EL GRECO

VON AUGUST L. MAYER

DELPHIN VERLAG MÜNCHEN

ΚΗ
ΥΜΑΤΟΣ
.Θ.

ND
813
.74
M2
1916

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 15009

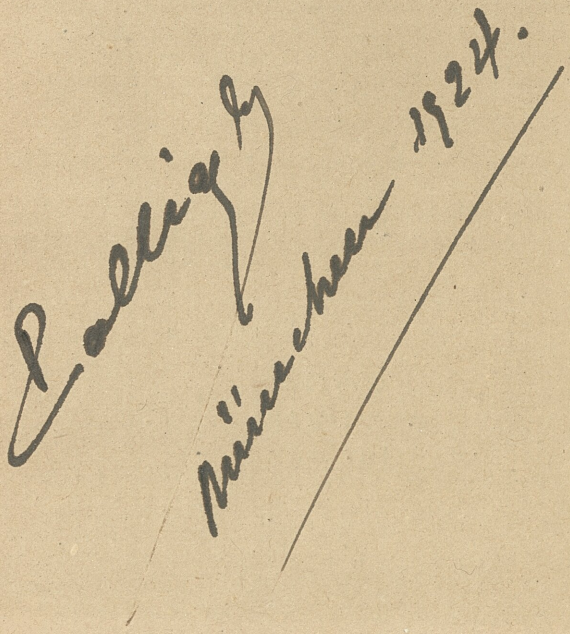
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι. ΣΧΟΛΗΣ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

0640004964

AUGUST L. MAYER / EL GRECO



Dritte
vermehrte
Auflage



DER KARDINAL-INQUISITOR D. FERNANDO NIÑO DE GUEVARA

BUDAPEST, SAMMLUNG M. v. NEMES

EL GRECO

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

VON

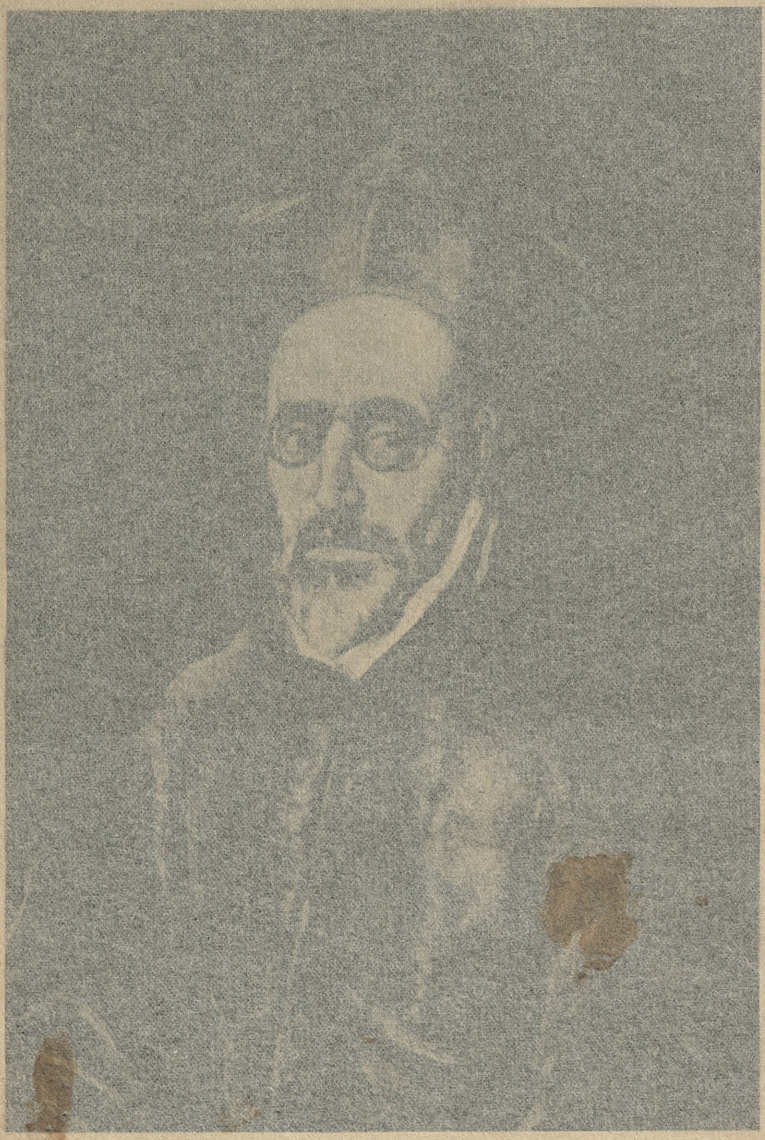
AUGUST L. MAYER.

Korrespondierendes Mitglied
der Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando in Madrid,
der Real Academie de Buenas Letras in Sevilla und
der Hispanic Society of America in New York

MIT 74 ABBILDUNGEN
UND EINER TAFEL IN
KUPFERDRUCK

18
3

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN



DER KARDINAL-INQUISITOR D. FERNANDO NIÑO DE GUEVARA

BUDAPEST, SAMMLUNG M. v. NEMES

EL GRECO

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

VON

AUGUST L. MAYER.

Korrespondierendes Mitglied
der Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando in Madrid,
der Real Academie de Buenas Letras in Sevilla und
der Hispanic Society of America in New York

MIT 74 ABBILDUNGEN
UND EINER TAFEL IN
KUPFERDRUCK

1B
3

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

I N H A L T

Seite

I. Biographisches 5

II. Grecos Werke 14

III. Grecos Kunst 38

IV. Verzeichnis der Hauptwerke Grecos 55

V. Verzeichnis der Abbildungen 68

VI. Abbildungen 1 bis 74

Copyright 1916 by Delphin-Verlag (Dr. Richard Landauer) München

I

BIOGRAPHISCHES

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

Leider wissen wir recht wenig von dem äußeren Lebensgang dieses Künstlers, der sich auf seinen Gemälden stets stolz in griechischen Lettern als der „Kreter Domenikos Theotokopulos" bezeichnet hat. Namentlich die ersten drei Dezennien sind für uns stellenweise noch in ein etwas geheimnisvolles Dunkel gehüllt. Schon das Geburtsjahr des Meisters kennen wir nicht genau. Wir wissen nur, daß er um das Jahr 1547 zu Candia, der Hauptstadt der „Königin der Inseln", geboren worden ist. Frühzeitig kam der junge Domenico nach Italien, nach Venedig. Es ward ihm das große Glück zuteil, noch im Atelier des alten Tizian arbeiten zu dürfen, und die Genugtuung, daß der Venezianer Malerfürst ihn trotz seiner Jugend überaus schätzte.

Doch er hielt es nicht lange in der Lagunenstadt aus. Über Parma wanderte er nach Rom, wo er bald durch ein Selbstporträt in der ganzen Künstlerwelt großes Aufsehen erregte. Dank seiner Bekanntschaft mit dem berühmten Miniaturmaler Julio Clovio, der ein halber Landsmann von ihm war, fand er bei dem allmächtigen Kardinalnepoten Alexander Farnese günstige Aufnahme. Jedoch der junge Maler, der durch das Studium der Werke Michel-

angelos und Raphaels sich das angeeignet hatte, was ihm nach all seinen Venezianer Erfahrungen noch etwa fehlen konnte, und der trotz der stattlichen Konkurrenz dank der mächtigen Protektion eine glänzende Zukunft in Rom vor sich sah, verließ trotz alledem um das Jahr 1576 die ewige Stadt und ließ sich an einem Platze nieder, der nichts von dem heiteren, duftigen, festesfrohen Venedig, nichts von dem Pomp und der Großzügigkeit der Papststadt an sich hatte, sondern in einen Dornröschenschlaf verfallen war und nur noch von der Herrlichkeit vergangener Zeiten träumte: in Toledo, der alten, stolz auf gewaltigem Fels thronenden, vom grünen Tajo umschäumten Kaiserstadt.

Was Greco zu diesem Entschluß gebracht hat, wissen wir nicht bestimmt. Es ist aber kaum anzunehmen, daß er die Reise einzig deshalb unternahm, um die Altarwerke für das Kloster So. Domingo el Antiguo zu schaffen, die der Dekan der Toledaner Kathedrale, Spaniens erster Dompropst, D. Diego de Castilla bei ihm bestellt hatte. Greco selbst schweigt sich darüber aus. Er wurde einmal in einem Prozeß danach gefragt, verweigerte aber da rundweg jede Auskunft. Wir dürfen jedoch vermuten, daß es dem ehrgeizigen Künstler nicht genügte, in Rom unter vielen anderen als „auch ein tüchtiger Maler" zu gelten; er sehnte sich wohl vielmehr nach einer ganz großen Aufgabe und nach einer Stellung, wo er die erste Rolle spielte, wo er das Gestirn war, darum sich alles drehte. Durch jene Arbeiten für das Toledaner Kloster hoffte er wohl die Aufmerksamkeit des Königs Philipp II. zu erregen und dank der Hilfe des mit ihm befreundeten Bildhauers Pompeo Leoni von dem Monarchen für die Arbeiten im Escorial herangezogen zu werden. Es war ja Philipps II. sehnlichster Wunsch, die großen italienischen Meister bei der Ausschmückung des „achten Weltwunders" heranzuziehen; aber Tizian war zu alt und konnte nur einige Tafelbilder schicken; Veronese und Tintoretto lehnten die an sie er-

gangene Aufforderung, nach Spanien zu kommen, ab, und so blieben nur die öden Klassizisten, wie die Zuccari, Romulo Cincinnato und Tibaldi. Mit diesen glaubte es der Grieche wohl aufnehmen zu können.

Sein Wunsch schien in der Tat in Erfüllung gehen zu sollen; er erhielt den Auftrag, ein Gemälde für einen der Altäre der Kirche des Escorial zu schaffen: „die Marter des Hl. Mauritius und seiner Legion" (Abb. 16 ff.). Als aber das Gemälde vollendet war, gefiel es dem König keineswegs, und er ordnete an, daß das Bild zwar behalten, aber nicht an dem dafür bestimmten Platz aufgestellt werden sollte (Cincinnato malte dann in schwächlicher Weise das Ersatzbild). Vielleicht als Probearbeit hatte der Künstler vorher jenen „Traum Philipps II." (Abb. 15) ausgeführt, der gleich dem „Hl. Mauritius" noch heute den Escorial schmückt.

Waren auch nun die eigentlichen Pläne des Künstlers nicht im gewünschten Maß in Erfüllung gegangen, so konnte er sich doch nicht über die Anerkennung beschweren, die seiner Kunst sonst in Spanien widerfuhr. Von Kirchen, Klöstern und Privatleuten erhielt er dauernd große Aufträge. 1579 vollendete er die „Entkleidung Christi am Kalvarienberg" (el Espolio; Abb. 10), das Altarblatt für die Hauptsakristei der Toledaner Kathedrale, wohl auf Anregung des D. Diego de Castilla von dem Domkapitel bestellt. Zwischen dem 18. März und Weihnachten 1586 schuf er für die Pfarrkirche So. Tomé zu Toledo eines seiner größten Meisterwerke, das „Begräbnis des Grafen Orgaz" (Abb. 21 ff.). In den neunziger Jahren führte er eine „Kreuzigung", eine „Himmelfahrt" für das Colegio Doña Maria de Aragon zu Madrid aus, zwischen dem 10. November 1597 und Dezember 1599 eine Reihe von Gemälden für die Capilla de San José zu Toledo, zwischen Februar und November 1603 den „Hl. Bernhard von Siena" für das Colegio dieses Heiligen zu Toledo

und in der gleichen Zeit die Malereien für die Kirche des Hospitals Na. Señora de la Caridad in dem Toledo benachbarten Illescas. Im Auftrag der Toledaner Stadtverwaltung malte er zwischen 1608 und 17. April 1613 das Altarbild für die Kapelle der Doña Isabel de Oballe in S. Vicente, eine „Himmelfahrt Mariä". Schließlich arbeitete er seit dem 16. November 1608 an den Malereien für die Kirche des Hospitals S. Juan Bautista, die er jedoch unvollendet zurückließ.

Wegen fast all dieser Werke mußte der Meister langwierige Prozesse führen. Einmal beanstandete man gewisse Einzelheiten des Gemäldes, wie bei dem „Espolio", wo die gelehrten geistlichen Herren verlangten, die Köpfe des Volkes über Christus müßten als ungehörig entfernt und die drei Marien an einer anderen Stelle angebracht werden, da sie da in Wirklichkeit nicht gestanden hätten. Bei dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" weigerte man sich, dem Künstler die 1200 Dukaten zu bezahlen, auf die das Bild geschätzt worden war, und ließ es aufs neue taxieren. Da wurde aber das Gemälde zum Entsetzen der Kirchenverwaltung anstatt niedriger noch um einige Hundert Dukaten höher eingeschätzt, und so einigte man sich schließlich auf die erstgenannte Summe. Auch beim Bezahlen der Gemälde für das Colegio Da. Maria de Aragon in Madrid und der Bilder für Illescas ging es nicht ohne Prozessieren ab. Man war in Spanien nicht an derartig hohe Honorare gewöhnt. Freilich, Grecos Toledaner Kollegen verdienten sie auch nicht. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß die Forderungen Grecos an und für sich, mit den Preisen italienischer Künstler verglichen, durchaus nicht übermäßig hoch waren.

Neben den bisher genannten Werken, die ja durchweg religiösen Charakters sind, schuf Greco auch für Privatleute noch eine große Anzahl religiöser Bilder sowie überaus zahlreiche Porträts. Die Erzbischöfe Toledos und die

andere hohe Geistlichkeit ließen sich von ihm porträtieren, ebenso die hohe Beamtenschaft, die Gelehrten und die Aristokratie.

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

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

Greco hat dieses sein einziges Kind zärtlich geliebt und ihm sein ganzes Vermögen vermacht. Das war an greifbaren irdischen Gütern nicht viel; dagegen stellte der künstlerische Nachlaß des Meisters ein ungeheures Kapital dar, das Jorge jedoch wohl nicht in derselben Weise hat einlösen können, wie es ihm heute möglich wäre. Greco

hinterließ nämlich nicht weniger als 115 vollendete Gemälde, 2 angefangene, 4 erst zugerichtete, weiter 15 Skizzen und 4 Grisaillen. Daneben 150 Zeichnungen, die heute für uns von größtem Interesse wären. Denn wir besitzen nur eine authentische Zeichnung des Künstlers, die Studie zu dem Johannes Ev. des Hochaltarbildes von So. Domingo el Antiguo, die die Biblioteca Nacional zu Madrid ihr eigen nennt (Abb. 6).

Die einzelnen Gemälde des Nachlasses beweisen, daß Greco keineswegs nur kleine Repliken nach seinen Hauptschöpfungen in seinem Hause behielt, wie uns ältere Biographen berichtet haben. Im Gegenteil. Diese Sammlung macht eher den Eindruck einer Vorratskammer, in der vor allen Dingen die Stücke vertreten waren, die das Publikum am meisten begehrte. So 8 Exemplare der „Geburt Christi", 4 der „Austreibung aus dem Tempel". Porträts fehlten natürlich vollständig; dagegen werden einige Stücke erwähnt, die gleich dem römischen Selbstporträt des Künstlers heute leider verschollen sind. So eine Toledaner Landschaft, die das Gegenstück zu jenem Bild gewesen sein muß, das sich heute in der Sammlung Havemeyer zu New York befindet, und zwei kleine Darstellungen des Laokoon. Das Vorkommen zahlreicher Wiederholungen ist für das Oeuvre Grecos überaus charakteristisch. Neben der „Austreibung" und der „Verkündigung" war vor allem die „Entkleidung Christi" und der „Kreuztragende Christus" sehr beliebt. Wir kennen jetzt noch 9, beziehungsweise 7 derartige Bilder. Noch zahlreicher sind die auf uns gekommenen Darstellungen des „Hl. Franziskus von Assisi", die gar nach Dutzenden zählen. Diese Tatsachen beweisen aufs neue, daß nichts falscher ist, als die vielfach verbreitete Annahme, Greco wäre zu seiner Zeit verkannt worden.

Die zahlreichen Aufträge sicherten dem Künstler recht ansehnliche Einkünfte, und er hätte als wohlhabender Toledaner Bürger sein Leben beschließen können, wenn

er nicht, wie übereinstimmend berichtet wird, auf großem Fuß gelebt hätte. So aber hinterließ er, wie schon gesagt, an barem Vermögen sehr wenig, ja er war sogar noch dem Marqués de Villena und seinem Freund, dem Dr. Gregorio de Angulo verschuldet.

Ein eigenes Haus besaß der Künstler nicht. Die längste Zeit seines Toledaner Wirkens bewohnte er im ehemaligen Judenviertel die vierundzwanzig besten Gemächer des großen Palastes des Marqués de Villena, der überaus malerisch hoch über dem Tajo gelegen war und den Blick auf die weißen in Grün gebetteten Toledaner Landhäuschen frei ließ. Das Hauptgebäude dieses Palastes ist heute ganz vom Erdboden verschwunden; auf dem kleinen, mehr rückwärts gelegenen Teil jedoch ist aus einer stark zerfallenen Ruine ein neues Haus im Stil des späten sechzehnten Jahrhunderts entstanden, das sein Erbauer, der Marqués de la Vega Inclan, dem Andenken Grecos geweiht und — in einem kleineren anschließenden Gebäude — mit einem Greco-Museum vereinigt hat.

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

Freilich, Greco war nicht nur ein großer Künstler, sondern ein hochgebildeter Mann überhaupt. Dies zeigt schon allein die von ihm hinterlassene umfangreiche Bibliothek, in der alle griechischen, lateinischen und italienischen klassischen Dichter und Philosophen vertreten waren, in der die Werke all der Heiligen und Kirchenlehrer standen,

die der Meister so oft auf der Leinwand verewigte; eine Bibliothek, in der auch zahlreiche Werke über Architektur nicht fehlten. Der Künstler betätigte sich nämlich zuweilen auch als Architekt; er entwarf nicht nur selbst die großen Altarwerke, die er mit seinen Gemälden füllte, sondern er zeichnete auch u. a. das Portal für das Colegio de S. Bernardino und war wohl sicher auch beim Bau der Akademie beteiligt, die der Kardinal Quiroga vor den Toren Toledos am Tajo gegründet hatte. In Grecos Nachlaß fanden sich nicht weniger als dreißig Entwürfe.

