



Die Spät-Renaissance

Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum
Ende des 18. Jahrhunderts

Ebe, Gustav

Berlin, 1886

3. Die Nachfolge des Borromini in Spanien, der churriguereske Stil und das Eindringen der französischen Klassik von 1649-1750. Die Einführung des horrominesken Stils in Spanien und die höchste Bläthe ...
-

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80028](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80028)

sorts of building. London 1721. Der «Vitruvius Britannicus» von Colin Campbell wirkte in demselben Sinne.

Die Reise des Ritters Chardin in Persien und anderen Gegenden des Orients, von Paris bis Ispahan, erschien London 1686, diente vorläufig, wie auch die Reisebeschreibung über Griechenland, nur zur Befriedigung der Neugierde.

Mit der Aufnahme und Publikation zeitgenössischer Bauten scheint man sich nicht sehr beschäftigt zu haben; dagegen nimmt das Prähistorische und Mittelalterliche die Aufmerksamkeit in Anspruch. D. Stukely, *A description of Abury*, London 1722. — W. Charleton, *Chorea Gigantum or the most famous antiquity of Great Britain, vulgarly called Stone-Henge, standing on Salisbury-Plain restored to the Danes*. London 1725. Fol. — J. Webb, *A vindication of Stone-Heng restored in which the orders and rules of architecture observed by the ancient Romans are discussed*. London 1725. Fol. — Inigo Jones. *The most notable antiquity of Great-Britain vulgarly called Stone-Heng on Salisbury-Plain restored*, London 1725. Fol. Dann Mittelalterliches betreffend: Torre, J., *The antiquities of York city*, 1719 in 8^o, und Leland, *Itinerary of Great-Britain*, Oxford, 1710. 9 vol. 8^o.

3. Die Nachfolge des Borromini in Spanien, der churriguereske Stil, und das Eindringen der französischen Klassik, von 1649 bis 1750.

Der lange Zeitraum eines Jahrhunderts spanischer Kunstentwicklung, von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, umfasst drei in sich sehr verschiedene Stilphasen; die aber wegen ihrer gemeinsamen Abhängigkeit von dem italienischen borrominesken Barock und gleichzeitig von dem klassischen Barock der Franzosen am besten im Zusammenhange und an dieser Stelle geschildert werden; obgleich die letzten Jahrzehnte der Periode bereits dem Zopfstile erster Phase angehören, und sogar schon den Uebergang zum späteren klassizirenden Zopfstile bilden. Die politischen und litterarischen Verhältnisse Spaniens bereiten auch diesmal die Stilwandlungen vor, oder gehen mit denselben parallel. Unter Philipp IV. und seinem Minister, dem Herzog von Olivarez, der später seinem Neffen Luis de Haro weichen musste, ist der Zusammenhang mit Italien noch sehr stark; aber durch die wiederholten Kriege mit Frankreich bereitet sich allmählich das französische Uebergewicht vor. Luis de Haro schloss endlich 1659 den pyrenäischen Frieden mit Frankreich, unter

Verlusten für Spanien; aber aus der gleichzeitig beschlossenen Heirath der Infantin Maria Theresia mit Ludwig XIV. ergaben sich neue Verwickelungen. Nach dem Tode Philipp's IV. nahm der unersättliche Ludwig XIV. die spanischen Niederlande, als Erbgut seiner Gemahlin, in Anspruch. Karl II. von Spanien war erst vier Jahre alt, als sein Vater starb, und kam unter die Regentschaft seiner Mutter Anna, eigentlich unter die des deutschen Gross-Inquisitors Neidhard, der dann später wieder durch Don Juan d'Austria verdrängt wurde. Spanien schied mit dem Verluste der Franche-Comté und einer Anzahl brabantischer Städte, um 1678, aus dem mit Frankreich geführten Kriege. Karl II. starb um 1700 kinderlos, und ernannte den zweiten Enkel Ludwig's XIV., den Herzog Philipp von Anjou, zu seinem Nachfolger. Der spanische Erbfolgekrieg war die Folge dieser Bestimmung. Nach dem Frieden von Utrecht, um 1713, blieb Philipp von Anjou als Philipp V. König von Spanien, verlor aber Neapel, Sardinien, Mailand und die spanischen Niederlande an Oesterreich. Mit der unbestrittenen Herrschaft der Bourbonen in Spanien war auch daselbst der französische Kunsteinfluss begründet, zunächst allerdings in der besonderen Umformung, welche der klassizirende Barockstil Frankreichs in Norditalien erhalten hatte. Der eigentliche Regent unter dem gemüthskranken Könige war bis 1720 der Kardinal Alberoni, später Elisabeta von Parma, die zweite Gemahlin Philipp's.

Die Nachfolge des borrominesken Stils, wie er sich in Italien seit 1630 ausgebildet hatte, herrscht in Spanien unter Philipp IV. und Karl II., etwa bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Diese ganz auf malerischem Prinzipie beruhende Formgebung, die sich in Schatten- und Lichtwirkungen nicht genug thun kann, und sich deshalb mit Vorliebe in Kurvaturen der Baumassen ergeht, findet in Spanien eine allgemeinere und unbedingtere Nachfolge, als in den übrigen europäischen Ländern. Es sind auch hauptsächlich Maler, welche diesen Stil aus Italien herüberbringen; und Hand in Hand mit dem Eindringen desselben geht ganz folgerecht die höchste Blüthe der durch Velasquez, Zurbaran und Murillo vertretenen spanischen Malerei. Diese grossen Meister verleihen der Epoche ihren speziell auszeichnenden Charakter. Die Parallele in der Litteratur bieten die Dramen des grossen Pedro Calderon de la Barca, der noch bis 1681 lebt. Seine vergeistigte Romantik, als echtster Ausdruck spanischen Seelenlebens, spiegelt sich auch in der gleichzeitigen bildenden Kunst wieder. Die bedeutenden Zeitgenossen Calderon's, die Dichter Rojas und Moreto, bewegen sich in demselben Kreise der Ideen und des Ausdrucks. Allen gemeinsam ist die glühende Begeisterung, der Gebrauch glänzender Allegorien, und zugleich eine gewisse künstliche Geschraubtheit des Gedankens.

Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in den ersten Regierungsjahren

Philipp's V., beginnt die phantastische Uebertreibung des borrominesken Stils, das sogenannte Churrigueresco, welches mit einer Wendung der deutschen Klassik, besonders mit der von Pöppelmann in Dresden für den Zwinger angewendeten Formgebung, in genaue Parallele tritt. Säulen wechseln mit Pfeilern und Karyatiden, die Gesimse werden phantastisch gekrümmt, der ganze Bau mit Cartouschen, Thierfellen, Blumensträussen, Muscheln und Korallenschnüren bedeckt. Man hat das churriguereske Genre auch wohl als spanisches Roccoco bezeichnet, aber mit Unrecht, denn obwohl hier ein ähnlicher Geist waltet, so fehlt doch in Spanien wie anfangs in Deutschland das neue System der inneren Raumbildung, welches das eigentliche Wesen des französischen Roccoco's ausmacht. Auch diese Stilwendung des Churrigueresco findet ihre Parallele in der gleichzeitigen spanischen Litteratur. Gracian in der Prosa und Góngora in der Poesie, die beide den Italienern folgten, bürgerten einen ähnlichen Geist der Spitzfindigkeit, der metaphorischen Wendungen in der Litteratur ein. Skulptur und Malerei folgten demselben Anstosse, wie man an den Bildern Rizi's, den symbolischen Gemälden Jordan's und an den Statuen und Reliefs der Nachfolger des Gregorio Hernandez bemerken kann.

Im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, in der Spätzeit Philipp's V., brachten Juvara und Sachetti die Nachfolge der französischen Klassik nach Spanien. Auch Franzosen, wie Carlier, waren direkt als Baukünstler thätig. Man ging absichtlich darauf aus den borrominesken Stil zu beseitigen, zog deshalb fremde Architekten ins Land, und gründete die vorbereitende Junta für das Studium der Architektur. Wie fast immer, ging auch hier die grundlegende Bewegung von der Litteratur aus. Das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts lässt die spanisch-nationale Litteratur unrettbar untergehen und setzt die Nachahmung der französischen Pseudoklassik an deren Stelle. Luzan Blas Nasarre, Montiano und Velasquez kultiviren diesen Stil und besiegen die nationale Opposition der José Cañizares und Antonio de Zamora.

a) Architektur.

Der malerische Barockstil wird aus Italien von Malern nach Spanien herübergebracht. Der nach Zeichnungen des Alonso Cano, um 1649, für den Einzug der Königin Doña Maria Ana von Oesterreich errichtete Triumphbogen, war einer der ersten Versuche im borrominesken Stil in Spanien. Ein anderer Maler Francisco Herrera, der Jüngere, hatte in Rom den borrominesken Stil studirt, wurde 1677 mit der Oberleitung der königlichen Bauten beauftragt, und errichtete das erste bedeutende Architekturwerk dieser Richtung.

in Spanien, die Kirche Nuestra Señora del Pilar zu Zaragoza. Der Bau ist 1677 begonnen, dann in langen Zwischenräumen von verschiedenen Architekten fortgeführt, und kaum jetzt vollendet zu nennen (Fig. 245). Die grosse dreischiffige Anlage, mit ringsum gehenden Kapellenbauten, bildet im Ganzen ein Parallelogramm mit vier Thürmen an den Ecken, von denen nur einer höher geführt ist (Fig. 246). An den Langseiten befinden sich vier Portale. Im Aeusseren erscheint die Kirche als eine stumpfe Masse, ohne einen beherrschenden Mittelpunkt. Die Zwischenmauern der niedriger gebliebenen Kapellen sind strebepfeilerartig, aber roh ausgebildet (Qu. Fergusson, History of modern arts). Noch eine Anzahl Maler folgten den Fusstapfen der vorigen; so Rizi, der grosse Meister der Perspektive, mit den Dekorationen für das Theater del Buen Retiro für Philipp IV., mit überreichem Cartouschen- und Blattwerk, dann Donoso, Valdes Leal und Cuello.

Nach dem Vorbilde Borromini's und noch mehr in der Nachfolge seines Schülers Guarini, dessen Manier einen sehr bedeutenden Einfluss auf die spanische Architektur ausübte, brachte Donoso zuerst die gekrümmten Grundrisslinien auf, mit ihrem Gefolge von geschwungenen und durchschnittenen Giebeln u. s. w. Von ihm, der Kreuzgang des Klosters Santo Tomas zu Madrid, dann der Umbau der Façade des Palastes der Panaderia zu Madrid, vom Hauptgeschosse ab, und die Portale der Kirche von Santa Cruz und San Luis daselbst. Sebastian Recuesta erbaute in demselben Stile, um 1655, die Minoritenkirche zu Sevilla; José Arroyo 1699 die Münze zu Cuenca; Francisco Dardero 1688 den Altartabernakel in der Konventualkirche zu Uclés; Sebastian de Herrera y Barnuevo, einer der kühnsten Zeichner, errichtet bis 1670 eine grosse Anzahl Tabernakel. Von demselben, die Arbeiten an der Kapelle San Isidro in der Pfarrkirche San Andrés zu Madrid fortgesetzt und der ursprünglich einfachere Plan des Frater Diego verändert. Sebastian de Herrera war auch Maler und Bildhauer, als solcher Schüler des Alonso Cano, und

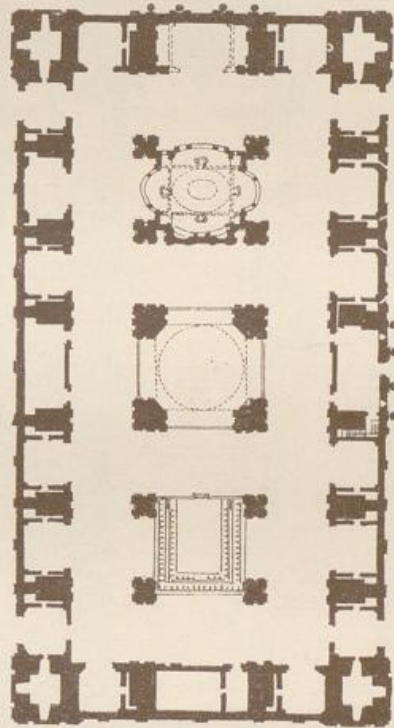


Fig. 245. Grundriss von N. S. del Pilar zu Zaragoza (n. Fergusson).

