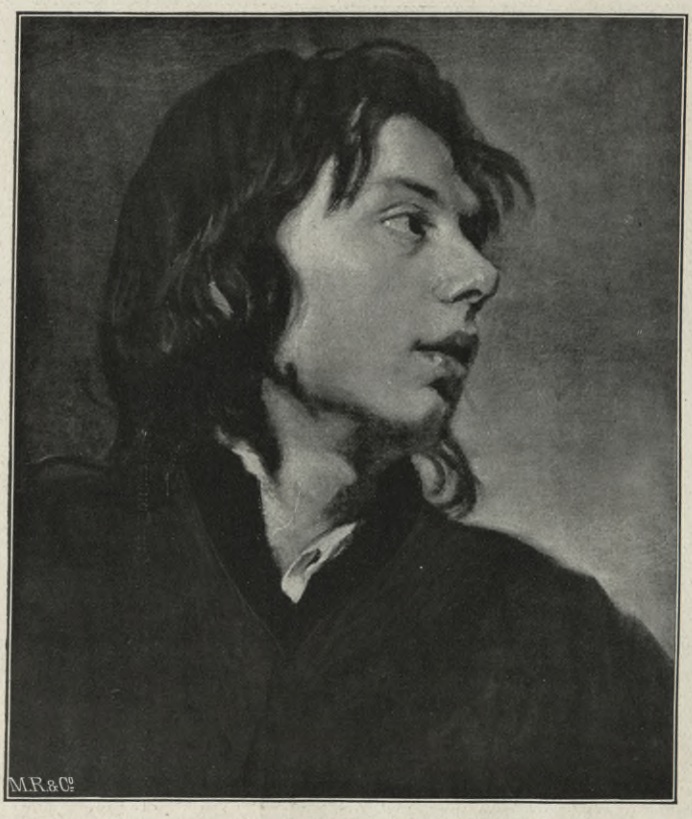

Abb. 4. Studienkopf. In der Königl. Gemäldegalerie im Haag. (Zu Seite 12.)

aus diesem Grunde wurde ihm in dem Sevillaner Kloster eine größere Zahl von Bildern gewidmet als irgend einem der anderen Heiligen. Hier ist er dargestellt, wie er Suppe unter die Armen verteilt (Abb. 2). Das Bild hat sozusagen keine Farbenwirkung, auch keine Wirkung von Hell und Dunkel; es bewegt sich in grauen und braunen Tönen, in die neben den wenigen helleren Gesichtern und Händen nur ein paar Flecken von verschossenem Rot, Blau, Grün und schmutzigem Weiß hineingestreut sind. Und dennoch, wie packt das Bild den Beschauer gleich beim ersten Anblick! Der geringe Reiz der Farbe, die trockene Malweise und was man etwa an der Aufstellung der Figuren im Raume mangelhaft finden könnte, — alles das verschwindet ganz und gar hinter der schlagenden Lebenswahrheit, von der eine jede Gestalt bis ins kleinste erfüllt ist. Das sind dieselben bejammernswerten Gestalten, die heute noch die Kirchentüren umlagern — dieses und jenes Gesicht kommt einem vor, als wäre man ihm eben erst auf der Straße begegnet —, es ist dieselbe Geschäftsmäßigkeit des Bittens und dieselbe Gelassenheit beim Hinnehmen der Gabe, die auch heute noch dem spanischen Bettler eigen sind. Und die Kinder, — man glaubt noch die Stimmchen nachklingen zu hören, mit denen sie, noch nicht von dem gemessenen Wesen der Alten erfüllt, in eindringlicher Eintönigkeit den freundlichen Geber bestürmt haben; und jetzt sind sie so vollständig befriedigt, sie besitzen für den Augenblick gar keinen Wunsch mehr, und sie falten die kleinen schmutzigen Hände, damit Diego doch nicht ganz allein das Dankgebet für alle zu sprechen braucht. Die betenden Hände des Heiligen und sein Kopf — nebenbei auch Meisterwerke des malerischen Könnens in technischer Beziehung — bilden den Glanzpunkt des Gemäldes. Das Ganze wird von diesem Kopf als seinem künstlerischen Mittelpunkt beherrscht, dem Kopf eines echten Spaniers, eines echten Mannes aus dem Volke und eines echten Heiligen.

Abb. 5. Das Mädchen mit dem Geldstück. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 12.)

Von den größeren Bildern aus dem Kreuzgang des Franziskanerklosters ist eines nach Paris in die Galerie des Louvre gelangt. Das ist ein merkwürdiges Bild. Eine Dichtung von liebenswürdigster Unbefangenheit, so kindlich wie die Legende, die es behandelt. Man braucht die Legende nicht zu kennen, das Bild erzählt sie (Abb. 3). Diego, der Laienbruder, ist mit dem Küchen-

Abb. 6. Gitarrespielender Knabe. Studienzeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Photographie von Braun & Cie in Dornach i. E. (Zu Seite 11.)

dienst beauftragt worden. Aber fromme Anmutungen haben ihn diese weltliche Aufgabe vergessen lassen; dem irdischen Boden entrückt, kniet er in der Luft, anbetend in der Anschauung unsichtbarer Geheimnisse, schon umleuchtet von dem Glanz seiner zukünftigen Heiligkeit. Damit aber die Gnade, welche Diego zuteil wird, den Brüdern keine irdische Benachteiligung bringe, haben Himmelsboten inzwischen die Verrichtung seines Küchenamtes übernommen. In der Mitte des Bildes stehen zwei große Engel, die sich über die Besorgung von Speise und Trank beraten; der eine, in lichtviolettem Gewand, mit dunkel-goldigem Schimmer auf den weißen Flügeln, schickt sich an, zur Füllung eines großen Tonkruges davonzueilen; der andere, in gelbem Gewand mit grünlichblau überflogenen Fittichen, berührt mit der Hand ein auf dem Küchentisch liegendes Stück Lammfleisch. Im Vordergrund sind zwei nackte Engelkinder am Gemüsekorb beschäftigt, ein etwas größeres Kind stampft im Mörser. Ein Engelmädchen stellt die Eßnäpfe auseinander, ein anderes weiter hinten sieht am Herd nach dem kochenden Wasser. Die ganze geflügelte Gesellschaft ist so in Anspruch genommen von der ungewöhnlichen Beschäftigung, daß sie weder den in der Hintertür der Küche erscheinenden Frater, der stumm vor Staunen die Hände spreizt, bemerken, noch auch den Pater Guardian, der in Begleitung zweier schwarz gekleideten vornehmen Herren durch die Haupttür — seitlich im Bilde — hereintritt und so Zeuge des ganzen Wunders wird. — Murillo hat die Sache in einer Weise dargestellt, als ob er selbst auch Augenzeuge gewesen wäre, mit einer unbefangenen Gläubigkeit, die dem phantastischen Hergang sozusagen den Anschein der Glaubhaftigkeit gibt. Den leblosen Inhalt der Küche hat er mit dem Fleiß eines braven Schülers nach dem Wirklichen gemalt und mit der Geschicklichkeit eines niederländischen Stillebenmalers ausgeführt.

Abb. 7. Weintrinkender Bauernjunge. In der Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 14.)

Es versteht sich von selbst, daß ein Maler, bei dem das Neue seines Stils zum besten Teil auf der Beobachtung der Wirklichkeit beruhte, nicht nachließ, die Natur zu studieren. Unter den wenigen Blättern, welche als Zeichnungen von Murillos Hand gelten (in den großen Sammlungen zu Wien, Florenz, Paris), befinden sich einige, die sich als schnelle Niederschriften nach dem Leben zu erkennen geben (Abb. 6 u. 17). Im allgemeinen darf man annehmen, daß Murillo seine Studien mehr mit Farbe und Pinsel, als mit dem Zeichenstift machte. Was er malte, um sich im Erkennen und Wiedergeben von Form und Ausdruck zu üben, beschränkte sich, soweit man nach dem Erhaltenen urteilen kann, nur selten auf den beziehungslos hingestellten Studienkopf (Abb. 4); vielmehr rundete es sich ab zum sogenannten Genre- oder Sittenbild.

Abb. 8. Mariä Verkündigung. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 16.)

Das Prado-Museum zu Madrid, das die reichste Sammlung von Werken Murillos besitzt, enthält zwei solcher zu Bildern ausgearbeiteten Studien. Beide sind Brustbilder. Das eine zeigt das verschrumpfte Gesicht einer alten Frau, die müde aus den einst gewiß sehr lebhaft gewesenen schwarzen Augen blickt, während ihre Hände sich mit dem Spinnrocken beschäftigen. Das andere zeigt ein lachendes junges Mädchen. Das sonnverbrannte Gesicht der frischen Bauerndirne glüht aus dem weißen Kopftuch, das sich von einem dunkelgrauen Grund abhebt, farbig hervor; lustig blitzen die braunen Augen uns an. Alles ist Saft und Kraft an dieser kleinen Person; zwischen dem Kopftuch und dem Hemdärmel lacht ein Streifchen von der braunen Sammethaut der runden Schulter dem Beschauer entgegen, und man könnte bedauern, daß das große weiße Tuch und die über das rotbraune Mieder geschlagene graue Decke die Umrisse der Gestalt so vollständig verbergen. Dem in fester und gediegener Malerei sorgfältig ausgeführten Kopf ist eine flüchtig gemalte Hand hinzugefügt, die ein blankes Silberstück hält: eine äußerliche Begründung des lachenden Ausdrucks, durch die der Maler seine fleißige Studie zu einem verwertbaren Bilde gemacht hat (Abb. 5).

Eine ausgesprochene Zurechtstellung des Modells zum Bildmotiv zeigt die Halbfigur eines jungen Weintrinkers, in der Nationalgalerie zu London. Der Maler hat einem halbwüchsigen Burschen eine Flasche Wein gegeben, und er hat ihn beobachtet, wie er, am Spitzglase schlürfend, mit verschmitztem

Abb. 9. Die Anbetung der Hirten. Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 14.)

Behagen dem seltenen Genusse sich hingab. So malte er ihn. Er ließ ihn dabei mit der auf den Tisch gestützten linken Hand die dunkle viereckige Flasche, deren Umfang manche Wiederholung des Genusses verheißt, zärtlich umfassen; und um die bacchische Stimmung des Bildes zu erhöhen, legte er dem Jungen einen Kranz von Weinlaub um die Bauernmütze (Abb. 7). — In der ehemaligen Gemäldegalerie der Kaiser von Rußland, in der Ermitage zu St. Petersburg, die nächst den Museen von Madrid und Sevilla die größte Sammlung von Murillowerken enthält, sind zwischen vielen Werken religiösen Inhalts auch zwei Bilder von dieser Gattung, ein junger Bauer und eine junge Bäuerin.

Auf die Ausführung der Bilderreihe im Kreuzgang des Franziskanerklosters folgte nicht so bald wieder ein Auftrag von ähnlichem Umfang und gleich großer Bedeutung. Aber bei dem außerordentlichen Erfolg seiner ersten Arbeit konnte es nicht ausbleiben, daß Murillo mit zahlreichen Bestellungen einzelner Gemälde für Kirchen und Kapellen, Klöster und Stiftungen bedacht wurde. Aller Nahrungssorgen enthoben, in ganz Sevilla persönlich beliebt und um seiner Kunst willen gefeiert, dachte er bald an die Gründung eines eigenen Hausstandes. Im Jahre 1648 verheiratete er sich mit einem Mädchen aus einer vornehmen Familie Sevillas, Doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor.

Unter den im Prado-Museum gesammelten Bildern Murillos sind mehrere, die nach ihren besonderen Eigenschaften als Arbeiten aus diesen und den nächstfolgenden Jahren mit größerer oder geringerer Sicherheit erkannt werden. Es ist bemerkenswert, daß in einigen sich Anklänge wahrnehmen lassen an die Art und Weise der Meister, deren Gemälde er in Madrid studiert hatte. Nicht etwa als ob Murillo als Nachahmer erschiene. Aber man sieht, daß er mit großem Fleiß in das Wesen seiner Vorbilder einzudringen und deren Vorzüge zu erkennen bemüht gewesen ist; was er so gelernt hat, spiegelt sich in den Arbeiten wider. Überall ordnen sich die fremden Anklänge einer künstlerischen Eigenart unter, die so bestimmt ausgeprägt ist, daß man — bei aller Verschiedenartigkeit der Gemälde unter sich — einen Murillo aus dieser Zeit ebensogut wie einen späteren unter allen anderen Gemälden gleich herauskennt. Murillo selbst scheint sich dessen auch völlig bewußt gewesen zu sein, daß er mit keinem anderen mehr verwechselt werden konnte; nachdem er von den Bildern im Franziskanerkloster einige mit seiner Namensunterschrift bezeichnet hatte, hat er dies später nur selten wiederholt.

Vielleicht das älteste von Murillos Gemälden im Prado ist „Die Anbetung der Hirten" (Abb. 9). Die Farbe bewegt sich in vorherrschend bräunlichen Tönen, die sich im Hintergrund zum Schwärzlichen vertiefen; darin stehen das rote Kleid und der grüne Mantel Marias als kräftige Farben, und der feine Kopf der Jungfrau, deren kastanienbraunes Haar ein grau-gelblicher Schleier umschlingt, und das zartfarbige, fast schattenlose Kindlein in der weißen Windel bilden die starken Helligkeiten, die den Blick des Beschauers festhalten. Bei allem Ansprechenden, das die Darstellung besitzt, empfindet man doch einen gewissen Mangel an künstlerischer Unmittelbarkeit; das etwas trocken gemalte Bild macht den Eindruck des „Komponierten". Bei den Figuren der Hirten ist Murillo noch nicht darauf gekommen, frei in das Leben hineinzugreifen und solche Hirten, wie sie die Wirklichkeit ihm zeigte, zu malen, sondern er hat sich

Abb. 10. Rebekka und Elieser. Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 16.)

hier mehr nach der Art und Weise gerichtet, wie Ribera diese Gestalten zu bilden pflegte. An Riberas Auffassung erinnert überhaupt das ganze Bild ein wenig.

Ein für die beginnende Reifezeit Murillos sehr bezeichnendes Bild ist „Die Verkündigung" (Abb. 10). In der Bildung der beiden Gestalten — die in der altherkömmlichen Weise einander gegenübergestellt sind — und im Wurf der Gewänder zeigt sich Murillos Eigenart, die in diesen Dingen lieber Zufälligkeiten der Natur als überlieferten Regeln folgte. Ganz sein Eigentum ist die Verbindung des Himmels mit der Erde durch das Herabsenken einer grauen Wolke, die sich öffnet und zwischen einem Rahmen von allerliebsten Englein in einen goldfarbigen Lichtschein blicken läßt, in welchem das Göttliche — hier der Heilige Geist in Gestalt der Taube — erscheint. Der Künstler hat ein Gedicht der Farbe und des Lichtes schaffen wollen, aber der nachmalige große Meister dieser malerischen Poesie zeigt sich hier noch als unfertig. Die Stimmung hat etwas Kaltes. Maria trägt ein lila-graues Kleid und blau-grünen Mantel, der Engel ein rötlich-lilafarbenes Gewand, das im Licht ins Hellgelbe übergeht, mit bräunlich-grüner Umgürtung; seine Flügel nehmen das Lila des Gewandes und das dunkle Grau der Wolkenwand mit einer Vertiefung bis ins Schwärzliche auf. Auch die Schatten gehen ins Schwarze. Nur an zwei Stellen kommt ein warmes Rot vor: in der Decke über dem braunen Holzmöbel, auf welchem das Gebetbuch liegt, und in dem Nähkissen, das in Marias Arbeitskorb — er steht hinter ihr am Boden — unter einem weißen Tuch zum Vorschein kommt. Besonderheiten der Malerei erinnern an diesem Bilde entschieden an die Rubenssche Schule, vielleicht mehr an van Dyck als an den großen Antwerpener Meister selbst.

Noch augenfälliger tritt die Erinnerung an die Art des Rubens in einem Bilde kleineren Maßstabes in die Erscheinung, das im übrigen durch seinen sonnig warmen Ton einen weiteren Fortschritt in der Entwickelung Murillos zu bezeichnen scheint: „Rebekka und Elieser am Brunnen" (Abb. 11). Wie reizvoll leuchtendes Frauenfleisch auf einem blaugrauen Luftton stehen kann, das hat Murillo dem Niederländer sehr glücklich abgelauscht; er hat sogar dreien der Mädchen, die sonst die echtesten Andalusierinnen sind, blondes Haar gegeben. Die vier nahe zusammen stehenden Mädchenköpfe mit dem von Weißzeug umgebenen Fleisch der Hälse und Arme bilden eine einheitliche Lichtmasse, in der die Höhe der malerischen Wirkung liegt. Was aber dem Bilde seinen besten Reiz verleiht, ist das von Murillo ganz aus dem eigenen Innern heraus Empfundene: die Stimmung des drückend heißen Sommertages, die einem so fühlbar wird, wenn man in die graue Felsenlandschaft blickt, die sich weithin unter dem von bleifarbigem Gewölk durchzogenen Himmel ausdehnt; der ehrliche Durst des Mannes, der solch baum- und wasserloses Bergland durchwandert hat und jetzt begierig die Lippen an das große Schöpfgefäß setzt; die Lebhaftigkeit der schwarzbraunen spanischen Augen, die auch in den Gesichtern der Blondhaarigen funkeln. — In den Gewändern sind warme Farben vorherrschend. Elieser hat einen gelblichen Turban und einen ähnlich, nur kräftiger gefärbten Rock, der von einem hellblauen Gürtel scharf durchschnitten wird, ein rotbrauner Mantel hängt auf seiner Schulter; Rebekka hat ein rotes Tuch über den schwarzen Rock geschlagen; das vom Rücken gesehene Mädchen ist am Oberkörper mit einem gelblich-grauen Stoff bekleidet, ihr Rock hat einen stumpfen, dunklen, ins Blau-Grünliche gehenden Ton. Die Mauer,

Abb. 11. Die schmausenden Gassenbuben. In der Älteren Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.
(Zu Seite 24.)

Abb. 12. Ecce homo! Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 40.)

die den Hintergrund dieser Figur bildet, ist wieder gelblich, saftig grünes Laub hängt von ihr herab; die Brunneneinfassung besteht aus roten Backsteinen.

Ganz unabhängig von allem Herkömmlichen — in künstlerischer wie in sachlicher Beziehung —, ganz unbefangen aus dem Leben schöpfend, tritt uns Murillo in einem Gemälde entgegen, das die heilige Familie in rein menschlichem Beisammensein darstellt (Abb. 13). In einem Gemach mit kahler

grauer Wand sitzt der heilige Joseph, dessen männlich kräftigen Kopf dichtlockiges schwarzes Haar umwallt, mit einem schwarzen Rock und einem über die Knie geschlagenen bräunlich-gelben Übergewand bekleidet. Er nimmt väterlich teil an dem kindlichen Spiel des Jesusknaben. Das goldlockige Kind, dem über das weiße Hemdchen ein gelblich-graues Wollentuch mit einer hellblaugemusterten Schärpe als Röckchen umgebunden ist, lehnt sich an den Pflegevater an und belustigt sich munter mit einem weißen Hündchen, vor dem es einen kleinen Vogel in die Höhe hält. Maria sitzt etwas zurück im Halbschatten, der das übliche Rot und Blau ihrer Kleidung, die außerdem zum großen Teil von einem grauen Brusttuch bedeckt ist, so dunkel macht, daß diese Farben wenig sprechen; sie unterbricht auf einen Augenblick ihre Arbeit an der Garnwinde, um mit dem liebenswürdigen Ausdruck der zufriedenen Mutter ihre Blicke auf dem Spiel des Kindes ruhen zu lassen. — Es ist nicht möglich, weiterzugehen in der Verzichtleistung auf jede Kennzeichnung der Heiligkeit. Nur Rembrandt hat Ähnliches gewagt. Man kann sich aber denken, daß gerade in dem damaligen, streng religiösen Spanien ein Bild, welches das heilige Vorbild des Familienlebens so ohne jeden trennenden Vorhang der Unnahbarkeit vor die Augen der Gläubigen rückte, den höchsten Beifall finden mußte.

Auch Murillos Madonnenbilder haben diese Eigenschaft des rein Menschlichen, die in den Augen der Zeit und des Volkes gewiß ihren größten Vorzug bildete. Diese junge Mutter, die mit dem meistens ganz nackten Kind auf dem Schoße dasitzt, hat niemals etwas Übersinnliches, nicht einmal etwas von den Zufälligkeiten irdischer Erscheinung befreites Allgemeines, „Ideales"; sie kommt im Gegenteil dem Volke, das vor sie hintritt, so nah wie möglich: sie ist Spanierin. Vielleicht nur in einigen seiner allerältesten Marienbilder hat Murillo versucht, die Form des Gesichts zu verallgemeinern. Für die meisten seiner späteren Madonnen ist selbst die Bezeichnung „Spanierin" nicht eng genug; sie sind reine Andalusierinnen. Untereinander sind sie außerordentlich verschieden. Auch das Kind ist ein wirkliches Menschenkind, und zwar ein spanisches. Dennoch würde man sehr unrecht haben, wenn man diese Madonnen profan finden wollte. Wenn man von dem Weihevollen, das in der Farbenstimmung liegen kann, ganz absieht: man braucht sich nur in die Augen von Mutter und Kind zu vertiefen, deren Blick so ruhig und so zutrauenerweckend auf uns haftet, und man wird es bald empfinden, mit welcher ernsten, innerlichen Religiosität Murillo diese Gestalten geschaffen hat. — Ein Madonnenbild im Prado, ganz ungewöhnlich düster im Ton des Rot und Blau der Gewänder, die mit dem Schwarzgrau des Grundes zusammen eine Dunkelheitsmasse bilden, durch welche das lichterfüllte Fleisch grell hervorgehoben wird (Abb. 14), steht in Bezug auf den Reiz der Gesamtwirkung vielleicht manchen ähnlichen Gemälden des Meisters nach; aber es besitzt eine künstlerische Kostbarkeit, ein Juwel der Malerei in dem braunhaarigen, schwarzäugigen Jesuskind. — Kinder hat überhaupt niemand so zu malen verstanden wie Murillo, — auch Rubens und Tizian nicht. Im Museum zu Sevilla wird ein sehr dunkel gehaltenes Marienbild als Andenken an Murillos früheste, vor der Madrider Reise liegende Zeit aufbewahrt. Da sieht man, wie der junge Maler sich abgemüht hat, um ein hübsches Kind nach der Natur zu malen; man sieht, wie das kleine Modell gequält worden ist, um von Zeit zu Zeit wenigstens still zu halten, und wie er sich geplagt hat, den Reiz des Leben-

Abb. 13. Die heilige Familie, zubenannt del pajarito (mit dem Vögelchen). Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 18.)

digen zu erfassen, wobei schließlich doch nur ein wenig ansprechendes Geschöpf mit feisten Gliederchen und viel zu kleinem Kopf, mit unglückselig steifer Haltung herausgekommen ist; vom vielen Herumarbeiten ist die Farbe so trüb geworden, daß der Maler, um dieses Fleisch noch hell erscheinen zu lassen, kein anderes Mittel wußte, als daß er den Hintergrund schwarz machte und auch die Gewänder Marias bis auf ein paar Lichtflecke zunächst dem Kinde mit schwarzer Dunkelheit überzog. Aber schon in den lustigen Engelputten auf dem in Paris befindlichen St. Diego-Bild bekundet Murillo eine außerordentliche Feinfühligkeit für Form, Bewegung und Ausdruck der Kinder. Und ehe noch im übrigen seine künstlerische Entwickelung zur Reife gelangte, war er schon ein tatsächlich unerreichter Meister in diesen Dingen.

Gern malte er Kinder allein. Der als Kind auf der Erde erschienene Gott gab ja für einen phantasiebegabten Künstler Stoff genug zu derartigen Bildern. So zeigt ein eigentümlich ergreifendes Gemälde im Prado das Christuskind auf dem Kreuze schlummernd, das rechte Händchen auf einen Totenkopf gelegt; etwas wie eine schmerzliche Ahnung von Leiden und Tod liegt auf dem Gesichtchen des kleinen Schläfers. Die Farbe des Körperchens ist wunderbar zart, silberig, mit leichter Röte angeflogen, die Lippen frisch und rot, das Haar goldbraun. Der Fleischton wird reizvoll hervorgehoben durch die schön zusammenklingenden Töne des braunen Kreuzes, des rötlich-violetten Tuches und der grünlich-grauen Steinbank; die beiden letzteren Farben kehren auch im Dunkel des Hintergrundes wieder (Abb. 20).

Ein anderes Mal verzichtete der Künstler auf sinnbildliches Beiwerk. Er malte das schlafende Jesuskind, indem er die Empfindungen vertiefte, die das Betrachten eines schlafenden Kindes anregt. Er legte etwas so Schönes und so Rührendes in die Gestalt und das Gesicht, daß er seine Beschauer zwang, beim Anblick dieses nackten Kindes an den Gottessohn zu denken. Derartige Bilder mag er öfter geschaffen haben. Eines, das auch als Malerei eine Kostbarkeit ist, befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Westminster in Grosvenor House zu London.