Gleichfalls werden im Nachlaß des Künstlers zwanzig Gipsmodelle und dreißig Modelle aus Ton und Wachs erwähnt, die die Nachricht bestätigen, daß Greco für seine Arbeiten, ähnlich wie Tintoretto, sich kleine plastische Modelle gemacht hat. Vielleicht aber hat das eine oder andere jener der genannten Modelle für eine größere plastische Arbeit des Meisters gedient; denn Greco arbeitete auch als Bildschnitzer, wie die „Kaselverleihung an den Hl. Ildefons" im Seminario zu Toledo und die Engel des Veronikabildes am Hochaltar von So. Domingo beweisen. Auch als Kunstschriftsteller soll sich Greco betätigt haben; so berichtet uns wenigstens der Sevillaner Franziscô Pacheco, der Greco im Jahr 1611 besuchte und in seinem Buch über die „Kunst der Malerei" die hohe philosophische Bildung der Griechen rühmt. Leider ist das von Pacheco erwähnte Manuskript Grecos über die Kunst der Malerei spurlos verschwunden.

Bei Grecos Tod herrschte in Toledo große Trauer. Dem, was man in ihm verlor, gaben Fray Hortensio Paravicino und Luis de Gongora in formvollendeten Sonetten Ausdruck. Man fühlte, daß in Domenico Theotocopuli eine ebenso eigenartige wie einzigartige Persönlichkeit dahingeschieden war.

Die künstlerische Anerkennung ist Greco weder zu seinen Lebzeiten noch nach seinem Tod versagt geblieben,

erst im neunzehnten Jahrhundert begannen seine Werke in Vergessenheit zu geraten und sein Name mit Geringschätzung genannt zu werden. Jedoch schon Ende der achtziger Jahre regte sich wieder das Interesse für Grecos Kunst, vor allem aber bedeutete die große Grecoausstellung in Madrid 1902 eine glänzende Rehabilitierung des Künstlers.

Ein ganz authentisches Selbstporträt des Meisters besitzen wir leider nicht mehr, zumal jenes in Rom entstandene noch immer verschollen ist. Man darf aber wohl den Jünglingskopf, der auf der „Heilung des Blindgeborenen" zu Parma (Abb. 1) links sichtbar wird, als ein Selbstporträt des Künstlers betrachten und vielleicht auch jenen etwas bleichen, überaus vornehm und durchgeistigt wirkenden Kopf auf dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" (Abb. 22), der schon längere Zeit als das Selbstporträt des Meisters gilt. Ob aber jenes eigenartige Porträt eines älteren Mannes bei D. Aureliano de Beruete in Madrid (Abb. 39) wirklich als Selbstbildnis des Künstlers gelten darf, möchte ich dahingestellt sein lassen.

II

GRECOS WERKE

Auch wenn uns der Brief Julio Clovios vom November 1570 nicht erhalten wäre, worin el Greco ausdrücklich als Schüler Tizians bezeichnet wird, auch wenn es nicht stimmen sollte, was wir mit anderen vermuten, daß der von Tizian in einem Brief an Philipp II. vom 2. Dezember 1567 als Mitarbeiter an der für den Escorial bestimmten „Lorenzmarter" genannte „molto ualente ziouine mio discepolo" kein anderer als Greco war, so sprechen Grecos Arbeiten und nicht nur die aus der frühesten Zeit beredt genug davon, daß Greco wirklich bei Tizian in die Lehre gegangen ist. Auf den auch von Poussin benutzten weiblichen Akt rechts im Vordergrund des berühmten Bacchanals im Prado geht die auf den verschiedenen Darstellungen der „Austreibung der Wechsler" Grecos wiederkehrende liegende Figur zurück; die „Auferstehung Christi" in So. Domingo el Antiguo (Abb. 4) ist in den Hauptfiguren: Christus und die Figuren der rechten Bildhälfte, dem Gemälde Tizians in Urbino nachgebildet, die Figur des aufgeschreckt fliehenden Wächters links auf demselben Bild dem fliehenden Schergen auf Tizians „Ermordung des Petrus Martyr". Noch die „Kreuzigung" im Prado (Abb. 34) zeigt einen unleugbaren Zusammenhang mit Tizians Golgathabild zu Ancona. Auch die Magdalenenbilder und die Darstellungen des „Salvator Mundi" Grecos (Abb. 38) verraten die Beziehungen Grecos zu Tizian, wie endlich im Pfingstbild des Prado (Abb. 65) die Erinnerung an Tizians berühmtes Gemälde in S. Maria della Salute zu Venedig noch deutlich zu verspüren ist.

Im übrigen offenbaren uns die Frühwerke Grecos einen innigen Zusammenhang mit der Kunst Veroneses sowohl, wie mit der Tintorettos und Bassanos. Was Veronese an-

langt, so sind es gewisse dekorative Tendenzen, wie auch verschiedene Typen, die wir bei Greco wiederfinden. Tintoretto wirkte durch seine Porträts und durch seine Bewegungsmotive lebhaft auf den jungen Kreter ein. Vor allem aber scheint die Kunst des Jacopo Bassano tiefen Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Dies zeigt sich sowohl in der Verwandtschaft verschiedener Kompositionen, wie der des „Christus am Ölberg", in der Pflege religiöser Genremalerei, wofür namentlich die früheste Fassung der „Austreibung der Wechsler" Grecos in der Sammlung Cook charakteristisch ist (Abb. 2), und besonders in der Bassano sehr verwandten, fetten speckigen Technik des jungen Greco, namentlich bei Bildern halbwegs größeren Formats. Erst im Anfang der achtziger Jahre gibt der Künstler diese Bassanoartige Technik auf; sodann ist es das Kolorit (namentlich im etwas trüben Krapplack und im Malachitgrün), das bei den meisten Jugendarbeiten so sehr an das Bassanos erinnert; endlich die spritzigen Lichter, die freilich bei Bassano noch nicht die Rolle wie bei Greco spielen. Aber Darstellungen wie der Bursch, der ein Licht an einer glühenden Kohle anzündet (Neapel, Museum), und die damit zusammenhängende, von Greco mehrfach gemalte Genreszene mit dem Burschen, der Frau und dem Affen (das beste Exemplar früher London, Carfaxgallery; Abb. 11) weisen deutlich auf Bassano als Anreger, der derartige Effekte vor allem auf seinen Hirtenanbetungen anzubringen liebte. (Vielleicht ist die noch Jacopo Bassano zugeschriebene Hirtenanbetung in der Akademie zu Venedig eine Grecosche frühe Kopie nach dem in verschiedenen Wiederholungen vorkommenden Original Bassanos.)

Es ist sehr bezeichnend, daß gerade diese frühen Arbeiten Grecos bis in die letzten Jahrzehnte den Bassani, Veronese oder Tintoretto zugeschrieben worden sind. So die „Heilung des Blindgeborenen" (Abb. 1), die uns in zwei Exemplaren bekannt ist (die erste Fassung in Dresden, die zweite,

erst in Rom entstandene, in Parma), sowie die „Austreibung der Wechsler", die in fünf verschiedenen Exemplaren auf uns gekommen ist. Zwei davon stammen aus der italienischen Zeit. Das erste Bildchen (in der Sammlung Cook-Richmond [Abb. 2]) läßt noch die Freude des Künstlers an der Einzelerscheinung und an verschiedenem Kleinkram erkennen, wie sie den Bassani eigen ist; daneben findet man verschiedene ganz Veronesische Typen. Auf dem zweiten Exemplar bei Lord Yarborough interessiert vor allem die Gruppe rechts unten, die eine Huldigung des Künstlers an seine Lehrer darstellt. Er porträtierte nämlich hier seinen ersten Meister Tizian, daneben Michelangelo, bei dem er die Größe der Zeichnung und Monumentalität der Gestaltung bewunderte, wenn er auch von ihm als Maler nichts wissen wollte, ferner seinen römischen Gönner Julio Clovio und schließlich Raphael, dessen Kompositionskunst dem jungen Griechen überaus imponierte, und von dem er auf diesem Gebiete nicht wenig gelernt hat. Julio Clovio hat er dann noch einmal eigens porträtiert; es ist das schöne Bild im Museum zu Neapel, einst im Besitze des Hauses Parma, darin sich Grecos Verwandtschaft mit Tintoretto offenbart. Auf der Reise von Venedig nach Rom muß der Künstler sich auch in Parma aufgehalten haben; denn der Einfluß Correggios, vor allem seiner „Nacht", ist noch lange in den Werken Grecos zu spüren, namentlich in seinen eigenen „Hirtenanbetungen". Auch die Madonnendarstellungen Grecos weisen eine gewisse Correggieske Note auf, nicht zuletzt in dem Detail des meist kokett angeordneten Kopftuches der hl. Jungfrau. Aus dem Ende der italienischen Zeit stammt dann noch die kleine „Verkündigung" im Prado, die noch stark venezianische Erinnerungen aufweist, ferner die Franzikusstigmatisation der Sammlung Zuloaga, endlich das lebensgroße ganzfigurige Porträt des Malteserkapitäns D. Vincencio Anastagi in der Sammlung H. C. Frick in New York, das noch in einem

der Art Bassanos verwandten, mehr naturalistischen Porträtstil gehalten ist (Abb. 5). Wohl schon auf spanischem Boden entstanden ist die etwas an Sebastiano del Piombo erinnernde „Pietà" der Sammlung Archer M. Huntington in New York (Abb. 3), von der in der Sammlung John G. Johnson in Philadelphia eine etwas spätere Variante zu sehen ist.

Bemerkt sei noch, daß man schon aus der verschiedenen Fassung der Signatur allein eine Chronologie der frühen Arbeiten Grecos entwickeln kann: Greco hat ziemlich lange gebraucht, bis er die Form der Signatur fand, die ihm zu seiner künstlerischen Art zu passen schien. In seiner frühen Zeit bis in die ersten spanischen Jahre hinein signierte er mit großen griechischen Buchstaben, dabei immer mit kleinen Varianten. Späterhin verwandte er nur kleine griechische Buchstaben, die uns zum erstenmal auf der „Himmelfahrt Mariä" von 1577 (heute in Chicago) begegnen, aber erst in den achtziger Jahren sich alleiniges Recht verschaffen.

In Spanien hat der Künstler seine venezianischen Erfahrungen bis in die späteste Zeit hinein verwertet, wie schon weiter oben kurz angedeutet wurde. In seinem ersten großen Toledaner Gemälde, der 1577 vollendeten „Himmelfahrt Mariä", einst das Mittelstück des Hochaltares von So. Domingo el Antiguo, jetzt in Chicago, Art Institute (Abb. 8), hat der Künstler ein eigenartiges Gegenstück zu Tizians „Assunta" geschaffen. Dann zeigt aber auch noch der „Hl. Mauritius" im Escorial (Abb. 16ff), wie sehr Greco venezianische Empfindung in Fleisch und Blut übergegangen war. Wenn er hier nicht, wie es eigentlich gewünscht war und auch der spanischen Auffassung entsprach, vor allem die Marter des Heiligen und seiner Begleiter, sondern diese römischen Ritter, ruhig wie im Gespräch zusammenstehend, darstellte und nur im Hintergrund das eigentliche Martyrium andeutete, so schwebten ihm eben

die bekannten Sante Conversazioni der Venezianer vor. Auch jene Porträts, wie die des Inquisitors Niño de Guevara (Abb. 37 und Titelbild), sind ohne die Venezianer Jahre nicht denkbar.

Die Werke aus der ersten spanischen Zeit zeigen noch eine gewisse Unausgeglichenheit im Stil. In den Gemälden von So. Domingo und dem Espolio der Toledaner Kathedrale stören noch die naturalistischen Einzelbeobachtungen die auf eine dekorative Gesamtwirkung gerichteten Bestrebungen des Künstlers. Zu einem völligen Ausgleich ist ja der Meister selten, eigentlich nie gelangt. Es sind diese ersten spanischen Schöpfungen bis zu dem „Mauritius" noch auf ziemlich realem Boden erwachsen, während der „Mystiker" Greco erst mit dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" deutlich erkennbar auf den Plan tritt.

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

Leider ist das Altarwerk nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustand erhalten. Das Mittelbild ist, wie schon erwähnt, durch eine Kopie ersetzt, ebenso wie die Halbfiguren der Heiligen Benito und Bernardo. Statt des einst das Ganze krönenden „Gnadenstuhl in den Wolken", den der Prado besitzt (Abb. 9), sieht man eine „Hirtenanbetung", die Greco erst viele Jahre später gemalt hat. Von den ursprünglichen Gemälden sind nur die beiden Johannes sowie das „Schweißtuch der Veronika" noch an Ort und Stelle. Man hat geglaubt, Greco habe sich bei dem Aufbau dieses Altarwerkes etwas an den berühmten Altar des älteren Palma in Sa. Maria Formosa zu Venedig gehalten. Eine gewisse Verwandtschaft ist nicht zu leugnen. Allein, noch interessanter als die Ähnlichkeit ist der Punkt, in dem die beiden voneinander abweichen: Greco, der von Anfang an bei der Gestaltung des menschlichen Körpers überaus

schlanke Proportionen liebt, hat das Format der einzelnen Bilder und somit auch das des ganzen Altarwerkes gleichfalls ins Überschlanke gezogen.

Vom malerischen Standpunkt aus betrachtet sind die Gemälde, die Greco in der gleichen Zeit für die beiden Altäre im Querschiff dieser Klosterkirche schuf, interessanter als die des Hauptaltares. Nie ist später der Meister dem Lichtproblem in gleicher Weise nachgegangen wie in dieser „Hirtenanbetung" (Abb. 14) und der „Auferstehung Christi" mit dem Porträt des in das weiße Osterornat gekleideten D. Diego de Castilla (Abb. 4). Namentlich die „Hirtenanbetung" zeigt eine eigenartige Verschmelzung der Art Correggios mit der Lichtbehandlung jener „Lorenzmarter" Tizians, an der er selbst einst mitgearbeitet hatte. Wichtig sind uns diese Hirtenanbetungen wie die Auferstehung deswegen, weil sie eben zeigen, daß Greco keineswegs nur der Kolorist gewesen ist, als der er ohne Einschränkung gilt, sondern daß er dem damals so viele Künstler interessierenden Problem des Helldunkels durchaus nicht aus dem Weg gegangen ist. Freilich hat Greco später immer mehr darauf verzichtet, eine derartig Licht spendende Erscheinung wie den auferstehenden Christus in den Mittelpunkt einer Komposition zu setzen. Diese Lichtwirkung wäre ihm noch zu ruhig erschienen. Was wir später bei Greco finden, ist eine sehr interessante Vorwegnahme der Tenebrosomanier, die scharfe Betonung von Licht- und Schattengrenzen im Sinn Caravaggios, die aber dann wieder verwischt wird durch die scheinbar wahllos überallhin verspritzten flackernden Lichter.

Für den Koloristen Greco ist unter den für So. Domingo entstandenen Gemälden der „Gnadenstuhl in den Wolken" höchst charakteristisch (Abb. 9), da dieses Bild (dessen Komposition ja stark an den berühmten Stich Dürers erinnert) vor allem auf Blau und Gelb gestimmt ist. Greco, der diesen Farbakkord in jenen Jahren in dem imposanten

„Hl. Sebastian" der Kathedrale von Palencia wieder aufgenommen, ihn dann in seinem „Hl. Mauritius" zu einer vollen Symphonie ausgestaltet hat und später immer wieder darauf zurückgekommen ist, zeigt hier deutlich, daß er bei all seinem erstaunlichen Verständnis für spanisches Leben und Wesen doch als Maler nie zum Spanier geworden ist. Er vermochte es nicht, sich mit der Vorliebe der spanischen Meister für ernste, schwere, gedämpfte Farben und Töne zu befreunden, sondern blieb nach wie vor ein unbedingter Schüler der Venezianer, ein Genosse der Palma, Bassani und des ja stets von ihm verehrten, dekorativen Veronese, die alle ihre Gemälde vorzugsweise auf Blau und Gelb gestimmt haben. Vielleicht wurde Greco bei der Wahl dieses Akkordes auch noch durch das Studium der Werke Correggios bestärkt, der gleichfalls in einer ganzen Reihe seiner Meisterschöpfungen (Scodellamadonna) diesem Farbenklang den Vorzug gegeben hat.

Gleichzeitig mit den Arbeiten für So. Domingo führte Greco für das Toledaner Domkapitel ein Gemälde aus, dessen Thema sehr selten behandelt worden ist: „Die Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg" (el Espolio, vollendet vor dem 15. Juni 1579). Die ungeheure Lebendigkeit der Szene, die Mannigfaltigkeit im Ausdruck — das Seelenvolle Christi, der Stolz des Hauptmanns, das Gemeine in den Volkstypen — das Funkeln und Gleißen der Farben wie die einzelnen malerischen Effekte — die Reflexe auf der Rüstung des Ritters und dem Schurz des Henkers, jene vorweisende Hand des Mannes im Hintergrund —, dies alles verschaffte dem Werk sofort eine ungeheure Beliebtheit, trotz einzelner nörgelnder Theologen, von deren Beschwerden schon die Rede war. Immer wieder hat der Künstler das Werk wiederholen müssen, wobei er stets etwas noch Vollkommeneres zu geben versuchte; die endgültige Fassung des Themas bietet uns das Exemplar der Münchener Alten Pinakothek (Abb. 10). Eine Reihe von

Wiederholungen läßt die Gruppe der Marien wie den das Loch in den Kreuzesstamm bohrenden Schergen weg, setzt die Köpfe über Christus mehr auf die Seite und gibt so im Breitformat die von den kritisierenden Domherren gewünschte Variante (Budapest, Sammlung Nemes; Marrataxi, Sammlung Veri). Verschiedene der Wiederholungen stammen aber nicht von Greco selbst, sondern von Schülerhand. Die im Pradomuseum trägt die Signatur von Grecos Sohn, Jorge Manuel.

Etwas ähnliches Funkelndes, wie das Espolio, besitzt das höchstwahrscheinlich um 1580 entstandene Gemälde im Escorial, das unter dem Namen „Der Traum Philipps II." bekannt ist (Abb. 15). Es sind hier Elemente verschiedener beliebter religiöser Darstellungen zusammengeschweißt, in der Hauptsache handelt es sich um die Anbetung des Namens Christi, eine von den Jesuiten aufgebrachte Variante der durch die von Eyck ja so bekannten Anbetung des Gotteslammes. Das Ganze besitzt durch sein Kolorit etwas eigenartig Blumiges. Man denkt auch unwillkürlich an jene goldfunkelnden, edelsteinbesetzten Reliquiare und Buchdeckel des ersten christlichen Jahrtausends.