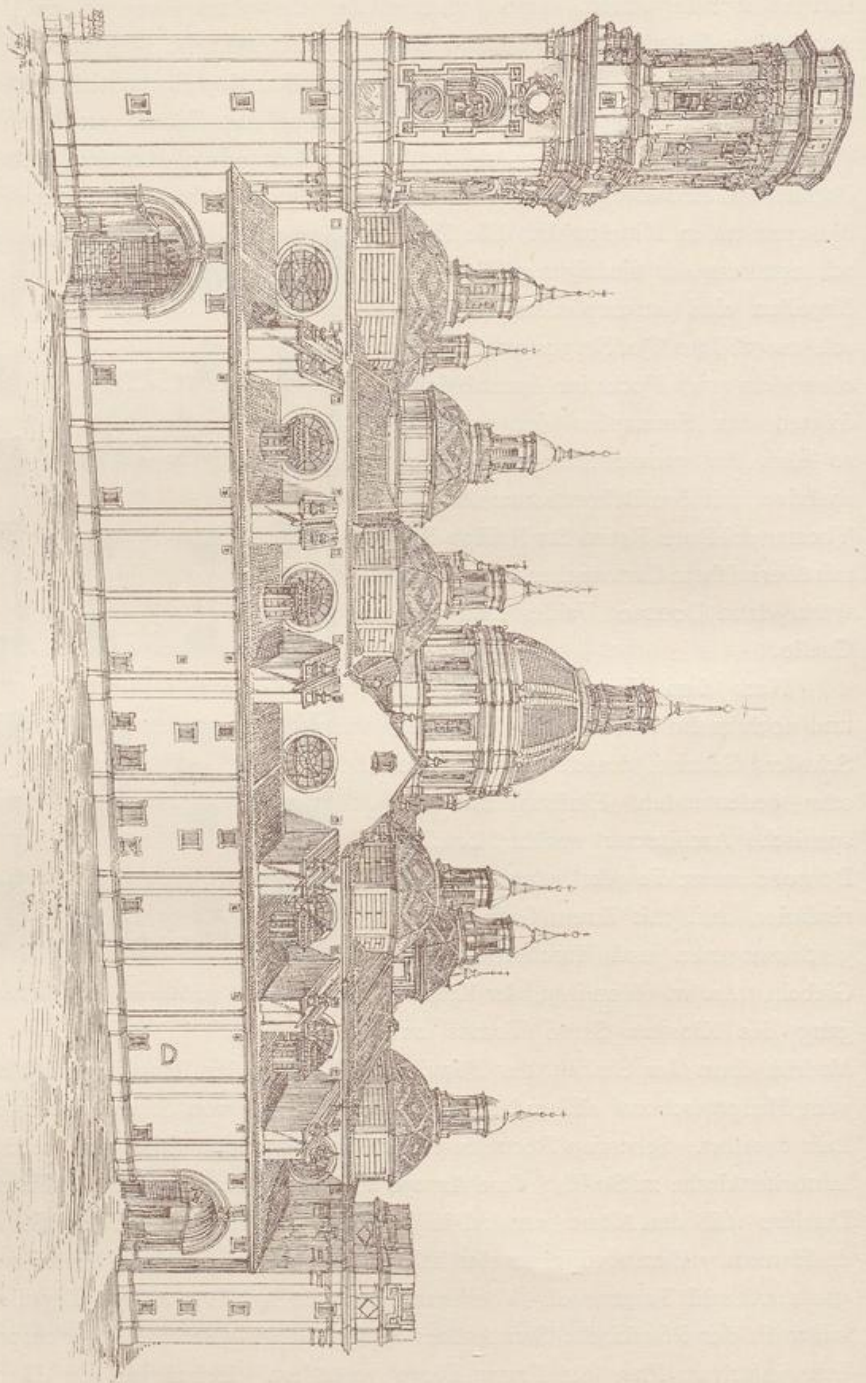


Fig. 246. Ansicht von N. S. del Pilar zu Zaragozza.

bedeutender als Bildhauer wie als Architekt. Die Kapelle San Isidro besteht aus zwei Räumen, einem viereckten Vorraume und der achteckten eigentlichen Kapelle, letztere durch eine Kuppel auf zwölf Säulen von schwarzem Marmor mit Bronzekapitälern überdeckt (Qu. Villa-Amil). Von Cayetano Acosta 1670 der Altartabernakel in der Stiftskirche San Salvador zu Sevilla. José del Olmo errichtet 1677 die Kapelle und den Altartabernakel von Santa Forma in der Kirche des Escorial. Antonio Rodríguez ist der Urheber der erst 1734 vollendeten Façade des Stifts Santelmo in Sevilla mit seiner merkwürdigen Façade (Fig. 247). Miguel Figueroa erbaut ebendasselbst die Klosterkirche San Pablo. Ignazio Moncalcan und Pedro Portello errichten gemeinschaftlich das Hospital von San Agustin zu Osma, um 1699. Die Kapelle und das Grabmal von San Isidro in der Pfarrkirche San Andrés zu Madrid stammen in der ersten Anlage aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und sind unter Philipp IV. nach den Plänen des Frater Diego von Villareal, dem Architekten des Königs ausgeführt. Villareal war ein Zeitgenosse und Untergebener des grossen Malers Velasquez. Wie schon erwähnt wurde die Kapelle erst später durch Sebastian de Herrera nach verändertem Plan vollendet. Der Hauptaltar der Kirche Nuestra Señora del Juncal zu Irun, um 1642, von Barnabé Cordero errichtet. Die zweite Kathedrale von Zaragossa, Seo genannt, ist 1685 nach den Plänen eines römischen Architekten J. B. Contini, welcher auch das Hospital von Montserat baute, begonnen. Bemerkenswerth ist hier der Thurmbau, als typisch für diese Zeit in Spanien. Ein unteres Geschoss in Rustika, mit einer schweren Gallerie abschliessend, darüber ein zweites vierecktes Geschoss, ohne Oeffnungen, nur mit pfeilerartigen Vorsprüngen ausgestattet. Die beiden anderen Stockwerke achteckt, sich verjüngend, mit einem geschweiften Helmdach und Spitze abgeschlossen (Qu. Fergusson). Ueberhaupt sind die häufig vorkommenden Thurmbauten der spanischen Renaissancekirchen bemerkenswerth; sie stehen meist in guter Verbindung mit dem Hauptkörper der Kirche. Das Innere der Renaissancekirchen dieser Zeit, wovon die erwähnte Kapelle San Isidro in San Andrés zu Madrid ein gutes Beispiel liefert, sind übertrieben reich in der Ornamentik; der herrschende Stuckstil ist hiervon eine der Hauptursachen.

Mit dem Anfange des 18. Jahrhunderts beginnt eine Veränderung des Stils, in das sogenannte churriguereske Genre, welches eigentlich nur eine Steigerung des malerischen Barockstils ins Phantastische und Ueppige bedeutet. Ein dem ähnliches Stilgefühl ging damals durch ganz Europa, und bildete die Vorbereitung für das Roccoco, welches aber doch nur in Frankreich zu einer systematischen Entwicklung der neuen Raumgestaltung gelangte. Das Churrigueresco ist, wie die Pöppelmann'sche Architektur am Zwinger zu