Um Himmelskinder malen zu können, mußte Murillo natürlich ganz gewöhnliche Menschenkinder studieren. Wenn die Kleinen über das Alter der Hilflosigkeit hinauswuchsen, dann entfalteten sie neue Reize für das Auge des beobachtenden Künstlers durch die erwachende Selbständigkeit, durch die Freiheit ihres Wesens, durch die Aufrichtigkeit des Ausdruckes. Da machte es denn dem Maler, der in der Armenspeisung des heiligen Diego so köstliche Bettelkinder dargestellt hatte, bisweilen auch Vergnügen, das kleine Volk der Gassen in selbständigen Bildern wiederzugeben, wie es da war, in schlichter Naturtreue. Wenn er so einen hübschen Jungen, wie sie in Menge sich auf den Straßen Sevillas müßig umhertrieben, nur vor sich hinsetzte und dabei für irgend etwas sorgte, was die Aufmerksamkeit des regen Kindergeistes in Anspruch nahm, so hatte er, dank der angeborenen Anmut und der natürlichen Unbefangenheit dieser Südlandskinder, gleich ein fertiges Bild vor Augen. Um der Aufgabe einen feineren künstlerischen Reiz abzugewinnen, vertiefte er sich in das Leben des Mienenspiels. Es reizte ihn, die flüchtige Bewegung des Lächelns festzuhalten, dieses schlaue und zugleich harmlos vergnügte Lächeln eines kleinen Schelms. Und daraus wurde dann ein sehr liebenswürdiges Bild (Abb. 15). Aber die Anregung der Schaffenslust, die von dem Anblick des Kindervolkes ausging, war stärker, als daß der Künstler ihr in solchen

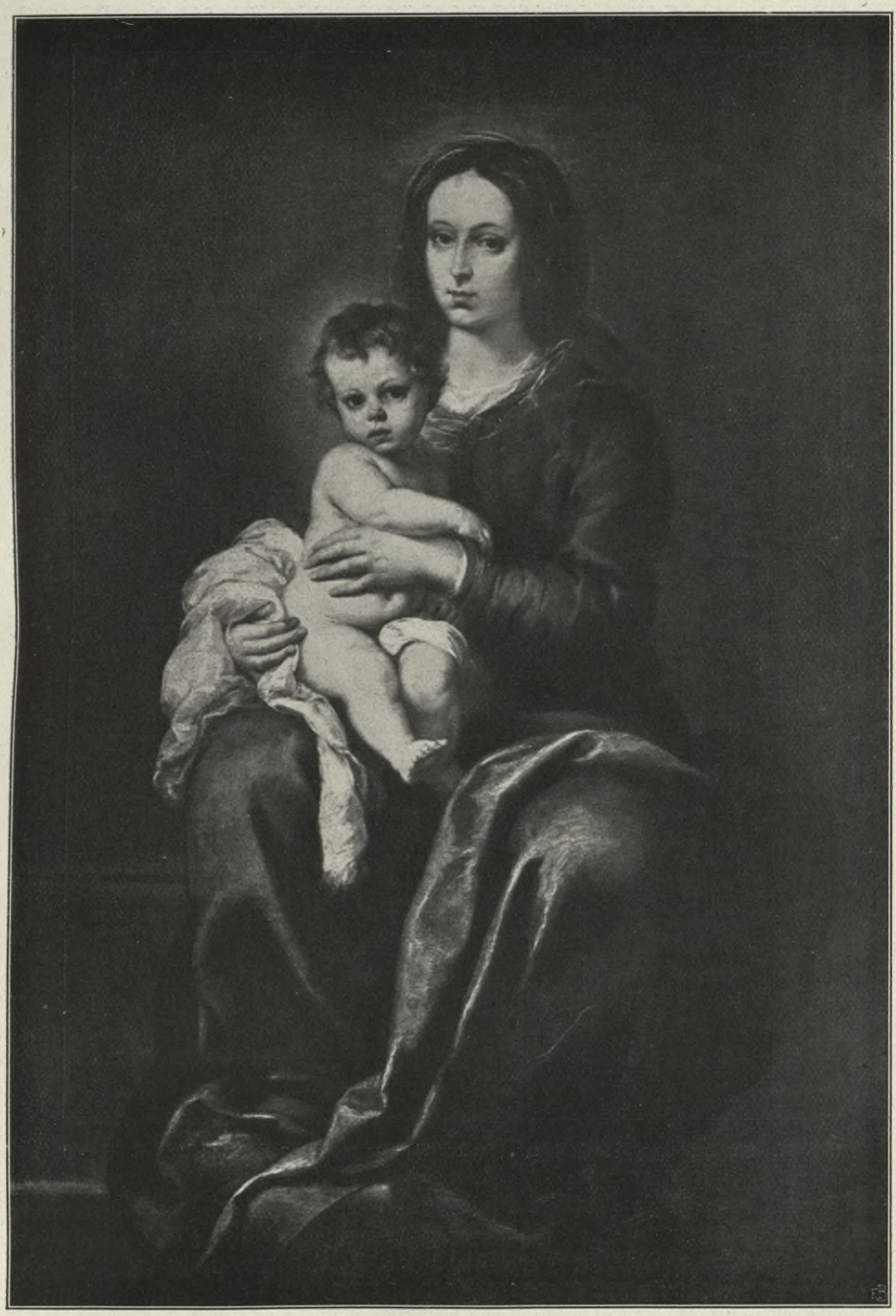

Abb. 14. Die Jungfrau und das Christuskind. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 18.)

Abb. 15. Ein Sevillaner Straßenjunge. In der Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 20.)

Halbfigurbildern hätte Genüge tun können. Das ganze Tun und Treiben dieser sorglos an der Sonne lebenden Jugend drängte ihn zur Schilderung. So entstand eine Reihe von Gemälden mit ganzen Figuren, in denen irgend etwas zufällig Gesehenes, blitzschnell Aufgefaßtes, mit unfehlbarem Künstlergedächtnis Festgehaltenes, in glücklichster Stunde auf die Leinwand gebracht, sich zum echten Kunstwerk gestaltet hat; Gemälde, die bei sichtlich ganz müheloser Ausführung die gediegenste Durchbildung aufweisen und in lebensgroßem Maßstab die Treue von Augenblicksaufnahmen besitzen.

Derartige Darstellungen fanden allgemeinen Beifall, sie wurden gern gekauft und gingen von einem Besitz in den anderen über. Durch sie wurde

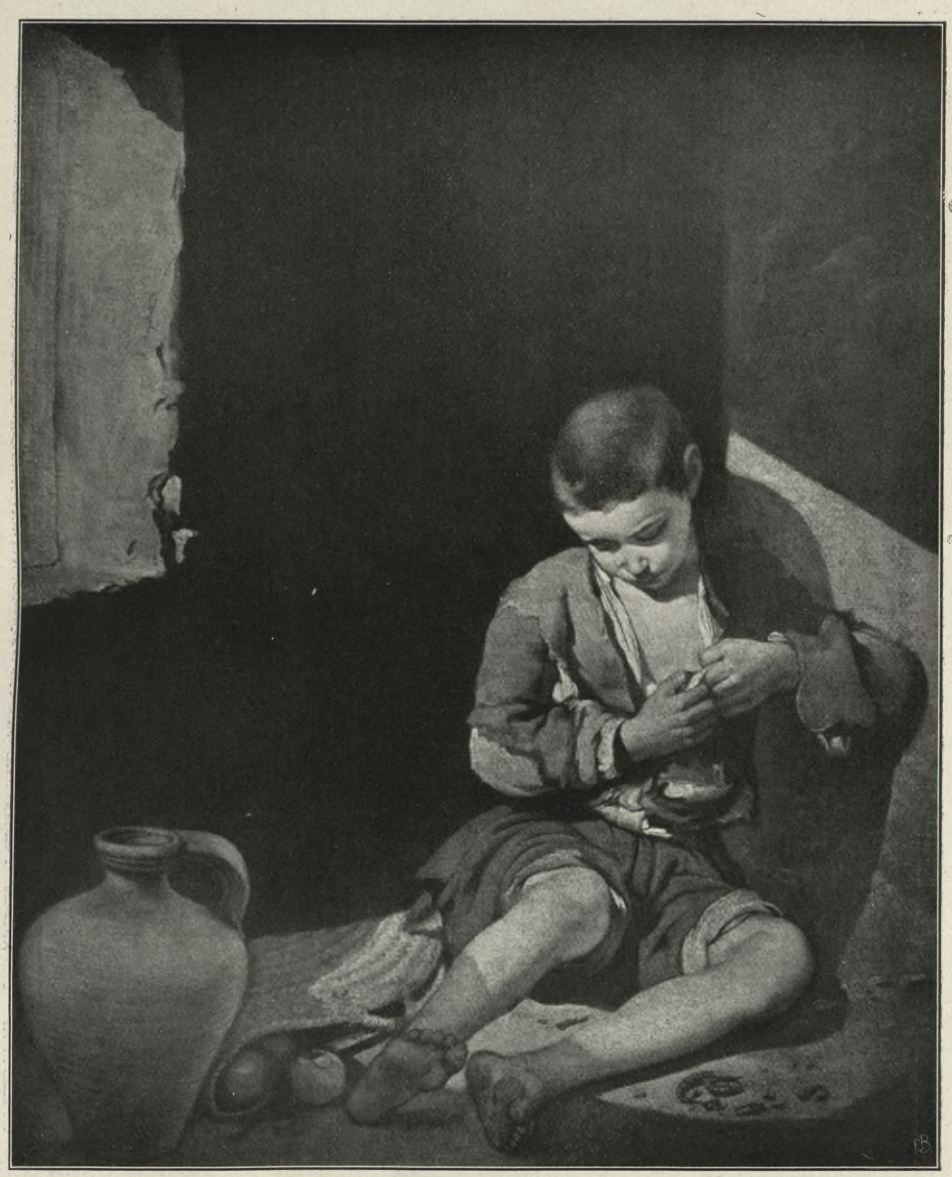

Abb. 16. Der Betteljunge mit dem Floh. Im Louvre zu Paris.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 25.)

man zuerst auch im Ausland auf Murillo aufmerksam. Ja gerade von ausländischen Kunstliebhabern wurden diese Erzeugnisse eines spanischen Malers bald so hoch geschätzt, daß Spanien schließlich kein einziges Bild von der ganzen Gruppe behalten hat.

Ihre Zahl ist nicht groß. Fast die Hälfte der vorhandenen ist im Besitze der Pinakothek in München. Es sind fünf mehrfigurige Gemälde, darunter zwei, die zu Murillos allerköstlichsten Werken dieser Gattung gehören: „Die würfelspielenden Gassenbuben“ und „Die schmausenden Gassenbuben“. Der Reiz dieser beiden wie mit einem schimmernden Lichtton gemalten Bilder

Abb. 17. Ein Bettler. Studienzeichnung. In der Uffizien-Galerie zu Florenz. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 11.)

ist ein außerordentlicher. Eine größere Lebenswahrheit, eine feinere Beobachtung der Bewegungen bis in das Einzelne hinein ist nicht denkbar. Mit welchem Eifer sind jene Kinder der Straße bei dem Glücksspiel, das in diesem Augenblick ihr ganzes Sein in Anspruch nimmt! Mit welchem Behagen verzehren diese anderen die saftigen Früchte! Man freut sich beim Zusehen, wie es ihnen schmeckt (Abb. 11). Dabei ist die äußere Erscheinung der Dinge, die Oberfläche von Haut und Haaren, Stoffen und Früchten ebenso meisterhaft beobachtet und wiedergegeben wie das innere Leben des sorglosen kleinen Volks. Auch die drei anderen Münchener Bilder, die Melonenesser mit dem Hündchen (Abb. 18), die kleine Obstverkäuferin, die vor den Augen des Brüderchens ihren Erlös überzählt, der Junge, der unter der mit ländlich-sittlicher Unbefangenheit durch die Mutter vorgenommenen Säuberung seines Kopfes, im Spielen mit einem jungen Hündchen und im Kauen an seinem Brot ein dreifaches Wohlbehagen genießt (Abb. 26), sind Meisterwerke ihrer Art.

Mehrere Gemälde dieser Gattung sind in englischem Besitz. In einer öffentlichen Sammlung, in der Gemäldegalerie zu Dulwich bei London, ist die von köstlich echtem Humor erfüllte Zusammenstellung eines mürrischen und eines vergnügten Buben (Abb. 19); außerdem ein Einfigurenbild, ein Blumen verkaufendes Mädchen.

Während wir bei den Münchener Gemälden, mit Ausnahme von einem, uns im Freien befinden, vor der Stadt oder in den engen Gassen Sevillas, die ein durch oben von Haus zu Haus gespannte Tücher gedämpftes Sonnenlicht erfüllt, werden wir durch ein nicht minder kostbares Bild der Louvre-Sammlung in einen finsteren Raum versetzt, in den durch das viereckige Fensterloch ein breiter, voller Strahl der aufsteigenden Sonne eindringt. Es ist ein echter goldener Sonnenstrahl, den Murillo da hingemalt hat; scharfes, fast blendendes Licht und weiche, warme Reflexe in dem graubraunen Raum

Abb. 18. Die essenden Gossenjungen mit dem Hündchen.
In der Älteren Pinakothek zu München.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.
(Zu Seite 24.)

und auf den graubraunen Lumpen und der bräunlichen Haut eines Jungen, der die freundliche Helligkeit, welche die Sonne in seinen Schlupfwinkel entsendet, dazu benutzt, auf die kleinen quälenden Blutsauger Jagd zu machen, die ihm die Ruhe verkümmern (Abb. 16.)

Nach dem Übereinstimmenden, das die meisten dieser Bilder in der Art des Farbenempfindens und in der Malweise zeigen, scheint es, daß sie nur durch geringe Zeitunterschiede voneinander getrennt sind. Sie gehören alle den jüngeren Jahren Murillos an und bilden gleichsam ein heiteres Zwischenspiel in der ernsten Tätigkeit des Kirchenmalers.

Abb. 19. Zwei Bauernjungen. In der Gemäldegalerie zu Dulwich. Nach einer Photographie von Gray & Davies in Bayswater. (Zu Seite 24.)

Wenden wir uns von den Wirklichkeitsbildern wieder zu religiösen Kinderdarstellungen, so finden wir auch hier manche Gemälde, welche Kinder in den Jahren erlangter Freiheit und Selbständigkeit der Bewegung zum Gegenstand des Bildes machen. Johannes der Täufer als Kind war eine von der italienischen Renaissance in die Kunst eingeführte Figur. Als Altersgenosse von Jesus diente er zur Bereicherung der Marienbilder. Er bekam Beigaben, die vorgreifend auf die Worte des Predigers in der Wüste hinwiesen, und sein kindliches Spiel wurde zur Andeutung des Verhältnisses vom Vorläufer zum Erlöser. Murillo, der Kinderfreund, löste die beiden Kinder aus dem Zusammenhange des Marienbildes. Er ließ das Kind Johannes mit der Versinnbildlichung des ihm

Abb. 20. Das auf dem Kreuze schlafende Christuskind. Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 20.)

bestimmten Berufes als Vorherverkünder selbständig auftreten; und ebenso das Kind Jesus mit Versinnbildlichungen der Tätigkeit des Erlösers.

Johannes den Täufer als Kind hat Murillo oft gemalt. Zu der herkömmlichen Beigabe eines kleinen Kreuzes, um das ein Schriftband mit den Worten: „Siehe das Lamm Gottes!" gewunden ist, fügte er, in Wiederholung des dadurch ausgesprochenen Gedankens, ein Lamm. Das gab ihm Gelegenheit, Leben und Handlung in die Darstellung zu bringen und unter dem Bilde eines ganz menschlich kindlichen Spiels zwischen dem Knaben und dem Lamm den Beschauer an das Erlösungsopfer zu erinnern. Zum Schauplatz machte er die Wüste, eine Steinwüste, wie es sie in den spanischen Bergen gibt. — Es ist nicht zu verkennen, daß Murillo durch das Bestreben, so ein heiliges Kind in der körperlichen Erscheinung als etwas von gewöhnlichen Menschenkindern Verschiedenes hinzustellen, bisweilen zu einem falschen Idealisieren verleitet worden ist. So verliert das Johanneskind in dem sonst malerisch reizvollen Gemälde der Nationalgalerie zu London durch die Schönmacherei des Kopfes und die damit zusammenhängende Geziertheit der Stellung (Abb. 21). Aber in anderen Fällen bewahrte der Künstler seine Idee vor einer solchen Schädigung, und er brachte die ganze Herzlichkeit seines ursprünglichen Empfindens rein zum Ausdruck.

Im Prado-Museum sind zwei als Gegenstücke gemalte Bilder, das Jesuskind und das Kind Johannes, die bei einer Wahrheit in der Wiedergabe des Kindlichen, welche ebenso vollkommen ist wie bei jenen, eine so reiche Poesie enthalten, die in der Auffassung und in der verklärenden Farbe ein über das Alltägliche sich so hoch erhebendes Wesen — Idealität, wenn man will — besitzen, daß sie durch diese Eigenschaften ebenso unwiderstehlich fesseln und vielleicht nachhaltiger erfreuen als jene anderen durch ihre irdische Naturtreue.

Abb. 21. Johannes der Täufer als Kind.
In der Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 26.)

Jesus ist als der gute Hirt aufgefaßt. Während die Herde im Tale auf üppigem Felde zwischen goldfarbenen Saaten weidet, ist er einen steinigen, mit dürftigem, braun-grünem Kraut bewachsenen Berg hinaufgestiegen, um das eine verirrte Schaf zu suchen. Ermüdet von der beschwerlichen Wanderung sitzt er da auf einem Stein, und indem er die Hand auf das verlorene und wiedergefundene Schäflein legt, richtet er die großen dunklen Kinderaugen mit einem wunderbar inhaltvollen Blick auf den Beschauer. Ein helles Licht, wie ein

Abb. 22. Das Kind Johannes. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 28.)

Strahl von am Wolkenrand dem Hervortreten naher Sonne, bescheint den kleinen Hirten und wirft auf das blühende Fleisch, das blaßviolette Röckchen und die bräunlich-weiße Wolle des Lammes einen lichtgoldigen Schein, daß die Lichter sich hell abheben von dem blauen, weißbewölkten Himmel (Abb. 23). Hier ist göttliche Ruhe. Ihr Eindruck wird verstärkt durch den Gegensatz der Erregung in dem Bilde des Vorläufers. Der kleine Johannes, bekleidet mit einem bräunlichen Fließ und rotem Überwurf, kniet in einer wilden Landschaft, in einer Felseneinöde, deren braunes Gestein sich in der Ferne in kahler, grauer Kette fortsetzt. Er berührt mit der Hand, die den Kreuzesstab hält, zugleich das Lamm, und er zeigt auf das Schriftband: „Siehe das Lamm

Abb. 23. Der gute Hirt. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 28.)

Gottes!" Die andere Hand drückt er mit inniger Empfindung auf die Brust, während seine Blicke sich erwartungsvoll nach oben wenden, von wo ein Lichtstrahl sich aus der bewegten Luft auf ihn herabsenkt (Abb. 22). Man sollte bei der Betrachtung dieser Gemälde auch das an sich Nebensächliche nicht unbeachtet lassen, wie der Künstler es aus seinem Gefühl für Ausdruck heraus verstanden hat, die Tiere verschieden zu kennzeichnen: das sanft zutunliche Lamm des Johannisbildes und das ermüdete, aus der Beunruhigung zum Gefühle der Sicherheit zurückkehrende Schaf des Jesusbildes. — Die beiden Gemälde haben eine prächtige, trotz der kräftigen Schatten sehr lichte Farben-

Abb. 24. Skizze zu dem Gemälde „Die Geburt Marias". In der Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 33.)

Abb. 25. Die Geburt Marias. Im Louvre zu Paris. (Zu Seite 32.)

wirkung. Zart und duftig im Gesamtton, weich in der Behandlung ohne jede Beeinträchtigung der Bestimmtheit der Formen, erscheinen sie hinsichtlich der Malerei fast als das Entgegengesetzte des Bildes der heiligen Familie mit dem Vögelchen, in dem die Festigkeit der körperlichen Durchbildung die Bestimmtheit fast hat zur Härte werden lassen. Dennoch braucht man nicht anzunehmen, daß eine lange Reihe von Jahren zwischen der Entstehung dieses Bildes und jener beiden liege. Murillo vervollkommnete sich mit großer Schnelligkeit. Wenn den ersten Werken, die er nach seiner Rückkehr nach Sevilla malte, noch hin und wieder einige Trockenheit eigen ist, wenn man eine gewisse Neigung zu schweren Tönen, besonders in den kräftig sprechenden Farben, bemerkt und ein mühsames, nicht immer siegreiches Ringen um das Erreichen einer völlig harmonischen Farbenwirkung wahrnimmt, so zeigen bald darauf folgende Werke, daß Murillo diese Unvollkommenheiten in verhältnismäßig kurzer Zeit gründlich überwunden hat; sie verschwinden ebenso vollständig wie die vereinzelten Anklänge an fremde Art und Weise, die sich hier und da erkennen ließen.

Das Bestreben, eine Übersicht über den Entwickelungsgang eines Malers aus seinen Werken herzuleiten, hat bei der Spärlichkeit vorhandener Jahresangaben zu einer Gruppierung der Werke Murillos nach gewissen Besonderheiten der Farbengebung und der Malweise geführt, und man spricht hiernach von seinem ersten, zweiten, dritten und letzten Stil oder auch — ebenfalls im Sinne zeitlichen Aufeinanderfolgens — von seinem kalten, warmen und duftigen Stil.

Die Einordnung der Gemälde in ein solches Schema ist aber nur in beschränktem Umfange möglich. Wenn man Gelegenheit hat, mehrere seiner Werke nebeneinander zu betrachten, so gewahrt man bald, daß Murillo, nachdem er einmal völlig zur Reife gelangt war, eine so uneingeschränkte Herrschaft über alle Mittel der Malerei besaß, daß er mit einer staunenswürdigen Freiheit und Vielseitigkeit seine Malweise immer dem Gegenstand der Darstellung anzupassen vermochte, daß Farbenstimmung und Behandlung sich ihm jedesmal aus dem, was er malte, ergab. Daher entzieht sich eine ganze Menge seiner Bilder jedem Versuch einer auch nur annähernden Bestimmung der Zeit ihres Entstehens.

Jedenfalls war Murillo beim Ablauf des ersten Jahrzehnts nach seiner Heimkehr ein völlig ausgereifter Meister, der über sein Wollen und Können durchaus im klaren war. Das bewies er, als ihm im Jahre 1655 der Auftrag zuteil wurde, ein großes Gemälde für die Kathedrale seiner Vaterstadt auszuführen. Dieses prächtige Bild, das die Geburt Marias darstellt, in einer Auffassung, die ganz Murillos besonderster Eigenart entspricht, ist in der Franzosenzeit entführt worden und befindet sich jetzt im Louvre (Abb. 25). Es ist ein wunderbares Werk; ein duftiger, farbiger Lichtzauber. In der Mitte des langgestreckten Bildes ist ganz im Vordergrund das neugeborene Kind der Mittelpunkt der Hauptgruppe. Zwei Wärterinnen sind unmittelbar mit dem kleinen Wesen beschäftigt. Sie haben es in weiße Tücher eingeschlagen; die eine von ihnen, eine ältliche und etwas beleibte Frau mit einem stehenden Lächeln in den Zügen — eine köstliche Abschrift aus dem Leben — hält es in den Händen, die andere streicht die Windeln glatt. Neben den Frauen steht ein junges Mädchen, mit Schleifen geputzt und in lebhafte Farben gekleidet; es hält leinene und wollene Tücher bereit. Ein anderes Mädchen,

Abb. 26. Die Kopfreinigung.
In der Älteren Pinakothek zu München.
(Zu Seite 24.)

das man vom Rücken sieht, fühlt nach der Wärme des Wassers in der kupfernen Badewanne. Das ist alles ganz naturgetreue Schilderung eines menschlichen Vorganges. Ebenso das, was wir im Hintergrunde sehen: hier die Mutter Anna, im Bette matt in die Kissen gelehnt, und Vater Joachim, der am Fußende des Bettes sitzt und sorglich und liebevoll den Blick auf sie heftet; dort, vor der geöffneten Tür zum Nebenzimmer, zwei am Kaminfeuer beschäftigte Frauen. Aber zu dem Menschlichen gesellt sich das Überirdische. Der Himmel nimmt Anteil an diesem Familienereignis und entsendet seine Engel, um in dem Kinde die zukünftige Mutter des Erlösers zu begrüßen. Engel in der Bildung halbwüchsiger Mädchen, in leichte, hellfarbige Gewänder gekleidet, beugen sich verehrend über die Neugeborene. Ein paar kleine Engelkinder suchen sich in kindlicher Weise nützlich zu machen, indem sie im Wäschekorb kramen wollen; das eine wendet sich dabei, um nach dem Spitzhündchen, das auch mit zusieht, zu blicken, mit einer Bewegung und einem Ausdruck, daß man es sagen hört: „Schön artig sein!" Dieses menschliche Gebaren der kleinen Engel und die ganze Durcheinandermischung von Irdischem und Himmlischem ist mit einer solchen Liebenswürdigkeit gegeben, daß der Eindruck des Anmutenden denjenigen des Befremdenden überwiegt: es liegt in dem Ganzen eine unbefangene fromme Kindlichkeit, als ob der Schöpfer des Werkes nicht im XVII., sondern im XV. Jahrhundert gelebt hätte. Der größte Wert des Bildes aber liegt in seiner Farbenpoesie. Es ist ein gemalter freudiger Festgesang. Auf dem warmen grauen Ton, der im Hintergrund vorherrscht, wirkt die geschlossene Hauptgruppe mit den Köpfen der Engel und der Frauen, dem Fleisch und den zartgefärbten Gewändern der Engel, mit den paar kräftigen Farbentönen in den irdischen Stoffen, welche die ganze Lichtmasse nur beleben, mit dem in weiße Windeln eingeschlagenen Kind als Mittelpunkt, gleichsam wie ein Hügel von zartfarbigen Blumen, die rings um eine weiße Blüte herum aufgeschüttet sind; und immer mehr Rosen regnen aus der Luft herab: die Engelkinder, die noch oben schweben. Durch das dunkelgrüne Kleid des vom Rücken gesehenen Mädchens, das die Gruppe auf der einen Seite mit kräftiger Dunkelheit abschließt, wird der blumenhafte Eindruck der rosigen Lichtmasse noch entschiedener hervorgehoben. Der volle Zusammenklang von Licht und Farbe in der Hauptgruppe tönt an zwei Stellen nach, die das Dunkel des Hintergrundes unterbrechen: auf der linken Seite des Bildes in einem Sonnenstrahl, der auf dem mit roter Decke überzogenen und mit einem bläulich-roten Himmel überdeckten Bette der Wöchnerin spielt und warme Reflexe umherstreut: rechts — mit verminderter Kraft — in dem Herdfeuer und dem Durchblick in das weiß getünchte Nebenzimmer.