Von einem blumigen Charakter kann man auch bei dem großen Mauritiusbild sprechen, von dem schon mehrfach die Rede war (Abb. 16ff.). Allerdings ist das Blumige hier von ganz anderer Art, moderner, stillebenhafter. Bezeichnend für das Ganze ist die wundervoll gemalte Pflanze, die der Meister gleichsam als künstlerisches Symbol ganz im Vordergrund hat aufblühen lassen. Und wie eine Wunderblume selbst wirkt die gleichsam aus dem Felsgestein entwachsene büßende „Hl. Magdalena" der Sammlung Nemes, die gleichfalls jener Periode angehört (Abb. 12). Wenige Jahre später entstanden ist die Variante aus dem Colegio de los Ingleses zu Valladolid (Abb. 13).

Die Elemente für Grecos Kunst sind in diesen Arbeiten aus den ersten Jahren seines Wirkens in Toledo gegeben.

Es handelt sich nur darum, sie, soweit es dem Künstler möglich war, zusammenzuschweißen und das für seine Art noch störende Substantielle, Materielle zu lockern oder aufzulösen. Die Erfüllung dieses Zieles sollte das „Begräbnis des Grafen Orgaz" bringen (Abb. 21 ff.).

Greco hatte ein Wunder darzustellen, die Legende nämlich, wie der fromme Ritter Orgaz in der von ihm gestifteten Kirche So. Tomé beigesetzt werden sollte, in dem Augenblick aber, als die Geistlichkeit zu dem Begräbnis schreiten wollte, die Heiligen Stephanus und Augustinus vom Himmel niedergestiegen seien und selbst die Bestattung des frommen Ritters vollzogen hätten. Der Künstler hat nun ganz davon abgesehen, mit billigen Mitteln das eigentliche Wunder zu betonen, er hat vielmehr das Legendäre, Traumhafte, Gespenstige dieser Geschichte wiederzugeben versucht. Schon wie er vermeidet, die Füße der Trauerversammlung zu zeigen und damit der ganzen Szene den eigentlichen Boden nimmt, ist überaus charakteristisch hierfür. Das zahlreiche Trauergefolge verhält sich völlig ruhig, als ob es für sie, die echten, stolzen Kastilier, selbstverständlich wäre, daß einem solchen Mann eine solche Ehrung widerfahre; zudem hat der Künstler diese untere Gruppe in ein kühles, regnerisches Grau gehüllt, woraus nur die Rüstung des Verstorbenen und die Prunkgewänder der Heiligen hervorfunkeln. Oben aber gab er zum Ausgleich die ganz lichte Himmelsversammlung mit dem thronenden, in Weiß gekleideten Christus in der Mitte, zu dem ein Engel als wahrer Sendbote des Himmels die Seele des Verstorbenen hinaufträgt. Die größte Bewunderung hat stets die Perlenkette der 23 Porträts erregt, die der Künstler im Hintergrund des Bildes als die eigentliche Trauerversammlung aufgereiht hat. Die ganze geistige, kirchliche und aristokratische Elite Toledos tritt uns hier entgegen. Wir erblicken unter anderen die beiden Brüder Covarrubias und den Künstler selbst (Abb. 22). Im Vordergrund hat

er sein Söhnlein Jorge in jenem Pagen porträtiert, der, eine trüb brennende Fackel in der Rechten haltend und mit der Linken auf die Hauptgruppe weisend (Abb. 26), wie die Einleitung zu der hier erzählten frommen Legende wirkt.

Alles, was Greco später noch zu sagen hatte, ist in diesem Werk im Kerne bereits gegeben. Es tritt daher in den nächsten Jahren auch ein gewisser Stillstand ein. Jene Gemälde aus dem Colegio de Maria de Aragon im Pradomuseum legen Zeugnis dafür ab, namentlich die überaus sorgfältig komponierte „Kreuzigung" (Abb. 34). Ein Vergleich der „Auferstehung" (Abb. 32) mit dem ungefähr fünfzehn Jahre früher entstandenen Bilde desselben Inhalts des Klosters So. Domingo (Abb. 4) läßt die Entwicklung des Künstlers deutlich erkennen. Alles nur halbwegs modellmäßig Wirkende ist nun unterdrückt. Christus, der dort nicht eigentlich zum Himmel hinaufschwebend, sondern mehr schreitend erscheint, entschwindet hier, wie von einer unsichtbaren Macht steil aufwärts getrieben, der Erde, und in überaus charakteristischer Weise sucht rechts eine übermäßig in die Länge gezogene Gestalt den Entschwebenden noch zu erhaschen. Man spürt, mag dieser auch noch so sehr sich strecken, auch ihm wird die himmlische Erscheinung entgleiten. Im ganzen ist hier nun alles viel erregter und bewegter; jener in dem Toledaner Bild schon angedeutete Abstand zwischen Christus und den zentral um ihn gruppierten Wächtern wirkt hier noch viel mehr als musikalische Pause und erhöht die Stimmung des Ganzen. In die gleiche Zeit wie diese drei Madrider Bilder, wenn nicht überhaupt ursprünglich zur selben Serie, gehört auch die große „Verkündigung" mit der Engelsglorie in dem Museo Balaguer zu Villanueva y Geltrú (Abb. 31) und die „Hirtenanbetung" in der Kgl. Galerie zu Bukarest. Ebenso gehören der Zeit zwischen 1586 und 1597 etwa verschiedene Darstellungen des reuigen Petrus an (Barnard Castle, Bowes Museum, Abb. 19; Christiania, Sammlung

Langaard; Toledo, Marqués de la Vega Inclán), ferner das Doppelbild der Heiligen Peter und Paul in der Eremitage zu Petersburg und das innig gefühlte Halbfigurenbild „Christi Abschied von seiner Mutter", ehemals im Kloster S. Pablo zu Madrid, ferner verschiedene Exemplare des „Kreuztragenden Christus" (Madrid, Prado und Sammlung A. de Beruete; Keir, Sammlung Stirling usw., Abb. 29).

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

Der „Hl. Joseph" wie der „Hl. Martin" der Capilla de S. José (das Original des hl. Martin wie das der noch zu erwähnenden Madonna jetzt bei Mr. Widener-Philadelphia; von dem hl. Joseph eine kleine Replik in der Magdalenenkirche zu Toledo) sind die Hauptbeispiele für die Steigerung der Längenproportion; daneben aber auch für die immer reifer sich entwickelnde Kunst des Meisters in der Wiedergabe der Landschaft. Die „Madonna", hier von den Heiligen Agnes und Marina begleitet (Abb. 35), hängt aufs engste mit den Madonnendarstellungen zusammen, die der Künstler zum Teil für Toledaner Kirchen, zum Teil für Privatleute geschaffen hat. Bald sieht man hier die Madonna mit dem Jesuskind, der hl. Anna und dem hl. Joseph, der dem Kind eine Schale mit Früchten reicht (Bukarest, Kgl. Galerie; Paris, Privatbesitz, Abb. 42; Sammlung late Sir William van Horne, Montreal, Kanada, Abb. 43), bald die Madonna mit der hl. Anna, die das kräftig entwickelte Kind aufdeckt (Toledo, Cap. de Sa. Anna), mit dem hl. Joseph und dem nackten, eine Fruchtschale haltenden Johannesknaben (Prado), bald den schon ziemlich großen Jesusknaben an der Brust der Mutter mit dem hl. Joseph (New York, Hispanic Society; Budapest, Sammlung

Nemes). Alle diese Darstellungen sind überaus brillant im Kolorit, die Madonna selbst stets von eigenem Reiz; doch fast das Schönste ist immer die Fruchtschale mit den Birnen, Kirschen, Mirabellen und Pfirsichen, ein Stilleben, dessen Behandlung allein schon den bedeutenden Künstler erkennen läßt. Und von kaum geringerem Reiz sind verschiedene Details, wie die Begegnung der Rechten Marias, die dem Kind eine Birne reicht, und das entgegengestreckte Händchen des Jesusknäbleins; das ganze, sensitive, stark ans Preziöse heranreichende Empfinden des Künstlers kommt hier deutlich zum Ausdruck.

Die „Krönung Mariä" der Josephskapelle hat der Künstler dann noch mehrfach ohne die begleitenden Heiligen wiederholt. Zwei derartige Repliken sind uns noch erhalten in dem Bild in Illescas und dem bekannten Gemälde der Sammlung Pablo Bosch zu Madrid, in dem man, wohl kaum mit Recht, das Vorbild zu der Marienkrönung des Velazquez im Prado hat erblicken wollen (Abb. 58). Die Wiedergabe des Transzendentalen, das Glaubbarmachen überirdischer Wesen, die im unendlichen Raum schweben, ist hier Greco in seltener Weise gelungen.

Das Gegenstück zur „Marienkrönung" von Illescas bildete einst die in überaus zarten Tönen gehaltene „Vermählung Mariä", die im Laufe der Zeit in die Kgl. Galerie zu Bukarest gelangt ist (Abb. 57). Die Mehrzahl der Gemälde in Illescas befindet sich heute leider in sehr üblem Zustand. Ihre Restaurierung ist jedoch für die nächsten Jahre zu erwarten. In prachtvoller Frische leuchtet aber dem Beschauer der „Hl. Ildefons" entgegen, ein Gemälde, das uns den Künstler auf dem Höhepunkt seines Könnens angelangt zeigt (Abb. 44). Nicht nur in malerischer Hinsicht ist es vollendet, sondern auch im seelischen Ausdruck. El Greco offenbart auch hier wieder, wie sehr es ihm darum zu tun war, das gestellte Thema in besonderer, eigentlich nicht erwarteter Weise zu behandeln. Der Darstellung liegt

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

Alles, was man sonst zu Grecos Nachteil anführen kann, jene direkt falsche Perspektive bei der Wiedergabe des Tisches, jene eigenartig gespreizte und „verzeichnete", grob gesagt „manierierte" linke Hand, wirken hier eigentlich selbstverständlich, fast könnte man sagen notwendig. Denn wäre alles „natürlich" wiedergegeben, es würde dieser Eindruck des Seltsamen, Wunderbaren, auf den es ja hier abgesehen ist, nicht erreicht sein. Der Kopf ist überaus durchgeistigt, die Malerei des Ganzen von höchstem Feuer. Dabei erschlägt die Leuchtkraft der roten Decke nicht das eigenartige Schwarz in dem Überwurf des Heiligen, das, leicht über die braune Grundierung geworfen, überaus farbig wirkt. Von ähnlichem Charakter ist die vielleicht etwas früher entstandene Vision des hl. Dominikus (früher Paris, Sammlung Rouart, Abb. 45).

Der Künstler hat den hl. Ildefons dann noch einmal dargestellt in jenem stehenden Heiligen, der zu Unrecht stets als der hl. Eugen bezeichnet wird und sich mit seinem Gegenstück, dem hl. Petrus, heute im Escorial befindet (Abb. 48 und 49). Eine bedeutend schwächere Replik von diesem „Hl. Ildefons", die erst einige Jahre nach

dem Tode des Künstlers entstanden ist, besitzt der Prado. Dieser Zeit, der Epoche zwischen 1595 und 1604, gehört auch der Apostelzyklus in der Sakristei der Toledaner Kathedrale an, ferner der Madonnenkopf im Prado und dessen Repliken im Museum zu Straßburg und der Sammlung Lázaro-Madrid, der Apostelkopf in der Sammlung Baron M. von Herzog, Budapest, der Apostel Santiago der Sammlung Archer M. Huntington in New York und schließlich noch eine Reihe von Franziskus-Darstellungen. Am interessantesten unter diesen ist vielleicht das Exemplar der Nat. Gall. of Irrland, Dublin, das zu den gelungensten dekorativen Schöpfungen des Künstlers gehört (Abb. 20). Die Gestalt des Heiligen ist streng pyramidal komponiert, und sowohl dieser Komposition zuliebe als auch um das Übernatürliche zu betonen, hat der Künstler, was ja bei nicht wenigen Anstoß erregt, den Hinterkopf des Heiligen völlig weggelassen. Nicht ganz so gelungen ist das Exemplar bei dem Marqués de Pidal in Madrid. Bekannter als diese Art der Darstellung des stigmatisierten Franziskus ist die, die uns, meist in kleinem Format, den Heiligen kniend entweder im Augenblick der Stigmatisation oder mit dem Totenschädel in der Hand und von einem fast immer als Rückenfigur gesehenen Ordensbruder begleitet zeigt (Abb. 30). Diese Wiedergabe des Themas fand ganz ungemeinen Anklang. Bis in seine späteste Zeit hat Greco immer wieder diesen Gegenstand malen müssen, und es ist nicht verwunderlich, daß die vielen Exemplare von sehr ungleicher Qualität sind. Viele dieser Bilder stammen aber überhaupt nicht von ihm, sondern sind von Schülern oder Nachahmern ausgeführt.

Ob jene kleinen Doppeldarstellungen der beiden Johannes in der Kirche S. Juan Bautista zu Toledo und des Evangelisten Johannes mit dem hl. Franziskus im Prado, wie Cossio meint, dieser Zeit noch angehören oder, wie wir

vermuten, schon der letzten Periode, gleich der kleinen Einzelfigur des Täufers Johannes der Sammlung Koehler-Berlin (Abb. 56) und dem Kopf des Evangelisten Johannes der Sammlung Baumgarten-Budapest (Abb. 54), mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls sind sie unmöglich vor 1600 entstanden. Sie zeigen bereits den ausgesprochenen Altersstil des Künstlers, der die in seinen Werken wie dem hl. Bernardin und dem hl. Ildefons von Illescas erreichte Steigerung nochmals zu überbieten sucht, dabei aber häufig zu Dingen kommt, bei denen es schwer fällt, Schritt zu halten und ihnen volle Anerkennung zu zollen. Man muß sich fragen, ob man hier wirklich alles dem visionären und dekorativen Zug der Kunst Grecos zugute halten darf, ob man hier nicht vielleicht eher das Recht hat, von einem zuweilen empfindlich störenden Manierismus zu reden. Nicht nur den himmlischen Erscheinungen nämlich, sondern auch den auf der Erde stehenden mangelt oft jede körperliche Struktur, zudem läßt das flackernde Licht diese weich gewordenen, wie aus Marzipanteig gekneteten Figuren noch unruhiger, haltloser erscheinen. Besonders reizvoll bei diesen Stücken ist die oft überaus modern anmutende Behandlung der Landschaft, namentlich das ganz lichte, zarte Grün, das sich in gleicher Weise erst in der neuesten französischen Malerei wiederfindet.

Neben den bereits genannten Bildchen sind der „Hl. Sebastian" bei dem Marqués de Casa Torres, der einen Vorläufer in dem Exemplar der Bukarester Kgl. Galerie besitzt, sowie der um 1606 entstandene „Hl. Dominicus" in der Kirche S. Nicolas sehr bezeichnend (auch dieser hat seinen Vorläufer in dem in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstandenen Exemplar bei D. A. Sanz Bremon-Valencia). Vor allem jedoch zeigt sich Grecos Manierismus deutlich in jener großen „Taufe Christi" in der Kirche des Hospital de Afuera zu Toledo, die der Meister unvollendet zurückließ, und an der sich dann sein

Sohn dadurch, daß er sie zu vollenden suchte, versündigt hat.

Charakteristisch für diese Spätzeit sind dann auch die höchstinteressanten Varianten von Darstellungen, die Greco in früherer Zeit geschaffen hat, so die „Austreibung der Wechsler" in der Sammlung Frick in New York (Abb. 3) und die noch spätere Variante der Bruderschaft vom hl. Sakrament in S. Ginés zu Madrid (Abb. 41), und der „Hl. Martin zu Pferd", früher in der Sammlung Manzi-Paris (Abb. 40).

Hier sei dann auch der Apostelzyklus in dem Museo del Greco zu Toledo erwähnt, der zu den spätesten Arbeiten des Künstlers gehört (der hier wiedergegebene Apostel Santiago, Abb. 62, ist eine Variante des Toledaner Stücks), sowie verschiedene Darstellungen des „Kruzifixus", so in der Kirche S. Nicolas, im Greco-Museum zu Toledo sowie im Pariser Kunsthandel. Reizvoll ist hier die in gespenstigem Licht aufleuchtende Landschaft mit einem Reiter auf einem Schimmel, der eine rosafarbene Fahne hält. Auch eine Anzahl von Verkündigungsdarstellungen gehören dieser Spätzeit an, so neben der wohl schon bald nach 1600 entstandenen im Budapester Museum (Abb. 46) die bei D. Ignacio Zuloaga in Paris.

Daneben schuf dann Greco noch eine Reihe wirklich einzigartiger Darstellungen, die zum Teil zu seinen bedeutendsten Leistungen gehören. Höchst eigenartig, wenn auch stark manieriert, wirkt das Bild „Jesus im Hause des Simeon" (Lord D'Abermon Esher bei London; die Variante im Kunsthandel, Abb. 69), gewaltig die Darstellung von „Christus am Ölberg" (Museum zu Lille und Sammlung Nemes in Budapest, Abb. 67). Besonders grandios ist hier der wie aus der weißen Wolke geborene Engel. Von dem delikaten Farbempfinden des Künstlers zeugt die Tatsache, daß er vermieden hat, den in Krapplack gekleideten Christus auf den lichtgrünen Grasboden zu setzen, vielmehr zwischen dieses Rot und Grün ein trennendes weiß-

liches Blau eingeschoben hat. Die eigenartige Hintergrundbehandlung rechts erinnert an die erwähnten Kruzifixusdarstellungen. Die drei Apostel sind gewaltige, michelangeleske Gestalten, ursprünglich vor allem durch die starken Verkürzungen von großer, fast allzugroßer Plastik; diese wurde aber durch die breit angelegten, übergeworfenen Mäntel in Orange und Grün gedämpft und so ins Dekorative gezwungen. Es kann nicht Wunder nehmen, daß Greco selbst mit dieser Lösung sich auf die Dauer nicht zufrieden gab und so hat er in einer als Breitformat gestalteten Komposition (Madrid, Privatbesitz Abb. 59; ein geringeres Exemplar jetzt London, Nat. Gall.) die Jünger kühn in den Mittelgrund zurückgeschoben. Es gibt wenig Bilder Grecos, die so verblüffend modern wirken, wie gerade dieses. Nicht weniger dringlich wirkt die „Ausgießung des hl. Geistes" im Prado (Abb. 65), ein Vorwurf, der für den im Licht schwelgenden Greco wie geschaffen war. Jene tanzenden Flämmchen über den Häuptern der Heiligen könnte man fast als das Symbol seiner Kunst auffassen.