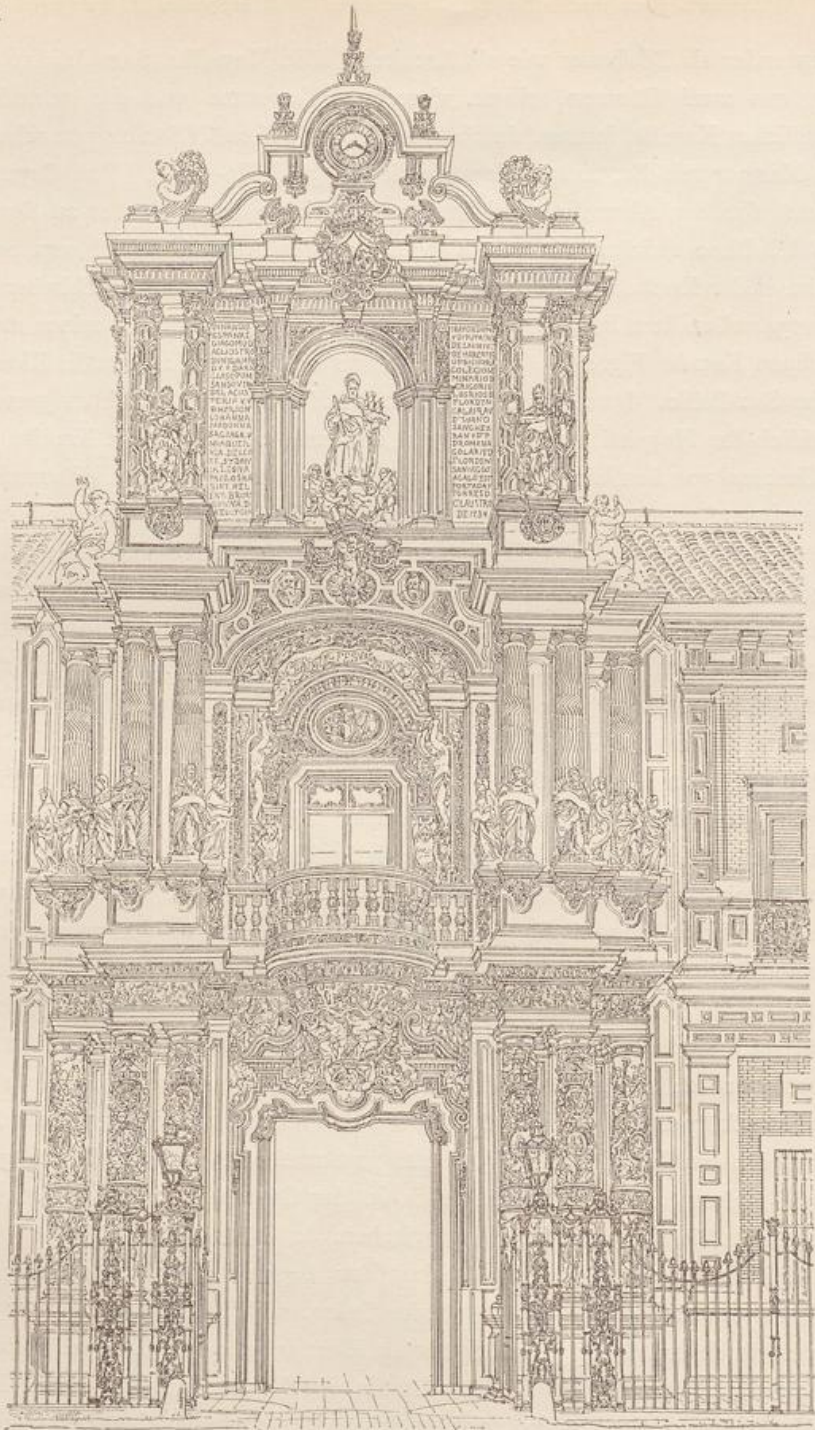


Fig. 247. Portalansicht vom Stift Santelmo in Sevilla.



Fig. 248. Altar „El transparente“ in der Kathedrale von Toledo.

Dresden, wesentlich neu nur in der Gestaltung des Aeusseren, und erhält seine Charakteristik durch eine gewisse Fessellosigkeit und Freiheit gegenüber den antiken Stilgesetzen und Verhältnissen. Dazu tritt ein überquellender Reichthum des Dekorativen, der das Strukture der Bauglieder ganz umhüllt und beinah unkenntlich macht. Die Hauptvertreter dieser neuen Schule sind: Francisco Hurtado, Narciso Thomé, José Churriguera und Pedro Rivera. José Churriguera, der diesem Genre den Namen gab, ist vor allem der unermüdliche Zeichner von Altartabernakeln. Francisco Hurtado erbaut in derselben Art die Kapelle des Sanktuariums in der Karthause del Paular. Von Narciso Thomé stammt das verschnörkelte Fenster in der Kathedrale von Toledo und der berühmte Altar daselbst von 1721, genannt «el transparente», am Eingange der grossen Kapelle (Fig. 248). Derselbe stellt eine kolossale Masse dar von Bronze, Marmor und Jaspis, ist mit einer unübersehbaren Menge von Figuren und Engeln auf Wolken ausgestattet und kommt in der Detailbildung dem Roccoco am nächsten. Die Gesamtkonzeption zeugt von grosser künstlerischer Phantasie; leider ist das Figürliche im Einzelnen ohne rechte Wahrheit (Qu. Villa-Amil). Der Hauptaltar der Pfarrkirche von San Lesmes zu Burgos aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, gehört in dasselbe Genre. Der architektonische Vertreter des Churrigueresco, in Madrid besonders fruchtbar, ist der Oberbaumeister Pedro Rivera. Von ihm daselbst: die Façade des Hospicio (Fig. 249), die Kaserne der Gardes-du-Corps, das Seminar der Adligen, die Eremiten Nuestra Señora del Puerto, die Kirche der Irländer, San Antonio Abad in der Strasse de Hortaleza, die Kirche der Benediktiner von Montserrat in der Anche de San Bernarda, verschiedene Adelshôtels, die Springbrunnen der Puerta del Sol, das Gitter von San Luis und der kleine Anton-Martinplatz. Nachfolger des Rivera sind: Lorenzo Fernandez mit der Hauptfaçade des erzbischöflichen Palastes zu Sevilla von 1704, Bernardo Alonso de Celada, der in Valencia mehreres baute, Cordona um 1725 mit der Kirche der Minimien zu Valencia, Pedro Roldan mit der Kirche des Stifts «de las becas» in Sevilla, Ignazio Ibero, der Meister des Thurmes von Elgoibar und Thomas Jaurequi mit dem Altartabernakel von Guipuzcoa.