Die Nationalgalerie zu London besitzt eine Skizze dieses Gemäldes (Abb. 24). Das reizende Bildchen mißt 45 cm in der Breite; das ist ein Achtel der Ausführungsgröße. Wenn hier, wie man wohl annehmen darf, der ursprüngliche Entwurf, die Farbenskizze vorliegt, so muß man sich wundern über die Genauigkeit, mit der Murillo sich bei der Ausführung daran gehalten hat. Denn nichts ist wesentlich anders geworden; das Auffallendste ist eine ganz geringfügige Verschiedenheit in der Kopfhaltung der Wartefrau. Freilich, der Entwurf war wohl gelungen, und das alte Künstlerlehrwort „Veränderungen sind selten Verbesserungen" hatte hier wohl volle Gültigkeit. — Denkbar ist es ja auch, aber weniger wahrscheinlich, daß die Londoner Skizze

eine nachträglich nach dem fertigen Gemälde hergestellte Abbildung wäre, etwa als Geschenk für einen Gönner gemalt.

Wenn man das Gemälde „Die Geburt Marias" in der Pracht seiner Wirkung in Hell und Dunkel und im Reichtum der Farben mit dem in dem nämlichen Galerieraume befindlichen, in der Größe ähnlichen und im künstlerischen Gedanken einigermaßen verwandten „Engelwunder des heiligen Diego" vergleicht, so erscheint das, gegenüber der blühenden Pracht des anderen, dürftig in der Farbe und zersplittert in der Wirkung. Man staunt über den Abstand, den Murillo in den zehn Jahren, welche zwischen der Entstehung der beiden Bilder liegen, auf dem Wege der Vervollkommnung durchmessen hat.

In dem nämlichen Jahre, in dem er mit dem Gemälde der Geburt Marias beauftragt wurde, hat Murillo zwei kleinere Bilder für die Kathedrale zu Sevilla gemalt. Sie stellen zwei heilige Bischöfe dar, die vor einem Jahrtausend den Stuhl von Sevilla innegehabt hatten. Diese Gemälde wurden der Kathedrale als Geschenk zugewendet, und sie schmücken heute noch ihren ursprünglichen Platz an den Wänden der großen Sakristei. Die beiden Kirchenfürsten, der durch seine Schriften allgemein bekannte Isidorus, und Leander, ein eifriger Bekehrer der arianischen Goten zur katholischen Lehre, sind in ganzer Figur und in bischöflicher Amtstracht dargestellt; die großen Massen der weißen, goldverzierten Kleidung werden belebt durch das Sichtbarwerden des farbigen — bei dem einen roten, bei dem anderen rötlich-violetten — Futterstoffs der Chormäntel. Das Fesselndste an den Bildern sind die ausdrucksvollen Köpfe, die so bestimmt und individuell gestaltet sind, daß sie wie Bildnisse wirken.

Nachdem Murillo die erste Aufgabe, welche ihm das Domkapitel gestellt, so glänzend gelöst hatte, bekam er alsbald den größeren Auftrag, den Altar in der Taufkapelle der Kathedrale mit Gemälden zu schmücken. Eine ganze hohe, spitzbogig abgeschlossene Wand stand hier zur Aufnahme der Bilder zur Verfügung. Es wurde beschlossen, den größten Teil des Flächenraumes mit einem einzigen, sehr umfangreichen Gemälde zu füllen. Hierfür wurde — ich weiß nicht aus welchen Gründen — eine Darstellung des heiligen Antonius von Padua gewählt. Oberhalb des großen Bildes bekam die Darstellung desjenigen Vorganges ihren Platz, den man von alters her in Taufkapellen als den hierhin am besten passenden Gegenstand zu verbildlichen pflegte: die Taufe Christi im Jordan.

Reichhaltiger Stoff bot sich dar zur Auswahl des Gegenstandes für ein Antoniusbild. Um das Gedächtnis des großen Heiligen von Padua schwebten bunte Legenden. Ihre volkstümlichen Berichte, sinnige Kennzeichnungen des Wesens und der Bedeutung des Mannes, prägten sich der Vorstellung frommer Verehrer nachhaltiger ein als die echten Tatsachen seiner geschichtlichen Wirksamkeit. Antonius, zu Lissabon im Jahre 1195 aus vornehmer Familie geboren, wählte schon in der Jugend den klösterlichen Beruf. Er trat zuerst in den Augustinerorden ein, dann schloß er sich, als der Ruhm des heiligen Franziskus zu ihm drang, dessen Schülern an. Nachdem ein Versuch, in Afrika als Missionar zu wirken, an seiner schwächlichen Gesundheit gescheitert war, lebte er zurückgezogen und unbeachtet in einem italienischen Kloster. Durch einen Zufall wurde er dazu gebracht, von der Macht seiner Redebegabung öffentlich Zeugnis zu geben, und damit begann seine Tätigkeit. Er durchwanderte Italien und Südfrankreich. Als ein Prediger, der durch das Feuer seiner Worte

Abb. 27. Das Jesuskind erscheint dem heiligen Antonius von Padua.
Altargemälde in der Kathedrale zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.
(Zu Seite 38.)

Abb. 28. Der heilige Antonius. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 42.)

selbst die Härte eines Ezzelino da Romano zu erschüttern wußte, wirkte er in den Herzen vieler Tausende von Zuhörern wahre Wunder, bis er im Jahre 1231 im Kloster zu Padua starb. Von diesem ungewöhnlichen Manne wurden gleich nach seinem Tode viele Wundergeschichten erzählt. Es ist begreiflich, daß fromme Einbildungskraft sich nicht mit dem begnügte, was sich an die Tätigkeit des Wanderpredigers anknüpfen ließ. Es schien nicht denkbar, daß die Zeit seiner klösterlichen Zurückgezogenheit nicht auch durch ungewöhnliche Geschehnisse ausgezeichnet gewesen wäre. Da wollte man denn bemerkt haben, daß Christus in Kindesgestalt sichtbar in seiner Zelle erschienen sei und sich mit ihm unterhalten habe; und diese Erscheinung hätte sich mehrmals wiederholt. Das war der gegebene Bildstoff für Murillo, wenn er sich etwas aus der Antoniuslegende auswählen durfte. Da bot sich ihm die Gelegenheit, recht aus der Tiefe seines Wesens heraus die malerische Aufgabe zu erfassen. Denn das war sein Eigenstes, sein Größtes, für die Schilderung überirdischer Erscheinungen künstlerischen Ausdruck zu finden.

Murillo nahm ein himmlisches Wunder als Gegenstand des Gemäldes, und seine Phantasie schuf daraus ein Wunder malerischer Dichtung. Im Spätherbst 1656 war er mit der Arbeit fertig.

Das Bild versetzt uns in einen grauen Klosterraum, durch dessen offene Tür man in den Klosterhof mit seinem Säulengang sieht. Das weißliche Tageslicht, das den Hof erhellt, wird verdunkelt durch eine Fülle von goldenem

Abb. 29. Das Jesuskind erscheint dem heiligen Antonius. Im Ermitage-Museum zu St. Petersburg. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 40.)

Himmelslicht, das in den Innenraum eindringt. Eine große Wolke senkt sich herab; ihr dunkles Grau geht mit dem der Wände zusammen. Die Wolke öffnet sich, ihr Inneres ist hellgoldiges Licht, und in dem hellsten, strahlenden Lichtkern zeigt sich, selbst eine Lichtgestalt, das Jesuskind. Engelscharen umgeben das Kind in weitem Kreise, allerliebste Kinderengel, die im Lichtmeer schwimmen, sich auf den silbergrauen, beleuchteten Innenrändern der Wolke umherschwingen und darüber hinaus in das Schattendunkel tauchen. In den Farbenzauber von Gold und Grau und zarten Fleischtönen werden ein paar feingestimmte lebhafte Farbentöne gebracht durch die Gewänder einiger größeren Engel, welche die muntere Schar der Himmelskinder begleiten; diese ernsteren Gestalten verneigen sich in Ehrfurcht, indem sie abwärts blicken auf den begnadigten Menschen, dem der himmlische Besuch zuteil wird. Ein Engel in gelbem Gewande, mit weißen Fittichen, ist gleichsam der Führer. Seine Hand hat den Wolkenballen, der bis dahin noch zwischen dem Jesuskind und den Blicken des jungen Mönches lag, beiseite geschoben, und indem er sich umwendet, macht er dem Kind den Weg zu diesem frei. Das Kind löst sich aus dem Licht, mit vorgestreckten Händchen, das rechte wie zur Segenspendung erhebend, schwebt es schreitend herab. Der am Boden knieende Mönch, dessen Antlitz und braune Kutte der Schein des Himmelsglanzes goldig überstrahlt, breitet die Arme aus, die Gebärde begleitet den Ausdruck des Verlangens, der sein Gesicht beseelt. Ein Augenblick noch, und der Mensch wird den Gott umfangen (Abb. 27).

Dem wunderbaren Gemälde war das berühmten Altarbildern so selten vergönnte Glück beschieden, an der Stelle verbleiben zu dürfen, für die es gemalt wurde. Hier in den feierlichen Hallen des gewaltigen gotischen Domes kann es seine Wirkung noch mit voller Macht auf den Beschauer ausüben, ganz anders als die vielen Kirchengemälde, die in Museen zwischen zerstreuender Umgebung untergebracht sind, und in deren religiöses Wesen man sich, da die Weihe des Ortes und die Abgeschlossenheit fehlt, erst mühsam hineinversetzen muß, ehe man sie ihrem innersten Werte nach würdigen und genießen kann. — Die Einrahmung, bei der gewiß Murillo auch ein Wort mitgesprochen hat, ist dem Bilde mit großem Geschmack angepaßt. So reich auch die wuchtigen Barockformen des vergoldeten Schnitzwerkes sind, das die ganze Kapellenwand bis in die Spitze des Bogens füllt, sie ordnen sich in der Wirkung dem Gemälde unter; das Spiel von Lichtern und Schatten in dem natürlichen Gold, dessen Masse durch naturfarbig bemalte Figuren von Kinderengeln unterbrochen und hier und da durch Anwendung von schwarzer und roter Farbe belebt wird, hebt die Lichtfülle des Bildes und dessen goldigen Ton aufs schönste hervor.

Die obere Bekrönung des Rahmens schließt das kleinere Gemälde ein, welches die Taufe Christi darstellt. Ungeachtet der Verschiedenartigkeit des Gegenstandes ist die Farbenstimmung dieses Bildes mit derjenigen des großen vollendet schön in Einklang gebracht. Die Komposition ist an sich einfach, aber wieder durch ein Öffnen des Himmels malerisch bereichert. Vor dem Täufer kniet Jesus in demütiger Haltung, über ihm schwebt die Taube in einem dunkelgoldigen, von grauem Wolkenrand umgebenen Lichtton, und Engelkinder halten in der Luft sein Gewand bereit. Das schwebende Gewand schimmert mattviolett. Der Täufer trägt über seiner grauen Fellbekleidung einen roten Überwurf; das Rot hat einen kräftigen Ton, der das Farbenganze reizvoll belebt.

Abb. 30. Der heilige Ferdinand. Im Kapitelsaal der Kathedrale von Sevilla. Nach einer Photographie von Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 42.)

Bei der Betrachtung des Christuskopfes auf dem Taufbilde drängt sich eine Wahrnehmung auf, die sich an mehreren Bildern machen läßt. Wenn Murillo den Erlöser als erwachsenen Mann darzustellen hatte, so war er — wenigstens hat es so den Anschein — einigermaßen befangen. Er war am glücklichsten in der Gestaltung seiner Köpfe, wenn er sie bildnisartig machen konnte, mit Benutzung wirklicher Personen, die mit der Vorstellung, welche er sich geschaffen hatte, Ähnlichkeit besaßen. Das gilt auch von einem großen Teil seiner Marienbilder. In dem Antlitz des Heilandes aber wagte er eine solche Anlehnung an einen in der Wirklichkeit lebenden Menschen nicht. Das Bild des Christuskopfes, welches er sich im Anschluß an die überlieferte Form schuf,

ist ungleich, nicht so bestimmt geprägt wie bei anderen Meistern, z. B. bei Dürer. Aber es ist, trotz der Unsicherheit, immer schön und würdig (Abb. 12). Es unterscheidet sich durch den ehrlichen künstlerischen Ernst, durch die Schlichtheit des Ausdrucks sehr vorteilhaft von den süßlichen und gekünstelt ausdrucksvollen Christusköpfen, mit denen italienische Maler des XVII. Jahrhunderts die Gunst eines großen Publikums gewannen.

Das Antoniusbild zu Sevilla ist infolge der hohen Wertschätzung, die Murillos Gemälde im neunzehnten Jahrhundert gefunden haben, der Gegenstand eines unglaublichen Frevels geworden. Im November 1874 wurde die Figur des Heiligen, zum Zweck des Verkaufs im Ausland, herausgeschnitten. Durch den Umstand, daß das Gemälde nach der weitverbreiteten Unsitte, aus schönen Kirchenbildern eine Einnahmequelle für den Küster zu machen, unter einem Vorhang verborgen gehalten wurde, war es möglich, daß die Schandtat so lange unentdeckt blieb, bis der Dieb mit seinem Raub Europa verlassen hatte. Doch führten die sofort nach der Entdeckung angestellten eifrigen Nachforschungen bald zu glücklichem Erfolg. Im Februar 1875 wurde das herausgeschnittene Stück in Neuyork aufgefunden. Es war ganz unbeschädigt, bis auf eine geringe Beschneidung des oberen Randes. Das Wiedereinsetzen in das Gemälde ist so geschickt ausgeführt worden, daß man die Verletzung kaum bemerkt.

Murillos Antoniusbild war in seiner ganzen Auffassung und Darstellung etwas Neues, noch nie Dagewesenes. Es ist nicht zu verwundern, wenn dem Meister wiederholt Bestellungen von ähnlichen, nur an Umfang kleineren Gemälden des nämlichen Inhaltes gemacht wurden. Es gibt zwei Bilder, die sich als unmittelbare Nachklänge des großen Werkes in der Kathedrale zu Sevilla, auf den dritten oder vierten Teil des dort aufgewendeten Raumes zusammengedrängt, zu erkennen geben. Sie bekunden zugleich, wie Murillo, der nicht leicht sich selbst wiederholte, ein einmal angeschlagenes Thema verschiedenartig abzuwandeln wußte, und wie er durch neue Vertiefung zu immer neuem Erfassen der Aufgabe kam. Die beiden Gemälde sind in der Ermitage zu St. Petersburg und im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Das Petersburger Bild erscheint förmlich wie eine Fortsetzung der in dem großen Gemälde begonnenen Erzählung, nur daß der Schauplatz aus dem Kloster hinaus auf die einsame Höhe eines Berges verlegt ist. Antonius kniet in derselben Stellung wie dort, nur beruhigter; seine Arme verharren unverändert in ihrer ausgestreckten Lage. Das Jesuskind — dasselbe Kind wie dort — hat den Schritt aus dem Engelreigen, der hier nur in einer Andeutung durch einige wenige niedliche Puttchen sichtbar ist, und aus dem Lichtgewölk heraus vollendet und ist auf das Buch getreten, das aufgeschlagen vor dem Mönch liegt; es schaut dem Verzückten in die Augen, legt ihm das linke Händchen in die geöffnete Rechte und hebt sein rechtes Händchen mit einer jetzt deutlich ausgesprochenen Bewegung des Segnens empor (Abb. 29). Während hier eine heilige Scheu den Sterblichen noch zurückhält, auch nur seine Hand um diejenige des in Kindesgestalt zu ihm gekommenen Gottes zu schließen, sehen wir in dem Berliner Bilde, wieder in weiterer Entwickelung des Gedankens, die Scheu von der Liebesglut überwunden. Das göttliche Kind ruht in den Armen des Mönchs. Nie hat ein Maler aus tieferer Empfindung heraus geschaffen. Murillo hat es beim Gestalten dieses Bildes in der innersten Seele mitgefühlt, wie einem Menschen zumut sein muß, der seinen Gott umarmt.

Abb. 31. Die Sündenfreie Jungfrau. Altargemälde aus der Franziskanerkirche zu Sevilla.
Im Museum zu Sevilla.
Nach einer Photographie von Laurent & Cie. in Madrid.
(Zu Seite 48.)

Tatsächlich das denkbar Vollkommenste des Ausdrucks hat er erreicht in dieser Verbindung einer unbegrenzten Ehrfurcht mit einer ebenso unbegrenzten Liebe, die sich in der Art und Weise ausspricht, wie Antonius das Kind auf seinen Armen hält: er möchte es an sich pressen, und doch wagt er kaum, es mit den Fingerspitzen zu berühren. Das Kind aber schmiegt mit hingebender Zärtlichkeit seinen Kopf an den des Mannes und streichelt ihm nach echter Kinderart die Wange, zum großen Vergnügen seines Engelgefolges, aus dem nun einige auch auf den Erdboden herabgekommen sind. Einer der kleinen Engel hält die sinnbildliche Lilie hoch empor und wendet sich dabei nach seinen Genossen um, als ob er ihnen zuriefe, wie rein und unschuldig doch dieser Mensch sein müsse, dem die Gottheit eine körperliche Berührung gestatte (Abb. 28). — Wenn etwas groß ist an Murillo, größer als bei vielen der Besten, so ist es die ungekünstelte Wahrheit, mit der er der Innigkeit seiner Empfindungen künstlerischen Ausdruck gibt. Das Bild des Kaiser-Friedrich-Museums ist in seinen malerischen Eigenschaften, in der Feinheit des Tons und im Reiz der Lichtwirkung das vorzüglichste Beispiel von Murillos Farbenkunst, das Deutschland besitzt.

Nach der Vollendung des Altargemäldes für die Taufkapelle im Dom konnte, mit Ausnahme einiger eifersüchtigen Berufsgenossen, niemand mehr daran zweifeln, daß Murillo die Bezeichnung als „bester Maler von Sevilla" uneingeschränkt verdiente. Die jungen Maler suchten seinen Unterricht und schätzten und liebten ihn als Lehrer. Durch seine Bemühungen wurde im Jahre 1660 eine Kunstakademie in Sevilla gegründet. Nicht ohne große Schwierigkeiten. Denn dem Zustandekommen der Einrichtung legte der Neid jener Maler, die es nicht über sich bringen konnten, Murillo als den größten zu erkennen, Hemmnisse in den Weg. Die von dieser Seite ausgehenden Anfechtungen waren wohl auch der Grund, weshalb Murillo die Stellung als Vorsitzender der Akademie nur während des ersten Jahres ihres Bestehens aushielt. Er war seinem ganzen Wesen nach nicht dazu geschaffen, aus der Werkstatt herauszutreten und in Reibungen mit der Außenwelt seine Kraft zu verbrauchen.

Vom Domkapitel erhielt Murillo nach einigen Jahren einen weiteren, allerdings weniger gewichtigen Auftrag: die Ausführung von einigen zum Schmuck des Kapitelsaales bestimmten Bildern von geringer Größe. Dabei wurde ihm zugleich die Ausbesserung von vorhandenen Gemälden, allegorischen Darstellungen des im Jahre 1618 verstorbenen Pablo de Céspedes, eines richtigen „Manieristen", übertragen. Murillos Bilder befinden sich oberhalb der Wände des Kapitelsaales, zwischen den Stuckverzierungen der Überwölbung, einer länglichrunden Kuppel. Es sind acht rings herum verteilte Brustbilder von Heiligen und ein Marienbild von größerem Format an der dem Eingange gegenüberliegenden Seite. Sie stehen zwischen den kleinen Rundfenstern, welche die Kuppel durchbrechen, in gleicher Reihe mit diesen, befinden sich also in überaus ungünstigen Beleuchtungsverhältnissen. Da zudem der Saal sehr hoch ist, mußte Murillo mit starken Mitteln arbeiten, um seine Bilder zur Wirkung zu bringen.

Die Brustbilder zeigen zunächst dem Marienbild die zwei königlichen Heiligen Spaniens, den Westgoten Hermenegild und Ferdinand III. von Kastilien (Abb. 30), dann die zwei heiligen Bischöfe von Sevilla, Isidor und Leander, darauf die Heiligen Pius und Laureanus und zum Schluß die Stadtpatro-

Abb. 32. Der Traum des Patriziers Johannes. Gemälde aus der Kirche Santa Maria la Blanca zu Sevilla. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.
(Zu Seite 52.)

ninnen, die heilige Justa und die heilige Rufina. Der Künstler hat in acht schönen, ausdrucksvollen Köpfen verschiedenartige Charaktere gekennzeichnet.

Das Marienbild zeigt eine Darstellung, welche den Sinn einer Verbildlichung der theologischen Lehre von der unbefleckten Empfängnis Marias hat. Die Jungfrau steht in den Wolken, mit gefalteten Händen und gesenkten Blicken; unter ihren Füßen ist der Mond, und ein goldfarbiger Lichtglanz umgibt ihre ganze, mit einem weißen Gewand bekleidete und von einem blauen Mantel umwallte Gestalt; der Wolkenrand ist belebt von einer Schar köstlicher Kinderengel.

Diese liebliche Schöpfung Murillos ist eine von vielen des gleichen Inhaltes, die er in den verschiedenen Zeiten seines Lebens mit nie versiegendem Reichtum der Einbildungskraft gestaltet hat. Er soll im ganzen mehr als dreißigmal die Verbildlichung der unbefleckten Empfängnis gemalt haben, das erstemal vielleicht schon in seiner Anfangszeit; die letzten Behandlungen dieses Gegenstandes sind die bekanntesten und gefeiertsten Werke aus der Endzeit seines Lebens. Es hat seinen besonderen Grund, daß gerade dieser Gegenstand im Lebenswerk des Sevillaner Malers eine so große Rolle spielt. Er hat nämlich für Sevilla eine besondere Bedeutung. Die Lehre, daß die Mutter des Heilandes ausgenommen gewesen sei von der Behaftung mit dem Makel der Erbsünde, hatte damals noch nicht die Bedeutung eines Glaubenssatzes der katholischen Kirche — als solcher wurde sie erst im Jahre 1854 verkündigt —; sie war jahrhundertelang mit ebensoviel Eifer bestritten wie verteidigt worden. Aber seit dem Jahre 1617 war es durch ein päpstliches Breve untersagt, in öffentlicher Predigt jene Lehrmeinung als eine irrige anzugreifen. Daß es hierzu gekommen war, sahen die Sevillaner als ihr Verdienst an. Einige Jahre vorher hatte nämlich in Sevilla ein Dominikaner, der die von seinem Orden immer behauptete Ansicht, Maria sei ebensogut wie die übrigen Nachkommen Evas mit der Erbsünde behaftet zur Welt gekommen, in seinen Predigten ausgesprochen und zu begründen versucht und dadurch die ganze Stadt in Aufregung versetzt; die Stadt stellte sich mit leidenschaftlich aufflammender Begeisterung auf die Seite der Franziskaner, welche die Ansicht von der vollkommenen Makellosigkeit Marias zu der ihrigen gemacht hatten. Die Sevillaner hatten dann eine Abordnung an König Philipp III. entsendet mit der Bitte, daß er, dem das Volk den Beinamen „der dritte Heilige" — als einem an Frömmigkeit mit Hermenegild und Ferdinand wetteifernden Herrscher — gegeben hatte, seinen Einfluß beim päpstlichen Stuhl geltend machen möge, um zu bewirken, daß die Lehre von der unbefleckten Empfängnis Marias zum Glaubenssatz der Kirche erhoben würde. Der Erfolg war jenes von Paul V. erlassene Breve gewesen. Seitdem entstanden in Sevilla Gemälde, welche dieser Lehre bildlichen Ausdruck geben sollten, in großer Zahl. Es bestand damals schon eine Form für die Verbildlichung des Lehrsatzes, die sich im Laufe der Zeit allmählich festgestellt hatte. Um die vollkommene Makellosigkeit Marias, die ihr vom ersten Augenblick ihres Daseins an verliehene Ausnahmestellung unter allen Menschenkindern, bildlich zu kennzeichnen, hatte man zuerst zu einer Häufung von Darstellungen gegriffen, die auf alle Stellen der heiligen Schrift, welche auf Maria und ihre übernatürliche Reinheit gedeutet wurden, hinwiesen. In der Mitte all dieser teils aus Figuren, teils aus Sinnbildern bestehenden Darstellungen erschien Maria selbst als das Weib der Offenbarung Johannis, „mit der Sonne bekleidet,

Abb. 33. Der Patrizier Johannes vor dem Papst und die Gründung der Kirche S. Maria ad nives in Rom.
Gemälde aus der Kirche Santa Maria la Blanca zu Sevilla. Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.
(Zu Seite 54.)

den Mond zu ihren Füßen, auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen." Ein solches Bild war ohne eine gelehrte theologische Erklärung unmöglich zu verstehen; der Zweck eines Gemäldes, durch sich selbst zum Beschauer zu sprechen, war auf diese Weise nicht zu erreichen. Das fühlten die Maler und ließen daher immer mehr von dem umgebenden Beiwerk, das begreiflicherweise auch der Erzielung einer künstlerischen Wirkung Schwierigkeiten bereitete, weg. Die Kathedrale zu Sevilla besitzt ein Bild aus der Schlußzeit des XVI. Jahrhunderts, von der Hand des Juan de las Roelas, eines Sevillaners von flandrischer Abkunft. Da ist das Weib der Offenbarung dargestellt als eine anmutige Mädchengestalt, die betend und mit niedergeschlagenen Augen auf der Mondsichel steht; die Bekleidung mit der Sonne ist angedeutet durch einen sie umgebenden Lichtglanz, der in Vergoldung ausgeführt ist; über ihrem Kopf halten zwei Engel die Sternenkrone. Ihre Kleidung zeigt die bei Marienbildern von altersher üblichen Farben blau und rot; aber das Rot ist zu einer leichten Rosenfarbe geworden. Ganz oben im Bilde erscheint die heilige Dreifaltigkeit. Unten drängt sich in der Finsternis eine Schar schwarzer Teufel, die in ohnmächtigem Grimme emporgrinsen; Cherubim, zu beiden Seiten von Marias Füßen in Reihen geordnet, halten ihnen kristallene Schilde entgegen. In dieser Darstellung der Abwehr der unreinen Geister durch das reine Kristall hat der Maler ein für seine an Allegorien gewöhnte Zeit leicht und vollkommen verständliches Mittel zur Bezeichnung der Reinheit gefunden. Darum hat er aber doch die Sinnbilder der mittelalterlichen Darstellungsweise noch nicht ganz weggelassen; links und rechts vom Kopfe Marias schweben Engel, welche herabhängende Ketten von aneinander gereihten Bildchen tragen, und in diesen Bildchen sind Dinge dargestellt, welche die sinnbildlichen Bezeichnungen Marias vergegenwärtigen, die in der Lauretanischen Litanei genannt werden. — Zu Murillos Zeit war man dazu übergegangen, unter Weglassung des gesamten schwerfälligen Beiwerkes sich auf das Bild der über alles Irdische erhaben dastehenden Jungfrau zu beschränken. Selbst von den aus der Johannes-Offenbarung entnommenen Zeichen wird nur der unter ihren Füßen befindliche Mond beibehalten, wohl mehr als ein gegebenes Mittel, um den Begriff der Höhe anzudeuten, als in dem hineingelegten Sinne, daß durch das Stehen auf dem Monde das Erhabensein über die Wandelbarkeit ausgedrückt werden solle. An das Sonnenkleid erinnert noch der goldfarbige Lichtton, von dem die Gestalt sich abhebt. Die Gestalt selbst ist heller als dieser helle Grund; die weiße Farbe ihres Kleides scheint zuerst aus malerischen Gründen gewählt und dann sinnbildlich gedeutet worden zu sein. Das Himmelsgewölk, das die Jungfrau umgibt, ist von Engeln in Kindergestalt belebt; wenn von diesen der eine oder andere bisweilen noch irgend ein allgemein verständliches Sinnbild der Reinheit — wie eine Lilie oder einen Spiegel — in den Händen hält, so ist das nur eine ganz nebensächliche Beigabe, der keine wesentliche Bedeutung mehr beigelegt wird. — Murillo hat diese Darstellungsform nicht geschaffen; aber er hat sie mit der größten Vollkommenheit ausgestaltet. Keiner hat so wie er in der Gestalt der betenden Jungfrau selber die Reinheit zu verkörpern gewußt. Jedes von seinen Bildern der unbefleckten Empfängnis trägt mit vollem Recht den Namen, mit dem der Spanier die Darstellung dieses Geheimnisses zu bezeichnen pflegt: la Purísima, die Allerreinste. Und seine Farbentöne sind die wunderbarste Musik zu dem geistlichen Lobgesang von der Allerreinsten.