In gleicher Weise ist aber auch die 1608 begonnene, vor dem 13. April 1613 vollendete „Himmelfahrt Mariä" in S. Vicente zu Toledo für seine ganze Art und seinen Charakter überhaupt bezeichnend (Abb. 70; der Entwurf dazu oder vielleicht eher eine delikate kleine Wiederholung in der Sammlung Selgas-Cudillero). Das Bild gleicht einer gewaltigen Flamme, die wie von einem mächtigen Wind angefacht gen Himmel lodert. Greco hat hier noch einmal ein Problem behandelt, dem er in viel früheren Jahren nachgegangen war, vor allem im „Espolio": er verfolgte hier nicht etwa dekorative, sondern naturalistische Ziele, wie die Wiedergabe jener Reflexwirkungen der Farben, die man hier vor allem bei dem Gelb im Gewand des einen Engels beobachtet, der das Rot der Kleidung Marias widerspiegelt.

Den größten Kontrast zu diesem Stück bildet die „Inmaculada Concepcion", die der Meister bei seinem Tode un-

vollendet auf der Staffelei zurückließ (Sammlung Nemes-Budapest, Abb. 68). Dieses Bildchen, von einer ganz eigenartigen Feierlichkeit, eröffnet die große Reihe der spanischen Concepcion-Darstellungen des siebzehnten Jahrhunderts und kann sich getrost jeder Concepcion eines Ruelas, Murillo und Zurbaran an die Seite stellen. Die malerische Behandlung der Symbole wie des Tempels, des Springbrunnens, der Sonne, des Stadtbildes und des Rosenstrauches ist von größter Vollendung.

Von ganz anderer Art als die beiden letztgenannten Werke ist jene merkwürdige Darstellung aus der Apokalypse (wohl als „Die Eröffnung des fünften Siegels" zu erklären), die vollkommen auf das Visionär-Dekorative abzielt und das letzte Wort des Meisters auf diesem Gebiet bedeutet (bei D. Ignacio Zuloaga in Paris, Abb. 72). Einen geringeren Genuß als dieses eigenartige Werk bereitet uns die „Taufe Christi" im Hospital de Afuera zu Toledo. Man kann vielleicht sagen: verschiedene Figuren des Mittelgrundes erinnern an gewisse Schöpfungen Cézannes. Äußerlich genommen ist das richtig; allein diese nackten Figuren spielen in den Landschaften Cézannes doch eine ganz andere Rolle. Das letzte Wort als Altarbildmaler hat Greco in jener überlebensgroßen „Verkündigung" gesprochen, deren Hauptteil sich heute in der Sammlung des Marqués de Urquijo befindet und dessen oberster Teil mit dem „Engelskonzert" leider davon getrennt in der Sammlung des Visconde de Roda in Madrid zu sehen ist (Abb. 50). Welch ein Weg von der kleinen Verkündigung im Prado über das klassische Verkündigungsbild der mittleren Zeit in Villanueva zu diesem wahrhaft monumentalen, breit hingestrichenen und doch edel gemalten Werk, in dem der Meister ganz dem riesigen Format entsprechend auf jedes störende Detail verzichtend nur an die große Form gedacht hat.

Hatte es Greco bei diesen letztgenannten Bildern auf

die rein dekorative Wirkung abgesehen, so beschäftigte er sich in einem anderen Spätwerk mit einem Problem, das nichts mit den dekorativen Bestrebungen des Künstlers, nichts mit seiner Mystik und der chaotischen Unendlichkeit seiner Räume zu tun hat, bei dem es sich vielmehr in erster Linie um die formale Wiedergabe der männlichen Gestalt handelt. Es ist jenes eigenartige große Werk, das die Laokoon-Geschichte erzählt (es befand sich früher beim Herzog von Montpensier, jetzt ist es im Privatbesitz in Berlin, Abb. 51). Eine Anzahl von Akten, jeder ebenso eigenartig gestellt, wie im Raum angeordnet. Wollte man hier, um die Absichten des Künstlers einem größeren Publikum besser auseinanderzusetzen, den Namen eines Malers nennen, der in neuerer Zeit ähnlichen Dingen nachgegangen ist, so müßte man Hans von Marées zitieren. Als Ganzes mag vielleicht das Werk nicht so sehr befriedigen, da es, ähnlich wie Marées' Schöpfungen, doch zu problematisch wirkt, die gestellte Aufgabe noch nicht vollkommen löst. Im einzelnen aber zeigt es derartige Schönheiten, daß man schließlich das Bild doch für eine der stärksten Leistungen des Meisters überhaupt erklären muß. Besonders beachtenswert ist der Jüngling links, der die Schlange wie einen Bogen gespannt hält und bei dem man doch das Unvermeidliche des Bisses fühlt.

Eigenartig wie das Figurale ist dann auch der Hintergrund dieses Bildes: eine Stadt, aus Motiven des Toledaner Stadtbildes zusammengesetzt, jedoch nicht eine getreue Wiedergabe von Toledo selbst. Der Künstler hat ja häufig Motive des Toledaner Stadtbildes für seine Schöpfungen verwertet, vor allem bei verschiedenen seiner Apostelbilder, dem „Hl. Joseph" sowie einer Anzahl seiner Kruzifixusdarstellungen (Abb. 47). Namentlich die kühn geschwungene Alcántara-Brücke, der hochaufragende Alcazar und die Kathedrale mit ihrem hohen, spitzen, phantastisch wirkenden Turm pflegen fast nie zu fehlen (der

Künstler hat sie oft, wie eben bei dem „Laokoon", in ganz freier, nicht der Wirklichkeit entsprechender Weise im Bild angeordnet).

So ist denn auch nicht weiter verwunderlich, daß Greco auch reine Landschaftsbilder gemalt hat. Uns sind zwei Werke bekannt, die, jedes in anderer Weise, das Toledaner Stadtbild wiedergeben. Das eine steht in ziemlich engem Zusammenhang mit dem Laokoon und ist vielleicht im Anschluß daran entstanden: jenes Bild im Greco-Museum zu Toledo, das vorn noch einen in Grün gekleideten jungen Mann mit dem Stadtplan von Toledo und in den Lüften die berühmte Kaselverleihung an den hl. Ildefons zeigt (Abb. 74). Man hat gemeint, Greco habe dieses Werk im Auftrag der Stadtverwaltung ausgeführt. Dies scheint aber zweifelhaft zu sein; denn der Künstler hat sehr interessante Notizen auf dem Bild vermerkt, die das Fehlen gewisser Teile entschuldigen und die Proportion der himmlischen Gruppe zu dem Ganzen erklären sollen, und es ist eigentlich nicht anzunehmen, daß der Meister derartige Dinge auf einem von der Stadtverwaltung bestellten Bild angebracht hat. Wir glauben vielmehr, daß es der Künstler in erster Linie für sich malte; jedenfalls dürfte es identisch sein mit dem im Nachlaß angeführten Bild „Ein Toledo". Die Malerei der himmlischen Gruppe gehört technisch zum Reifsten, was Greco geschaffen hat.

Neben diesem Werk ist uns dann noch die bereits eingangs erwähnte prachtvolle Landschaft in der Sammlung Havemeyer erhalten, die das Thema in rein malerischer Weise behandelt (Abb. 73). Das Bild ist für Greco ebenso charakteristisch, wie die bekannten Ansichten aus der Villa Medici des Velazquez für dessen Art. Es manifestiert sich hier nämlich deutlich das leidenschaftliche dramatische Wesen Grecos. Für ihn gibt es nicht wie für Velazquez eine fröhlich lachende Sonne und einen heiteren Himmel; die Luft ist vielmehr gewitterschwanger, und die Wolken

scheinen unheimlich wie von Blitzen durchzuckt. Es sind gespenstische Stimmungen, wie man sie in Toledo ja wirklich erleben kann, in Frühlingsnächten, wo über die hochgelegene Stadt der Sturmwind braust, der bleiche Mond nur hie und da durch die jagenden Wolken bricht und das wilde Heer durch die Lüfte zu ziehen scheint. Hier offenbart sich des Meisters starkes kosmisches Empfinden deutlicher denn irgend sonst. Nicht das Geschaffene, wie es uns erscheint, wird als Impression gezeigt, sondern es ist der Versuch gemacht, den magischen schöpferischen Kräften zu sichtbarer Expression zu verhelfen.

Zum Schlusse sei hier noch ein Wort über die zahlreichen Porträts gesagt, die der Künstler zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens geschaffen hat. Im Bildnis lag ja von jeher eine Stärke seiner Kunst, wie schon die Mitteilungen über das verschollene römische Selbstporträt beweisen. Die großen kompositionellen Darstellungen enthalten selbstverständlich eine ganze Fülle von Porträts; wir sprachen schon von denen auf der „Tempelaustreibung" und dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" und erörterten auch die Frage nach den uns erhaltenen Selbstbildnissen des Meisters. Das eigenartige, jedoch künstlerisch flaue Porträtstück, das angeblich die Familie Grecos darstellt (Sammlung Widener-Philadelphia), ist eine Arbeit Jorges und gibt offenbar dessen Familie wieder. Porträts des Sohnes des Künstlers sind, abgesehen von dem schon genannten Pagen auf dem „Begräbnis des Grafen Orgaz", wohl jener hl. Martin aus der Josephskapelle und, wie ich vermute, auch jenes Bildnis eines Malers im Sevillaner Museum, das früher irrigerweise als Selbstporträt des Meisters galt und zu den allerbesten Schöpfungen Grecos gehört (Abb. 52).

Die Porträts des jungen Greco, vor allem das im Museum zu Neapel, das seinen Gönner Julio Clovio wiedergibt, zeigen starke Verwandtschaft mit Tintoretto, ebenso

das des Bildhauers Pompeo Leoni, das bereits um das Jahr 1678 in Spanien entstanden ist. Bei der Charakterisierung hat es sich der Künstler in diesen Frühwerken noch etwas leicht gemacht. Später verschwindet das etwas Zur-Schau-Gestellte, Theatralische, wie das Bildnis des berühmten, auch von Cervantes in seiner „Ilustre fregona" unsterblich gemachten Arztes und Poeten Rodrigo de la Fuente im Prado beweist. Allerdings verfällt dann der Meister wieder in einen anderen Fehler, der aber ja mit seiner ganzen Kunstweise zusammenhängt: die Bildnisse erhalten etwas Preziöses, wie jener Edelmann mit der Hand auf der Brust (Prado, Abb. 53), in dem ich gerne das Porträt von Grecos Hausherrn, dem Marqués de Villena, vermuten möchte.

Nach dem „Begräbnis des Grafen Orgaz", das ja so viele Porträts enthält, steigert sich die Tätigkeit des Künstlers auf diesem Gebiete immer mehr, bis sie etwa um 1600 ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht. Interessant ist, daß auch hier im Laufe der Jahre nicht nur in den Köpfen, sondern auch im ganzen Format eine Steigerung der Längenproportion zu konstatieren ist. So bei dem angeblichen Bildnis des Grafen von Benavente im Musée Bonnat zu Bayonne und dem Porträt eines Unbekannten in der Sammlung Stirling. Es sind hier zu nennen: das Porträt des später heilig gesprochenen Luis Gonzaga in der Sammlung Stephan von Auspitz, Wien (Abb. 27), mit seiner kühlen Gesamthaltung ein charakteristisches Werk aus der Zeit des „Begräbnis des Grafen Orgaz"; ferner der sogenannte Julian Romero bei M. Errazu in Paris (Abb. 36), die Bildnisse der beiden Covarrubias in Toledo (Abb. 60 und 61), vor allem aber die Glanzleistung des Künstlers, das lebensgroße Porträt des Kardinal-Inquisitors D. Fernando Niño de Guevara in der Sammlung Havemeyer zu New York (Abb. 37). Die nicht minder gelungene Vorstudie (Brustbild) zu diesem Gemälde, früher in der

Sammlung Kann-Paris, befindet sich jetzt in der Sammlung Nemes-Budapest (siehe Titelbild). Entstanden ist dieses Werk wohl kurz nach 1596. Ein Vergleich mit dem bekannten Papstporträt des Velazquez drängt sich einem unwillkürlich auf. Bei der großen Verwandtschaft in der Haltung der Figuren macht doch das Bild Grecos durch das genau wiedergegebene Muster der Damastbespannung im Hintergrund wie durch den bunten Fliesenboden einen weit unruhigeren Eindruck als das des Velazquez. Die Schöpfung Grecos wirkt merkwürdigerweise viel zeichnerischer als die des Velazquez. (Es ist neben anderen Dingen nicht uninteressant, daß Greco sich die malerische Wirkung des Schlagschattens der einen Hand entgehen ließ.)

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

Im Gegensatz zu diesen vielen männlichen Porträts kennen wir nur wenig weibliche von Grecos Hand: jenes überaus reizvolle Bild einer Unbekannten mit einer Blume im Haar, aus der Glanzzeit des Meisters um 1600 (Sammlung A. Stirling Maxwell-Keir) und das eigenartige Porträt bei Mr. John G. Johnson in Philadelphia. Diese beiden Werke lassen uns bedauern, nicht noch mehr derartige Schöpfungen des Künstlers zu besitzen. Die berühmte „Dame mit dem Kopftuch" bei Sir John Stirling Maxwell in London, die dem jungen Greco zugeschrieben wird, zeigt in allerstärkster Weise den Einfluß Tintorettos.

Dagegen dürfte ein bisher unbeachtetes, miniaturartiges Porträt eines Calatravaritters in der eben genannten Sammlung eine Arbeit Grecos aus seinen ersten Toledaner Jahren sein. Die Formen- und Farbengebung ist ganz die seine, der Venezianer Nachklang ist hier natürlich noch ziemlich stark. Daß Greco solche miniaturartige Porträts gemalt hat, nimmt um so weniger wunder, als er einerseits wohl durch seinen Freund Clovio, der ja der berühmteste Miniaturist seiner Zeit war, dazu angeregt wurde, andererseits wissen wir von einer ganzen Reihe von großen Malern jener Epoche — vor allem von Velazquez —, daß sie auch auf diesem Gebiete Meisterwerke geschaffen haben. Ein zweites miniaturartiges Porträt von Greco, den Geschichtsschreiber von Toledo Dr. Francisco de Pisa darstellend, besitzt der Marqués de la Vega in Toledo. Ein signiertes männliches Bildnis wie eine weibliche Miniatur sind vor einiger Zeit in den Besitz von Mr. Archer M. Huntington übergegangen.

III

GRECOS KUNST

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

Rainer Maria Rilke hat einmal gesagt, beim Eintritt in Toledo habe man das Gefühl, es müsse einem entweder ein Löwe oder ein Heiliger entgegenkommen: Greco ist bei seinem Einzug von dem ganzen Heiligenhimmel Spaniens empfangen worden. Was der Kreter in dieser einzigartigen Stadt mit seinen leiblichen Augen sah, konnte ihm nur halbe Wirklichkeit scheinen und mußte seinem inneren Auge all jene Visionen eröffnen, die er dann mit seinen Pinseln niedergeschrieben hat.

„. . . keiner aber wird Grecos Kunst nachahmen". Paravicinos Wort ist in Erfüllung gegangen. Grecos Schüler,

Fray Juan Bautista del Maino und Luis Tristan, sind völlig andere Bahnen als ihr Meister gewandelt, vor allem Tristan, der sich der damals allgemein herrschenden Kunstrichtung, dem reinen Tenebrosostil, der Art Caravaggios anschloß gleich allen anderen jungen spanischen Malern seiner Zeit, z. B. Zurbaran und Velazquez. Velazquez! Auch er soll ja aus den Werken Grecos gar mancherlei gelernt haben, wie neuerdings behauptet wird, doch leider nicht genug, vor allem nicht die Hauptsachen, und darum auch kein so anbetungswürdiger Meister wie Greco geworden sein. Armer Velazquez! Es ist hier nicht der Ort, auf die — milde ausgedrückt — Unrichtigkeit dieser Behauptungen ausführlich einzugehen. Nur sei so viel bemerkt, daß Greco und Velazquez völlig verschiedene, in ihrem Temperament wie in ihren Zielen ganz anders geartete Naturen gewesen sind.

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

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

Vorweg bemerkt sei, daß Cézanne in Charakter und Temperament weit mehr Verwandtschaft mit Velazquez besitzt, vor allem ist auch er durchaus lyrisch veranlagt. Ferner spürt man bei ihm nichts von einer Leidenschaftlichkeit im Schaffen selbst wie bei Greco; auch kann man bei ihm nicht wie bei dem Toledaner Meister von einer gewaltsamen

Verinnerlichung sprechen. Seine Werke offenbaren vielmehr das Raisonable der französischen Art, jene Logik, die allen französischen Künstlern eigen ist. Bei aller Ruhe spürt man in den Werken Cézannes das unaufhaltsame Vorwärtsschreiten, die Notwendigkeit dieser Entwicklung und zugleich das natürlich Gewachsene der einzelnen Werke selbst. Wo Greco etwas Neues gibt, merkt man dagegen stets die ungeheure geistige Arbeit, die dem betreffenden Werk zur Geburt verholfen hat. Man kann nie bei ihm wie bei Velazquez und Cézanne sagen: Ja, das muß so sein. Es mangelt eben seinen Schöpfungen häufig die Harmonie im letzten Sinn des Wortes. Bei den Arbeiten von Velazquez und Cézanne geht es oft wie mit dem Ei des Kolumbus. Es erscheint im ersten Augenblick vieles so einfach, so selbstverständlich, und man kommt erst nach und nach hinter die Feinheiten, hinter die Bedeutung des hier gelösten Problems. Greco aber zwingt uns nicht selten, zunächst vor seinen Schöpfungen den Hut zu ziehen und etwas zu komplimentieren, was man später doch als eine gewisse geistige Kraftprotzerei erkennt. Damit hängt auch die Tatsache zusammen, daß Greco durch und durch ein Virtuos der Palette ist, während Cézanne sich davon möglichst ferne gehalten hat.