Eine neue Wendung nahm der spanische Architekturstil im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts; auf das churriguereske Genre folgte aber nicht das Roccoco, wie man vermuthen sollte, sondern eine zopfige Nachahmung des französischen klassischen Barocks. Diese durch Perrault und Jules Hardouin Marsart in Frankreich begründete Stilform, hatte auch die italienische Kunst besiegt, und drang nun von dorthier unaufhaltsam nach Spanien vor, begünstigt durch die, seit Philipp's V., des Enkels Ludwig's XIV. Thronbesteigung, üblich

gewordene Nachahmung der französischen Klassik in der spanischen Litteratur. Der erste Schritt zur Beseitigung des borrominesken Stils war die Berufung

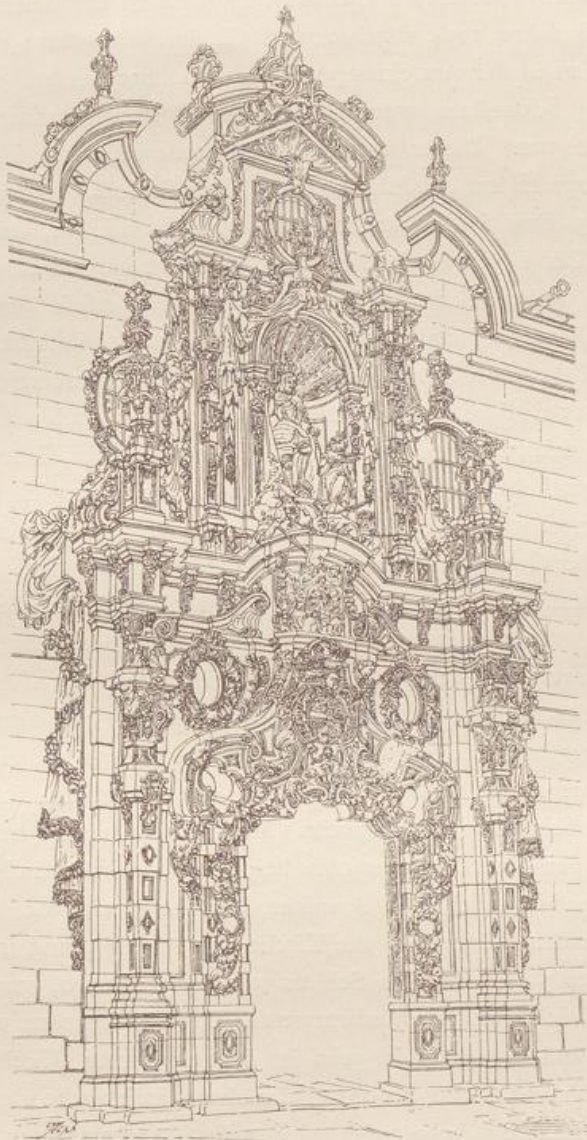


Fig. 249. Portalansicht vom Hospicio zu Madrid.

fremder Baumeister, Juvara's und Sachetti's, der zweite geschah durch die 1744 erfolgende Gründung der vorbereitenden Junta für das Studium der Architektur. Sachetti, Marchand, Bonavia und Ventura Rodriguez waren die ersten Lehrer an derselben.

Felipe Ivora, oder Juvara, allerdings von Geburt ein Spanier, aber ein berühmter italienischer Architekt, wurde durch Philipp V. berufen, um den Bau des neuen königlichen Palastes in Madrid zu übernehmen, an Stelle des älteren im Jahre 1734 abgebrannten Gebäudes. Juvara entwarf einen grossartigen Plan in der Art eines poetischen Traumes, starb aber schon 1736 vor Ausführung desselben, worauf sein Schüler Juan Bautista Sachetti an seine Stelle trat. Dieser entwarf einen anderen, bescheideneren Plan, welcher von 1737 ab zur Ausführung kam. Das Schloss bildet ein mächtiges Viereck von 440 Fuss Seitenlänge und etwa 100 Fuss Höhe, mit einem Hof in der Mitte. Der Unterbau, in Granit mit Bossagen hergestellt, hat nach der Flussseite drei Ränge Fenster, der Oberbau hat ebenfalls drei Geschosse, welche durch eine jonische Ordnung dekorirt sind. Die Attika über dem Hauptgesims bildet ein siebentes Geschoss. Die Haupträume zeigen in fehlerhafter Weise zwei Fensterreihen übereinander; und auch die Details des Aeussern sind unkorrekt und gleichgültig behandelt. Dem Ganzen fehlt der grossartige eigentliche Palastcharakter, trotz der umfangreichen Baumasse; und dieser Mangel wird hauptsächlich durch die zu geringe Axenweite und die Häufung der Geschosse verschuldet (Qu. Fergusson). Der Palast von Ildefonso, ebenfalls von Sachetti, bildet ein spanisches Versailles in kleinem Massstabe.

Der Palast von Aranjuez, unter Philipp V. 1739 von Marchand umgebaut, ist der nächst wichtigste nach dem Escorial und dem Schlosse in Madrid, weniger wegen seiner Abmessungen, als wegen der Schönheit und Korrektheit seiner Details. Der Palast zeigt einen Mittelbau in guten Verhältnissen und Eckkrisalite mit Kuppeln. Virgilio Raveglione baut den Palast von Riofrio zu derselben Zeit, aber ohne besondere architektonische Bedeutung. Giacomo Bonavia errichtet in Aranjuez, in einer bereits von der früheren etwas abweichenden Stilfassung, die Kirche San Antonio, und in Madrid die Kirche San Justo y Pastor. Das Schloss von Buen Retiro, von demselben Architekten, ist nicht gerade bemerkenswerth. Dasselbe ist später von Bonavera und Pavia verändert. Bonavia geht in den erwähnten Kirchenbauten in Aranjuez und Madrid wieder mehr auf das ältere italienische Barock zurück; besonders die letztere Kirche zeigt wieder die Kurvaturen der Hauptlinien, in borrominesker Art. Der Franzose François Carlier führt, in einem freieren Stile, aber nicht mehr im feinen und strengen Geschmacke, unter Philipp IV. die Kirche zu Pardo und die Kirche der Prämonstratenser zu Madrid aus. Carlier's Thätigkeit dauerte noch nach der Mitte des Jahrhunderts, unter Ferdinand VI. fort, als bereits der klassizirende Zopfstil begonnen hatte. In seinem nach 1750 erbauten prächtigen Kloster de las Salesas Reales

behielt indess Carlier noch den Stil der früheren Epoche bei. Dasselbe zeigt eine stattliche Façade, mit korinthischen Säulen und reicher Ornamentirung, eine hohe Kuppel und aufstrebende Thürme.

Ein einheimischer Künstler dieser Epoche, welcher ebenfalls im Stil der französischen Klassik baut, ist Fr. Juan Ascondo, in den Kirchen von San Roman de Hornija und Villar de Frades, der Casa de la Granga in Fuentes, dem Hause des Vizconde von Valoria zu Valladolid und den zwei Gallerien des Hauptkreuzganges im Benediktinerkloster daselbst.