Abb. 34. Die heilige Elisabeth von Thüringen, die Kranken pflegend.
Gemälde aus der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 58.)

Das Bild der Immaculata im Kapitelsaal zu Sevilla ist durch ein hohes Maß von Lieblichkeit ausgezeichnet. Durch die Eigenschaft der Großartigkeit ragt ein im Museum zu Sevilla befindliches Bild über alle hervor. Es stammt aus dem Franziskanerkloster und nimmt schon durch seine räumliche Ausdeh-

nung — es ist in überlebensgroßem Maßstab ausgeführt — eine besondere Stellung unter Murillos inhaltsgleichen Gemälden ein. Maria erscheint als eine majestätische Gestalt von mächtigen Formen. Sie ruht mit dem linken Knie auf einer weißen Wolke, ihr rechter Fuß tritt auf den Mond, der hier nicht als Sichel, sondern als volle Kugel erscheint, mit einer Bewegung, die weniger ein Aufstützen, als vielmehr ein Hinabdrücken ausspricht. Sie hat mit vorgestreckten Armen die Hände gefaltet und blickt mit einer Wendung des Kopfes hinab in die Tiefe. Die Tiefe scheint vor unseren Augen zu wachsen. Denn eine machtvolle Aufwärtsbewegung geht durch das Ganze. Die dichte Wolke scheint, schräg aufsteigend, sich zu heben; die unsichtbare Macht, welche sie empordrückt, wird unterstützt durch vier Engelknaben, Gestalten von schon weiter entwickelter Körperbildung, als wir sie sonst bei Murillos Kinderengeln zu sehen gewöhnt sind. Der Zug nach oben treibt Marias Mantel in mächtig schlagenden Falten empor, und ihr Haar weht ausgebreitet zur Seite. Man empfängt den Eindruck, daß die überirdische Höhe, in der die Erhabene erscheint, sich zur Unermeßlichkeit steigert (Abb. 31).

Eine Darstellung der unbefleckten Empfängnis bildete auch einen Bestandteil eines bedeutenden Auftrages, den Murillo von einem ihm befreundeten Manne, dem Dompräbendaten Don Justino de Neve bekam. Die alte Kirche S. Maria de las Nieves (vom Schnee), im Volksmunde la Blanca (die Weiße) genannt, war neu hergestellt worden, und Don Justino stiftete zu ihrem Schmucke vier Ölgemälde, welche vier Bogenfelder, zwei langgestreckte und zwei halbkreisförmige, ausfüllen sollten. Den Stoff der Darstellung gab für die beiden großen Felder die Legende über die Gründung von S. Maria Maggiore zu Rom, der ersten „Schneekirche", nach deren Beispiel später viele andere Marienkirchen den Beinamen „ad nives" bekamen. Für die kleineren Felder wurde eine Gegenüberstellung der unbefleckten Jungfrau und einer Verbildlichung der katholischen Kirche in Jungfrauengestalt gewählt. Über die Zeit, wann Murillo diesen Auftrag ausführte, fehlen sichere Nachrichten. Das Jahr 1665 wird als das Jahr der Vollendung angegeben. Die Gemälde schmückten die Kirche bis zur Besetzung Sevillas durch die Franzosen. Der Marschall Soult ließ sie bei der Plünderung der Kirchen und Klöster alle vier als seinen eigenen Beuteanteil einpacken. Doch ist es gelungen, wenigstens die beiden größeren für Spanien zurückzugewinnen. Sie wurden der Akademie zu Madrid zugewiesen; jetzt sind sie im Padromuseum. Von den beiden kleineren ist das Bild der Kirche nach England in eine Privatsammlung gekommen, während das Marienbild in das Louvre-Museum gelangt ist.

Die „Immaculata" aus der Schneekirche zu Sevilla unterscheidet sich von den übrigen Darstellungen des gleichen Gegenstandes dadurch, daß auf ihm nach mittelalterlicher Weise Bildnisse verehrender Menschen angebracht sind. Die Erscheinung der himmlischen Jungfrau ist ganz von einem goldigen Licht umgeben, in welchem Scharen kleiner Englein schwimmen. Nur links unten wird ein Stückchen irdischer Finsternis sichtbar, auch diese noch von einem goldfarbenen Dunst überzogen. An dieser Stelle befindet sich die Bildnisgruppe. Am weitesten zurück zwei Figuren, welche nebelhaft verschwimmen. Das sind wohl verstorbene Angehörige des Stifters, deren Gesichtszüge der Maler nur andeutungsweise geben konnte. Weiter vorn zwei junge Leute und ein Knabe, in lebendigster Porträtmäßigkeit und in stoff-

Abb. 35. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. In der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla.
Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.
(Zu Seite 62.)

Abb. 36. Ausschnitt aus dem Gemälde „Das Wasser aus dem Felsen"; Gruppe links. In der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla. (Zu Seite 62.)

licher Körperhaftigkeit ausgeführt; sie wenden die Blicke andachts- und vertrauensvoll der Himmlischen zu, von deren lieblichem Antlitz das Licht auszugehen scheint, das ihre Gesichter scharf beleuchtet. Sie werden auf Maria hingewiesen durch einen ganz im Vordergrunde in halber Figur sichtbaren Mann, unter dem wir uns zweifellos den Stifter vorzustellen haben, von dessen Gesicht man aber, da er sich vom Beschauer abwendet, nicht viel sieht. Dessen dunkle Kleidung setzt sich scharf ab von dem lichtüberstrahlten Saum der Wolke,

Abb. 37. Ausschnitt aus dem Gemälde „Das Wasser aus dem Felsen"; Gruppe rechts. In der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla. (Zu Seite 62.)

auf welcher die Jungfrau steht, und scheidet in kräftiger Wirkung die irdische Gruppe von der himmlischen Erscheinung.

Die beiden großen Gemälde aus S. Maria la Blanca gehören zu Murillos trefflichsten Schöpfungen als Werke der Farbenkunst. Sie sind von Grund aus malerisch und farbig gedacht, sind weich und duftig mit der höchsten Sicherheit und Leichtigkeit der Hand hingemalt. Unwillkürlich wird man durch die Hell- und Dunkelwirkung dieser Gemälde, durch das Hineinwirken höchster

Abb. 38. Christus segnet die Brote und Fische. Ausschnitt aus dem Gemälde „Die Speisung der Fünftausend". In der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla. (Zu Seite 62.)

Lichter in Massen von tiefster Dunkelheit an des Meisters holländischen Zeitgenossen Rembrandt erinnert. Aber der Unterschied ist, daß die mächtige Lichtwirkung sich mit der reichsten, blühendsten Farbenpracht vereinigt, mit einer Farbenpracht, die derjenigen der großen Venezianer des XVI. Jahrhunderts nicht nachsteht.

Was die den Gemälden zugrunde gelegte römische Legende erzählt, bietet an sich nicht viel Anregung zu malerischer Gestaltung. Einem frommen Patrizier mit Namen Johannes erschien im Traum die Mutter Gottes und befahl ihm, an derjenigen Stelle der Stadt eine Kirche zu bauen, wo am nächsten Morgen Schnee liegen würde. Auf Zureden seiner Frau begab sich Johannes gleich nach Tagesanbruch zum Papst Liberius, um diesem den wunderbaren Traum zu berichten. Der aber hatte in der Nacht die nämliche Erscheinung gehabt. Man fand an diesem Morgen — es war der 5. August — die Höhe des Esquilinischen Hügels mit Schnee bedeckt, und hier wurde sofort der Grundstein zu der neuen Kirche gelegt. Murillo hat dem dürren Stoff zwei reiche Kompositionen abgewonnen.

Das eine Bild schildert den Traum des Patriziers (Abb. 32). Johannes und seine Gattin — selbstverständlich in die Tracht des XVII. Jahrhunderts gekleidet — sind in der bedeutungsvollen Nacht vom Schlafe übermannt worden, ehe sie dazu kamen, das Bett aufzusuchen; er schläft auf einem Stuhl am Tische, den Ellenbogen auf den Tisch gestützt und den Kopf in die Hand

Abb. 39. Die Speisung der Fünftausend. In der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla.
Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.
(Zu Seite 62.)

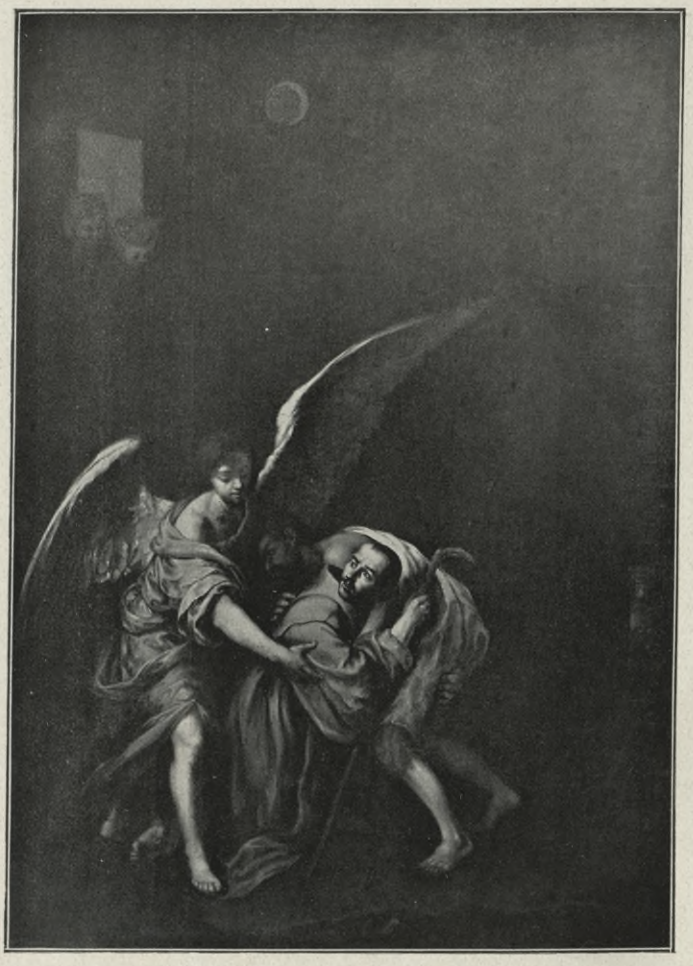

Abb. 40. Der heilige Johannes von Gott, einen Kranken tragend. In der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 66.)

gelehnt; sie ist am Boden neben ihrem Arbeitskorb sitzend umgesunken und ruht mit dem Kopf auf einem Schemel. Wie ein aus Licht und Duft gewobenes Gebilde erscheint über ihnen in einem goldigen, von Wolken umsäumten Schein, in Weiß und Blau die Jungfrau mit dem Jesuskind im Arm. Das ist wirklich traumhaft, wie diese körperlose und doch greifbar deutliche Lichterscheinung als etwas plötzlich sichtbar Werdendes das nachtschwarze Dunkel des Raumes durchbricht und helle Beleuchtung auf das körperhafte Irdische, auf das farbig gekleidete Ehepaar, den mit rotem Tuch gedeckten Tisch, den Arbeitskorb der Frau und ein zu ihren Füßen schlafendes weißes Hündchen entsendet. Oben ist Licht in der Finsternis; unten wirken entschiedene Farben gegen den dunklen Hintergrund, bald kräftig abgesetzt, bald weich verschwimmend in Übergängen vom höchsten malerischen Reiz, indem hier ein Beschattetes von den letzten verlorenen Lichtstrahlen gestreift wird, so daß man eben noch seine Formen und Farben erkennt, und dort ein Beleuchtetes an der Schattengrenze von feinem Halbton überzogen wird. Außerhalb des Gemaches, dessen Seitenwand sich geöffnet hat, sieht man, mit den Blicken der Handbewegung Marias folgend, den beschneiten Berg und graue Schneeluft. — Das Gegenstück stellt die Audienz des Patriziers und seiner Frau beim Papste dar (Abb. 33). Hier wird man auch durch die naive Formlosigkeit, mit der ein seiner Natur nach zeremoniöser Hergang sich abspielt, lebhaft an Rembrandt erinnert. Der Papst, der da unter einer Säulenhalle auf dem Throne sitzt und seiner Verwunderung über dasjenige, was das vor ihm knieende Ehepaar berichtet, unverhaltenen Ausdruck gibt, scheint ein sehr gemütlicher Herr zu

Abb. 41. Die Befreiung des heiligen Petrus.
Gemälde aus der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla. Im Ermitage-Museum zu St. Petersburg.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 68.)

sein. Ein neben ihm stehender Monsignore, der die Ankömmlinge durch sein Augenglas betrachtet, bringt geradezu ein humoristisches Element in die Sache. Das Ehepaar hat sich in den höchsten Feiertagsstaat geworfen. Johannes hat über den goldbrokatenen Rock einen schwarzseidenen Mantel angezogen; seine Gattin hat sich ganz in helle Seide, die aus dem Weißen ins Gelbliche und ins Rosa-Violette schillert, gekleidet und mit kostbarem Schmucke geputzt. Auf der Gestalt der Frau sammelt sich die größte Helligkeit des Bildes. Der Papst sitzt im Schatten der Architektur. Das prächtige Purpurrot seines Schultermäntelchens und seiner Mütze wiederholt sich in der Polsterung des Thronsessels und im Fußkissen und klingt in abgeschwächter, mehr bräunlicher Tönung in dem großen Teppich nach, der den Boden bedeckt. Außerhalb der Säulenhalle sieht man in der Ferne den auf die Audienz folgenden Vorgang abgebildet: der Papst begibt sich in feierlicher Prozession zu dem schneebedeckten Hügel, über dem im Gewölke wiederum die Himmelskönigin erscheint, wie um zu bestätigen, daß ihr Geheiß richtig verstanden worden sei. Dieser Ausblick ins Freie ist köstlich. Die in weißliche Wolken sich zerteilende Schneeluft, der ganze winterliche Duft, der die Prozession einhüllt, sind wunderbar fein gegeben. Murillo muß wohl einmal in Madrid

Gelegenheit gehabt haben, einen solchen nordisch winterlichen Tag zu erleben, dessen unvergessenen Eindruck er hier verwertete.

Die Sammlung der Madrider Akademie besaß noch zwei andere, vereinzelte Gemälde von Murillo, die jetzt, gleich den übrigen, seinen Werken im Prado-Museum eingereiht sind. An dem früheren Aufbewahrungsorte regte die Betrachtung der wenigen, aber inhaltlich mannigfaltigen und in weit auseinanderliegenden Zeiten entstandenen Bilder zum Vergleichen der verschiedenen Malweisen an. In dem neugeordneten Prado-Museum gewährt die Zusammenstellung der vielen Bilder wohl im allgemeinen einen Überblick über Murillos künstlerischen Entwicklungsgang. Zugleich aber wird es, bei der sicheren Zeitbestimmung einzelner Werke, augenfällig, daß bei Murillo die Verschiedenheit des Farbenempfindens und der Farbenbehandlung durchaus nicht bloß von den Jahren abhing.

Das eine jener zur früheren Sammlung der Akademie gehörenden Gemälde stellt die Auferstehung Christi dar. Vor dem dunkelgrauen Steinsarg schlafen die bewaffneten Wächter, in Stellungen, die der Maler bis ins kleinste dem Leben abgelauscht hat. Christus schwebt mit einer roten Siegesfahne in der Hand über dem Grabe. Von seiner schön gebildeten Gestalt, die nur wenig von einem wehenden weißen Gewandstück verdeckt wird, geht ein goldiger Lichtschein aus, der seinen Helligkeitsmittelpunkt in einem die dunkelbraunen Locken des Hauptes umgebenden Strahlenkranz hat, und der, in bräunlicher Abtönung gegen die ringsum lagernde Finsternis eindringend, diese von der Gestalt des Auferstandenen fernhält. Die Gruppe der Wächter wird durch die von oben auf ihre braunen Gesichter, die eisernen Waffenstücke und die bunte Kleidung fallende Beleuchtung farbig belebt. — Wenn man die durch einen Zeitraum von rund zwanzig Jahren getrennten Gruppen der Franziskanerbilder und der Gemälde von Santa Maria la Blanca in ihrer großen Verschiedenheit als zwei Endpunkte ansieht, so stellt das Auferstehungsbild sich in überzeugender Weise als ein Erzeugnis der Zwischenzeit dar. Es ist jenen an Reiz des Lichtes und der Farbe weit überlegen, und diesen ist es noch unähnlicher, weil dem Lichte der weiche, duftige Zauber fehlt, der doch gerade bei der Gestalt eines Verklärten am rechten Platze wäre. An dieser Gestalt selbst fällt eine gewisse Befangenheit in der Wiedergabe der Bewegung des Emporschwebens auf; das bestätigt die Annahme einer ziemlich weit zurückliegenden Entstehung. Aber auch das andere Gemälde, ein umfangreicheres Werk, das die heilige Elisabeth von Thüringen als Krankenpflegerin zeigt, würde man, oberflächlich nach der Malweise urteilend, für älter halten als die Bilder aus der Schneekirche. Hier ist nichts von jener wunderbaren Duftigkeit der Malerei; alles ist in feste und bestimmte Formen gebracht, die malerische Behandlung gibt allen Dingen ihre volle, deutliche Körperhaftigkeit; bei ruhiger Alltagsbeleuchtung ist auf jede Zauberwirkung des Lichtes verzichtet, und selbst die Farbenwirkung ist schlicht und anspruchslos. Und doch gehört das Bild einer späteren Zeit an; es ist gemalt worden als Bestandteil des Wandschmuckes einer Kirche, die erst im Jahre 1664 im Bau fertig wurde, deren Ausschmückung Murillo also sicher erst nach Vollendung seiner Arbeit für die Schneekirche in Angriff nehmen konnte. Man erkennt hier deutlich, wie weit Murillo davon entfernt war, sich eine bestimmte Art und Weise auszubilden, die für alle Fälle passen mußte. Er hatte alle Mittel in der Hand und richtete seinen „Stil" nach dem gegebenen Gegenstande. Das hat er viel-

Abb. 42. Madonna. Im Palast Corsini zu Rom.
(Zu Seite 72.)

leicht mehr als irgendwo anders in eben dieser, für die Kirche des Hospitals de le Caridad (der christlichen Nächstenliebe) zu Sevilla geschaffenen Bilderreihe bewiesen, an der er etwa bis zum Jahre 1670 arbeitete.

Dem Meister war hier von dem ihm befreundeten Stifter des Hospitals eine sehr dankbare Aufgabe gestellt worden. Die Oberwände des Kirchenschiffes waren mit Gemälden zu schmücken, welche die leiblichen Werke der Barmherzigkeit in biblischen Vorbildern zur Anschauung brachten. Außerdem waren an zwei Seitenaltären Bilder anzubringen, welche Heilige der Nächstenliebe in der Ausübung von Liebeswerken zeigten. Dazu kamen noch ein paar kleinere Bilder.

Das eben erwähnte Bild der Landgräfin Elisabeth ist eines jener beiden Altargemälde (Abb. 34). Die Darstellung bewegt sich ganz in der Welt der irdischen Dinge. Sein geliebtes Bettelvolk hat Murillo mit der nämlichen Treue aus der Wirklichkeit heraus auf die Leinwand gebracht, wie er es vor zwanzig Jahren getan. Er hat nichts gespart, um durch die Widerlichkeit der Gebrechen, die da zu sehen sind, die Selbstverleugnung der fürstlichen Krankenpflegerin in das hellste Licht zu setzen. Das Auge des Beschauers verweilt wider Willen auf dem Gesicht eines Jungen, der, mit einer ekelhaften Hautkrankheit behaftet, sich den Kopf kratzt und dabei eine aus Lust- und Schmerzgefühl gemischte Grimasse schneidet, wie sie der beste niederländische Sittenbildmaler nicht naturwahrer hätte erdenken können. Wenn das große Publikum, dem zu allen Zeiten an einem Kunstwerk dasjenige am meisten zusagt, was ohne ein Aufgebot von Sammlung und Vertiefung gewürdigt werden kann, in dem ganzen Bilde nichts so sehr bewundert wie diesen Jungen, so ist das freilich nicht Murillos Schuld. Der Maler hat das Seinige getan, um die heilige Krankenpflegerin zum bewunderungswürdigsten Mittelpunkt des Bildes zu machen. Kann man sich etwas Vornehmeres denken, als die Art, wie die Fürstin mit ihren feinen Händen den Kopf des wahrscheinlich an jenem nämlichen Übel leidenden Burschen behandelt, ohne an etwas anderes zu denken als an die Erfüllung dessen, was ihr die Nächstenliebe gebietet, mit dem ruhigen Ausdruck einer barmherzigen Schwester in den Zügen? Sie verrichtet das Liebeswerk, das sie sich zur Aufgabe gemacht hat. Das sagt uns der Künstler ohne jede Phrase. Da ist ebensowenig von der Übertriebenheit des Ausdrucks vorhanden, durch welche andere Maler des XVII. Jahrhunderts zu wirken suchten, wie von der Heiligtuerei, die den Kirchenbildern unserer Zeit eigen zu sein pflegt. Die Ruhe der Heiligen wirkt auch auf die sie bedienenden Hofdamen hinüber, wennschon eine von ihnen es nicht vermeiden kann, den Kopf ein wenig zur Seite zu wenden. Eine alte Hofmeisterin, die weiter zurück im Schatten steht, scheint das Tun ihrer jungen Herrin zwar sehr entschieden zu mißbilligen, aber sie wagt doch nichts zu sagen. Das ist alles ganz einfach, ganz natürlich. Wie in der Auffassung, so ist auch in der malerischen Erscheinung das vollständig gelungene Vermeiden von allem, was wie Absichtlichkeit aussehen könnte, die hervorstechendste Eigenschaft dieses Bildes. Was vom malerischen Gesichtspunkte aus zuerst und am meisten an ihm überrascht, ist die so hoch künstlerische scheinbare Kunstlosigkeit der Anordnung. Die Helligkeiten und Dunkelheiten sind scheinbar auch nur so verteilt, wie es eben der Zufall mit sich brachte. In der Farbe herrschen Schwarz und Grau vor; die einzigen sehr lebhaften Töne sind in dem blauen Rock und dem roten Unterrock der

Abb. 43. Der heilige Joseph mit dem Jesuskind. Im Ermitage-Museum zu St. Petersburg. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 74.)