Ganz falsch ist die Meinung, Greco habe sich auf wenige Farben beschränkt. Wohl sind verschiedene seiner Bilder vor allem auf Blau und Gelb gestimmt, wohl sind viele seiner Porträts der spanischen Art angemessen und im Kolorit zurückhaltend; weit häufiger aber ist Greco mit seinen juwelenhaft leuchtenden Farben von einer manchmal an die Primitiven gemahnenden Buntheit, die gerade neben den in schweren, ernsten oder in stark gedämpften Farben gehaltenen Werken spanischer Künstler auffällt. Den funkelnden Purpur, wie den schimmernden Krapplack, das strahlende Ultramarinblau, das leuchtende Zitrongelb, das dekorative Orange, das kühle, lichte Violett und das saftige

Grün hat der Künstler stets nur ganz leicht durch einen dünnen, dem Ganzen übergeworfenen schwärzlich-grauen Lasurschleier zusammenzuhalten gesucht.

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

Ebenso komponiert Greco noch nicht wie Cézanne in Flächen. Tonmodelle für einzelne Figuren, wie sie sich Greco anfertigte, sind ja für einen Cézanne ganz undenkbar. Man merkt ja auch, wie wir schon bei der Beschreibung der „Ölberg"-Bilder andeuteten, an den einzelnen Gestalten selbst, daß sie der Künstler zunächst dreidimensional erfaßte und erst dann das Körperliche nach Kräften abschwächte.

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

so unbefriedigende Eindruck, den manches seiner Werke hinterläßt.

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

Die überschlanken Proportionen der Gestalten Grecos sind dann der Gegenstand weiteren Vorwurfs. Allein die Neigung zum Überschlanken ist in der Venezianer Malerei der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ein ganz allgemeiner Zug. (Die Venezianer waren darin namentlich von Parmiggianino beeinflußt.) Greco freilich hat hier wie bei so vielem anderen wieder übertrieben. Man wird aber da kaum von einer Krankheit — hat es doch Leute gegeben, die den alten Greco nicht nur für astigmatisch, sondern für leicht wahnsinnig hielten — reden dürfen. Der nüchterne Pacheco hätte sich sicher in seinem Werk über die Malkunst darüber geäußert, wenn ihm der Künstler verrückt erschienen wäre, den er doch drei Jahre vor dessen Tod besucht hat, also in einer Zeit, wo der Meister schon das Äußerste auf diesem Gebiet geleistet hatte.

Die schlanken Proportionen seiner Figuren wie seiner Bilder überhaupt scheinen aber nicht nur durch den Einfluß Parmiggianinos erklärt werden zu dürfen, sondern vielmehr durch das, was man die Gotik Grecos nennt,

oder noch richtiger aus seinen Beziehungen zur byzantinischen Kunst. Einer der größten Grecoschwärmer, Julius Meier-Graefe, hat einmal zusammenfassend von der Gotik Grecos gesagt: „Gotisch ist das Lieblingsformat Grecos, der hohe, schmale Schrein, der die übertriebenen Verhältnisse der Heiligen bestimmt, die langen Gestalten mit den schmalen Köpfen, . . . die fleischlosen Glieder, die wie Nerven vibrieren, die faltenreichen Gewänder, unter denen es nur Haut und Knochen gibt; gotisch ist seine Neigung zum Transzendentalen." Sind das nun überhaupt ausschließlich Merkmale der Gotik, und erschöpft sich Grecos Gotik in diesen Punkten? Ich glaube nicht. Gotisch bei Greco ist vor allem die Betonung des Linearen, das Eckig-Zackige, das Spitzige, Zugespitzte. Grecos Kunst steht hier in schärfstem Gegensatz zu der eines Tintoretto: bei dem größten Barockmaler Venedigs eine Breitflächigkeit und eine einzigartige Verwendung musikalischer Kurven, bei Greco dagegen ganz kurze Flächen und sich scharf absetzende Linien. Meier-Graefe liebt es wiederholt von Kurven in Grecos Kompositionen zu sprechen, allein diese Kurven werden erst künstlich von ihm konstruiert als Verbindungslinien einzelner Punkte. Wirklich sichtbar aber, greifbar wie in den Schöpfungen eines Tintoretto sind Kurven in Grecos Arbeiten ganz seltene Ausnahmen. Zu nennen wäre da vor allem die frühe „Himmelfahrt Mariä" von 1577 (Abb. 8), die „Krönung Mariä" der Sammlung Bosch (Abb. 58) und die Figur des einen Sohnes des Laokoon auf dem berühmten Spätwerk des Meisters (Abb. 51), charakteristischerweise eben nur ein Bilddetail, während jenes Frühwerk ganz auf dem schon durch das Bildformat erklärlichen Kurvenmotiv aufgebaut ist. Grecos Vorliebe für alles Eckig-Zackige spricht sich wohl nirgends deutlicher aus als in seiner Art, stets die Hände abzudrehen, die Hand im Gelenk scharf abzuknicken. Man vergleiche die „Kreuzigung" im Prado (Abb. 34), die dortige „Aufer-

stehung Christi" (Abb. 32) und das „Pfingstfest" (Abb. 65). Die Neigung zum Eckigen, Spitzigen mag man besonders gut in der „Austreibung der Wechsler aus dem Tempel" der Sammlung Frick in New York erkennen (Abb. 3). Dazu kommt ein eigenartiges Zusammenziehen, Zusammenreißen der Schattengrenzen. (Grecos Schüler sahen leichtverständlicherweise in dieser scharfen Trennung von Licht und Schatten nur die allgemeine Modernität, die den Meister in diesem Punkt zu einem Gesinnungsgenossen des Caravaggio machte.) Diese Schattengrenzen weisen ebenso wie die anderen Linien bei Greco jenes Zickzackmäßige auf und wirken ganz wie Zickzackblitze, denen häufig durch ihre Wiederholung im Bild eine ornamentale Bedeutung beizumessen ist. Auch Grecos Vorliebe für scharfe Linien des Kreuzgewölbes (bezeichnenderweise hat Greco in der „Tempelaustreibung" der Sammlung Frick das Rundgewölbe der frühen Darstellungen durch ein Kreuzgewölbe ersetzt), für die eigenartigen Wolkendecken, die so häufig Figuren überschneiden, ist in diesem Zusammenhang anzuführen. Zu dem zickzackmäßig Auffahrenden gesellt sich häufig noch etwas echt gotisch Aufflammendes, ein sich immer höher Recken, immer höher Hinauflangen. Man denke an den einen Soldaten bei der „Auferstehung Christi" im Prado, an den Apostel ganz links oben auf dem „Pfingstfest", an die unvergeßliche Gestalt auf der „Eröffnung des fünften Siegels" der Sammlung Zuloaga, an die entsprechenden Gestalten auf der „Taufe Christi" im Hospital de S. Juan Bautista vor den Toren Toledos, der „Anbetung der Hirten" im Metropolitan-Museum zu New York (Abb. 64) und an jene unvergleichliche sogenannte „Himmelfahrt Mariä" in S. Vicente zu Toledo, deren mächtiger Aufschwung uns wie ein überirdischer Jubelschrei entgegenklingt (Abb. 70). Diese Art des sich immer höher Hinaufreckens trägt stark zu dem Eindruck des Spitzigen, Zu-

gespitzten vieler Schöpfungen Grecos bei. Diese Spitzigkeit nun wird mit der Zeit bei Greco immer stärker, immer bewußter. Das läßt sich sowohl bei dem Aufbau seiner Porträts verfolgen (der sogenannte „Julian Romero" der Sammlung Errazu in Paris, Abb. 36, „Fray Hortensio Paravicino" im Museum zu Boston, der „Kardinal Tavera" im Hospital de S. Juan Bautista in Toledo, auch der in gewisser Weise porträtartig wirkende, von Greco wiederholt gemalte „Hl. Hieronymus als Kardinal" wäre hier zu nennen, Abb. 63), wie in der Art der immer schärferen Zusammendrängung seiner Kompositionen. Ein besonders gutes Beispiel hierfür gewährt der Vergleich zwischen der um 1580 entstandenen Darstellung im Escorial, die unter dem Namen „der Traum Philipps II." bekannt ist, mit der späteren Wiederholung dieses Bildes in der Sammlung Stirling Maxwell in Keir, Schottland, ebenso ist dafür die Umwandlung der im Breitformat gehaltenen „Tempelaustreibung" der Sammlung Frick von etwa 1604 (Abb. 3) in das Hochformat des ganz späten Exemplars der Sakramentsbruderschaft von S. Ginés zu Madrid (Abb. 41) höchst charakteristisch. Auch die „Verkündigung" im Museum zu Villanueva y Geltru (Abb. 31) und der „Hl. Bernhardin" im Greco-Museum zu Toledo seien in diesem Zusammenhang besonders genannt.

Wie die ganzen Kompositionen Grecos oft in gotischer Weise nach oben verklingen, so kann man auch im Detail, bei den Fingern immer mehr von einem Verklingen der Bewegung reden, von einem Ausklingen des Lebens, das die Figuren erfüllt. Besonders von den 1603 für Illescas ausgeführten Arbeiten an macht sich dieses eigenartige Verklingen immer stärker bemerkbar. Die Finger gleichen Flämmchen, die in den Spitzen langsam verrauchen. Von dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" in S. Tomé zu Toledo hat Meier-Graefe gesagt, daß es wie ein nordischer Tempel gebaut sei und wie der Portalschmuck eines gotischen

Domes wirke. Unzweifelhaft ist etwas Richtiges an dieser Bemerkung, aber Meier-Graefe hat sich ebensowenig wie Cossio die Mühe genommen, diese viel diskutierte Darstellung aus ihrem letzten Sinn heraus zu erklären. Es wird noch weiter unten zu zeigen sein, daß man bei der formalen Analyse mit dem Hinweis auf das Gotische nicht ganz auskommt. Hier sei aber vor allem auf den Zusammenhang hingewiesen, den dieses Gemälde mit gotischen Grabmalsplastiken besitzt. Besonders wer in Toledo Gelegenheit hat, die Grabmäler in der Santiagokapelle der Kathedrale zu sehen, kann keinen Augenblick im Zweifel sein, wo er das Vorbild, die Anregung für diese berühmte Darstellung Grecos zu suchen hat. Christus in der Glorie von Heiligen umgeben, so wie er außer auf Grabmalsdarstellungen vor allem beim jüngsten Gericht erscheint, wird gerade auf jenen Toledaner Grabmalsplastiken so dargestellt, daß er in einer unteren Zone von einer ganz gleichmäßig aufgereihten Schar von Aposteln oder Patriarchen begleitet wird. Die köstliche Perlenschnur der ebenfalls ziemlich gleichmäßig aufgereihten Assistenzfiguren in der unteren Zone von Grecos Begräbnisbild mag sich zum guten Teil aus jener gotischen Tradition erklären. Bemerkt sei dabei, daß Christus nicht in seinem nächsten Umkreis von Maria und Johannes dem Evangelisten, sondern von Maria und dem Täufer Johannes begleitet erscheint, eine auch auf französischen gotischen Portalen zu findende Abweichung von der herkömmlichen Auffassung, die gerade hier durch byzantinische Einflüsse am ehesten erklärt werden kann.

Die übertriebene Schlankheit der Grecoschen Gestalten kann, wie ich schon oben andeutete, keineswegs als etwas echt Gotisches angesehen werden. Sie scheint in viel höherem Grade noch auf byzantinische Erinnerungen zurückgeführt werden zu dürfen. Daß sehr schlanke Proportionen bei einer großen Zahl italienischer Meister, die

unzweifelhaft auf Greco einen gewissen Einfluß ausgeübt haben, im sechzehnten Jahrhundert in Mode waren, habe ich schon früher betont. Dieser Zusammenhang Grecos mit der zeitgenössischen Kunst erklärt jedoch ebensowenig wie eine Berufung auf den Astigmatismus Grecos die immer bewußter werdende, immer mehr zu einer großen künstlerischen Form führende Steigerung dieser schlanken Proportionen. Man wird in der Vermutung, daß hier byzantinische Erinnerungen mit im Spiele waren, um so mehr bestärkt, als das Byzantinische auch in anderen Punkten mit den Jahren bei Greco immer stärker zutage tritt. Byzantinisch, nicht gotisch ist Grecos Frontalität, der oft streng symmetrische Aufbau, die hieratische Strenge seiner Heiligenbilder. Man denke nur an seine Darstellungen des heiligen Hieronymus als Kardinal und an die „Madonna mit den Heiligen Agnes und Marina" in der Sammlung Widener in Philadelphia (Abb. 35), ein richtiges mittelalterliches Kultbild, wie es kein anderer Künstler zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts mehr zu schaffen wagte, man denke auch an den Christus am Kreuz mit den beiden Stiftern, der sich jetzt im Louvre befindet. Die Strenge, die die Heiligengestalten eines Greco durchglüht, hat nichts mit dem süß-musikalischen Schwung zu tun, der die gotischen Heiligengestalten beseelt. Es ist vielmehr jener monumental feierlich strenge Zug, den wir in byzantinischen Ikonen, auf frühmittelalterlichen Wandgemälden und Mosaiken wiederfinden. Bei genauer Prüfung ist man überrascht, wie viel Grecos Kunst mit der der byzantinischen Mosaiken verbindet. Ich nehme ein kleines Detail voraus: das merkwürdig Rutschende, das Schwankende im Stand der Figuren, die eigenartige Aufsicht auf die Füße, die mit der Zeit bei Greco immer stärker betont wird. Von diesem Detail kommen wir dann zu der weit wichtigeren Beziehung zwischen Figur und Hintergrund bei Greco. Hier wird der Zusammenhang mit den

Mosaiken aufs deutlichste offenbar. Von der frühen „Himmelfahrt Mariä" an heben sich die Gruppen und Gestalten Grecos von einem neutralen Hintergrund ab, der die Stelle des mittelalterlichen blauen oder goldenen Grundes einnimmt. (Wie das Gold in den Gestalten zuweilen zum Durchbruch kommt, so bei Greco die Bolusgrundierung, die in den Schattenpartien oft rein stehen gelassen ist, so daß die Figuren erst recht in einen neutralen Grund gebettet erscheinen.) Aus diesem Zusammenhang wird auch das Fehlen eines landschaftlichen Hintergrundes bei so vielen Figurenbildern Grecos leicht erklärlich. Man denke nur an seine verschiedenen Darstellungen der heiligen Familie, an die „Madonna mit den Heiligen Agnes und Marina" der Sammlung Widener, an die späteren Verkündigungsbilder, die vielen Franziskusdarstellungen, an den heiligen Petrus und heiligen Ildefons im Escorial usw.

Zur Verstärkung dieses Eindrucks trägt vielfach noch die absichtlich mangelnde Raumtiefe bei. Man vergleiche einmal daraufhin Tizians „Assunta" in der Venezianer Akademie mit Grecos „Himmelfahrt Mariä" in Chicago. Auch viele Merkwürdigkeiten bei dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" erklären sich hieraus. Nicht nur daß hier absichtlich überall die Füße weggelassen sind, um das Geisterhafte der Stimmung, die Kraft der Vision zu heben — es wird einem auch in keiner Weise klar, daß die Szene sich in der Kirche abspielt, der Ort ist ebenso raumlos, wie ja auch auf eine eigentliche Tiefenentwicklung gar kein Wert gelegt ist. Auch auf die „Vermählung Mariä" in Bukarest und auf die bedeutungsvollen architektonischen Abänderungen auf der ganz späten „Tempelaustreibung" im Besitz der Sakramentsbruderschaft von S. Ginés in Madrid gegenüber der früheren Darstellung des gleichen Gegenstandes in der Sammlung Frick zu New York sei in diesem Zusammenhang verwiesen.

Wo Greco auf seinen Figurenbildern wirklich landschaftlichen Hintergrund gibt, ist die Landschaft außerordentlich tief gelegt; der Himmel nimmt auch da den weitaus größten Teil des Hintergrundes ein, so der „Hl. Joseph mit dem Jesusknaben" in der Josephskapelle zu Toledo, der „Hl. Martin" in der Sammlung Widener, der „Hl. Bernhardin" im Toledaner Greco-Museum. Höchst charakteristisch dient in den frühen Arbeiten des Meisters die Landschaft überhaupt mehr nur zur Belebung des Hintergrundes als in den späteren. Man denke an die „Stigmatisation des hl. Franziskus" in der Sammlung Zuloaga im Gegensatz zu allen späteren derartigen Darstellungen, an den frühen „Hl. Sebastian" in der Kathedrale zu Palencia, im Gegensatz zu den späteren Bildern in Bukarest und in der Sammlung Casa Torres in Madrid, an das Porträt des Julio Clovio im Museum zu Neapel und das des Malteserhauptmanns Vincencio Anastagi in der Sammlung Frick in New York, gegenüber all den späteren Bildnissen des Meisters. Endlich an die frühe „Verkündigung" im Prado im Gegensatz zu der aus den neunziger Jahren stammenden im Museum zu Villanueva und zu den nach 1600 entstandenen, wie z. B. der des Budapester Museums.

Schon weiter oben habe ich von der Kurzflächigkeit Grecos gesprochen. Sie nimmt mit den Jahren immer mehr zu, was sich besonders klar in den immer kürzer und knapper werdenden Pinselstrichen ausspricht. Diese Kurzflächigkeit nun in Verbindung mit dem eigentümlichen Vortrag und einer oft auffallenden Betonung der Schärfe der Gewandsäume (die mit ihren Lichträndern im stärksten Gegensatz zu den Lichtkonturen eines Tintoretto stehen) bewirken eine noch größere Annäherung an das Mosaik. Alle diese Momente tragen dazu bei, daß die Fläche der Grecoschen Bilder gleichsam facettiert erscheint, aufgerauht, aber ganz anders, als diese Aufrauhung — wie Erich von den Bercken es in seinen Untersuchungen zur

Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei so überaus klar dargestellt hat — in der Stadtvenezianer Malerei zu finden ist. Gleichzeitig aber wird man bei diesem Scharfkantigen, Facettierten im Verein mit der funkelnden klaren Farbe an geschliffene Juwelen erinnert, an frühmittelalterliche Kostbarkeiten, an edelsteingeschmückte Buchdeckel und sonstigen Schmuck. Was Grecos Kolorit anlangt, so kann man nicht genug darauf verweisen, daß auch in diesem Punkt Greco mit den italienischen Manieristen seiner Zeit in naher Beziehung steht, ja daß kein Italiener so treu und mit auch nur annähernd gleichem Erfolg die Forderung Vasaris, „die Farben sollen funkeln wie Edelsteine", befolgt hat, besser gesagt, befolgen konnte, wie Greco. Ebenso habe ich schon oben darauf aufmerksam gemacht, daß Greco mit den Terraferma-Meistern Palma und Veronese und dem im technischen Vortrag wie in den letzten künstlerischen Absichten freilich grundverschiedenen Correggio die Vorliebe für den Farbenklang Blau-Gelb teilt. An dieser Stelle sei jedoch betont, daß bei aller Verwandtschaft Greco nicht nur kälter, sondern auch gerade in diesem Farbenklang noch viel feierlicher als jene Italiener wirkt. Auch hier scheint eben die Erinnerung an byzantinische Mosaiken eine nicht unbeträchtliche Rolle zu spielen, es lag offenbar Greco im Blut, die Farbe steinerner, gläserner, härter zu machen als die Italiener, vor allem die Venezianer, die den Farbkörper nie so stark als solchen hervortreten lassen. Hieraus erklärt sich auch, daß Greco die Farbe selbst nie in dem Maße hat entmaterialisieren können, wie es dem späten Tintoretto gelungen ist.