Die portugiesischen Renaissancebauten mögen hier wenigstens anhangsweise Erwähnung finden; im Allgemeinen ist von denselben wenig bekannt. Ein alter Palast von dem früher in Lissabon berichtet wird, ist nicht mehr vorhanden, vielleicht ist derselbe durch Erdbeben zerstört. Das Kloster von Mafra, ein grosses Renaissancewerk des Landes, wurde in Folge eines Gelübdes unter Johann V. von einem deutschen Baumeister Ludovico erbaut. Dasselbe ist 760 Fuss lang, 670 Fuss tief, und übertrifft an Grösse den Escorial. Die Kirche steht im Mittel der Hauptfaçade und wird deshalb in ihrer Wirkung durch die mächtigen, in gleicher Höhe anschliessenden Flügelbauten etwas beeinträchtigt. Uebrigens ist das Aeussere des Klosters von Mafra dem des Escorial überlegen. Die Eckthürme, mit geschweiften Helmdächern, bilden einen wirksamen Abschluss und sind gut detaillirt. Eine grossartige Freitreppe leitet zum Portal der Kirche. Die geringere Anzahl der Geschosse, drei bis höchstens vier, sichern dem Gebäude einen würdigen schlossartigen Charakter. In der Hauptsache ist auch hier, wie im Escorial, ein Kloster mit einem Palast vereinigt.

Aus Mangel an einheimischen Publikationen ist sonst von der portugiesischen Renaissancekunst fast nichts bekannt, man kennt weder den Namen eines berühmten Architekten, noch den eines Malers oder Bildhauers.

b) Skulptur.

Von den obengenannten Malern, welche den malerischen Barockstil von Italien nach Spanien übertrugen, waren mehrere auch Bildhauer; so Alonso Cano (1601—1667) und sein Schüler Sebastian de Herrera y Barnuevo. Die spanische Skulptur folgte, wie damals überall, der Schule des Bernini und warf sich auf den gesteigerten Ausdruck der Affekte und die Anwendung der Allegorien, um mit der Malerei wetteifern zu können. Uebrigens sind die Vertreter der Skulptur dieser Epoche in Spanien bei weitem nicht so berühmt.

als die gleichzeitigen spanischen Maler, oder ihr grosses italienisches Vorbild Bernini.

Die Statuen der Kapelle San Isidro in der Pfarrkirche San Andrés zu Madrid, ein heiliger Isidro und seine Gemahlin Marie de la Cabeza, von Manuel Pereira gearbeitet sind nicht mehr vorhanden. Die Figuren am Hauptaltar der Kirche Nuestra Señora del Juncal zu Irun von 1642, sind von Baseardo. Ein Nicolas Vergara, der Aeltere († 1674), wird in dieser Zeit als bedeutender Bildhauer genannt. Die früher erwähnten Erbauer von Altartabernakeln Francisco Dardero, Cayetano Acosta und José del Olmo waren ebenfalls Bildhauer von Bedeutung. Dasselbe gilt, im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, zur Zeit des churrigueresken Stils, von Narciso Thomé, dem Meister des berühmten Altars «el transparente» in der Kathedrale von Toledo; jedoch ist das hier gegebene Figürliche mehr dekorativ, als fein und wahr in der Durchführung. Gregorio Hernandez und seine Nachfolger kultivirten dieselbe Stilrichtung mit Schwebefiguren und Wolkengruppen. Aus der Familie Vergara werden noch mehrere Mitglieder als Bildhauer genannt.

c) Malerei.

Die spanische Malerei erzielt erst jetzt ihre höchste Blüthe; und zwar im Anschluss an die grossen italienischen Malerschulen, aber doch mit einem starken nationalen Gepräge. Besonders in diesem Zweige der bildenden Kunst kommt das spanische Kunstgefühl so stark und eigenartig zum Ausdruck, wie in der gleichzeitigen Poesie; und diese Erscheinung ist es, welche das sonst wohl berechnete Urtheil wesentlich modifiziren kann, als hätten die Spanier das Meiste in der Kunst den Fremden zu verdanken.

Aus der Schule von Sevilla gehören schon, Francisco de Herrera el mozo (der Sohn), vorher als Architekt und Bildhauer erwähnt, Alonso Vasquez, Augustin del Castillo, sein Sohn Antonio und sein Bruder Juan del Castillo der Periode des ausgebildeten Barockstils an; aber ihre Richtung geht mehr auf den äusserlichen Effekt, ohne innere Vertiefung.

Der erste wirklich grosse spanische Maler der Blüthezeit, ebenfalls zur Schule von Sevilla gehörend, ist Francisco Zurbaran (1598—1662), der Schüler des Roelas, aber von grösserer Energie des Kolorits und besserer Naturnachahmung als sein Meister. Sein grosses Bild des heiligen Thomas von Aquino, im Museum zu Sevilla, zeigt über dem Heiligen eine Glorie mit Christus, Maria, Engeln und Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Kollegiums des Heiligen, mit seiner Familie. Das Kolorit ist ernst und feierlich, das Helldunkel von besonderer Kraft, und sowohl Porträt-

köpfe, wie Stoffe sind vorzüglich gemalt. Im Louvre sind von Zurbaran zwei und neunzig Bilder, sämtlich kirchlichen Inhalts. Die ekstatische Andacht und Verzückung ist in allen meisterhaft wiedergegeben, weniger die ruhige Schönheit, etwa einer thronenden Madonna. Seine weiblichen Heiligen sind echte Spanierinnen, im vornehmen Kostüm der Zeit. Die Martyrienbilder des Zurbaran geben das Grässliche, wie die der gleichzeitigen Italiener; sie ersparen Nichts an der Darstellung der grausamsten Henkersqualen.

Diego Velasquez de Silva (1599—1660), der unübertroffene spanische Porträtmaler, ist in der Schule des älteren Herrera, dann in der des Pacheco gebildet. Seit 1622 lebt Velasquez als Hofmaler Philipp's IV. in Madrid. Seine berühmten Porträts finden sich in allen Gallerien Europa's. Im Museum zu Madrid: die Uebergabe von Breda mit einem grossen Reichthum von Porträtfiguren, dann das Reiterbild Philipp IV. in freier sonnenheller Landschaft von höchster Meisterschaft. Im Louvre: ein Porträt Philipp's IV., in braun gekleidet, ein Gewehr in einer Hand, die Mütze in der anderen, inmitten einer untergeordnet dargestellten Landschaft, alles einfach, frei und breit behandelt, wie die Natur selbst, dann eine seiner Perlen, die kleine Infantin Margaretha, mit der vollen Naivität des Kindes, aber dennoch mit dem Ausdrücke der Würde einer Prinzessin (Fig. 250). In den Uffizien zu Florenz, sein eigenes vornehmes Porträt und das gewaltige Reiterbild Philipp's IV. mit Allegorien, in offener Landschaft, mit unglaublicher Beherrschung des Tons und der Farbe gemalt. Im Pal. Pitti zu Florenz, ein Herr von leidenschaftlichen Zügen, die lange aristokratische Hand am Degengefäss. Im Pal. Doria zu Rom, Innocenz X. sitzend, vielleicht das beste Papstporträt des Jahrhunderts. Kirchenbilder hat Velasquez nur wenige gemalt, aber die vorhandenen sind von hohem Werth. Im Museum zu Madrid: eine Krönung der Maria, den gekreuzigten Christus auf nächtlichem Hintergrunde, und eine Steinigung des heiligen Stephanus. Von seinen mythologischen Bildern im Museum zu Madrid ist die Vulkansschmiede durch einen grossartigen Beleuchtungseffekt hervorragend. Auch als Genremaler ist Velasquez von grosser Bedeutung und seine Entwicklungsstufen werden durch drei Hauptbilder dieser Art bezeichnet. Das Bild eines Wasserverkäufers, der einem Knaben zu trinken giebt, in London, ist noch streng und hart, das zweite Bild des «Bacco finto», im Museum zu Madrid, eine lustige Gesellschaft darstellend, deren einer den Bacchus spielt, zeigt den heitersten Humor, bei gediegender Ausführung, und endlich ist die Gruppe der Spinnerinnen und einkaufenden Damen, in einem helldunklen Gemach, ebenfalls im Madrider Museum befindlich, von schlichtester Naturwahrheit, zugleich von liebenswürdigster Anmuth. Auch Landschaften von bedeutender Durchführung sind von Velasquez vorhanden.