Bettelfrau und in der roten Schärpe der im Profil stehenden Hofdame enthalten. Ein feiner Luftton überzieht die in der Ferne als Nebenbild sichtbare Darstellung, wie die genesenen Kranken unter einer hohen Bogenhalle des Schlosses bewirtet werden.

Abb. 44. Der Erzengel Raphael als Schutzengel.
Aus der Kapuzinerkirche, jetzt in einer Sakristei der Kathedrale zu Sevilla.
Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 70.)

Das Hospital de la Caridad zu Sevilla besteht heute noch. Aber es besitzt nur mehr einen Bruchteil des einstigen reichen Gemäldeschmuckes seiner Kirche: zwei von den Verbildlichungen der Barmherzigkeitswerke, das Altarbild, dessen Gegenstück das Elisabethbild war, und drei kleine, außerhalb des leitenden Gedankens von der Nächstenliebe stehende Bilder. Das übrige wurde bei der Ausraubung der Klöster im Jahre 1810 weggenommen.

Die ursprüngliche Anordnung der Barmherzigkeitsbilder war folgende. An der südlichen Langwand reihten sich drei Gemälde aneinander, die in

Abb. 45. Die heilige Justa und die heilige Rufina. Schutzpatroninnen von Sevilla. Vom Hauptaltar der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 72.)

Darstellungen aus dem Alten Testament und der Parabel das Tränken der Durstigen, das Beherbergen der Fremden, das Bekleiden der Nackten schilderten: Moses schlägt das Wasser aus dem Felsen, Abraham bewirtet die Engel, der Vater des verlorenen Sohnes gibt diesem das beste Kleid. An der nördlichen Wand die aus den Evangelien und der Apostelgeschichte entnommenen Darstellungen des Speisens der Hungrigen, des Pflegens der Kranken, des Befreiens der Gefangenen: Christus speist die Fünftausend, er heilt den Lahmen am Teich Bethesda, der Engel des Herrn führt den Apostel Petrus aus dem Kerker. Die Verbildlichung des siebenten Barmherzigkeitswerkes, des Begrabens der Toten, kam nicht zur Ausführung, wohl nur aus Rücksichten auf die Symmetrie der Anordnung. Ein gezeichneter Entwurf

Murillos zu der Darstellung, wie Tobias die Leichen der Hingerichteten bestattet, soll sich noch im Besitz des Hospitals befinden.

Die an ihren Plätzen verbliebenen sind die figurenreichsten, durch bedeutend größere Breitenausdehnung vor den übrigen ausgezeichneten Hauptbilder einer jeden Wand; „Die Speisung der Fünftausend“ und „Das Wasser aus dem Felsen“. Beide sind großartige Meisterwerke (Abb. 35 u. 39, mit den Einzelstücken Abb. 36—38). — Das alttestamentliche Bild trägt die Stimmung eines schwülen Sommertages. Silberhell springt die Quelle aus der dunklen Schattenseite des Felsens. Man fühlt die Erfrischung, welche die Trinkenden genießen. Moses spricht das Dankgebet, Aaron — an der Hohepriestermütze kenntlich — hebt staunend die Hände, und alles Volk freut sich über die Befreiung von der Qual des Durstes. Das Wasser ist in Überfluß vorhanden, und auch den Tieren wird uneingeschränkte Labung vergönnt. Einzelne Gruppen heben sich aus dem Menschengewoge sprechend hervor. So eine junge Frau, die ihre Kinder trinken läßt; wie durstig ist der wartende größere Junge und wie schmeckt es dem kleinen, der den Napf am Munde hat! (Abb. 37.) In köstlicher Lebenswahrheit steht eine junge Mutter mit dem Säugling auf dem Arme da; sie trinkt aus einem kleinen Schöpfgefäß und sucht dabei dem greifenden Händchen des Kindes auszuweichen. Daneben ein Mann, der einem kleinen Mädchen den emporgehaltenen Napf noch einmal füllt, bevor er seinen großen Tonkrug zu dem Reisevorrat am Sattel des Packpferdes hängt (Abb. 36). Auf dem Rücken des Schimmels, der eben die Nase aus dem fließenden Wasser zurückhebt, sitzt zwischen dem Gepäck ein prächtiger Junge. Dem sieht man das Behagen des gelöschten Durstes an. Er wendet sich nach dem Beschauer um und weist freudig auf das Wunder hin. Die reiche malerische Wirkung des von zahllosen Figuren angefüllten Bildes wird zusammengehalten durch einen feinen goldigen Ton, dem die einzelnen Farben sich unterordnen. — Das Gegenstück ist vielleicht noch wirkungsvoller. Auf einer von Felsen überragten Anhöhe sitzt der Heiland — wohl das schönste Christusbild, welches Murillo geschaffen hat, — und segnet aufwärts blickend die fünf Brote, die einer der Jünger ihm in den Schoß legt. Am Boden sieht man den geleerten Brotkorb. Ein Junge aus dem Volke bringt zwei Fische herbei, die Petrus ihm abnimmt (Abb. 38). Sieben von den zwölf Jüngern stehen hinter Jesus; sie schauen auf sein Tun oder sprechen leise und lebhaft miteinander. Einer ist auf dem Wege nach dem Rand des Hügels, um die Menschenmenge zu überschauen; im Vorbeigehen wendet er sich um und sieht auf die wenige Speise. Zwei von den Jüngern stehen schon da, wo sich der Blick in die weite, lichte Landschaft öffnet. Da scharen sich die fünftausend Zuhörer, von der Ebene aus den Abhang des Hügels hinan, bis in die Nähe des Heilandes. Einige Frauen mit Kindern sind bis auf wenige Schritte herangekommen; vor den Füßen Jesu haben sie sich niedergelassen, erwartungsvoll sehen sie nach ihm hin. Auf diese Gruppe des Vordergrundes fällt ein helles Licht, hinter ihr legt sich ein Wolkenschatten über Volk und Landschaft, die Ferne ist wieder beleuchtet. Über dem Horizont liegt graues Gewölk, das nach links, wo die Linie des ansteigenden Hügels sich in feinen Tönen abhebt, in geballte weiße Massen übergeht. Der nach vorn sich hinausziehende Gipfel des Hügels und ein Teil der Apostel sind wieder in Schatten gehüllt, so daß hier gerade unter der weißen Wolke eine große Dunkelheitsmasse entsteht, die den Hintergrund für die farbigen, kräftig beleuchteten Hauptfiguren gibt.

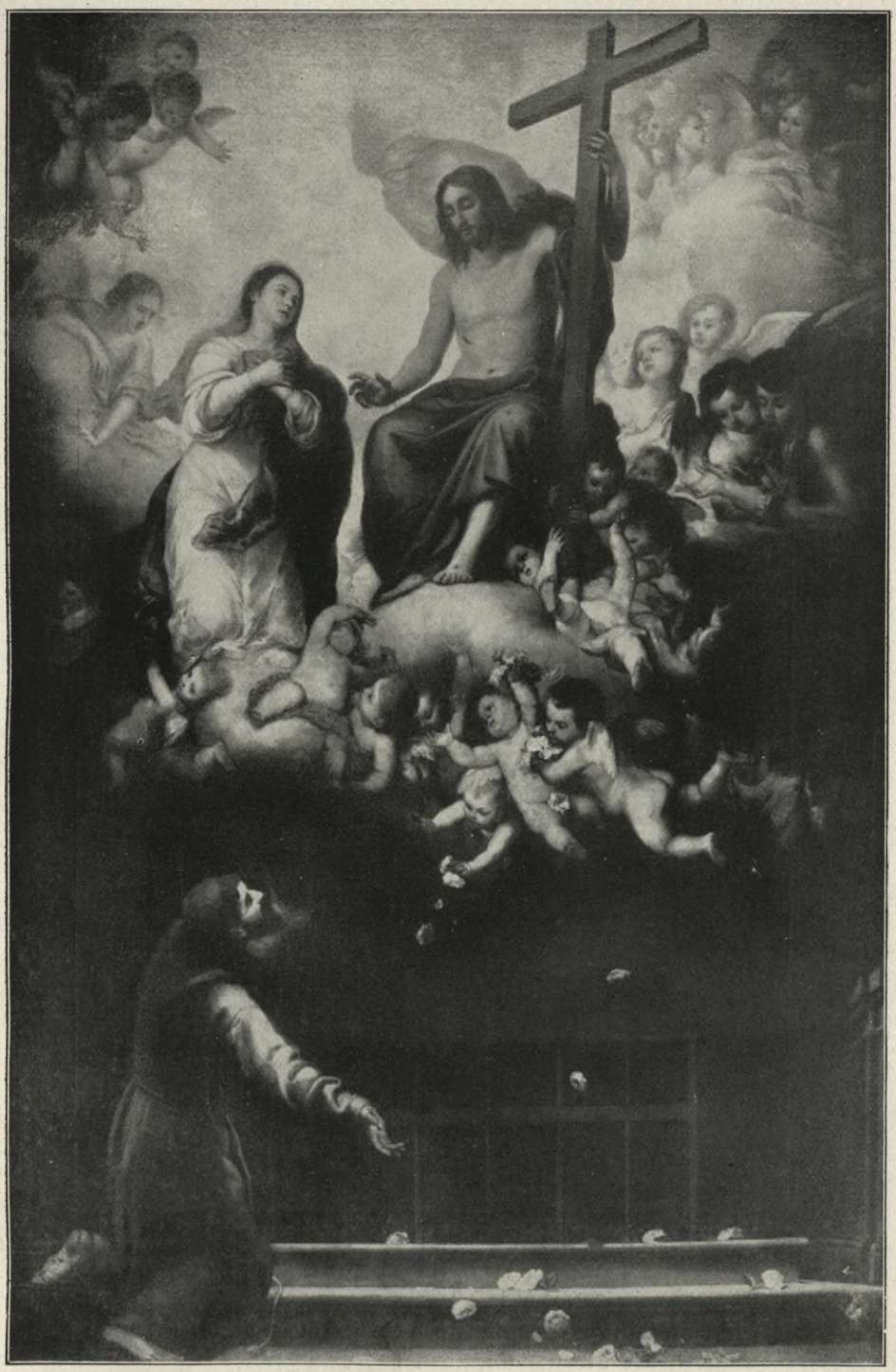

Abb. 46. Der heilige Franziskus in der Pontiuncula. Im Museum Wallraf-Richartz zu Köln. Nach einer Photographie von Karl Creifelds in Köln. (Zu Seite 70.)

Abb. 47. Der heilige Antonius von Padua mit dem Jesuskind.
Vom Hauptaltar der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 76.)

Das der Hospitalkirche erhalten gebliebene Gegenstück zu dem Altarbild der heiligen Elisabeth ist einem Helden der Nächstenliebe gewidmet, der in Spanien tätig war und der so viel Gutes wirkte, daß schon die Mitwelt zu seinem Namen Johannes den Beisatz „von Gott" hinzufügte. Der heilige Johannes von Gott — mit diesem Namen war er kurze Zeit vor der Errichtung des Hospitals de la Caridad unter die Kirchenheiligen aufgenommen worden —

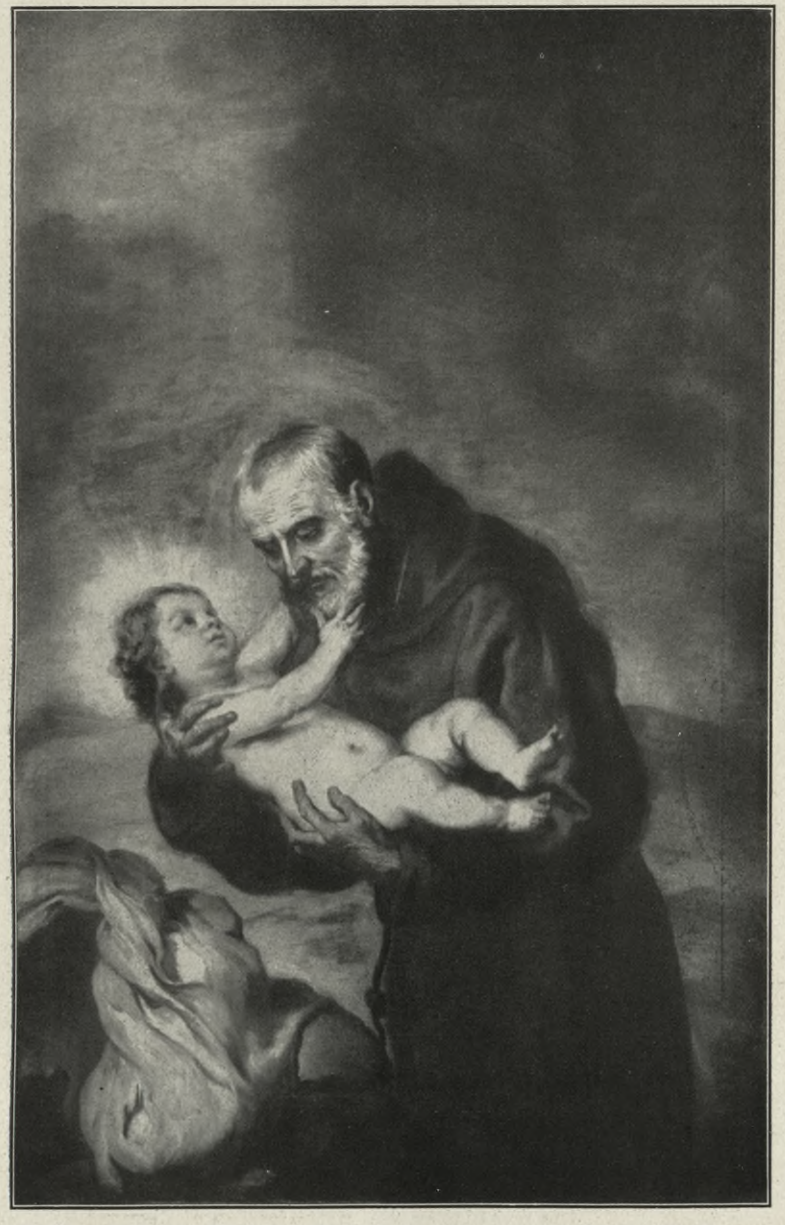

Abb. 48. Der heilige Felix von Cantalicio mit dem Jesuskind.
Vom Hauptaltar der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 76.)

war wohl das besondere Vorbild des Stifters dieser großen Wohltätigkeitsanstalt. Wie dieser hatte er in seiner Jugend wild gelebt, dann aber seine Habe und sein ganzes Leben den Werken der Barmherzigkeit geopfert. Granada verdankte ihm zwei große Krankenhäuser, und der Orden der Krankenpfleger, die sich den Barmherzigen Schwestern in gleicher Tätigkeit zur Seite stellten, ging aus seiner Anregung hervor. Er fand seinen Tod in einem Liebeswerke.

Abb. 49. Mariä Verkündigung. Altargemälde aus der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla.
Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 78.)

Bei der Rettung eines Ertrinkenden aus dem angeschwollenen Jenil zog der 55 jährige Mann sich eine Krankheit zu, der er nach wenigen Tagen erlag (im Jahre 1550). Murillo hat diesem Menschenfreund ein Gemälde von eigentümlicher, packender Großartigkeit gewidmet (Ab. 40). Einst war Johannes, als er bei der Ausübung eines Liebeswerkes sich verspätet und den Weg verfehlt hatte, wie durch ein Wunder der Gefahr eines Sturzes in den Jenil entgangen; das ist hier als ein sichtbares Wunder verbildlicht. Dicht am Rande des Stroms ist der Heilige unter der Last eines halbentseelten Mannes, der als eine unbehilfliche Bürde auf seinen Schultern liegt, erschöpft zusammengesunken; ein Schritt des Aufrichtens würde ihn ins Wasser führen. Da tritt ein Engel ihm zur Seite, um ihn zu halten. Der Retter ist im Augenblick der äußersten Gefahr gekommen wie der Blitz; und wie von einem Blitz-

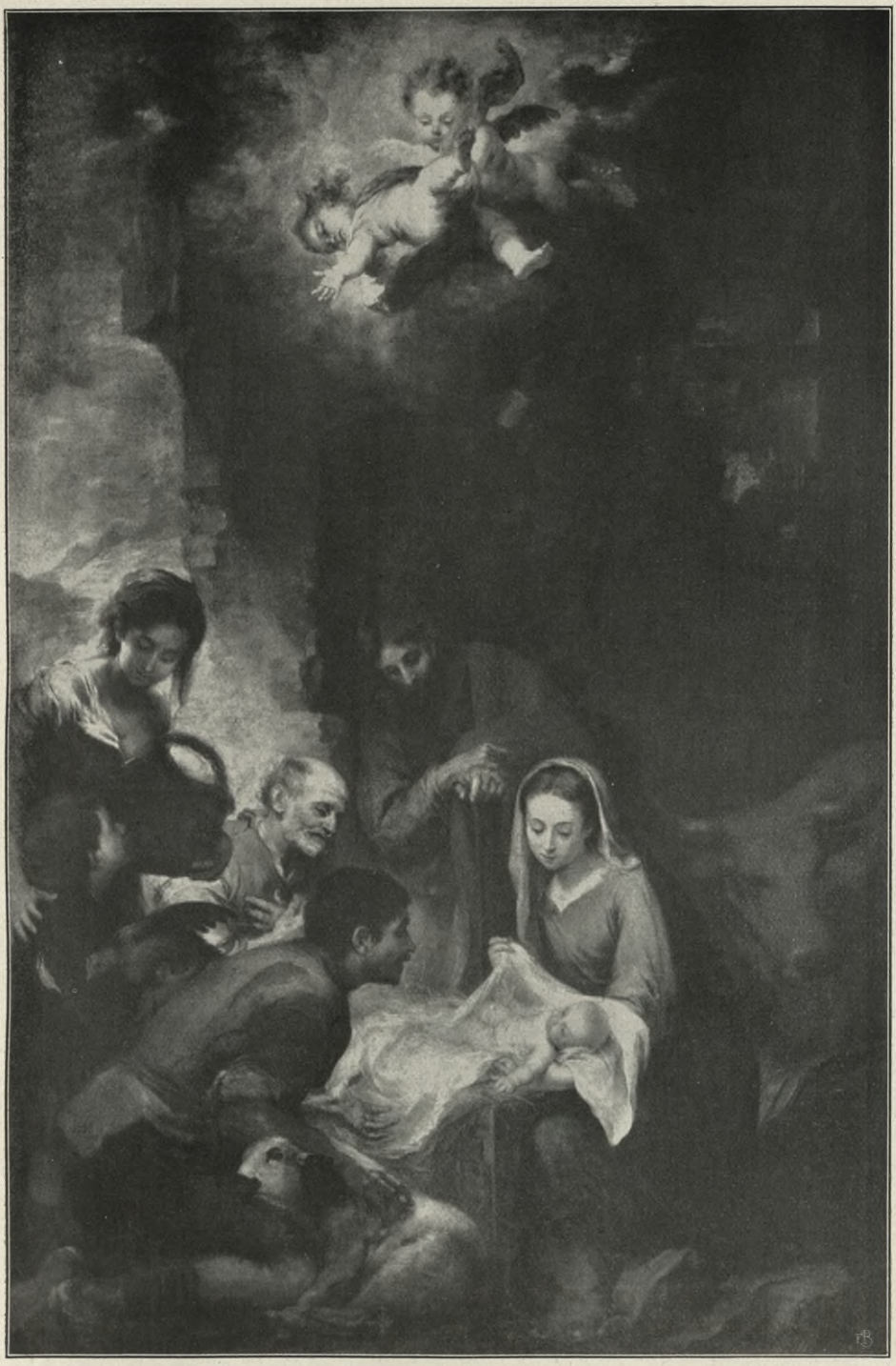

Abb. 50. Die heilige Nacht. Altargemälde aus der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla.
(Zu Seite 79.)

strahl sind die drei Figuren beleuchtet. Die Vorstellung von einer plötzlichen, blendenden Lichterscheinung wird auf das lebhafteste hervorgerufen durch das Verschwinden der ganzen Umgebung in völliger Lichtlosigkeit; die schwache Mondsichel am Himmel, ein erleuchtetes Fenster in der Nähe, vor dem zwei Kinderköpfchen — zuschauende Englein — erscheinen, die Laterne in einem fernen Torweg sind dem übernatürlichen Lichtblitz gegenüber wie von Schwärze überzogen. Die hellgelbe Farbe des Engelsgewandes erhöht den Eindruck des grellen Aufleuchtens im Finsteren. Der Heilige, der den Himmelsboten in höchster Ergriffenheit anstarrt, fesselt den Beschauer durch die sprechende Lebenswahrheit und Eigenart seines prächtigen Kopfes aus dem spanischen Volke.

In ähnlicher Wirkung wie ein plötzlich im Dunkel aufflammendes Licht erscheint der Engel, welcher die Kerkerbande des heiligen Petrus löst und den Apostel von der Seite des schlafenden Wächters hinweg ins Freie führt, in dem jetzt in der Sammlung der Ermitage zu Petersburg befindlichen Gemälde (Abb. 41).

Die drei übrigen Bilder aus der Folge der Barmherzigkeitswerke sind in englische Privatsammlungen gelangt.

Die drei kleineren Bilder von Murillo, die sich noch in der Kirche der Caridad befinden, sind eine nur in halber Lebensgröße ausgeführte Verkündigung Marias und zwei in die oberen Bekrönungen von Seitenaltären eingelassene entzückende Kinderbilder, hier das Jesuskind, dort der kleine Johannes.

Unmittelbar nach der Bewältigung dieser großen Aufgabe ging Murillo an eine noch umfangreichere Arbeit, an die Anfertigung der sämtlichen Altargemälde für die im Jahre 1670 vollendete Kapuzinerkirche. Dabei handelte es sich um einen großen, aus einem Hauptbild und sechs Nebenbildern zusammengesetzten Aufbau über dem Hochaltar und um mehrere einzelne, zum Teil als Gegenstücke zusammengehörende Gemälde — im ganzen neunzehn Bilder.

Das war eine Arbeit für mehrere Jahre. Gleich im Anschluß daran bekam er den Auftrag, die Altäre der Augustinerkirche auszuschmücken. Im Jahre 1678 war er auch mit dieser Aufgabe fertig.

In den beiden großen Folgen von Altarwerken hat Murillo sein Bestes gegeben. Man muß das Provinzialmuseum zu Sevilla, wo die Mehrzahl der Kapuzinerbilder und ein paar Hauptbilder von den Augustinern vereinigt sind, gesehen haben, um seine Bedeutung als Künstler voll zu würdigen. Im Madrider Museum empfängt man trotz der kostbaren Perlen, die sich unter den mehr als fünfzig Gemälden, welche dort seinen Namen tragen, befinden, nicht annähernd den Eindruck von der Größe seiner Meisterschaft wie hier.

Von den Bildern aus der Kapuzinerkirche fehlen nur drei in der Sammlung: das große Hauptaltarblatt, für das die Christuserscheinung in der Portiuncula-Kapelle des heiligen Franziskus als Gegenstand gegeben war, und ein Paar von Gegenstücken mit Darstellungen der Erzengel Raphael und Michael. Des großen Gemäldes hatte sich das Kloster schon vor der Bilderräuberei der Franzosenzeit freiwillig entäußert; es hat dann seine eigene Geschichte gehabt. Von den Einzelbildern befindet sich das dem Erzengel Raphael gewidmete in einem Nebenraum der Kathedrale zu Sevilla, in der „Sakristei der Kelche". — Die Kapuziner schenkten es nach dem Abzug der Franzosen der Kathedrale als Dankesgabe für die gelungene Rettung ihrer

Abb. 51. Die Sündenfreie Jungfrau, mit verehrenden Engeln.
Aus der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 80.)

Gemälde. Raphael ist nicht nach der sonst üblichen Weise als der Reisebegleiter des Tobias dargestellt, sondern in einer Auffassung, die die in der biblischen Erzählung ihm zugewiesene Aufgabe verallgemeinert, als der Geleiter eines Kindes. Er wandelt neben dem unsicher schreitenden Knaben; er hat ihn an der Hand gefaßt und zeigt mit der Rechten nach der Höhe, nach einem Lichtstrahl, der die dichte Finsternis der Umgebung durchbricht. Dieses ansprechende Gemälde ist das Urbild zahlloser späterer Schutzengeldarstellungen

geworden (Abb. 36). Das Bild des Erzengels Michael — der zweifellos als Drachenüberwinder aufgefaßt war — ist verschwunden.

Wie der große, eine Wand füllende Gemäldeaufbau des Hauptaltars der Kapuzinerkirche zu Sevilla ausgesehen hat, davon kann man sich einigermaßen eine Vorstellung machen nach dem zwar kleineren, aber ähnlich zusammengesetzten „Retablo" der Kapuzinerkirche zu Cadiz, der im ursprünglichen Zustande erhalten ist (Abb. 78).

Es scheint, daß die Kapuziner zu Sevilla ihren großen Retablo schon gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts in seine einzelnen Teile zerlegt haben. Sie gaben damals das Mittelbild einem Maler, der an der Kirche und an den Gemälden Ausbesserungsarbeiten gemacht hatte, als Lohn für seine Mühe. Da das Bild ein hochberühmtes Werk war, das als das vollkommenste, was man von Malerei sehen könnte, gepriesen wurde, so muß man zur Erklärung der Tatsache, daß das Kloster so wenig Wert auf seinen Besitz legte, wohl annehmen, daß es auf irgend eine Weise schadhaft geworden war. Es ist dann aus einer Hand in die andere gegangen. Sein großer Umfang erschwerte das Unterbringen. Im Anfang des XIX. Jahrhunderts hat es der erste Direktor des Prado-Museums besessen, dann kam es an den Infanten Don Sebastian. Dessen Sohn verkaufte es gegen Ende des XIX. Jahrhunderts an einen Kunsthändler. Darauf wurde das Bild von Kölner Kunstfreunden erworben und dem Wallraf-Richartz-Museum zu Köln zum Geschenk gemacht. — Nach den Schicksalen des Gemäldes ist es nicht zu verwundern, daß es unter unvermeidlich gewordenen wiederholten Ausbesserungen gelitten hat. Der großartige Aufbau des Ganzen ist erhalten, und viele schöne Einzelheiten lassen sich bewundern. Aber was es als Farbenkomposition gewesen sein muß, das kann man sich nur mit Zuhilfenahme der Erinnerung an inhaltsverwandte Schöpfungen des Meisters vorzustellen versuchen.