In einem Aufsatz über „Greco und die spanische Mystik" (Repertorium für Kunstwissenschaft, 36, 121 ff.) hat Kurt Steinbart ganz richtig als Haupteigenschaften der spanischen Mystik die Objektivität und Realistik, die Sinnlichkeit und Gelassenheit erkannt, der Nachweis jedoch, daß

Grecos Mystik ganz die der Spanier ist, konnte Steinbart begreiflicherweise nicht gelingen. Man braucht ja nur Grecos Schöpfungen mit denen eines Maestre Alfonso, eines Pablo Vergos, eines Murillo oder Zurbaran zu vergleichen, um zu merken, daß bei Greco von einer spanischen Objektivität, einer spanischen Realistik ebensowenig die Rede sein kann, wie von einer spanischen Sinnlichkeit, die, wie ich schon öfters betont habe, den Himmel auf die Erde niederzieht, alles vermenschlicht, während bei Greco das gerade Gegenteil der Fall ist. Auch Grecos Gelassenheit ist von ganz anderer Art; zu dem mohammedanischen Nil admirari, das vor allem bei dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" so großen Eindruck macht, gesellt sich noch ein weiteres, was wiederum ganz auf byzantinischen Traditionen beruht. Es ist das Gefühl, alles repräsentativ, ikonenähnlich gestalten zu müssen, jene künstlerische Tendenz, die sich beispielsweise in den beiden berühmten Widmungsmosaiken von S. Vitale zu Ravenna so klar ausspricht und von der ein Kenner wie O. Wulff gesagt hat: „. . . und bezeichnend genug, der Mosaizist hat in klarer Erkenntnis der ihm zu Gebote stehenden Wirkungen das scheinbar Unmögliche zuwege gebracht, einen Vorgang aus der Wirklichkeit in die feierlichen Formen des ikonenhaften Repräsentativbildes zu übersetzen, obgleich er die Handlung jedesmal in einem ganz bestimmten Augenblick zu fassen wußte." Muß man da nicht an den „Mauritius", an das „Begräbnis des Grafen Orgaz", ja selbst an den „Laokoon" denken, erklärt sich nicht daraus vieles, was einem sonst bei diesen Stücken so rätselhaft erscheint?

Wo Greco erregt, pathetisch, stürmisch ist, erscheint er erst recht unspanisch. Welcher Spanier hat solch pathetische Verkündigungen, solch lärmende Hirtenanbetungen, wo ein ganzes Feuerwerk losgelassen wird, solch stürmische Szenen wie das Pfingstfest oder die Eröffnung des fünften Siegels gemalt? Wie das Ganze, so sind auch die Details,

die stürmisch bewegten Engel und Putten, gänzlich unspanisch. Sucht man nach einem Analogon, so muß man wieder zu romanisch-byzantinischen Mosaiken und Skulpturen zurückgreifen, zu dem Ungestüm der syrischen Mosaiken, die sich auch weiter nach Westen hin fortgepflanzt haben, zu den unter byzantinischem Einfluß entstandenen Plastiken zu Vezelay und zu Moissac in der Languedoc. Greco war nicht der erste, der auf spanischem Boden byzantinische Elemente lebensfähig gemalt hat. Sind doch die grandiosen Wandmalereien, die eine Reihe kleiner frühromanischer Kirchen in Katalonien schmücken, die letzte westliche Ausstrahlung der byzantinischen Kunst im elften und zwölften Jahrhundert.

Welch außerordentliche Rolle das Kolorit bei Greco spielt, wurde schon weiter oben (S. 19ff., 40, 50) betont. Pacheco gegenüber hat der Künstler geäußert, die Farbe sei wichtiger als die Zeichnung, und bezeichnend für ihn, der mitten unter Klassizisten lebte und diesen Ausspruch einem eingefleischten Romanisten wie Pacheco gegenüber tat, ist sein Wort, Michelangelo sei wohl ein großer Gestalter und Zeichner, aber ein sehr schlechter Maler gewesen. Wie sehr sich Greco gerade in der Farbengebung von den spanischen Künstlern unterscheidet, wurde schon bei der Besprechung des „Gnadenstuhls in den Wolken" und der damit verwandten Werke erörtert. Greco gab die Farben in ihrem vollen Glanz mit all ihrer Leuchtkraft wieder, und um ihre Schönheit, ihr Funkeln zu erhöhen, badete er sie in Licht, überspritzte sie mit einem Sprühregen von Licht. So erhalten seine Schöpfungen jenes Flimmernde, Gleißende, Flirrende sowohl wie auch jenes Flackernde, unruhig Zuckende, Nervöse. Keine Stelle bleibt ruhig, das Licht hüpft über das ganze Bild hin und her. Neben der schon auf Seite 19 charakterisierten Funktion naturalistischer Modellierung hat das Licht bei Greco noch eine zweite Aufgabe. Wie nie zuvor ist es das Element des Übersinn-

lichen, des Unwirklichen, Geistigen. Wenn das Licht auf der einen Seite die Form schafft, so weist ihm Greco auf der anderen Seite die Aufgabe zu, die Form aufzulösen, spiritualistisch zu wirken. So wird das Licht zum letzten entscheidenden Faktor für die Wirkung des Wunderbaren, für den Eindruck des Übernatürlichen, Geheimnisvollen, Mystischen, zum eigentlichen Träger des Wunders, das sich in fast jedem Grecoschen Bild zu vollziehen scheint — aus dem Licht wird das Wunder geboren.

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

Es gibt wohl heute kaum jemand, der die Bedeutung des mystischen Elementes in Grecos Kunst nicht voll zu erkennen vermöchte. So sehr auch Grecos Kunst, wie wir schon betonten, gerade in der Ausbildung dieses Elementes von rein künstlerischem Standpunkt aus betrachtet, bis in ihre letzte Entwicklung hinein der italienischen und byzantinischen verwandter geblieben ist als der spanischen, inhaltlich gab sie Dingen und Stimmungen Ausdruck, die in den Schriften und Gedichten der hl. Theresa von Avila und des Juan de la Cruz ihren literarischen Niederschlag gefunden hatten. Und diesen Dichtungen eignet das oft Manieristische nicht minder wie den verwandten Werken anderer, so auch unserer deutschen „Mystiker" aus jener Zeit. So gut man nun diesen geistlichen Manieristen, so gut man den großen weltlichen Manieristen wie dem Cavaliere Marino und Luis de Gongora Gerechtigkeit wider-

fahren läßt, so gut sollte man es auch dem Maler Greco gegenüber tun.

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

Aber es ist nicht nur das Einsetzen der ganzen Persönlichkeit für seine Kunst, was uns bei Greco in so starkem Maße packt, nicht nur die große Sehnsucht des Meisters nach neuen unerhörten Dingen, die uns ergreift, sondern wir bewundern heute vor allem den Mut und die Fähigkeit des Künstlers, das Reich der Harmonie Tizians, der italienischen Renaissance zu verlassen, seine kraftvollen Versuche, dem herkömmlichen Naturalismus den Rücken zu kehren, um sich eine eigne Welt zu schaffen, eine Traumwelt von Grecos Gnaden, zu der wir hinaufgerissen werden, ein Reich, darin starke Dissonanzen zum Klingen kommen, deren Disharmonie uns aber statt zu schrecken mehr und mehr zu bannen weiß. Greco hat mit seiner pathetischen Kunst, die in ihrer Bewegtheit nicht nur auf körperliche Aktivität abzielt, sondern auch dem rein Geistigen in einer vorher nicht gekannten Stärke Rechnung trägt, ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen verstanden und zu gleicher Zeit das rein Handwerkliche der Malerei in vorher nie gekannter Weise zu veredeln gewußt. Seine Welt ist wahrhaft unirdisch, mystisch im Sinne Goethes, denn bei Greco scheint wirklich alles Irdische nur Gleichnis, und staunend sehen wir unter den fiebernden Pinselzügen des genialischen Griechen von Toledo das Unzulängliche Ereignis werden.

IV

VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE GRECOS

*(Die durch einen * kenntlich gemachten Bilder sind signiert. Die Maße verstehen sich, soweit sonst nichts angegeben, in Metern, Höhe × Breite)*

Amerika

I. Vereinigte Staaten

BOSTON: Museum of Fine Arts
*Fray Hortensio Felix Paravicino, 1609. 1,10 × 0,84

CHICAGO: Institute of Fine Arts
*Himmelfahrt Mariä, 1577. 3,85 × 1,96

— Ch. Deering
Ein Apostel, 1604—1614

NEW YORK: Metropolitan Museum
Anbetung der Hirten, 1609—1614. 1,64 × 1,07

— Museum der Hispanic Society
Heilige Familie (früher bei R. Madrazo, Paris), 1590—1595. 1,04 × 0,85

— M. Archer M. Huntington
Beweinung Christi, um 1577. 0,66 × 0,48
*S. Simeon (aus Samml. Añover in Madrid), 1604—1610. 0,68 × 0,52
*Hl. Hieronymus. 0,80 × 0,65
Santiago, 1590—1594. 0,43 × 0,37
*Männliches Bildnis (Miniatur), 1590—1597

— Samml. † H. C. Frick
*Der Malteserhauptmann Vincentio Anastagi, 1571—1577
*Hl. Hieronymus, 1594—1600. 1,11 × 0,96
Austreibung der Wechsler, 1602—1605. 0,41 × 0,52

NEW YORK: H. O. Havemeyer

*Der Kardinal-Inquisitor D. Fernando Niño de Guevara, 1596—1598. 1,22×1,08

*Toledo im Gewitter, 1610—1614. 1,21×1,06

— Philipp Lehman

Hl. Hieronymus, 1594—1600

— George Blumenthal

Anbetung der Hirten, 1609—1614

Apostelkopf, 1609—1614

Apostelkopf, 1609—1614

— St. Bourgeois

Der Apostel Jacobus maj., 1609—1614. 0,70×0,54

— Durand Ruel

Gastmahl im Haus des Simeon (Cossio Nr. 325,) 1604—1614. 1,42×0,98

— The Ehrich Galleries

Hl. Franziskus, 1594—1600

Hl. Jungfrau mit Christkind, 1600—1604

Johannes d. T., 1597—1604

— Knoedler

*Hl. Katharina, 1604—1609

Die Madonna erscheint dem hl. Dominikus, um 1600. 0,99×0,60

Hl. Martin, 1600—1609

*Christus am Oelberg, 1602—1609. 0,76×0,47

Hl. Ildefons (früher Sammlung Degas) 1603. 1,12×0,65

PHILADELPHIA: P. B. Widener, Elkins Park

*Hl. Martin, 1597—1599. 1,91×0,98

*Hl. Jungfrau mit Christkind und den Hln. Marina und Agnes, 1597—1599. 1,91×0,98

— Samml. † John G. Johnson

*Beweinung Christi, 1577—1580. $11^1/_2$×8 inch.

Weibliches Bildnis, 1595—1600. $15^3/_8$×$12^3/_8$ inch.

Golgatha, 1595—1600. $62^5/_8$×38 inch.

2. Kanada

MONTREAL: Samml. † Sir William van Horne
El Señor de la Casa de Leiva, 1580–1586. 0,87 ×0,69
Kopf eines Heiligen (hl. Joseph?), 1592–1597. 0,25×0,20
Heilige Familie, 1602–1606

3. Südamerika

BUENOS AIRES: D. Manuel Casado
Schweißtuch der Veronica

Dänemark

KOPENHAGEN: Museum
Bildnis eines älteren Mannes, 1577–1580

Deutschland

BERLIN: Kaiser Friedrich Museum
Laokoon (Leihgabe), 1609–1614. 1,42×1,93
– B. Köhler
Johannes d. Täufer, um 1600
DRESDEN: Kgl. Gemäldegalerie
Heilung des Blindgeborenen, 1568–1570. 0,65 ×0,84
MÜNCHEN: K. Alte Pinakothek
Entkleidung Christi, 1582–1584. 1,65×0,99
– früher J. Böhler
Der Kardinal Quiroga, 1594–1600. 0,61×0,51
STRASSBURG:
*Die hl. Jungfrau, 1594–1600. 0,52×0,36

England (Großbritannien)

BARNARD CASTLE: Bowes Museum
Reuiger Petrus, 1585–1590
DUBLIN: National Gallery of Ireland
Hl. Franziskus 1584–1588. 1,14×1,05

ESHER: Lord D' Abernon
Gastmahl im Hause Simeons, 1608–1610 (Cossio Nr. 314). 1,50×1,04
KEIR (Schottland): Sir W. Stirling-Maxwell Bart
Der Bildhauer Pompeo Leoni, 1577–1580. 0,91×0,86
*Der „Traum" Philipps II., 1582–1586. 0,54×0,35
*Die Frau mit der Blume im Haar, 1595–1600. 0,50×0,41
Kreuztragender Christus, 1586–1590. 1,04×0,73
LONDON: National Gallery
Austreib. der Wechsler, 1590–1600. 1,05×1,27
Christus am Ölberg, 1600–1610. 1,02×1,31
Hl. Hieronymus, 1599–1604. 0,70×0,58
Hl. Petrus (aus Samml. Layard), 1590–1594
– Sir W. Stirling-Maxwell Bart.
Männliches Bildnis, 1597–1604. 0,73×0,46
– Lord Yarborough
*Austreibung der Wechsler, 1571–1575. 0,66×0,84
– L. Harris
Abschied Christi (früher Toledo, S. Pablo), 1586 bis 1594. 1,10×1,02
– Carfax Galleries
*Genreszene, 1582–1586. 0,71×0,92
– Privatbesitz
Auferstehung Christi, 1592–1600
RICHMOND: Sir Herbert Cook Bart.
*Austreibung der Wechsler, 1568–1570. 0,66×0,84

Frankreich

BAYONNE: Musée Bonnat
Hl. Hieronymus, 1599–1604. 0,32×0,27

Sogen. Bildnis des Duque de Benavente, 1580 bis 1585. 1,01×0,76

LILLE: Museum

Christus am Ölberg, 1604–1614. 1,38×0,92

*Hl. Franz, 1594–1602. 1,22×0,97

PARIS: Louvre

Hl. Ludwig, 1594–1597. 1,17×0,95

*Cruzifixus mit 2 Stiftern, 1584–1586. 2,95×1,68

– Früher Samml. Cheramy

*El Espolio, 1580–1583. 0,67×0,34

Hl. Bernhard, 1577–1582. 1,12×0,75

– Früher E. Degas

*So. Domingo de Guzman, 1594–1604. 1,02 ×0,92

– Comtesse de la Béraudière

Beweinung Christi, 1590–1594

– D. Luis de Errazu

Bildnis des Julian Romero, 1586–1594. 2,07 ×1,27

Schmerzensmann, 1595–1600

– Früher Samml. Rouart

Ein Apostel, 1604–1612. 0,69×0,54

– D. Ignacio Zuloaga

*Stigmatisation des hl. Franz, 1573–1576. 0,29 ×0,21

Eröffnung des 7. Siegels, 1610–1614. 2,20×1,91

Ehem. in seinem Besitz: Verkündigung, 1604 bis 1610. 0,83×0,63

– Privatbesitz

Heilige Familie (ehem. Nemes-Budapest), 1594 bis 1600. 1,30×1,00

Holland

HAAG: C. W. Bachstitz

Der hl. Franz mit Begleiter, 1590–1594. 1,28 ×0,82

Italien

NEAPEL: Museo Nazionale
Kohle anblasender Junge, 1571–1576. 0,65×0,50
*Porträt des Julio Clovio, 1571–1573. 0,65×0,95

PARMA: K. Galerie
*Heilung des Blinden, 1571–1576. 0,49×0,61

ROM: Galeria Nazionale (Corsini)
Geburt Christi, 1594–1600
Taufe Christi, 1594–1600

– Principe del Drago
*El Espolio, um 1580. 0,56×0,31

Norwegen

CHRISTIANIA: Samml. Christian Langaard
Der reuige Petrus, 1594–1604

Österreich-Ungarn

BUDAPEST: Museum
Verkündigung, 1599–1603. 0,90×0,66

– Prof. Dr. Baumgarten
Hl. Johannes d. Ev. (Hbfg.), 1597–1604

– Baron M. v. Herzog
Apostelkopf, 1597–1604. 0,55×0,45
*Hl. Andreas, 1606–1614. 0,70×0,53
Heilige Familie, 1599–1604. 1,36×1,03
Espolio, 1580–1583. 1,28×1,65
Die Verkündigung, 1599–1606. 1,06×0,71
*Christus am Ölberg, 1604–1610. 1,70×1,12

– M. v. Nemes
Reuige Magdalena, 1577–1580. 1,56×1,21
Purísima Concepcion, 1609–1614. 1,08×0,82
*Kardinal-Inquisitor D. Fernando Niño de Guevara, 1596–1598. 0,74×0,51

WIEN: Stephan v. Auspitz
Hl. Luis de Gonzaga, 1586–1590. 0,70×0,55

– Frhr. A. v. Lanna
*Stigmatisation des hl. Franz, 1590–1597

Rumänien

Galerie König Karl I.