Schüler des Velasquez sind: Juan de Pareja, el Esclavo (der Sklave), lange Zeit Diener des Velasquez, der sich heimlich zum Maler bildete, Nicolas de Villacis und Juan Bautista de Mazo Martinez. Ausser in diesen zeigt sich



Fig. 250. Velasquez. Infantin.

die Blüthe der Schule von Madrid bei den Schülern des Pedro de las Cuevas. Zu diesen gehört Antonio Pereda (1590—1669), der dem Murillo im Kolorit gleichkommt. Von ihm, im Museum zu Madrid eine Verzückung des heiligen Hieronymus von lebensvollstem Ausdruck, im Louvre der heilige Ildefonso,

dem die Madonna das bischöfliche Gewand reicht, in der Gallerie Esterhazi zu Wien ein heiliger Antonius mit dem Jesusknaben, in der Münchener Gallerie treffliche Porträts. Andere Schüler des Cuevas sind: Francisco Camilo, José Leonardo, Antonio Arias Fernandez, und Juan Careño di Miranda (1614—1685), als einer der ausgezeichnetsten. Von Letzterem, in der Gallerie Esterhazi das Bild des heiligen Dominikus, im Berliner Museum das Porträtbild Karl's II. als Knabe, im Louvre zwei Porträts Karl's II. Matteo Corezo ist ein Schüler des Careño. Francisco Caro und Alonso del Arco werden als Urheber der Bilder in der Kapelle San Isidro in der Pfarrkirche von San Andrés zu Madrid genannt.

Einer der wenigen namhaften Meister der sehr verbreiteten Schule von Granada ist der schon als Architekt und Bildhauer erwähnte Alonso Cano (1601—1667). Natürliche Einfachheit der Komposition, Beachtung der Gewandmotive zum Ausdrucke des Körperlichen, zeichnen ihn vortheilhaft aus, ebenso seine begründeten anatomischen Kenntnisse. Von ihm, im Museum zu Madrid eine Maria mit dem Christuskinde in einer naturalistisch behandelten Landschaft, dann ein Christusleichnam von einem Engel unterstützt. Ausserdem befanden sich Gemälde aus seiner späteren Zeit in den Gallerien zu Paris, London und Wien.

Pedro de Moya (1610—1666), zuerst ein Schüler des Juan de Castillo, später des van Dyck in London, hat besonders gute Porträts gemalt; Juan de Sevilla ist sein Schüler.

Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), der berühmteste der spanischen Maler, ist zugleich der letzte grosse Meister der Schule von Sevilla. Bei ihm, wie bei allen grossen Spaniern dieser Zeit, ist Kolorit und Auffassung von Tizian beeinflusst. Im Besonderen ist Murillo ein Schüler des Castillo, später bildet er sich in Madrid nach Velasquez, Ribera und van Dyck weiter. Aber allen diesen Schuleinflüssen gegenüber bewahrt Murillo ein hohes Mass innerlicher Freiheit, und seine unglaublich zahlreichen Produktionen fliessen, wie bei Rafael, aus voller tief innerlicher Inspiration. Die Affektmalerei, die allgemein sein Jahrhundert beherrscht, erscheint bei ihm in der edelsten Form, als reine innige Andacht und göttlich naive Freudigkeit. Sein Kolorit ist vollendet wie das des Velasquez; aber er hat eine Verbindung der sinnlichen Schönheit mit der heiligsten Verzückung voraus, die ihn mit Correggio in Parallele bringt. Die herrlichen Madonnen Murillo's verfallen noch nicht selbst in Affekt, wie damals bei den Italienern und Flamländern durchweg üblich, sondern bewahren einen naiven Naturalismus. In seinen zahlreichen Genrebildern wetteifert Murillo in Naturwahrheit mit Velasquez. Eins der schönsten Bilder Murillo's, der heilige Antonius von Padua, der das

Jesuskind aus der Hand der heiligen Jungfrau empfängt, in der Kathedrale von Sevilla. In einer Wiederholung desselben Stoffes, in einem Gemälde des Berliner Museums, ruht das Christuskind bereits auf den Armen des Heiligen. Von den acht Bildern für die Kirche de la Caridad zu Sevilla, die Werke der Barmherzigkeit darstellend, sind nur noch drei an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte. Die heilige Elisabeth von Ungarn als Pflegerin der Aussätzigen, in der Akademie zu Madrid, eines der schönsten Bilder des Meisters. Eine «Conception» genannte Darstellung der Madonna, im Louvre, ist ausgezeichnet durch die Mischung von Realität und Ideal, sie kommt an Werth der sixtinischen Madonna Rafael's gleich. Die heilige Jungfrau, ganz als Spanierin aufgefasst, steht auf der Erdkugel und schaut mit übermächtiger Sehnsucht und Begeisterung nach dem Himmel empor, von dem goldenes Licht auf sie herabströmt. Ueber der Jungfrau halten Engel ein Spruchband, unten ist eine Gruppe von fünf Halbfiguren, in der hingebendsten Anbetung, aber zugleich von höchster Naturwahrheit; denn Murillo malte die Menschen eben so gut wie die Engel. Die berühmte «Assunta», ebenfalls in Paris, stellt die Jungfrau in weissem Kleide vor, mit azurblauem Mantel auf den Schultern, sternengekrönt und auf der Mondsichel stehend; sie steigt leicht wie ein Hauch zu ihrer himmlischen Heimath, ihre Hände sind auf der Brust gekreuzt und ihre Augen strahlen bereits die himmlische Klarheit zurück. Eine Glorie von kleinen Cherubims in glücklichem Gedränge umgibt sie. Die kirchlichen Bilder Murillo's athmen eine echt religiöse Begeisterung, indess sind seine Madonnen irdisch wahr. Die Madonna im Pal. Corsini in Florenz ist einfach lebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Jesuskindes, und bei theilweiser grosser Flüchtigkeit doch ein Wunder des Tons. Die Madonnen im Pal. Pitti erreichen diese Wonne des Tones nicht, die eine — das Kind mit dem Rosenkranz spielend — ist auch in der Malerei weniger lebendig. Die Geburt der Maria, im Louvre, giebt den Vorgang in bescheidener Hütte, und verbindet damit die Erscheinung himmlischer Wesen. Das Licht geht von dem Neugeborenen aus und erleuchtet die untere Gruppe, ein Farbenbouquet von unvergleichlicher Frische bildend (Figur 251). Das Wunder des heiligen Diego, gewöhnlich die Engelküche genannt, ebenfalls im Louvre. San Diego schwebt im ekstatischen Gebet, von oben kommen Engel herab und bringen Lebensmittel, welche sie bereiten. Die Engel sind in ihrem Thun ganz naïv. Von den vielen vortrefflichen Genrebildern Murillo's befinden sich Beispiele in der Gallerie Esterhazi zu Wien, in der Münchener Gallerie, in englischen Sammlungen, und im Louvre. Seine Bettelkinder im Louvre, unter anderen ein Bettler am Fusse einer Mauer, von einem Strahl der Sonne getroffen, sind von wunderbarer