Der Gegenstand des Gemäldes ist eine Wundererscheinung, die Franz von Assisi erschaute. In der Kapelle, die der Heilige am Fuße des Berges von Assisi gebaut hatte und die er sein „Anteilchen" — Portiuncula — nannte, sah er Rosen vom Himmel regnen. Darin erblickte er den Beweis von der Erhörung eines Gebetes, bei dem er einen Rosenzweig als Weihegabe auf den Altar gelegt hatte. — Im Bilde ist das Rosenwunder künstlerisch ausgesponnen (Abb. 46). Franziskus, der auf der Stufe des Altars kniet, schaut in ein übernatürliches Himmelslicht Da erscheint ihm der Erlöser mit dem Kreuze im Arm, vor ihm knieend als Fürsprecherin die heilige Jungfrau. Christus spricht mit einer Handbewegung das Gewähren der Bitte aus, und sofort tummelt sich ein Schwarm von kleinen Engeln, um Rosen aus dem Licht zu greifen und sie auf den Boden der Kapelle hinabzuwerfen.

An das Mittelbild schlossen sich in der ursprünglichen Zusammensetzung des Altarwerkes Seitenteile an, die aus je drei Bildern bestanden. Den unteren Abschnitt jedes Seitenteiles füllte ein Gemälde mit zwei stehenden Figuren. Im oberen Abschnitt standen zwei Bilder nebeneinander: ein schmal viereckiges und eins von eigentümlicher Dreiecksform, die durch den hier beginnenden Bogen der Altarwand bestimmt wurde (vgl. Abb. 78). Der übrigbleibende obere Teil des Bogens müßte nach dem Ähnlichkeitsbeispiel des Kapuzineraltars zu Cadiz auch ein Gemälde enthalten haben. Von einem solchen ist nichts bekannt.

Abb. 52. Die Sündenfreie Jungfrau, mit Gott Vater. Altargemälde aus der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 80.)

Die sechs Bilder im Museum zu Sevilla, welche ehemals zu den Seitenteilen des Hochaltars zusammengefügt waren, zeigen Darstellungen verschiedener Heiligen. Da sind zunächst die Schutzheiligen von Sevilla, Justa und Rufina, in einem Bilde vereinigt (Abb. 45). Die beiden Glaubenszeuginnen halten gemeinschaftlich das Abbild eines Turmes; das ist das stolze Wahrzeichen der Stadt, deren Boden sie in der Römerzeit mit ihrem Blut getränkt haben, der aus einem maurischen Minaret hervorgegangene Glockenturm der Kathedrale, die Giralda, das höchste Bauwerk Spaniens. Die beiden Gestalten heben sich farbenreich von dem grauen Hintergrund einer bewölkten Luft ab. Wer den schönsten Murillo, den Italien besitzt, die Madonna in der Sammlung des Palastes Corsini zu Rom (Abb. 42), gesehen hat, der erkennt mit Überraschung in dem Kopf der heiligen Justa dasselbe blasse, von dichtem, schwarzem Haar umrahmte Antlitz, dieselben unvergeßlichen Augen wieder, durch die jene Maria, die zwischen wucherndem Gestrüpp am Fuß einer zerfallenen Mauer sitzt und ihr Kind in Sorge an sich drückt, sich einem so nachhaltig ins Gedächtnis prägt; nur daß hier das ganze Gesicht frischer erscheint und daß der ergreifende Ausdruck schwerer Besorgtheit fehlt, der jenem merkwürdigsten von Murillos Madonnenbildern eigen ist. Man sieht, der Meister hat ein und dasselbe lebende Vorbild in verschiedener Auffassung zu verschiedenen Darstellungen zu benutzen gewußt. — In dem Gegenstück zu den beiden Sevillaner Märtyrerinnen sind der glaubenseifrige Bischof der alten Hispalis, Leander, und der größte Gelehrte des Ordens, dem die Kapuziner angehören, der heilige Bonaventura, zusammengestellt. Bonaventura trägt über der braunen Franziskanerkutte den rotseidenen Kardinalskragen; in den Händen hält er ein Buch und das Modell eines gotischen Kirchenbaues. Der heilige Leander, eine Gestalt von schlagender Glaubhaftigkeit, erscheint in weißem Kirchenornat, mit dem goldenen Bischofsstab in der Hand — die abgelegte Mitra hält ein Engelknabe, der am Rand des Bildes steht —; mit der anderen Hand zeigt der Bekehrer des heiligen Hermenegild einen Zettel mit den Worten: Credite, o Gothi, consubstantialem Patri (Glaubt, o Goten, an die Wesensgleichheit des Sohnes mit dem Vater). Das Gemälde besitzt eine eigene Größe in der Wirkung seiner wenigen, in großen Massen angeordneten Farben. — Weiter stehen sich Johannes der Täufer und der heilige Joseph als Gegenbilder gegenüber. Johannes, eine durch scharfe Beleuchtung hervorgehobene sehnige Männergestalt mit bräunlicher Haut und schwarzem, wirrem Haar, mit einem sehr bedeutenden Kopf von echt spanischem Schnitt, faltet, an einen Felsen der Wüste gelehnt, die knochigen Hände und wendet den Blick empor, der unsichtbaren Quelle des Lichtes entgegen, das die blauschwarze Wolkennacht durchbricht. Joseph ist als zur Zeit der Flucht in dem Ruinenland Ägypten verweilend gedacht. In den Resten eines zerfallenen Gemäuers, das einige antike Bauformen aufweist, auf einer Art von Terrasse stehend, hat er das Jesuskind, das etwa dreijährig erscheint, vor sich auf einen Baustein gestellt und hält es mit beiden Händen fest. Der Knabe, in ein helles Röckchen von weicher Lilafarbe gekleidet, lehnt sich an die in violettgraue und dunkel graugelbe Gewänder gehüllte Gestalt des Pflegevaters und schmiegt seinen Lockenkopf an dessen Brust, während er den Blick voll auf den Beschauer heftet. Joseph aber wendet seinen kräftig geschnittenen Kopf, dem die wallende Fülle des dichten Haares eine besonders mächtige Erscheinung gibt, seitwärts und späht mit scharfen Augen hinaus in die Landschaft, deren lichte Ferne sich weithin

Abb. 53. Der heilige Felix von Cantalicio.
Altargemälde aus der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 82.)

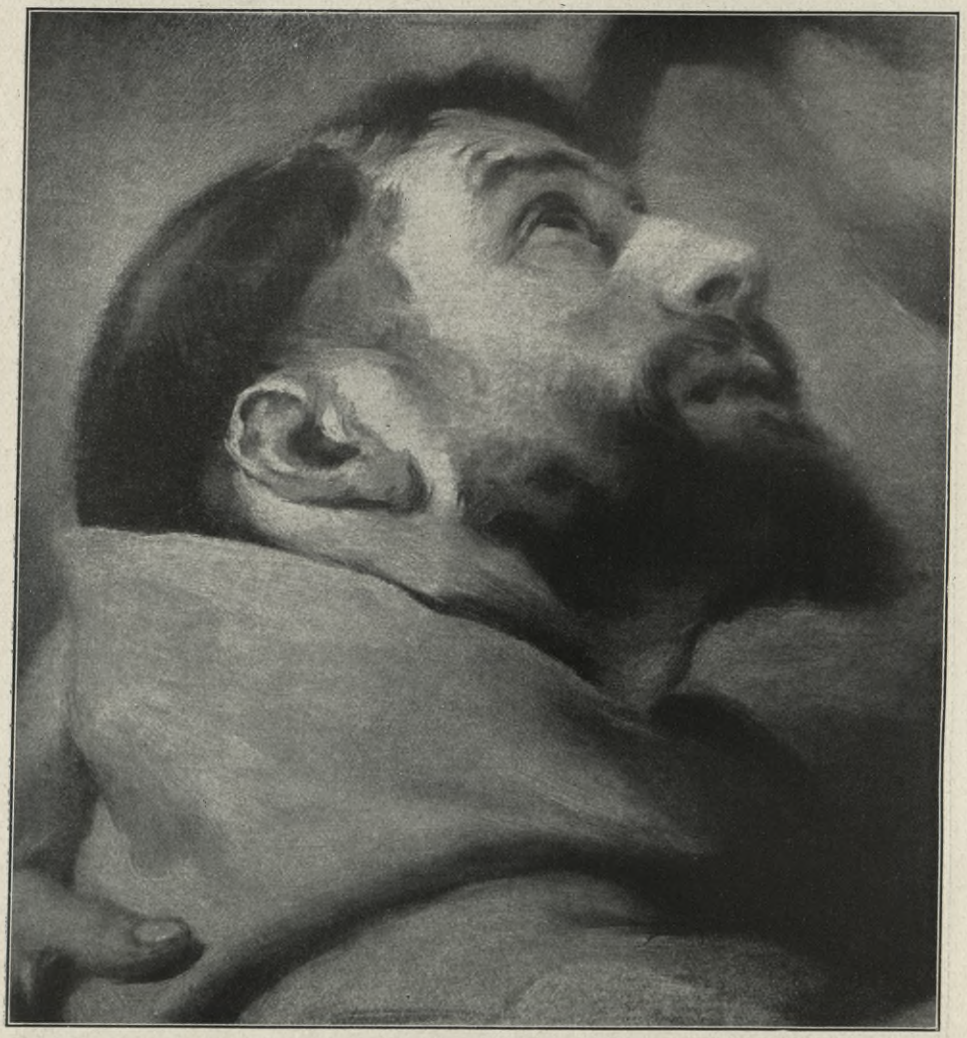

Abb. 54. Franz von Assisi. Ausschnitt aus dem Gemälde „Die Weltentsagung des heiligen Franziskus". Im Museum zu Sevilla. (Zu Seite 80.)

unter dem blauen, von Gewölk durchflogenen Himmel ausdehnt; hochaufgerichtet hält er Umschau, ob nirgends zwischen den weißen Bauwerken oder auf den Höhen der Hügelkette Verfolger nahen. Murillo hat das unbestreitbare Verdienst, den Beschützer der Kindheit Jesu, aus dem die meisten älteren Maler eine recht nichtssagende Persönlichkeit gemacht haben, während die neueren ihn mit einem Übermaß von schwächlicher Weichheit und dem Ausdruck von Frömmelei auszustatten pflegten, in all seinen verschiedenen St. Josephsbildern — die im einzelnen voneinander abweichen in der Bildung des Kopfes — in würdiger Weise als eine ausdrucksvolle, kräftige Männererscheinung aufgefaßt zu haben (vgl. Abb. 43). — In den nach oben spitz zulaufenden Feldern — sie sind nachträglich zu Vierecken ergänzt worden, aber man erkennt noch die für die Kompositionen bestimmend gewesene Bogenlinie — sind in Halbfiguren zwei Heilige der Entsagung dargestellt, beide

Abb. 55. Die Weltentsagung des heiligen Franziskus.
Altargemälde aus der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 80.)

Abb. 56. Ausschnitt aus dem Gemälde „Der heilige Thomas von Villanueva als Almosenspender". Im Museum zu Sevilla. (Zu Seite 83.)

mit Erscheinungen des Jesuskindes (Abb. 47 u. 48). In dem einen Bilde steht das Kind vor dem heiligen Antonius von Padua, der es mit glühender Innigkeit betrachtet, auf dessen Gebetbuch. In dem andern ruht es in den braunen Händen eines Greises mit dem Bettelsack, des heiligen Felix, und streichelt dessen struppigen Graubart. Auf beiden Bildern leuchtet der Kindeskörper wie das Licht in der Finsternis in der Umgebung von Braun und Grau; besonders schön auf dem letztgenannten, in dem die wenigen Töne wundervoll zusammengestimmt sind.

Die einzelnen Altarbilder aus der Kapuzinerkirche übertreffen eins das andere an Schönheit. Das größte von ihnen stellt die Verkündigung Marias dar, ein kleineres die Unbefleckte Empfängnis, ein anderes die Klage um den Leichnam Christi; sechs von übereinstimmender Größe zeigen eine nochmalige Darstellung der Unbefleckten Empfängnis, die Anbetung der Hirten, die Welt-

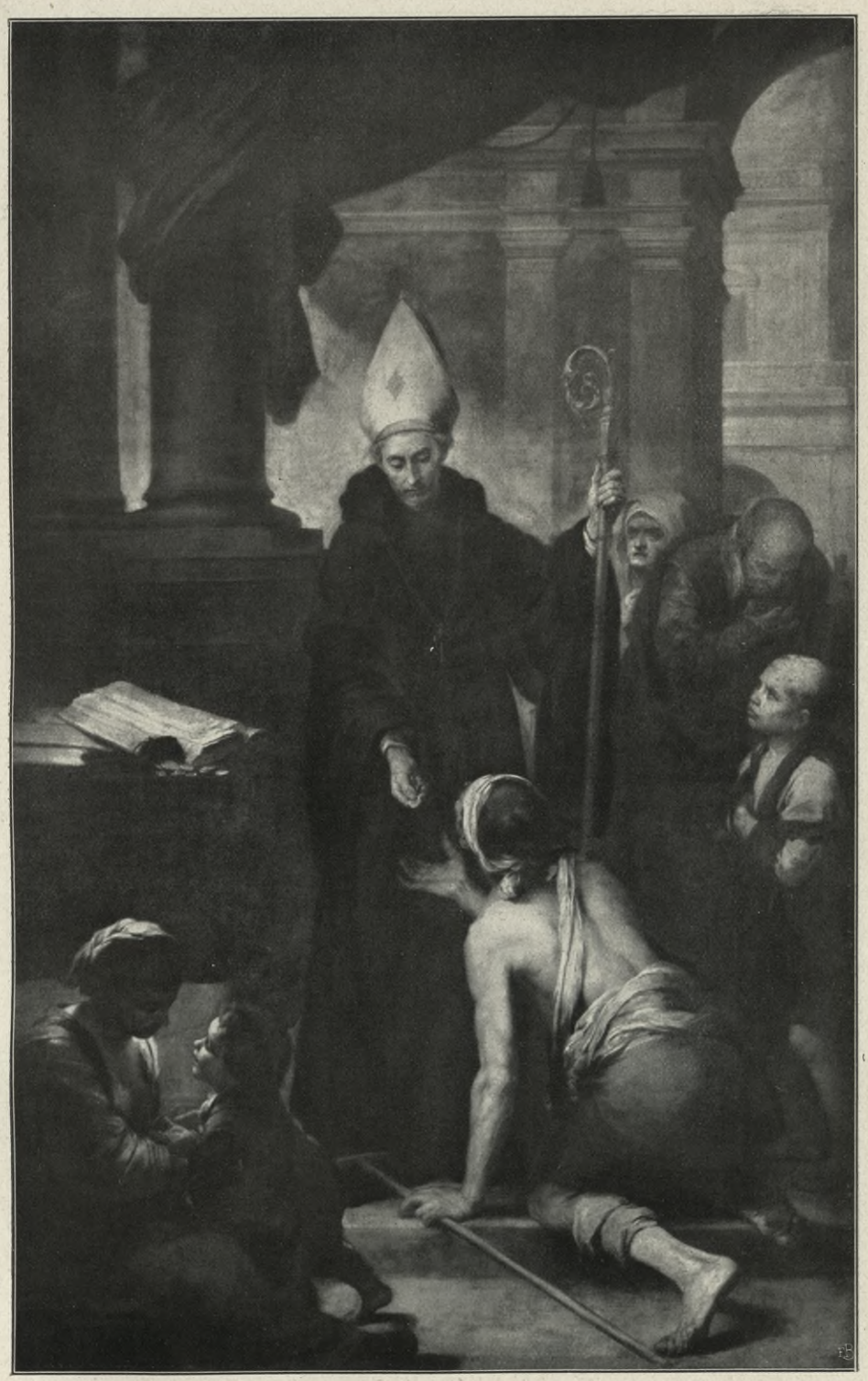

Abb. 57. Der heilige Thomas von Villanueva als Almosenspender.
Altargemälde aus der Kapuzinerkirche, jetzt im Museum zu Sevilla. (Zu Seite 82.)

entsagung des heiligen Franziskus, nochmals den heiligen Antonius und den heiligen Felix und die Almosenspende des heiligen Thomas von Villanueva.

Zu diesen neun großen Gemälden kommt noch ein kleines Juwel, ein Madonnenbildchen von kaum 60 Zentimeter im Quadrat, von dem die Sage zu erzählen weiß, Murillo habe es, da ihm nicht schnell genug eine andere Leinwand zur Hand war, auf eine vom Eßtische genommene Serviette gemalt; daher führt es den Beinamen „de la servilleta". Es ist nicht zu verwundern, daß sich an dieses mit glücklichster Leichtigkeit geschaffene Meisterwerk die Vorstellung von etwas Außergewöhnlichem geheftet hat. Aus dem schwarzen Hintergrund löst sich farbig das Brustbild Marias, und von den Armen der Mutter aus streckt das leuchtend helle Kind sich vor, auf den Beschauer zu. Das Kind ist so körperhaft gemalt, daß es vor den Rahmen herauszukommen scheint, und seine großen Augen sprechen so lebhaft, als ob es einen gleich anreden wollte. Der Blick des Jesuskindes wird von dem ruhigen und milden Blick Marias begleitet. Es liegt etwas Unbeschreibliches in dem Bann dieser vier dunklen Augen.

In dem Bilde der Verkündigung (Abb. 49) weicht die Anordnung von der herkömmlichen Weise, an der auch Murillo in seinen früheren Behandlungen dieses Gegenstandes festhielt, dadurch ab, daß der Himmelsbote der betenden Jungfrau gerade von vorn entgegentritt, so daß diese ihn sieht, ohne sich umzuwenden. Hierin fand der Künstler das Mittel, eine ungemein ansprechende Schlichtheit in die Gestalt Marias zu legen. Gabriel senkt sich auf einer Wolke aus der Höhe herab, wo, von einem Chor kleiner Engel umgeben, der Heilige Geist im Lichtglanz schwebt. Auf den Gruß des Himmelsboten richtet Maria den Kopf auf, so daß sie ihm gerade entgegensieht; unwillkürlich erheben sich ihre Hände über das Gebetbuch, auf dem sie ruhten. Der Eindruck des Bildes wird sehr wirkungsvoll gesteigert dadurch, daß durch die Art der malerischen Behandlung Maria als ein irdisches Wesen von fester Körperhaftigkeit deutlich von den himmlischen Lichtgestalten unterschieden wird; ganz besonders kommt ihr feiner Kopf durch seine Wirklichkeitserscheinung gegenüber der Körperlosigkeit des zerfließenden Lichtgewölkes, von dem er sich abhebt, bedeutsam zur Geltung.

Ein Meisterwerk ersten Ranges ist die Anbetung der Hirten, ein Prachtstück von farbenreicher Helldunkelwirkung. Der nächtliche Himmel, den man außerhalb des verfallenen Stallgebäudes sieht, hellt sich unten im ersten Morgengrauen auf. Von diesem schwachen, farblosen Lichtschimmer am Rande des Bildes nimmt eine zusammenhängende Helligkeitsmasse ihren Ursprung, die sich mit stetig wachsender Kraft in das Bild hineinzieht: das graue Gemäuer des eingestürzten Eingangsbogens wird von einem geheimnisvollen Lichtstrahl gestreift, dann wird der bräunliche Kopf eines alten Hirten von diesem Himmelslicht voll beleuchtet, und die Helligkeit endigt mit der höchsten Steigerung von Licht und Farbe in der Krippe, wo Maria ihr feines, zartes Gesicht über das in weißen Windeln auf gelbes Stroh gebettete Kind beugt; an ihrer Brust und ihren Armen wird das vollfarbige Rot und Blau ihrer Kleidung mit in das übernatürliche Licht hineingezogen, das auf dem Kind seinen Sammelpunkt hat. Im Vordergrund bildet die aus einem Mann, einem Knaben und einem halbwüchsigen Mädchen bestehende Hirtengruppe eine dunkle Masse von lebendig bewegten Umrissen, in der das von draußen kommende schwache Dämmerlicht im Widerstreit mit den von der Krippe ausstrahlenden warmen

Abb. 58. Der heilige Thomas von Villanueva heilt einen Lahmen.
In der Älteren Pinakothek zu München. (Zu Seite 86.)

Abb. 59. Der Apostel Jakobus der Ältere.
Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid.
(Zu Seite 84.)

Reflexen die einzelnen Formen auseinanderhält. Das sind prachtvolle andalusische Bauersleute, besonders schön das junge Mädchen, dessen ungekämmtes Haar und brauner Nacken sich von der blaugrauen Dämmerung abheben. Joseph steht im Halblicht an der Mauer. Die oben im Stall lagernde nachtschwarze Finsternis wird durch die Lichtgestalten zweier Kinderengel unterbrochen, die sich jubelnd in einer goldenen Wolke tummeln (Abb. 50).

Ganz verschieden von dieser Heiligen Nacht ist das andere Nachtstück, das die Klage um den Leichnam Christi darstellt. Hier ist durch den Verzicht auf

jeden Farbenzauber eine ergreifende Stimmung erzielt. Wie schrille Klagelaute wirken die grell und schroff in zerrissenen Massen in das tiefschwarze Dunkel gestreuten Lichter, die uns vier Gestalten zeigen: die mit ausgebreiteten Händen zum Himmel aufjammernde Mutter, den mit dem Kopf auf ihrem Schoße ruhenden, auf ein weißes Tuch gebetteten heiligen Leichnam und zwei weinende Engelkinder. Fast keine andere Farbe zwischen dem Schwarz, als Weiß und Fleischtöne; denn die Gewänder Marias sind ganz dunkel. Die schwarze Masse des Hintergrundes ist eine Felsenwand; das erkennt man an einem Stückchen Umrißlinie, das an einer Seite vor einer schwach flimmernden Andeutung der Helligkeit, durch welche sich am Horizont der Himmel von der Erde abgrenzt, sichtbar wird.

Von den beiden Bildern der Immaculata zeigt das eine die Jungfrau in halb kindlicher Bildung, von einem Schwarm reizender kleiner Engel umgeben. Einige der Himmelskinder tragen Sinnbilder, eine Lilie, eine weiße Rose, einen Palmenzweig, einen Spiegel; kleine Cherubim schweben um das Haupt der Jungfrau und schauen sie verehrend an (Abb. 51). Auch in dem anderen Bilde, das zunächst durch die außerordentliche Einfachheit der Kompositionslinien auffällt, ist Maria mehr Kind als Jungfrau. Sie hat die beiden Hände nebeneinander auf die Brust gelegt und blickt nach oben. In der Höhe erscheint Gott Vater mit zum Segen ausgebreiteten Händen, als eine Lichtgestalt in schimmerndem Lichtduft, dessen Helligkeit die Farben seiner Gewänder überflutet. Englein, wie aus Lichtstoff gebildet, umgeben den Gott und füllen den Raum bis zu dem lichten Rand der Wolke, von welcher Maria getragen wird; je weiter sie sich herabsenken, desto körperhafter wird ihre Erscheinung. Unterhalb der Wolke sieht man den Erdball im Dunklen liegen; der höllische Drache hat seine Tatze darauf gelegt. Die Ruhe in der Haltung und in den Umrissen Marias, deren Gewänder sich kaum bewegen, geben dem Bild etwas eigentümlich Feierliches; auch das Leben der Engelchen ist von einer feierlichen Ergriffenheit erfüllt, die nur bei einem der kleinen Himmelskinder einem Drange nach stärkerer Bewegung weicht (Abb. 52). In der Reihe von verschiedenen Auffassungen, die Murillo seinen Darstellungen der Allerreinsten zu geben wußte, nimmt dieses Werk eine äußerste Gegensatzstellung ein zu jenem viel älteren Gemälde aus der Franziskanerkirche, wo alles von mächtiger Bewegung durchdrungen ist und Maria als eine reife Gestalt von göttlicher Erhabenheit erscheint. Die kindliche Gestalt Marias mag man noch mit einer besonderen Teilnahme betrachten. Die Überlieferung behauptet, Murillo habe hier seine Tochter abgemalt, die sich dem Klosterleben weihte. Wenn das wahr ist, so würde hier auch die Andeutung der in den Krallen des Bösen liegenden Welt eine besondere Bedeutung haben.

Die Flucht des Frommen aus der Welt ist der Gegenstand des Gemäldes, welches den heiligen Franz von Assisi darstellt (Abb. 55). Es ist eine Allegorie. Das Kreuz Christi steht in einer wilden Landschaft. Dunkle Wolken verhüllen den Himmel; man fühlt den rauhen Wind, der sie jagt. Franziskus, in geflickter brauner Kutte, stößt eine blaue Kugel, welche die Welt bedeutet, mit dem Fuße fort und umarmt den Gekreuzigten, der die rechte Hand vom Kreuze löst, um den Heiligen an seine blutende Seite zu drücken. Es ist unmöglich, den Gedanken mit tieferer Empfindung auszusprechen. Unmöglich auch, den Franziskuskopf ergreifender zu gestalten (Abb. 54). Auf die Anbringung seiner niedlichen Engelkinder hat Murillo auch hier nicht ganz verzichtet. Neben dem

Abb. 60. Der heilige Bernhard von Clairvaux. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 86.)