Sogen. Bildnis des Covarrubias, 1604–1610. 1,15×0,86

*Anbetung der Hirten, 1586–1594. 3,46×1,37

Vermählung Mariä, 1602–1604. 1,50×0,80

Kreuztragender Christus, 1584–1594. 1,10×0,66

Heilige Familie, 1600–1604. 0,70×0,54

Abschied Christi von Maria, 1590–1594

Hl. Martin, 1594–1604. 1,08×0,58

Hl. Sebastian, 1600–1604. 0,88×0,68

Russland

PETERSBURG: Eremitage

Die Hln. Peter u. Paul, 1586–1590. 1,32×0,92

Spanien

AVILA: Kathedrale

Porträt des Garcia Ibañez de Mugica Bracamonte, 1604–1610. 1,10×0,94

BARCELONA: D. Carlos Vallin

Christuskopf, 1590–1597. 0,48×0,37

BOADILLA DEL MONTE: Palacio del Duque de Alcudia

*Die Hln. Johannes Ev. und Franziskus, 1604 bis 1614. 1,09×0,86

BURGUILLOS (Toledo): Pfarrkirche

Büßender hl. Hieronymus, 1604–1614. 1,07 ×0,93

Hl. Franziskus, 1604–1614. 1,07×0,89

CADIZ: Kirche des Frauenhospitals

*Hl. Franziskus, 1604–1614. 2,03×1,23

CUDILLERO (Asturien): D. Fortunato de Selgas

Die Inmaculada Concepción, 1609–1614. 1,09 ×0,57

EL ESCORIAL: Sakristei

S. Ildefonso (oder S. Eugenio). 2,22×1,05

S. Pedro, 1602–1610. 2,07×1,05

– Kapitelsäle

*Hl. Mauritius, 1581–1584. 4,43×3,02

*Traum Philipps II., um 1580. 1,40×1,10

*Hl. Franziskus, 1584–1590. 1,07×0,87

ILLESCAS: Kirche des Hospitals de la Caridad

*Hl. Ildefons. 1,85×1,02

La Virgen de la Caridad. 1,55×1,11

*Geburt Christi. Rundb. 1,21

*Verkündigung. Rundb. 1,21

Krönung Mariä. Alle 1603

MADRID: Museo del Prado

Verkündigung, um 1577. 0,26×0,19

Hl. Dreifaltigkeit, 1577–1579. 3,00×1,79

*Golgatha, 1590–1594. 3,12×1,69

*Taufe Christi, 1590–1594. 3,50×1,44

*Auferstehung Christi, 1592–1594. 2,75×1,27

S. Benito, 1580–1590. 1,16×0,76

Heilige Familie, 1600–1604. 1,07×0,69

*Kopf der hl. Jungfrau, 1594–1604. 0,53×0,40

*Hl. Antonius von Padua, 1586–1594. 1,04×0,79

*Ausgießung d. hl. Geistes, 1604–1614. 2,75 ×1,27

Apostel (hl. Paulus?), 1594–1604. 0,70×0,56

*Kreuztragender Christus, 1584–1590. 1,08 ×0,88

*Hl. Franziskus, 1604–1614. 1,52×1,13

*Porträt eines Edelmanns mit der Hand auf der Brust, 1578–1580. 0,87×0,66

*Porträt des Arztes und Dichters Rodrigo de la Fuente, 1580–1586. 0,93×0,79

*Porträt eines unbekannten Caballero (Nr. 806), 1586–1590. 0,46×0,43

Porträt eines unbekannten Caballero (Nr. 813), 1586–1590. 0,66×0,55
Porträt des Rodrigo Vázquez (Nr. 808), 1594 bis 1604. 0,62×0,42
Porträt eines Unbekannten (Nr. 811), 1604 bis 1610. 0,65×0,49
Porträt eines Unbekannten (Nr. 810), 1609 bis 1614. 0,64×0,51
Porträt des Juristen Lic. Jerónimo de Cevallos (Nr. 812), 1608–1614. 0,70×0,62

— ebenda (Sammlung † D. Pablo Bosch)
*Krönung Mariä, 1600–1604. 0,98×1,01
Porträt eines Mönches, 1604–1614. 0,35×0,25

— Marqués del Arco
Hl. Hieronymus als Kardinal, 1604–1614. 1,07 ×0,87
Anbetung der Hirten, 1594–1604. 1,09×0,63

— Condesa de Arcentales (Pelicaeus)
Hl. Hieronymus als Büßer,
Hl. Jungfrau, 1597–1600

— D. Aureliano de Beruete
*Kreuztragender Christus, 1584–1590. 1,06 ×0,69
*Selbstporträt Grecos, 1605–1612. 0,59×0,46

— Marqués de Casa Torres
Studie zum Porträt des Fray Hortensio Félix Paravicino, um 1609. 0,63×0,52
Hl. Sebastian, 1604–1614. 1,13×0,68

— Vizconde de Roda
Engelskonzert (oberster Teil der „Verkündigung" bei Marqués de Urquijo), 1610–1614

— Marqués de Cerralbo
*Stigmatisation des hl. Franziskus, 1600–1610. 1,93×1,48

— D. José Cañaveral
Die Hln. Petrus und Paulus, 1594—1600. 1,20 ×0,92
— Señora de Iturbe
*Salvator Mundi, 1589—1594. 0,72×0,54
— D. Felix Labat
Ein Apostel, 1604—1612
— D. José Lázaro Galdeano
Hl. Jungfrau, 1595—1604
Stigmatisation des hl. Franz, 1590—1597
— † R. Garcia Palencia
*Hl. Franz (früher bei D. F. Brieva), 1586—1590. 0,99×0,88
— Marqués de Pidal
*Hl. Franziskus, 1580—1586. 1,09×0,84
S. Bonaventura? Durch Übermalung verdorben. 1,03×0,84
— Marqués de Santamaria de Silvela
Büßender Hl. Hieronymus, 1590—1597
*Hl. Franziskus, 1590—1597
— Felix Schlayer
Hl. Jungfrau, 1600—1604
— Marqués de la Torrecilla
*Porträt eines beschuhten Trinitariers, 1604 bis 1614. 0,93×0,84
— R. Traumann
Hl. Dominikus, 1590—1594
— Marqués de Urquijo
*Cruzifixus mit Toled. Landschaft, 1604—1614
Verkündigung, 1610—1614
— Privatbesitz
Christus am Ölberg, 1604—1610. 1,02×1,32

MARRATXI (Mallorca): Señores de Veri
El Espolio, 1580—1584. 1,40×1,65

MEDINACELI (Soria): Kapelle des Herzogl. Schlosses
*Ölberg. 1,75×1,10
MONFORTE (Lugo): Colegio de la Compañia (Zelle des Rektors)
*Hl. Franziskus, 1594–1604. 1,53×0,97
MOSTOLES (Madrid): Pfarrkirche
Schweißtuch der Veronika, 1594–1604. 0,68 ×0,52
OLOT (Gerona): Pfarrkirche
*Kreuztragender Christus, 1584–1590. 0,95× 0,80
PALENCIA: Kathedrale
*Hl. Sebastian, 1577–1580. 1,92×1,48
SEVILLA: Museo provincial
Porträt eines Malers, 1604–1614. 0,81×0,56
SIGÜENZA: Kathedrale
Verkündigung, 1604–1614. 1,52×0,99
TOLEDO: Museo del Greco
*Antonio Covarrubias (Nr. 4), 1597–1604. 0,66 ×0,52
Derselbe (Nr. 5), 1604–1614. 0,68×0,56
*Diego Covarrubias, 1604–1610. 0,68×0,56
*Ansicht und Plan von Toledo (Nr. 1), 1610 bis 1614. 1,35×2,28
*S. Bernardino de Siena, 1603. 2,69×1,44
Apostolado (Christus und die 12 Apostel), 1610 bis 1614. Je 0,99×0,79
Cruzifixus, 1600–1610. 0,80×0,60
– Kathedrale
El Espolio, vollendet 1579. 2,85×1,73
Apostolado, um 1604. Je 0,98×0,78
So. Domingo. 1,20×0,95
Reuiger Petrus, 1594–1600. 1,00×0,96
– Bibliothek
D. Diego Covarrubias, 1604–1614. 0,68×0,56

– Conv. So. Domingo el Antiguo
Johannes Ev., 1577–1579. 2,05×0,78
Johannes d. T., 1577–1579. 2,05×0,78
Schweißtuch der Veronika, 1597–1604. 0,75 ×0,55
Anbetung der Hirten, 1577–1579. 1,90×1,20
Anbetung der Hirten, 1597–1604. 3,00×1,80
– In der Klausur:
Veronika mit dem Schweißtuch, 1579. 1,00×0,75
– Colegio de Doncellas Nobles
*Hl. Franziskus, 1604–1614. 1,93×1,26

TOLEDO: Capilla de S. José
*Der Hl. Josef mit dem Christkind, 1597–1599. 2,89×1,47
Krönung Mariä, 1597–1599. 1,40×1,47
*Hl. Franziskus, 1594–1600. 1,04×0,80
– Hospital d. S. Juan Bautista
Taufe Christi, 1610–1614 (von Greco selbst nicht vollendet). 4,12×1,95
Reuiger Petrus, 1612–1614 (?). 1,10×0,95
Hl. Familie, 1597–1604. 1,10×0,95?
Hl. Franziskus, 1609–1614. 1,00×0,85
*Porträt des Kardinals Tavera, 1609–1614. 1,10 ×0,88
– Kirche S. Juan Bautista
*Die Hln. Johannes d. T. und Ev., 1597–1604. 1,09×0,85
– Kirche Sa. Leocadia
El Espolio, 1580–1586. 1,86×1,26
Die Hl. Veronika mit dem Schweißtuch, 1584 bis 1590. 0,80×0,70
– Kirche Sa. Magdalena
Der Hl. Josef mit dem Jesusknaben, 1594 bis 1599. 1,13×0,58

— Hospitalito de Sa. Ana

Hl. Anna selbdritt mit Johannesknaben, um 1600. 1,60×1,00

— S. Nicolás

So. Domingo de Guzman. 1604—1614. 1,10×0,65

Verkündigung, 1604—1614. 1,11×0,64

Cruzifixus, 1604—1614. 0,63×0,36

— So. Tomé

*Begräbnis des Grafen Orgaz, 1586. 4,80×3,60

— S. Vicente Martir

Purísima Concepcion, 1609—1614. 3,23×1,67

TOLEDO: Marqués de la Vega Inclan

Reuiger Petrus, 1590—1600. 1,09×0,885

Engelgruppe-Fragment, 1609—1614. 0,80×0,63

Dr. D. Francisco de Pisa, 1605—1612. (Miniatur)

VALLADOLID: Colegio de los Ingleses

*Reuige Magdalena, 1578—1580. 1,07×1,02

VALENCIA: Colegio del Patriarca

Anbetung der Hirten, 1594—1604. 1,41×0,65

Hl. Franziskus, 1594—1604. 1,04×0,65

— D. Antonio Sanz Bremon

*So. Domingo de Guzman, 1586—1590. 1,18×0,86

VILLANUEVA Y GELTRU: Museo Balaguer

Verkündigung, 1590—1594. 3,20×1,86

V. VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

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

Abb. 1. Die Heilung des Blindgeborenen. Parma, Pinakothek

„ 2. Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel. Richmond, Samml. Sir Herbert Cook

„ 3. Die Vertreibung der Wechsler. New York, Samml. C. H. Frick

„ 4. Die Auferstehung Christi. Toledo, So. Domingo el Antiguo

„ 5. D. Vincentio Anastagi, New York, Samml. H. C. Frick

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

„ 7. Beweinung Christi. New York, Samml. A. M. Huntington

„ 8. Die Himmelfahrt Mariä. Chicago, Art Institute

„ 9. Der Gnadenstuhl in den Wolken. Madrid, Prado

„ 10. Die Entkleidung Christi. München, Alte Pinakothek

„ 11. Genreszene. London, Carfaxgallery

„ 12. Die hl. Magdalena. Budapest, Samml. M. v. Nemes

„ 13. Die büßende Magdalena, Valladolid, Colegio de los Ingleses

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

„ 15. Der Traum Philipps II. El Escorial

„ 16. Der Martertod des hl. Mauritius und der thebaïschen Legion. El Escorial

„ 17. Der hl. Mauritius (Ausschnitt aus dem Escorialbild)

„ 18. Die Märtyrer der thebaïschen Legion (Ausschnitt aus dem Escorialbild)

„ 19. Der reuige Petrus. Barnard Castle, Bowes Museum

„ 20. Die Stigmatisation des hl. Franziskus von Assisi

„ 21. Das Begräbnis des Grafen Orgaz. Toledo, So. Tomé

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

„ 23. Der hl. Mauritius (Ausschnitt aus dem Escorialbild)

„ 24. Der Pfarrer Andrés Nuñez aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz

„ 25. Figurengruppe aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz

„ 26. Des Künstlers Söhnchen aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz

„ 27. Der hl. Luis Gonzaga. Wien, Samml. St. v. Auspitz

„ 28. Der hl. Hieronymus. Madrid. Marqués de Santamaria de Silvela

Abb. 29. Kreuztragender Christus. Privatbesitz
„ 30. Die Stigmatisation des hl. Franziskus. Madrid, Privatbesitz
„ 31. Die Verkündigung. Villanueva y Geltru, Museo Balaguer
„ 32. Die Auferstehung Christi. Madrid, Prado
„ 33. Die Taufe Christi. Madrid, Prado
„ 34. Golgatha. Madrid, Prado
„ 35. Madonna mit den Hln. Agnes und Marina. Philadelphia, Samml. Widener
„ 36. Der Santiago-Komtur D. Julian Romero (?) mit seinem Schutzheiligen. Paris, D. L. de Errazu
„ 37. Der Kardinal-Inquisitor D. Fernando Niño de Guevara. New York, Samml. Havemeyer
„ 38. Der Erlöser. Madrid, Samml. Iturbe
„ 39. El Greco (?). Madrid, Samml. A. de Beruete
„ 40. Der hl. Martin. Privatbesitz
„ 41. Die Austreibung der Wechsler. Madrid, S. Ginés (Congregacion del S^mo. Sacramento)
„ 42. Die hl. Familie. Paris, Privatbesitz
„ 43. Die hl. Familie. Montreal, Samml. late Sir William van Horne
„ 44. Der hl. Ildefons. Illescas, Kirche des Hospital de la Caridad
„ 45. Die Vision des hl. Dominikus. Früher Paris, Samml. Rouart
„ 46. Die Verkündigung. Budapest, Museum der schönen Künste
„ 47. Golgatha. Philadelphia, Samml. J. G. Johnson
„ 48. Der hl. Ildefons. El Escorial
„ 49. Der hl. Petrus. El Escorial
„ 50. Musizierende Engel. Madrid, Samml. Vizconde de Rota
„ 51. Laokoon. Berlin, Privatbesitz
„ 52. Jorge Manuel Theotocopuli. Sevilla, Museum
„ 53. Ein Edelmann. Madrid, Prado
„ 54. Der hl. Johannes Ev. Budapest, Samml. Baumgarten
„ 55. Der hl. Simeon. New York, Samml. A. M. Huntington
„ 56. Johannes d. T. Berlin, Samml. B. Köhler
„ 57. Vermählung Mariä. Bukarest, Kgl. Galerie
„ 58. Die Krönung Mariä. Madrid, Samml. Bosch
„ 59. Christus am Ölberg. Madrid, Privatbesitz
„ 60. D. Antonio de Covarrubias. Toledo, Grecomuseum
„ 61. D. Diego de Covarrubias. Toledo, Grecomuseum
„ 62. Der Apostel Jakobus Major
„ 63. Der hl. Hieronymus. New York, Samml. H. C. Frick
„ 64. Die Anbetung der Hirten. New York, Metropolitan Museum
„ 65. Die Ausgießung des hl. Geistes. Madrid, Prado
„ 66. Engel. Samml. M. v. Nemes



Abb. 1. Die Heilung des Blindgeborenen. Parma, Pinakothek



Abb. 2. Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel
Richmond, Samml. Sir Herbert Cook



Abb. 3. Die Vertreibung der Wechsler. New York, Samml. C. H. Frick

1604



Abb. 4. Die Auferstehung Christi
Toledo, So. Domingo el Antiguo

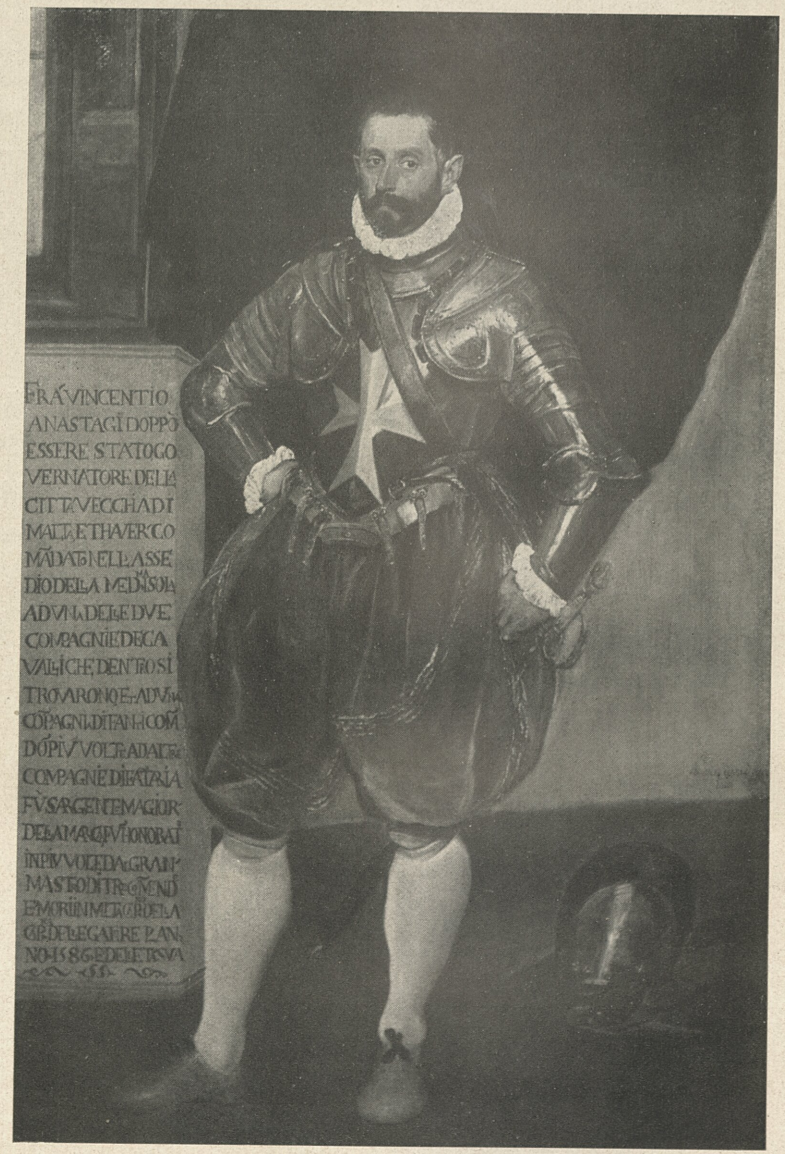


Abb. 5. Der Malteserhauptmann Vincentio Anastagi
New York, Samml. H. C. Frick



Abb. 6. Studie zu dem Evangelisten Johannes des Hochaltars von So. Domingo in Toledo (Zeichnung) Madrid, Biblioteca Nacional