Fig. 254. Murillo. Geburt der Maria.

Malerei. Die in vollendetem Humor gemalten Bettler und Bauern Murillo's geben aber doch meist nur einzelne Charakterfiguren in grossem Massstabe (Figur 252).

Juan Valdez, ein Nebenbuhler Murillo's, Joseph Anolinez und Ignacio



Fig. 252. Murillo. Melonenesser.

Iriarte, der vorzüglichste spanische Landschaftler, gehören der Schule von Sevilla an. Indess bildet die Landschaftsmalerei die schwache Seite der Spanier. Ausser von Iriarte, dem Mitarbeiter Murillo's, sind von Velasquez, wie schon erwähnt, einige Landschaften vorhanden. Eine Landschaft im

Louvre trägt Murillo's Namen. Sie giebt eine öde Gebirgsgegend bei trübem Himmel in skizzenhafter aber meisterlich sicherer Behandlung. Enrique de las Marinas (1620—1680) wird als ausgezeichneter Landschaftler gerühmt.

In der Schule von Madrid steht Francisco Rizi an der Spitze einer anderen Reihe von Schülern. Sein vorzüglichster Schüler, Juan Antonio Escalante, zeichnet sich durch anmuthiges Kolorit aus. Claudio Coello († 1693), einer der letzten spanischen Meister, welche noch den alten Traditionen folgten, verbindet damit doch schon die Nachahmung der Niederländer und der späteren Venetianer. Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts erlosch die Blüthe der spanischen Kunst.

Für die damals in Italien aufkommenden Leistungen der Schnellmalerei bot Spanien kein geeignetes Feld, es fehlte an den Bauten, welche eine solche Dekoration erforderten; indess kam Luca Giordano in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts nach Spanien und bemalte in dieser Art handfertiger Bravour das Tonnengewölbe über dem Chor der Kirche des Escorials. Eine ähnliche Richtung in der Malerei verfolgt Antonio Palomino y Velasco (1653 bis 1726), und hat viel in äusserlicher Tüchtigkeit geschaffen. — Derselbe giebt zugleich die ersten brauchbaren Notizen über spanische Künstler. — Antonio Villadomat (1678—1755) hat sich eine schlichtere Weise der Darstellung gebildet, und Alonso de Tobar ist ein guter Nachahmer des Murillo. Das letzte was in Spanien im 18. Jahrhundert Ansprechendes geleistet wird, sind dekorative Malereien zur Ausstattung der Schlösser; Espinos liefert die Blumenstücke und Luis Menendez die Stilleben in den Sälen des Schlosses von Aranjuez, und endlich der Venetianer Giov. Bapt. Tiepolo die Fresken der Decke im Thronsaal des Schlosses von Madrid, in der Deckenvoute die Völkerschaften Spaniens darstellend.

d) Dekoration und Kunstgewerbe.

Die dekorative Kunst der Epoche wechselt selbstverständlich mit den verschiedenen, aufeinanderfolgenden Stilphasen ihren Ausdruck. Ueberhaupt muss man sich dieselbe reich und prunkvoll vorstellen, mit häufiger Verwendung edler Metalle, farbiger Marmore und Bronzen. Dies gilt in erster Linie von der Ausstattung der Kirchen und Kapellen, dann von dem Innern der königlichen Schlösser und der Alcazár's, welche letzteren in Spanien eine grosse Bedeutung für das öffentliche Leben beanspruchen. Eine Probe kostbarer Kirchenausstattung giebt das silbervergoldete Fussgestell, oder der Thron für die Statue der heiligen Jungfrau, in der Kapelle del Sagrario der Kathedrale von Toledo;

derselbe ist um 1674 von Vigilio Flanetti und Juan Ortiz de Revilla gearbeitet; also noch unter der Herrschaft des borrominesken Stils. Die dekorative Malerei, in derselben Stilfassung, vertritt der vorzügliche Perspektivmaler



Fig. 253. Chorpult in der Kathedrale zu Sevilla.

Francisco Rizi, mit seinen Dekorationen für das Theater Philipp's IV. zu Buen-Retiro. Die Schöpfungen im Genre Churrigueresco sind an sich dekorativer Natur und entfalten hauptsächlich an den Altären der Kirchen ihre phantastische Pracht. Fig. 253 zeigt ein in Holz geschnitztes Chorpult in der Stilisirung dem Ornamentgenre Lepautre folgend. In dieser letzten an die französische Klassik anschliessenden Kunstperiode, spielt das in den königlichen Fabriken zu Buen-Retiro und sonst fabrizirte Porzellan eine ähnliche dekorative Rolle, wie dies mit demselben Material in der französischen und deutschen Roccoperiode der Fall ist. Die Ausstattung der königlichen Schlösser in Madrid und Aranjuez bieten überhaupt Gelegenheit zu reicher Entfaltung des dekorativen Elements. Dagegen fehlen in Spanien die glanzvoll ausgestatteten Adelshôtels und Landedelsitze ganz, die in Frankreich und England so häufig sind. Die Granden lebten zwar meist in Madrid, oder in den Provinzialstädten, aber nicht in Palästen,

sondern in architektonisch kaum bemerkenswerthen Häusern.

Der spanische Ornamentstich scheint weniger entwickelt, als dies in anderen Ländern der Fall war. Die Radirung wurde von den Malern der grossen Blütheepoche nur gelegentlich ausgetübt.