Kreuze schweben zwei der kleinen Wesen, von denen das eine mit ernsthaftem und ergriffenem, dabei aber doch ganz kindlichem Gesicht das Evangelienbuch hinhält, in dem die Worte aufgeschlagen sind: „Wer nicht allem entsagt, was er besitzt, kann nicht mein Jünger sein."

Das Antoniusbild ist wieder eine neue Abwandlung des schon so oft behandelten Themas von dem Jesuskind, das die Schar seiner Engelgespielen verläßt, um dem Mönch seine Liebe zu bezeugen. Es ist ebenso innig empfun-

den und noch vollendeter in der malerischen Wirkung als jene älteren Darstellungen. In dem wunderbar ausdrucksvollen Kopf dieses Antonius hat Murillo wieder mit der höchsten Meisterschaft das lebenswahre Charakterbild eines von der Begeisterung der Jugend erfüllten Ordensmannes gegeben. Den Kapuzinern zuliebe, die im Gegensatz zu den übrigen Franziskanern den Bart wachsen lassen, hat er das Gesicht des Heiligen hier und in dem kleineren Bild des Hauptaltars mit einem Anfluge von Bart versehen.

Auch der heilige Felix ist mit der Erscheinung des Jesuskindes dargestellt, die ihm zuteil wird, während er, der Arme, Nahrungsmittel zu noch Ärmeren trägt. Es ist Nacht. Am Horizont zeigt ein kleiner farbiger Streifen den ersten Beginn der Morgenröte, die im verschwimmenden Dämmerlicht einen von Bäumen eingefaßten endlos langen Weg mehr ahnen als sehen läßt. Auf dieser weiten Straße ist der alte Mann mit seinem Bettelsack dahergekommen, und nun sinkt er in die Knie vor dem Wunder, das ihn überrascht. Die Finsternis des Himmels öffnet sich, Englein schlagen einen Wolkensaum auseinander, und wie ein farbenprächtiges Traumbild zeigt sich in einer Flut von Helligkeit die Mutter Gottes, mit dem Antlitz das Licht überleuchtend, welches sie goldig umstrahlt. Sie neigt sich freundlich herab und legt das Jesuskind auf die Arme des Alten, der mit einem Blicke namenloser Dankbarkeit — dieser Ausdruck des Greises ist unendlich verschieden von der Glut des Jünglings in dem Antoniusbild — zu ihr aufsieht, und der nicht wagt, seine derben Finger auch nur an das weiße Tuch zu legen, das dem zarten Kindeskörper untergebreitet ist (Abb. 53).

Alle diese Gemälde, die so überaus mannigfaltig in der Wirkung sind und von denen jedes einzelne ein Wunder der Malerei genannt werden kann, übertrifft an Größe und Schönheit der malerischen Wirkung das Bild, welches dem heiligen Thomas von Villanueva gewidmet ist.

Thomas von Villanueva († 1555) gehörte dem Augustinerorden an; auf den erzbischöflichen Stuhl von Valencia berufen, fuhr er fort wie ein armer Mönch zu leben und wendete sein ganzes Einkommen den Armen zu. Als Almosenspender ist er hier dargestellt (Abb. 57). Er steht in einer schwarzen Mönchskutte, aber mit der weißen Bischofsmütze auf dem feinen, vornehmen Kopf und mit dem Krummstabe in der Hand, vor einem Tisch, der im Nebenraum einer Kirche aufgestellt ist. Die Architektur der Kirche, eines Renaissancegebäudes, spricht wesentlich mit bei der malerischen Komposition. Sie bildet mit sonnig beleuchteten Wänden in der Tiefe des Bildes einen lichtgrauen Hintergrund; vorn liegen Teile eines niedrigeren Einbaues mit einer von einem roten Vorhang umschlungenen Säule in tiefem Schatten. So wechseln Schatten und Licht auch auf den Figuren. Bettler aller Art umdrängen den Heiligen, der von dem Tische die zu verteilenden Silberstücke nimmt. Eben reicht er eine Münze einem halbnackten Lahmen, der auf den Knien rutschend dem Beschauer seinen prächtigen braunen Rücken zeigt. Neben diesem hebt ein kränklicher Junge in zerlumpten Kleidern sein häßliches Gesicht mit dem stumpfen Ausdruck des gewohnheitsmäßigen Bettelns zu dem Geber auf. Unter den weiter zurückstehenden Armen fällt ein Alter mit rotem Kahlkopf auf, der das empfangene Geldstück dicht vor die blöden Augen hält, um dessen Wert zu prüfen. Ganz vorn am Boden sieht man zwei Gestalten im Schatten, durch scharfe Randlichter von hinten beleuchtet. Da kommt zu einem Mädchen oder einer jungen Frau, die still zusammengekauert dasitzt

Abb. 61. Der heilige Ildefons. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 86.)

und nichts zu sagen wagt, ein vergnügter kleiner Junge; er zeigt ihr mit freudigem Flüstern die Geldstücke in seiner Hand (Abb. 56). — In aufs feinste abgewogenen Massen von Hell und Dunkel klingen die Töne von Schwarz, Grau, sparsam verteiltem Weiß, Braun, warmfarbigem Fleisch und verschiedenen Abstufungen von Rot zu wundervoller Wirkung zusammen. — Es wird berichtet, Murillo habe die für die Kapuzinerkirche gemalte Almosenspende „seine Leinwand" genannt, um damit auszudrücken, daß er diese Arbeit für seine bestgelungene halte. Vom malerischen Gesichtspunkt aus

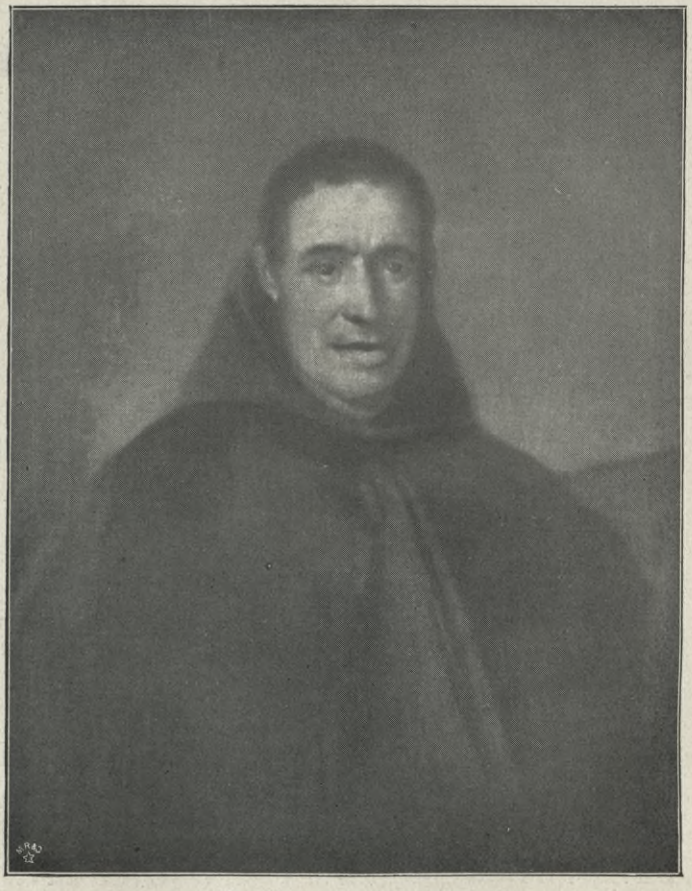

Abb. 62. Bildnis des Paters Cavanillas. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 89.)

kann man hierin dem Maler nur beipflichten. Im vorigen Jahrhundert freilich bewunderte Raphael Mengs vor allen Werken Murillos einen Apostel Jakobus (im Prado-Museum, Abb. 59), vielleicht das einzige seiner Bilder, welches, trotz des Wertes des Ausdruckes in dem Kopf des nimmer rastenden und nimmer müden Wanderers, an einer gewissen akademischen Langweiligkeit leidet. Heute aber dürfte sich wohl kaum ein Maler der Ansicht verschließen, daß die Almosenspende des heiligen Thomas von Villanueva auch die berühmtesten Schöpfungen des Meisters in Bezug auf malerische Vollendung überbietet.

Die beiden aus der Augustinerkirche geretteten Gemälde des Museums zu Sevilla sind diesem Bilde sehr ähnlich im Ton und wetteifern mit ihm in der Pracht der Wirkung. Beide stellen den heiligen Augustinus dar, in Anschauung von Erscheinungen, welche sich auf Stellen aus den Schriften des großen Kirchenlehrers beziehen. Hier reicht er sein flammendes Herz dem Jesuskind dar, und der Erlöser durchbohrt das Herz mit dem Pfeil der Liebe. Dort offenbart sich ihm die heiligste Dreifaltigkeit. Augustinus erscheint als ein schwarzbärtiger und schwarzlockiger Mann in

Abb. 63. Die büßende Magdalena. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 90.)

schwarzer Tracht. Durch die Dunkelheit seiner Gesamterscheinung wird der auch in der Malweise mit höchster Vollendung durchgeführte Gegensatz verschärft zwischen dem irdischen Wirklichen und den himmlischen Gesichten. Wie Augustinus vom Grübeln und Forschen in Büchern und Schriften sich plötzlich abwendet, von einem aus den Himmelschören herabgestiegenen Engelkind an der Schulter berührt, und wie er nun in der fernsten, hellsten Tiefe eines überirdischen Glanzes die Dreieinigkeit schauend erkannt, das ist vielleicht die großartigste unter den vielen Farbendichtungen Murillos,

welche ein Hineintreten des Göttlichen in den Gesichtskreis eines Sterblichen behandeln.

In die Reihe der für die Augustinerkirche gemalten Altarblätter gehört vermutlich auch das Bild des heiligen Thomas von Villanueva in der Münchener Pinakothek. Die Überlieferung sagt, daß es aus der Kapuzinerkirche zu Sevilla herstamme. Hier ist der Heilige als Wundertäter dargestellt. Er erscheint nicht in bischöflicher Würde, sondern als einfacher Augustinermönch, mit der weitärmeligen schwarzen Kutte über dem nur an den Handgelenken sichtbaren weißen Unterkleid. Er ist im Begriffe, in eine Kirche einzutreten. Da schleppt sich rutschend ein armer Lahmer zu ihm hin, und er hebt die Hände zum Segen über den Mann, der ihn flehentlich anblickt. Nur zwei junge Leute in schwarzer Klerikertracht, Ordenszöglinge, sind Zeugen des Vorganges. Die Wirkung des Gebetes des Heiligen zeigt der Künstler uns im Hintergrunde des Gemäldes. Da sieht man den Lahmen mit großen Schritten die Kirchentreppe herabkommen. Er schwingt die Krücken in der Luft, und das Volk erkennt mit Staunen das Wunder. Weiter im Hintergrunde sieht man vor der Bogenlaube des Klostergebäudes den Heiligen wieder, wie er Brot unter die Armen verteilt (Abb. 58).

Auch das Prado-Museum zu Madrid besitzt ein prächtiges Augustinusbild, das sich jenen Verbildlichungen von Aussprüchen des Heiligen anschließt. Augustinus, hier mit einem goldgestickten bischöflichen Chormantel über der schwarzen Kutte bekleidet, sieht zu gleicher Zeit die Erscheinung des gekreuzigten Heilandes und der Mutter Maria, die von beiden Seiten Gnadenstrahlen nach seinem Haupt hinströmen lassen, so daß er „in die Mitte gestellt, nicht weiß, wohin sich wenden". Tiefes Schwarz und Goldtöne, dunkles und lichtes Grau und die duftig zarten Fleischtöne der Engel, dazu ein paar lebhafte Farben — in der Gewandung Marias und im Futter des Chormantels — bilden auch hier einen wunderbaren Farbenklang, wenn auch die Wirkung nicht bis zu dem Maße von Vollkommenheit abgerundet erscheint, wie in den Augustinusbildern des Museums zu Sevilla.

Ein Franziskusbild im Prado wiederholt den Inhalt des großen Altarblattes der Kapuzinerkirche zu Sevilla. Franziskus kniet vor dem Altar seiner Kapelle „Portiuncula" und sieht mit begeisterter Andacht und staunendem Entzücken auf die Erscheinung von Christus und Maria, die nebeneinander auf einer Wolke thronen. Den kleinen munteren Englein bereitet es augenscheinlich großes Vergnügen, Rosen auf ihn hinabzuwerfen. — Wenn in diesem Gemälde zum Herausheben der Figuren so starke Mittel aufgeboten sind, daß die Haltung der malerischen Gesamtwirkung darunter leidet, so kann man zur Erklärung annehmen, daß das Bild für eine schlecht beleuchtete Kirche bestimmt gewesen ist.

Diesen Schilderungen himmlischer Erscheinungen, in denen Murillo einzig war, schließen sich im Madrider Museum noch zwei sehr große an. Dem heiligen Bernhard, dessen weiße Cistercienserkleidung eine wieder ganz andersartige Wirkung in das Bild bringt, erscheint Maria mit dem Jesuskind in seiner Studierstube. Der Kopf des Kreuzzugspredigers — eines Eiferers — gehört in die Reihe der meisterhaftesten Charakterköpfe Murillos (Abb. 60). Dem heiligen Ildefons, Erzbischof von Toledo, erscheint die Mutter Gottes in der Kathedrale und überreicht ihm ein himmlisches Meßgewand (Abb. 61).

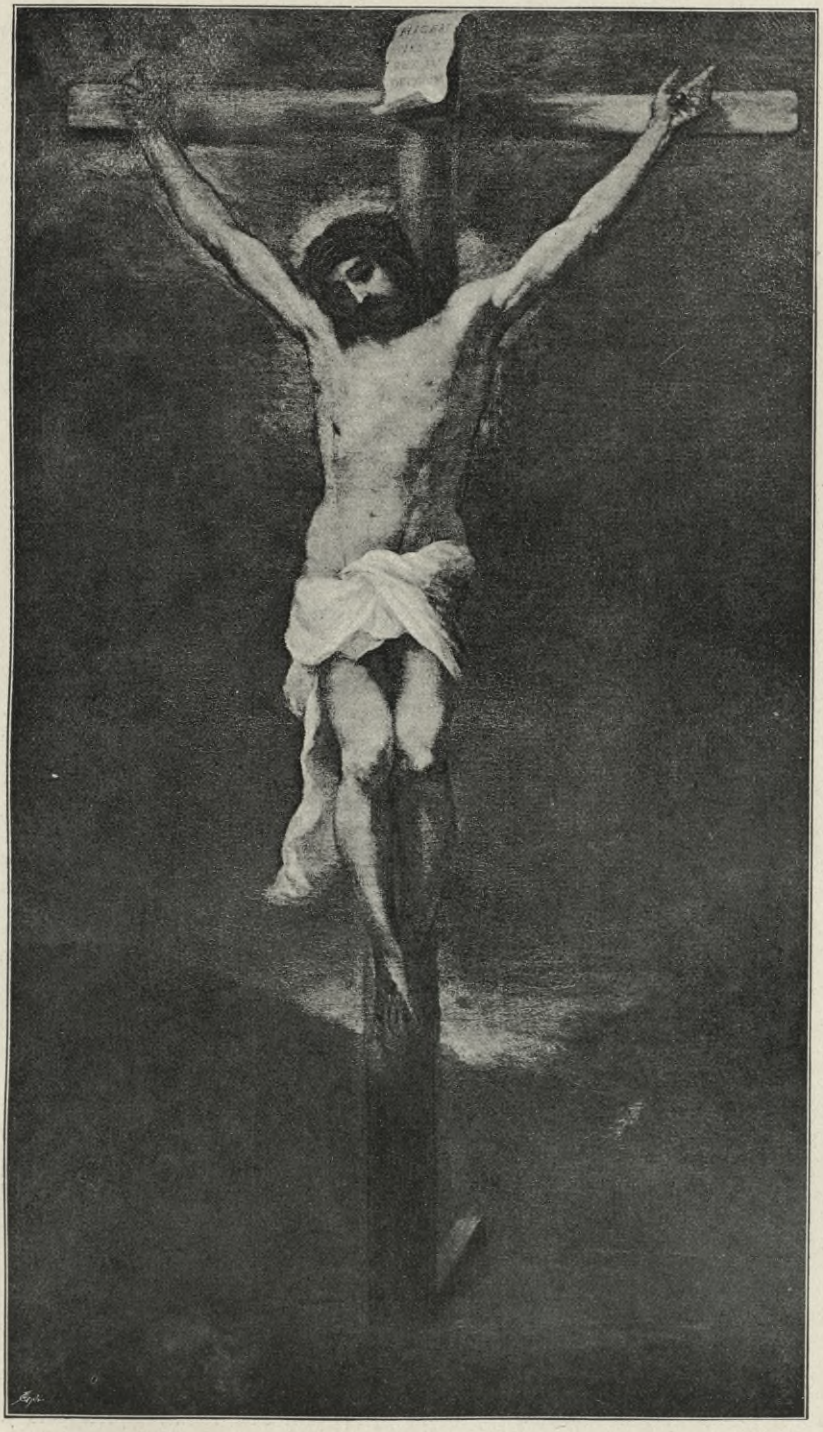

Abb. 64. Christus am Kreuz. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 91.)

Abb. 65. Die heilige Anna mit der Jungfrau Maria. Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 92.)

Aus dem Schatze, den das Prado-Museum an kleineren Gemälden aus der Zeit von Murillos größter Meisterschaft besitzt, mögen einige hervorgehoben werden, die zugleich geeignet sind, von der Mannigfaltigkeit seiner Darstellungsweise eine Anschauung zu gewähren.

Bildnisse hat Murillo nur sehr selten gemalt. Freundschaft veranlaßte ihn eher dazu als Bestellung. So hat er seinen Gönner Don Justino de Neve

Abb. 66. Die Kinder Jesus und Johannes. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 94.)

porträtiert, — das Bild ist in einer englischen Privatsammlung. Im Prado ist das Porträt des Barfüßerpaters Cavanillas (Abb. 62), das uns einen der charaktervollen spanischen Mönchsköpfe zeigt, unter denen Murillo seine Modelle aussuchen durfte. Eine gesunde Gesichtsfarbe, braunes Haar, graubraune Kutte, eine graublaue Luft, deren Ausdehnung eingeschränkt wird durch ein Stückchen graugrünes Hochland und das saftige Grün einer kletternden Rebe am Bildrand: das sind die Bestandteile, aus denen sich eine feine und zugleich kräftige Farbenharmonie zusammensetzt.

Diese im wesentlichen auf dem Gegensatz von Braun und Blau beruhende Farbenstimmung erscheint in der denkbar höchsten Schönheit in einem unter Lebensgröße ausgeführten Bild des heiligen Franz von Paula. Der alte Einsiedler, ein schlichter Mann mit treuherzigem Greisenkopf, in eine dunkelbraune Kutte gekleidet, kniet betend im freien Felde, den Kopf mit einer für alte Leute bezeichnenden Seitenbewegung nach oben gewendet, die Hände auf die Krücke des Wanderstabes gelegt. Er ist wohl auf der weiten Reise zu dem französischen König Ludwig XI. begriffen, der in der Seelenangst seiner letzten Krankheit nach ihm verlangte. Weithin dehnt sich die bergige Landschaft aus, in der Ferne duftig verschwimmend. Darüber spannt sich ein dunkelblauer südlicher Himmel aus, den weiße Sommerwolken durchziehen. Dieses mit der größten Leichtigkeit und Schnelligkeit gemalte

Abb. 67. Die Sündenfreie Jungfrau, Halbfigur. Im Prado-Museum zu Madrid.
(Zu Seite 94.)

Bild entfaltet in seiner außerordentlichen Einfachheit einen Farbenreiz, der es neben die besten Schöpfungen des Meisters stellt.

Ganz anders gestimmte, weichere Farbentöne im Verein mit einer sehr kräftigen, Licht und Schatten scharf voneinander scheidenden Beleuchtung verleihen dem Bild der Büßerin Magdalena (Abb. 63) einen eigentümlich fesselnden Reiz. Die Gestalt hebt sich von einem lichtlosen, grauen Felsen ab. Das Fleisch leuchtet in einem feinen Silberton so hell, daß die weißen Blätter des aufgeschlagenen Buches kaum heller sind; in den Schatten spielen warmgoldige Reflexe. Über Schultern und Brust wallt das dunkelblonde Haar halbverhüllend herab. Von einem Schurz aus grauem Fell wird nur an den Knien ein Stück sichtbar; ein zerrissenes Stoffgewand ist darüber geschlagen. Die rötlich-violette Farbe des Gewandes hebt den gelben Totenschädel, auf den die Büßerin den Arm stützt, durch die Kraft des geraden Gegensatzes hervor.

Eine ergreifende Stimmung liegt in dem Bild des Gekreuzigten (Abb. 64). Der Gedanke — den Dürer vielleicht als einer der ersten hatte —, die

Abb. 68. Die Sündenfreie Jungfrau, in kindlicher Gestalt. Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 94.)

Gestalt des Heilands am Kreuze ganz allein, ohne Bezugnahme auf den geschichtlichen Hergang, ganz hell auf ganz dunklem Grunde, als das Licht in der Finsternis zu malen, wurde im XVII. Jahrhundert sehr häufig verwertet. Aus dem Bilde Murillos spricht ein viel tieferes, aufrichtigeres Gefühl, als

Abb. 69. Die Engelgruppe aus dem Immaculatabilde mit fünf Engeln. Im Prado-Museum zu Madrid. (Zu Seite 98.)

aus den berühmten Gemälden von Rubens und van Dyck. Das malerisch Eigenartige liegt darin, daß innerhalb des starken Gegensatzes von Hell und Dunkel die Farbentöne in einer weichen Stimmung gehalten sind. Auch die malerische Behandlung ist, unbeschadet der Bestimmtheit der Formen, ganz weich. Das Dunkel des schwarzgrauen Himmels ist an zwei Stellen farbig belebt; unten lagert ein fahler, gelblicher Schein über dem Horizont, und oben flimmert eine unbestimmte bläuliche Helligkeit um den rechten Arm und die Schulter des Erlösers.

Ein großer Farbenreichtum, in ganz heller, freundlicher Stimmung zusammengehalten, zeichnet das Bild aus, welches den beliebten Gegenstand der Unterweisung der heranwachsenden Jungfrau Maria durch ihre Mutter behandelt (Abb. 65). Die heilige Mutter Anna trägt ein bräunliches Kleid, das, unten und an den Ärmeln aufgeschlagen, sein grünes Futter und ein graues Unterkleid sehen läßt; über ihrem Schoße liegt ein dunkelgelber Überwurf, und ein dünnes Schleiertuch von heller gelblich-grauer Farbe umrahmt das wohlwollende ältliche Gesicht. Der Schemel, auf dem sie sitzt, ist mit einem roten, goldverzierten Kissen belegt. Ein neben ihr stehender großer Arbeitskorb, aus dem zwischen weißem Linnen ein gelblich-rotes Nähkissen hervorsieht, bekundet, daß über dem Religionsunterricht die häusliche Arbeit nicht

Abb. 70. Die Sündenfreie Jungfrau, mit fünf Engeln. Im Prado-Museum zu Madrid. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 96.)

vernachlässigt wird. Die kleine Maria, die mit so klugen Kinderaugen fragt und so verständig und aufmerksam auf die freundlich gegebene Belehrung horcht, trägt ein helles Kleid von jener rötlich-violetten, ins Gelblichweiße schillernden Farbe, die Murillo schon in früheren Bildern gern anwendete; das über ihren Arm geschlagene und auf den Boden herabhängende Tuch ist kräftig blau; das Kleid und das lichtbraune Haar sind nach der Sitte von Murillos Zeit mit roten Schleifchen geschmückt. Die Englein, die in einem goldumsäumten Nebel über das Geländer der Hausterrasse hereinflattern, sind rosig-goldige Duftgebilde; in den Gewandstreifchen und den Flügeln kehren auch hier ein paar kleine lebhafte Farben wieder, Rosa und Blau. Der Kranz aus weißen und roten Rosen, den die Englein dem Kind aufsetzen, bedeutet die Freuden und Schmerzen, welche der zukünftigen Mutter des Erlösers bevorstehen.

Die Krone von allen Gemälden Murillos im Prado-Museum ist das entzückende Kinderbild, das unter dem Namen „Die Kinder mit der Muschel" bekannt ist (Abb. 66). Der kleine Johannes kniet am Ufer eines Baches vor dem kleinen Jesus, der ihm aus einer Muschelschale Wasser zu trinken gibt — eine sinnbildliche Darstellung in dem Gewande kindlichen Spiels. Das ganze Bild ist Licht und Duft. Alles schimmert in einem leuchtenden Goldton, der auch die ihm scheinbar widerstreitenden Töne — das rötliche Violett des Mäntelchens, das um die Hüften des Christuskindes geschlungen ist, und das unter der Engelwolke sichtbar werdende Lichtblau der Luft — zart überhaucht und wie ein durchsichtiges Geflimmer vor den Dunkelheiten liegt. Es ist ein malerischer Reiz von unendlicher Feinheit, der die liebliche Darstellung verklärt.

Am weitesten berühmt ist ein Bild der Unbefleckten Empfängnis, das am spätesten entstandene unter vier Gemälden des gleichen Inhaltes, die im Prado-Museum vereinigt sind.

Von diesen vier Bildern weicht eines durch die ungewöhnliche Fassung in eine Halbfigur von den sonstigen Darstellungen ab. Der Kopf, mit sehr heller, rosiger Haut und dunkelbraunem Haar, gleicht hier demjenigen in Sevilla, der als Bildnis der Tochter des Meisters bezeichnet wird. Da bei einer Halbfigur das Stehen auf dem Monde nicht zur Erscheinung kommen konnte, ist die Mondsichel als eine Beigabe unten im Bilde angebracht. Auch ohne das Kennzeichen würde man am Ausdrucke von Kopf und Händen und an der Form des Gesichtes selbst erkennen, daß Murillo hier nach seiner Weise das Geheimnis von der Sündenfreien Jungfrau feiert (Abb. 67). — Ein anderes Bild, das in verhältnismäßig kräftigen Farben gehalten ist, zeigt die Jungfrau in noch kindlicherer Bildung, als ein etwa zwölfjähriges, blondhaariges und braunäugiges Mädchen, das mit gefaltet vorgestreckten Händen in einem Kranz von entzückenden Englein schwebt. Es liegt etwas Rührendes in diesem Kinde mit dem geradeaus gerichteten Unschuldsblick, das in eine weltferne Erhabenheit emporgerückt erscheint (Abb. 68). Das dritte Bild, in kleinerem Maßstabe ausgeführt, ist diesem in der ganzen Anordnung und in der Hauptfigur ähnlich, besitzt aber in seiner weicheren Stimmung mit den in den goldigen Schein nur hingehauchten Lichtgebilden der Cherubimköpfchen und den wie hingestreute Rosen wirkenden Engelkindern auf der von Goldlicht durchschimmerten Wolke einen noch feineren Farbenreiz. Jene am meisten gefeierte Darstellung der Sündenfreien Jung-

Abb. 71. Die Sündenfreie Jungfrau.
Im Louvre zu Paris. Nach einer Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. E.
(Zu Seite 98.)

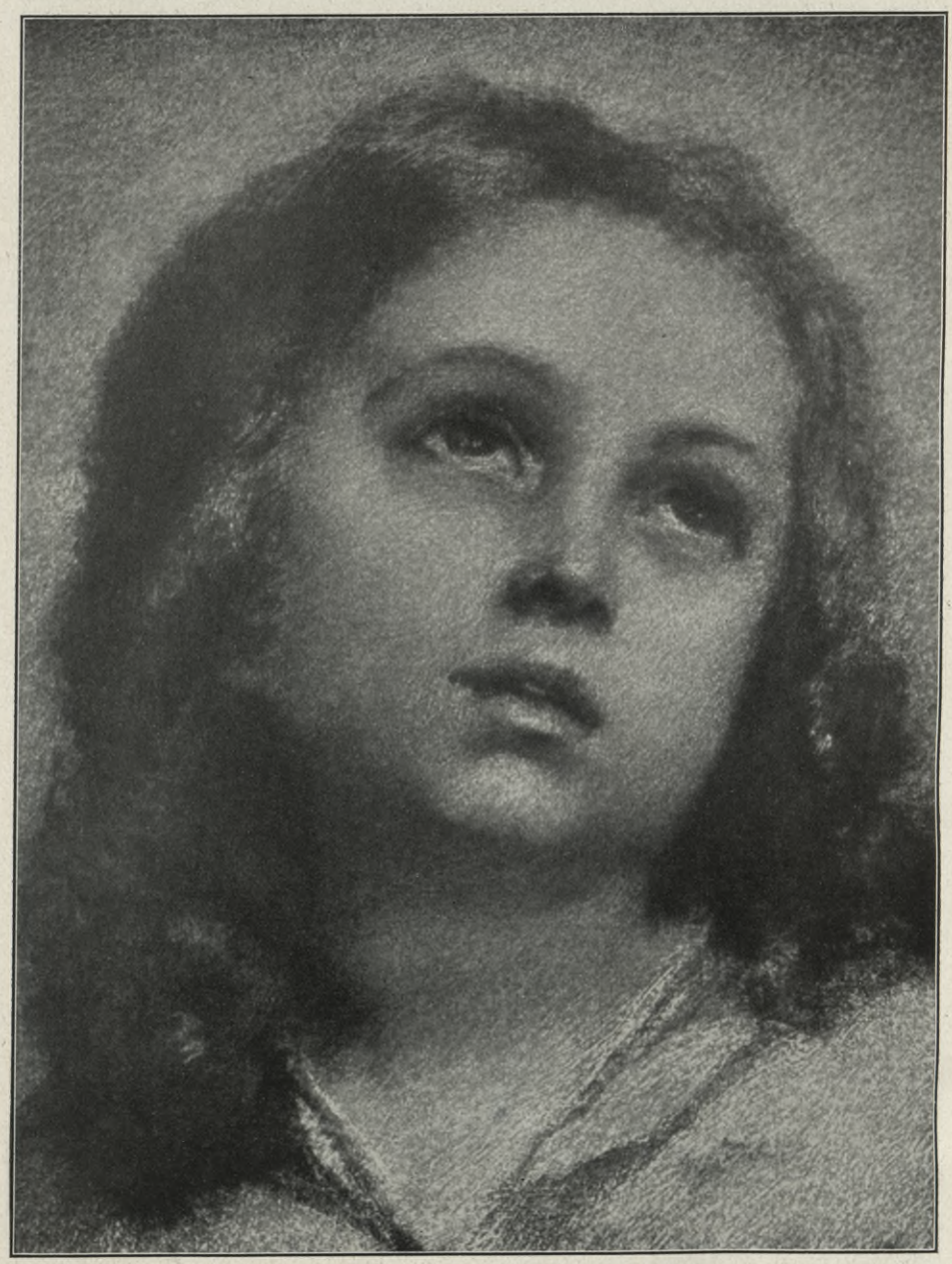

Abb. 72. Das Kind Jesus. Ausschnitt aus dem Gemälde „Die Heilige Familie". In der Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 100.)

frau ist als Gemälde das allerduftigste von den vieren (Abb. 70). Das sonnig lichte Gewölk ist mehr bläulich als grau, nur im Schatten der Untersicht wird es dunkelgrau. Der die Gestalt der Jungfrau umgebende Goldton reicht nicht weiter hinauf als das Blau des Mantels, zu dem er in einer ebenso feinen Gegensatzwirkung steht wie unten das warme Fleisch der Engel zu dem kühlen Ton der Wolke; der Kopf der Maria hebt sich mit seinem blonden

Abb. 73. Die Heilige Familie. In der Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 100.)

Haar gegen einen bläulich-weißen leuchtenden Strahlenschein ab. Ähnlich wie in jenem Bild aus der Franziskanerkirche zu Sevilla geht ein Zug der Aufwärtsbewegung durch das Bild. Aber nicht auf göttliche Hoheit, sondern auf die Entfaltung der höchsten Anmut und Holdseligkeit hat der Künstler hier den Hauptwert gelegt. Dieser Kopf ist das Vollkommenste, was

Murillo sich von jungfräulicher Frauenschönheit denken konnte. Marias Blicke sind nach der Höhe der Unendlichkeit gerichtet, sie schaut das Ewige, Unbegreifliche. Ein geheimnisvoller Schauer durchbebt ihre Gestalt, ihre Hände pressen sich auf der Brust übereinander. Dieses Kreuzen der Hände über der Brust paßt zu dem Aufwärtsschauen, wie zu dem demütigen Senken der Augen die gefalteten Hände. Etwas, das bei dem großen Eindruck, den die Komposition macht, mitspricht, ist das Hinaufragen der Gestalt in einen leeren Lichtraum. Auch die Engel bleiben an ihren Füßen zurück. Die fünf Englein, die sich da unten an und auf der Wolke tummeln, sind echteste Geschöpfe von Murillos nie versiegender Freude an Form und Wesen kleiner Kinder; was sie an Sinnbildern tragen, Rose und Lilie, Palmen- und Ölzweig, wird zum Spielzeug in ihren Händen (Abb. 69). — Wenn die einheimischen Besucher der Madrider Gemäldesammlung das Wort La Purísima als Einzelbezeichnung gebrauchen, so ist dieses Bild gemeint.

Es ist nicht bekannt, auf welchem Altare das Gemälde aufgestellt gewesen ist. Die Zeit seiner Entstehung wird mit ziemlicher Sicherheit bestimmt. Eine im Louvre befindliche Verbildlichung des nämlichen Geheimnisses ist ein Werk des Jahres 1678. Die große Ähnlichkeit, die der Kopf Marias auf diesem Bilde mit demjenigen der Madrider „Purísima" zeigt, begründet die Annahme, daß nur ein geringer Zeitunterschied zwischen dem Werden des einen und des anderen Werkes liege.

Das Gemälde von 1678 im Louvre (Abb. 71) überbietet wohl das Madrider Schwesterbild noch an Berühmtheit. Durch ungezählte Nachbildungen und Kopien wurde und wird es, wenn auch nur in unvollkommener Form, weitesten Kreisen zur Kenntnis gebracht. — Die Ähnlichkeit der Köpfe auf diesem und auf dem Prado-Bilde ist trotz der Verschiedenheit der Haltung augenfällig. Nur ist das Blond des Haares hier dunkler, entsprechend der kräftigeren Stimmung des ganzen, bedeutend umfangreicheren Gemäldes. Der Goldschein ist weit ausgedehnt, er tritt wolkig aus dem umgebenden Himmelsblau hervor, verdichtet sich unter den Füßen Marias zu einer körperhaften Wolke, die rechts ihren tiefen Schatten hat, und verflüchtigt sich nach unten links zu einem blau-silberigen Dunstschleier. In der Gestalt Marias ist hier weniger Bewegung. Die Jungfrau ist in feierlicher Ergriffenheit in die Anschauung der Gottheit verloren. Um so lebendiger ist die Bewegung in der endlosen Schar der Engelchen, die sie mit festlichem Jubel umschwärmen. — Murillo malte dieses Bild, eines seiner letzten Werke, für ein Hospital zu Sevilla. Bei der Ausraubung der Klöster im Jahre 1810 nahm es der Marschall Soult, der ein gutes Kunstverständnis gehabt haben muß, für sich in Beschlag. Bei der Versteigerung von dessen Nachlaß im Jahre 1852 erwarb Napoleon das Bild um den Preis von 615300 Frank für die Louvre-Sammlung. Seit den Zeiten, wo römische Cäsaren abenteuerliche Summen aufwendeten, um die alten Meisterwerke hellenischer Kunst aus dem Besitz griechischer Städte und Tempelgemeinden in die kaiserlichen Sammlungen der Welthauptstadt zu bringen, war es nicht mehr vorgekommen, daß für ein Gemälde eine so hohe Summe verausgabt wurde. In der Folgezeit ist freilich diese Aufwendung mehrmals überboten worden; nachdem etwa ein Menschenalter später schon für zwei neue französische Bilder höhere Preise bezahlt wurden, für Meissoniers „Kürassier-

Abb. 74. Jesus und Maria mit Elisabeth und Johannes.
Im Louvre zu Paris. (Zu Seite 100.)

angriff" und Millets „Abendläuten", sind in unserem Jahrhundert Gemälde von Raffael und von Frans Hals auf das Dreifache und Vierfache jenes Betrages gekommen.

Das Louvre-Museum besitzt noch ein anderes großes Meisterwerk Murillos, das der Immaculata mindestens ebenbürtig ist. Das Gemälde wird im Katalog als „Heilige Familie" angeführt. Die Benennung ist unzutreffend. Denn ein Familienzusammenhang ist nicht geschildert in der den unteren Teil des Bildes einnehmenden Gruppe von Maria und Jesus,

Elisabeth und Johannes. Der Inhalt der Darstellung ist eine Verbildlichung der heiligen Dreifaltigkeit. Jesus Christus steht als Kind auf dem Schoße Marias und nimmt das Zeichen seines Opfertodes aus der Hand des kleinen Vorläufers entgegen; Elisabeth ist die Begleiterin ihres Sohnes, sie kniet vor dem Gott in Kindesgestalt. Über dem Jesuskind schwebt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube, und ganz oben breitet Gott Vater segnend die Arme aus (Abb. 74). Durch die Schönheit des kühlen, leuchtenden Gesamttones, innerhalb dessen sich die reichste Farbenwirkung entfaltet, gehört dieses Bild zu den malerisch vollkommensten Schöpfungen Murillos. Der Künstler selbst hat das Werk als ein wohlgelungenes angesehen. Er hat es mit seiner Namensunterschrift gezeichnet und hat in dem Bewußtsein, den Italienern nicht nachzustehen, seinem Namen das Wort „ein Spanier" hinzugefügt — wie Dürer das Wort „ein Deutscher" auf seinem in Venedig gemalten Rosenkranzbilde.

Ein nach Aufbau und Inhalt ähnliches Gemälde ist im Besitze der Nationalgalerie zu London (Abb. 73). Hier ist die Benennung „Die Heilige Familie" eher berechtigt. Denn Maria und Joseph sind an der Seite des Jesuskindes dargestellt. Das Kind steht auf einem Stein eines zerstörten antiken Gebäudes, — das mag ein Hinweis auf den Sturz des Heidentums sein. Es reicht den Eltern seine beiden Hände. Die Mutter, sitzend, wendet sich als Fürsprecherin der Menschheit dem Kinde zu; der Pflegevater, knieend, wendet sich nach dem Beschauer um. Der Blick des Kindes geht nach oben, zu dem Heiligen Geist und zu dem von Engeln umschwebten Vater in der Höhe, der mit der einen Hand die Weltkugel hält, die andere zum Segnen hebt.

Das Londoner Dreifaltigkeitsbild ist eine von Murillos letzten Arbeiten. Er malte es während eines Aufenthaltes zu Cadiz, der ihm das Ende seiner Tätigkeit brachte. — Es ist merkwürdig, wie weit der alternde Murillo, wenn es ihm um des Ausdruckes willen gut schien, sich in der Bildung der Formen von der Natur entfernen durfte, ohne den Schein der Naturwahrheit zu verlieren. Seine durch das Naturstudium erworbene Kenntnis erlaubte ihm die bewußten Abweichungen. Das wird schon bei einigen seiner späteren Immaculatabilder wahrnehmbar. Bei der Jungfrau mit den fünf Engeln zum Beispiel läßt sich bei prüfender Betrachtung ein sehr großes Mißverhältnis zwischen Augen und Mund feststellen; — und dennoch, wie wirkt dieser Kopf durch seinen Ausdruck! Vielleicht ist die Entfernung von der Natur nirgendwo größer als in dem Kopf des Knaben Jesus auf dem Londoner Dreifaltigkeitsbilde; aber auch hier wahrt die künstlerische Absicht die Glaubhaftigkeit, und aus den vergrößerten Augen spricht der überirdische Ausdruck so stark, daß die Unwahrheit der Form sich nicht fühlbar macht (Abb. 72).

Zu allen Zeiten seines Lebens hat Murillo Marienbilder von der altbeliebten Art gemalt, stille Gruppen von Mutter und Kind. Um ihrer reizvollen Natürlichkeit willen und zugleich wegen der wie selbstverständlich erscheinenden Verschmelzung des mächtigen künstlerischen Empfindens mit dem religiösen Empfinden wurden solche Werke schon frühzeitig als ein begehrenswerter Besitz von Kunstsammlern gesucht. So sind viele der schönsten Marienbilder aus der Zeit seiner Reife und aus seinen Altersjahren, in denen sein malerisch-poetisches Gestaltungsvermögen immer noch zuzunehmen

Abb. 75. Madonna. Im Palast Pitti zu Florenz.
Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu Seite 102.)

Abb. 76. Die Jungfrau mit dem Rosenkranz.
In der Gemäldegalerie zu Dulwich bei London. Nach einer Photographie von Gray & Davies in Bayswater. (Zu Seite 102.)

schien, in alle Länder verstreut worden. Italien besitzt neben der bereits erwähnten, der Spätzeit des Meisters angehörenden Corsini-Madonna in Rom (Abb. 42) von Werken aus früherer Zeit ein besonders schönes in dem schwermütigen, mit kräftigen Farben aus tiefdunklem Grund hervortretenden Marienbild des Pitti-Palastes zu Florenz (Abb. 75); England das herrliche Rosenkranzbild der Dulwich-Galerie, das die Jungfrau mit dem Kinde, erhaben und holdselig zugleich, in lichter Wolkenhöhe thronend zeigt (Abb. 76); Holland eine nicht minder liebenswürdige Madonna in der königlichen Gemäldesammlung im Haag. Vielleicht das allerschönste aber von Murillos Madonnenbildern ist das früher im Palast San Telmo (Montpensier) zu Sevilla, jetzt im Besitz des Prinzen Anton von Orléans-Bourbon befindliche

Abb. 77. Die Madonna mit dem Wickelband (de la faja). Im Besitz des Prinzen Don Antonio zu Madrid. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 103.)

Gemälde, dem die unterscheidende Benennung „Die Jungfrau mit dem Wickelband" gegeben wird (Abb. 77). Maria ist hier als die irdische Mutter aufgefaßt. Sie ist damit beschäftigt, das auf ihrem Schoße liegende Kind mit Windeln zu umhüllen; neben ihr liegt das Wickelband. Aber zu den Seiten der so anmutig menschlichen Mutter spielen himmlische Engel dem

Kinde auf Laute und Geige das Schlummerlied, und kleine Cherubim schauen vergnügt aus den Wolken herab.

Murillo hatte das sechzigste Lebensjahr überschritten, als er sich entschloß, einem von auswärts an ihn gerichteten Ersuchen zu entsprechen und die Ausführung der Hochaltargemälde in der Kapuzinerkirche zu Cadiz zu übernehmen. Es war, soviel man weiß, das erste und einzige Mal seit der Jugendreise nach Madrid, daß er seine Heimat verließ. Dieses Altarwerk ist unzerstört geblieben. Es befindet sich in der an einem freien Platz an der See gelegenen Kirche des jetzt in ein Irrenhaus umgewandelten Klosters an seiner ursprünglichen Stelle (Abb. 79). Gewiß ist für seine Herstellung und Gestalt der große Retablo der Kapuzinerkirche zu Sevilla Anregung und Vorbild gewesen. Es füllt, oberhalb eines architektonischen Altaraufbaues, den ganzen übrigbleibenden Teil der rundbogig abgeschlossenen Wand mit sechs Gemälden, die durch einen gemeinsamen Rahmen zusammengefaßt und durch Zwischenrahmen voneinander getrennt werden. Wie in Erinnerung an die dreiteiligen mittelalterlichen Flügelaltäre ist eine senkrechte Gliederung des Ganzen stärker betont, die Zerlegung in einen breiten Mittelteil und zwei halb so breite Seitenteile. Das Mittelstück wird fast ganz durch das große Viereck des Hauptbildes eingenommen. Da die Kirche auf den Namen der heiligen Katharina geweiht ist, hat deren Legende den Stoff für das Gemälde gegeben. Das zwischen dem Bildviereck und dem Bogenabschnitt des Gesamtrahmens übrigbleibende Feld enthält als Kopfstück des Hauptbildes eine Darstellung von Gott Vater, der segnend zwischen Engeln erscheint. Die Seitenstücke sind an der Stelle quer geteilt, wo die äußere Gesamteinfassung aus der Senkrechten in die Rundung des Bogens übergeht. In den unteren, hoch viereckigen Abschnitten sind einerseits der heilige Joseph mit dem Kinde Jesus, anderseits der heilige Franziskus mit dem gekreuzigten Heiland dargestellt. In den oberen, von der Linie des ansteigenden Bogens in die Gestalt eines unregelmäßigen Dreieckes gebrachten Abschnitten erscheinen die Erzengel Michael und Raphael, dieser ein Kind geleitend, jener den bösen Feind niedertretend.

Als Murillo die Ausführung des großen Werkes in Cadiz begann, nahm er zuerst das Hauptbild in Angriff. Er brachte die Erzählung der mittelalterlichen Legende zur Darstellung, wie der alexandrinischen Jungfrau nach ihrem Übertritt zum Christentume das Jesuskind erscheint, um ihr durch Anstecken eines Ringes zu erklären, daß sie nunmehr seine Braut geworden sei. (Abb. 80.) Das war der für malerische Wiedergabe dankbarste Stoff aus der Katharinenlegende. Außerdem entsprach er dem kirchlichen Herkommen, das verlangt, daß über einem Hauptaltar das Bild eines Heiligen nur in Verbindung mit einer Verbildlichung der Gottheit angebracht werden soll. Murillo hat hier wieder eines seiner zauberhaften Lichtgedichte geschaffen, groß und lieblich. In einen hohen Säulenbau flutet ein aus dem dunkelgoldigen in einen hellsilberigen Ton übergehender Lichtnebel, angefüllt mit körperlosen Englein, und entwickelt sich unten, dicht über dem Marmorboden der Halle, zu einer Wolke, auf der die Jungfrau Maria mit dem göttlichen Kinde sitzt. Das helle und doch kräftige Rot und Blau ihrer Kleidung hebt sich prächtig ab von dem Silberton und verbindet sich mit dem ebenso kräftigen Gelb der Gewandung eines hinter ihr stehenden Engels zum vollen Dreiklang der Hauptfarben. Den Helligkeitsmittelpunkt des Gemäldes bildet das auch im Aufbau der

Komposition in die Mitte gerückte Jesuskind. Katharina, liebenswürdig mädchenhaft in Haltung und Ausdruck, kniet vor dem Kinde und reicht ihm die Hand entgegen. Sie trägt ein weißes, lilafarbig schillerndes Kleid und einen Mantel von Goldbrokat. Große Engel mit farbigen Gewändern und Fittichen —

Abb. 78. Joseph und die Frau des Potiphar. Neuentdecktes Gemälde von Murillo. (Sammlung von Felix Schlayer, Madrid.)

in den Köpfen Abbilder andalusischer Mädchen — stehen auf beiden Seiten. Aus dem Lichtgewölk lösen sich, etwas körperhafter hervortretend als ihre Gefährten, zwei allerliebste Kinderengel, die über Katharina die Blumenkrone der Jungfräulichkeit und den Palmenzweig des Märtyrertums halten. — Fremdartig und hart stehen in dem zarten Duft des Gemäldes zwei andere Kinder-

Abb. 79. Der Hochaltar in der Kirche des ehemaligen Kapuzinerklosters zu Cadiz. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 104.)

engel, die den zum Fußboden niederhängenden Mantel Marias aufheben. Hier hat eine fremde Hand ergänzt, was der Meister selbst nicht mehr malen konnte.

Murillo zog sich, als das Hauptbild bis auf weniges fertig war, durch einen Sturz vom Gerüst derartige Verletzungen zu, daß er die Arbeit aufgeben und sich nach Sevilla zurückbringen lassen mußte.

Abb. 80. Die Verlobung der heiligen Katharina. Mittelbild des Altarwerkes in der Kapuzinerkirche zu Cadiz. Nach einer Photographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 104.)

Die Vollendung des Altarwerkes in Cadiz blieb Schülerhänden überlassen. Sicher lagen zu den Nebenbildern Entwürfe und Farbenskizzen von der Hand des Meisters vor. Der Schüler, der sie ausführte, hat sich redlich bemüht, seine Malerei nach der Harmonie des Mittelbildes zu stimmen; in den beiden unteren Bildern hatte auch vielleicht der Meister schon den Ton

angegeben. Aber trotzdem läßt der unendlich weite Abstand zwischen der eigenhändigen und der Schülerarbeit sehr deutlich sehen, wie wenig ein anderer — mochte er noch so vertraut sein mit dem Handwerksverfahren des Meisters — imstande war, sich in dessen feine Farbenempfindung hineinzufühlen.

Murillo erwartete den Tod. In seiner Pfarrkirche zum heiligen Kreuz — in der Nähe der Kathedrale — saß er manchmal stundenlang vor dem Altar einer Kapelle, in der ihm das Grab bereitet werden sollte. Da betrachtete er das alte Bild über dem Altar. Das Bild ist noch vorhanden; es befindet sich jetzt in der großen Sakristei der Kathedrale. Es ist ein im Jahre 1548 gemaltes Werk des Brüsseler Meisters Peter von Kempen, den die Spanier Piedro Campaña nannten, eine lebensgroße Darstellung der Kreuzabnahme; ein, trotz der Aufnahme italienischer Formengebung, in der Farbe noch ganz altflandrisch empfundenes Bild, malerisch, stimmungsvoll und ergreifend, ganz dazu angetan, daß ein Maler sich in seinen Anblick vertieft. Die altertümliche Malweise und die ganze Auffassung des Niederländers, der auch in der Zeichnung des Christuskörpers noch an der harten Formensprache seiner Vorfahren festgehalten hat, sind ja von der Art und Weise Murillos so verschieden wie nur möglich. Aber in einem mußte Murillo eine Geistesverwandtschaft fühlen: in der Wahrhaftigkeit, mit welcher der alte Maler, noch nicht angekränkelt von der Künstelei und Berechnung des Manierismus, Selbstempfundenes, und in tiefster Seele Empfundenes, in seiner eigenen Ausdrucksweise ehrlich ausspricht. Auch Murillo hat in seinen Bildern frisch vom Herzen weg gesprochen. Was er an himmlischen Wundern und Erscheinungen in seinem Innern gestaltete, bis es wie ein Lebendiges vor seinem geistigen Auge stand, hat er mit derselben Ehrlichkeit abgemalt, mit der er die Erscheinungen der Wirklichkeit, die sein Malerauge reizten, wiedergab. Die künstlerische Wahrhaftigkeit ist das Geheimnis, das die Würdigung der Werke Murillos unabhängig macht von den Zufälligkeiten der Zeit, des Landes und der religiösen Richtung, denen sie angehören, und zwar voll und ganz angehören.

Auf die Frage, warum er sich von jenem Bild nicht trennen könne, antwortete Murillo, er wolle warten, bis die heiligen Männer dort den Heiland heruntergelassen hätten. Er wartete darauf, daß die Arme des Erlösers, die in dem Bilde sich ausgebreitet vom Kreuz herabsenken, ihn umfangen sollten. Er starb am 3. April 1682.

Die Stadt Sevilla hat ihm vor der Kunstakademie, die von ihm begründet wurde und die das Museum einschließt, welches seine besten Werke bewahrt, ein stattliches Standbild errichtet. Sein Grab ist verschwunden; es ist mit der alten Pfarrkirche zum heiligen Kreuz ein Opfer der Verwüstungen des Jahres 1810 geworden.

Verzeichnis der Abbildungen.