Abb. 7. Beweinung Christi. New York, Samml. A. M. Huntington



Abb. 8. Die Himmelfahrt Mariä. Chicago, Art Institute



Abb. 9. Der Gnadenstuhl in den Wolken. Madrid, Prado



Abb. 10. Die Entkleidung Christi. München, Alte Pinakothek



Abb. 11. Genreszene. London, Carfaxgallery



Abb. 12. Die hl. Magdalena
Budapest, Samml. M. v. Nemes



Abb. 13. Die büßende Magdalena,
Valladolid, Colegio de los Ingleses

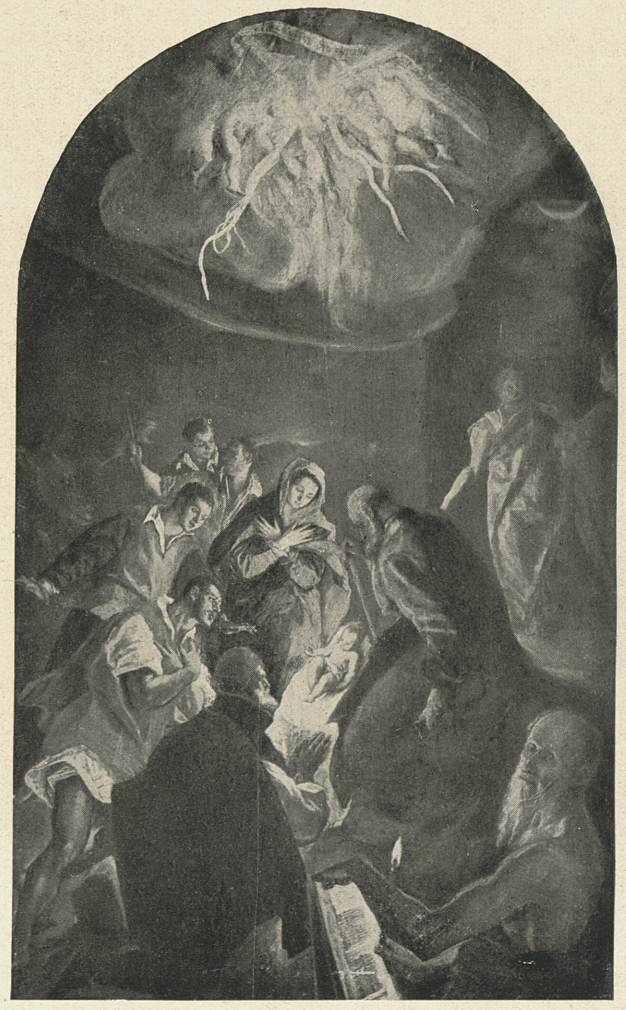


Abb. 14. Die Anbetung der Hirten. Toledo, So. Domingo el Antiguo



Abb. 15. Der Traum Philipps II. El Escorial

1580



Abb. 16. Der Martertod des hl. Mauritius und der thebaïschen Legion
El Escorial

1581-4.
443 x 302.

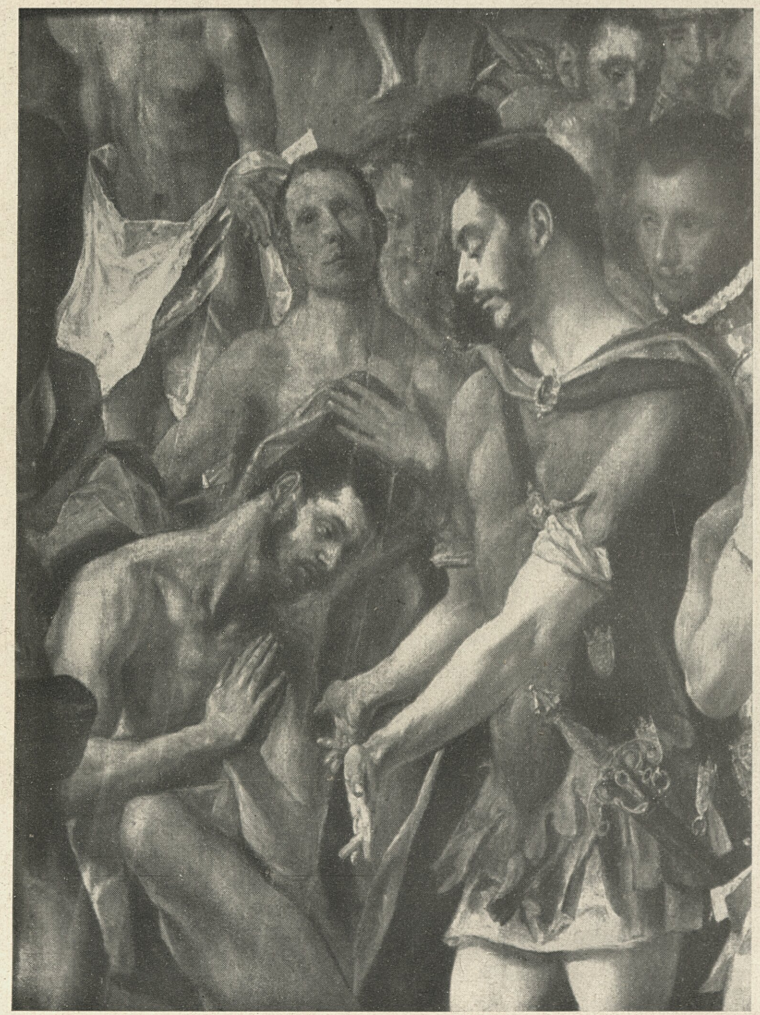


Photo Moreno

Abb. 17. Der hl. Mauritius (Ausschnitt aus dem Eskorialbild)



Photo Moreno

Abb. 18. Die Märtyrer der thebaischen Legion (Ausschnitt aus dem Eskorialbild)

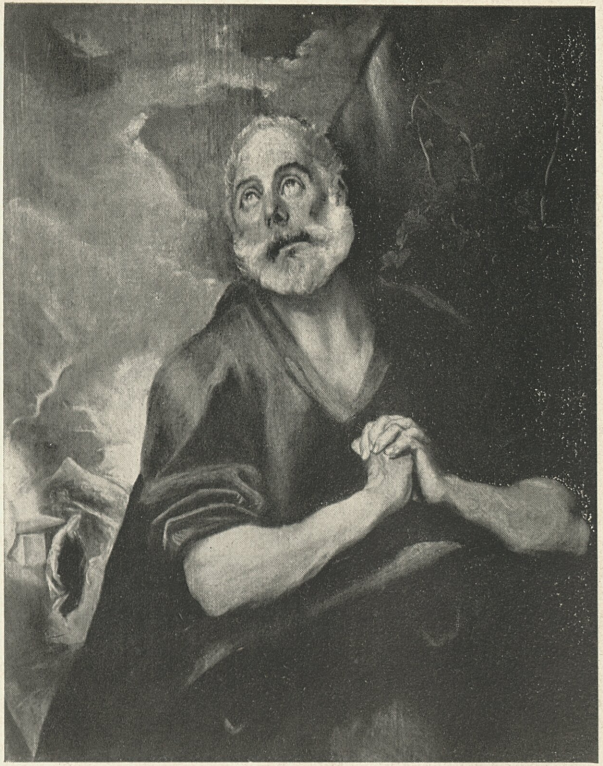


Abb. 19. Der reuige Petrus. Barnard Castle, Bowes Museum

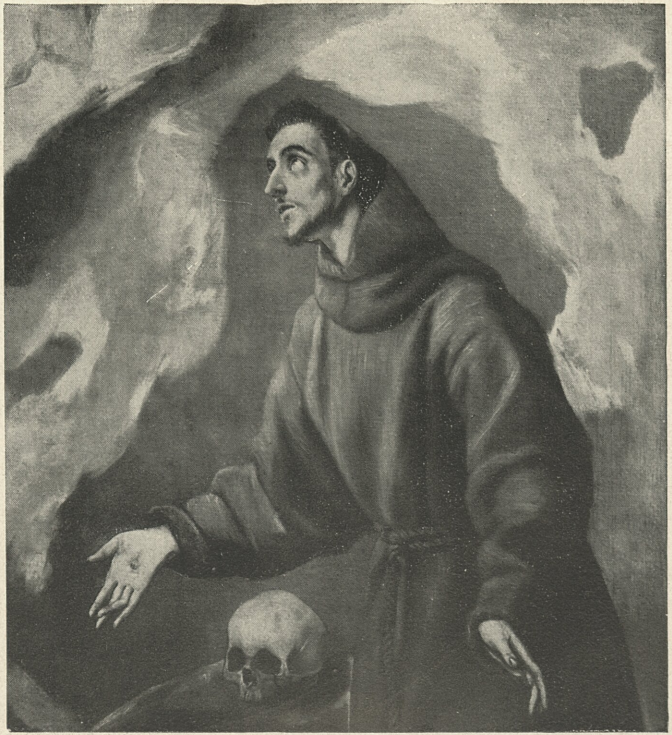


Abb. 20. Die Stigmatisation des hl. Franziskus von Assisi



Abb. 21. Das Begräbnis des Grafen Orgaz. Toledo, So. Tome

1586.



Abb. 22. Das Selbstbildnis des Künstlers (links) aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz



Abb. 23. Der hl. Mauritius (Ausschnitt aus dem Eskorialbild)



Abb. 24. Der Pfarrer Andrés Nuñez aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz



Abb. 25. Figurengruppe aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz



Abb. 26. Des Künstlers Söhnchen aus dem Begräbnis des Grafen Orgaz

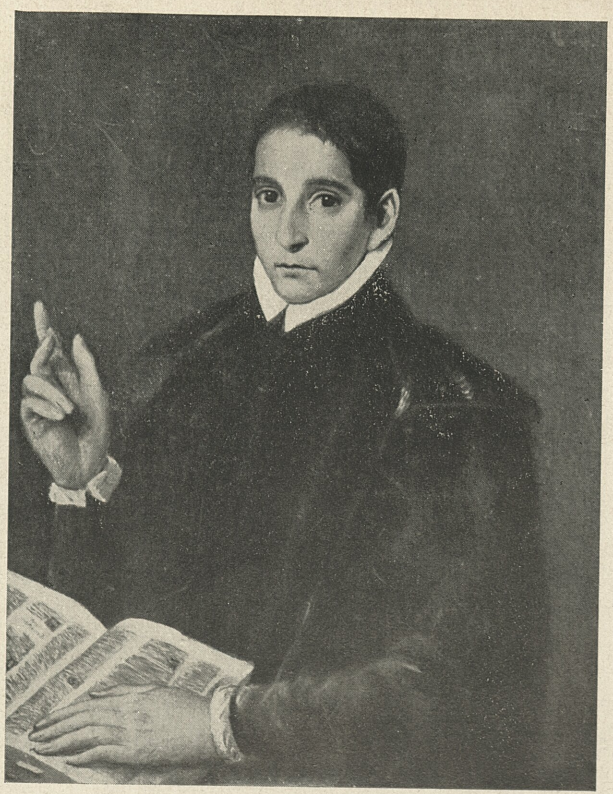


Abb. 27. Der hl. Luis Gonzaga Wien, Samml. St. v. Auspitz

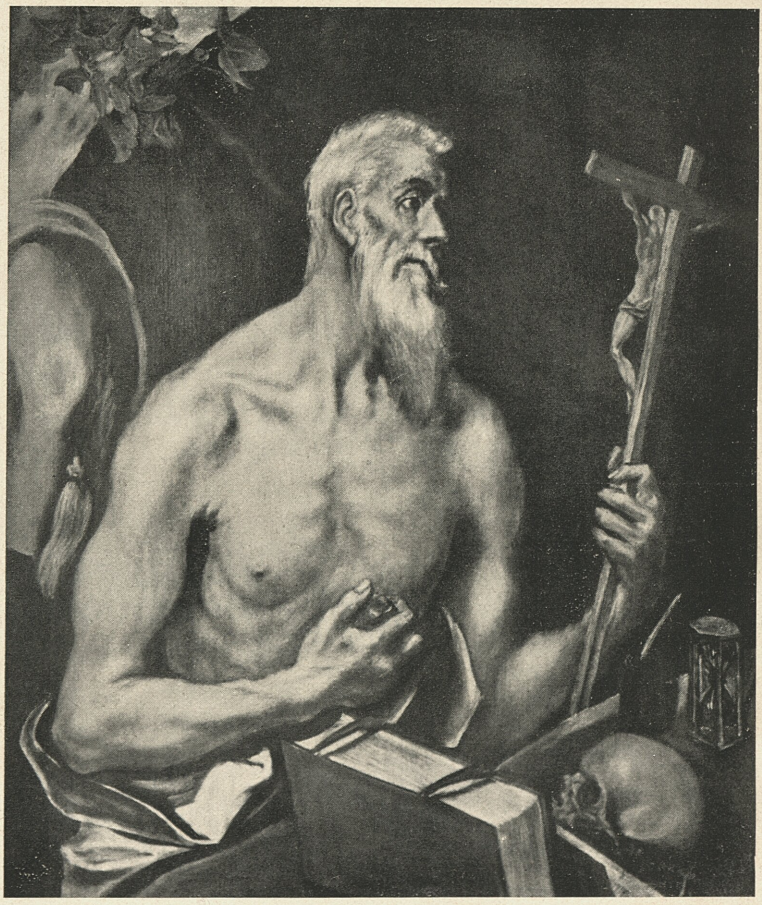


Abb. 28. Der hl. Hieronymus
Madrid, Marqués de Santamaria de Silvela



Abb. 29. Kreuztragender Christus
Privatbesitz



Abb. 30. Die Stigmatisation des hl. Franziskus
Madrid, Privatbesitz



Abb. 31. Die Verkündigung
Villanueva y Geltru, Museo Balaguer

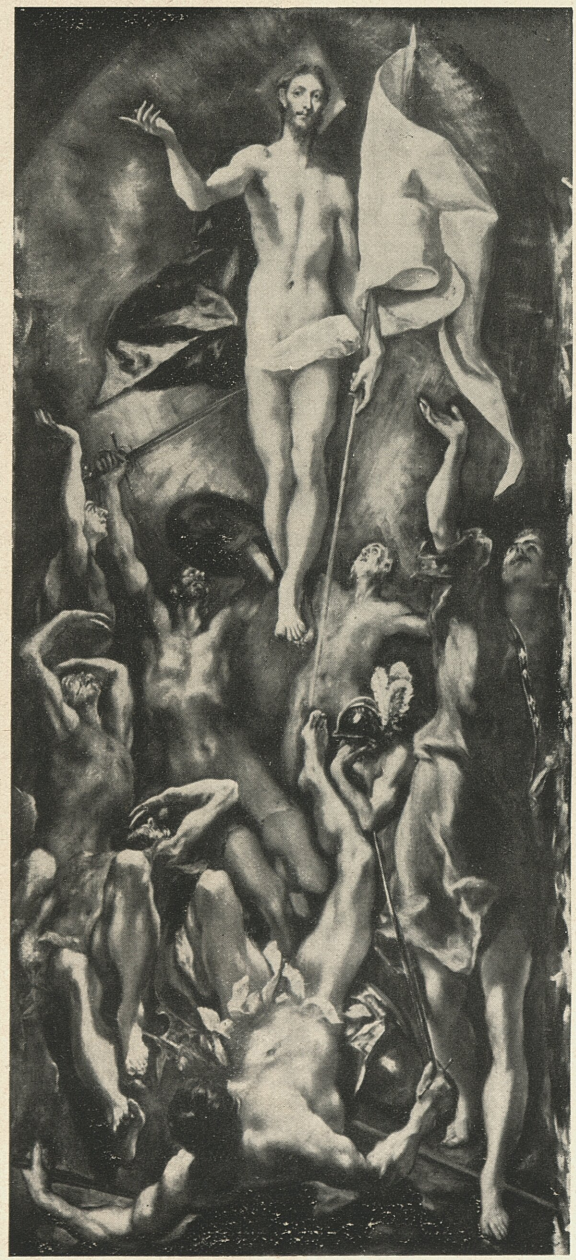


Abb. 32. Die Auferstehung Christi. Madrid, Prado



Abb. 33. Die Taufe Christi. Madrid, Prado



Abb. 34. Golgatha. Madrid, Prado

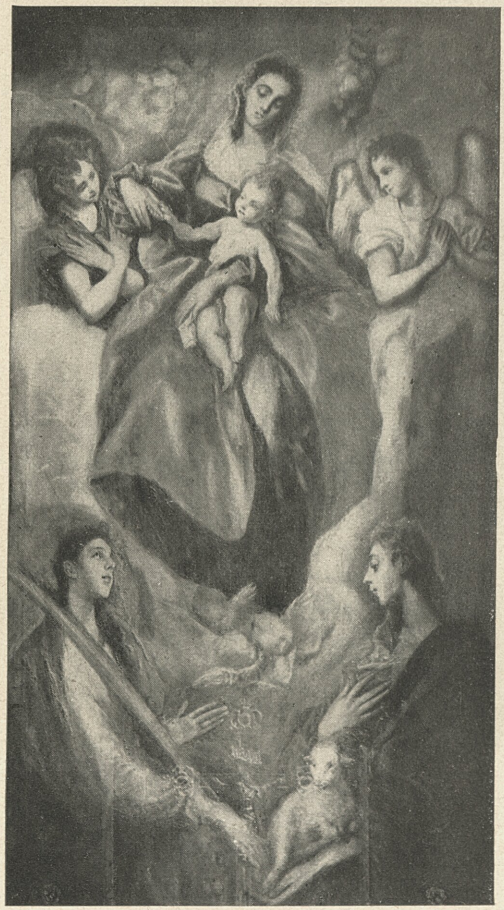


Abb. 35. Madonna mit den Hln. Agnes und Marina
Philadelphia, Samml. Widener



Abb. 36. Der Santiago-Komtur D. Julian Romero (?) mit seinem Schutzheiligen. Paris, D. L. de Errazu



Abb. 37. Der Kardinal-Inquisitor D. Fernando Niño de Guevara. New York, Samml. Havemeyer

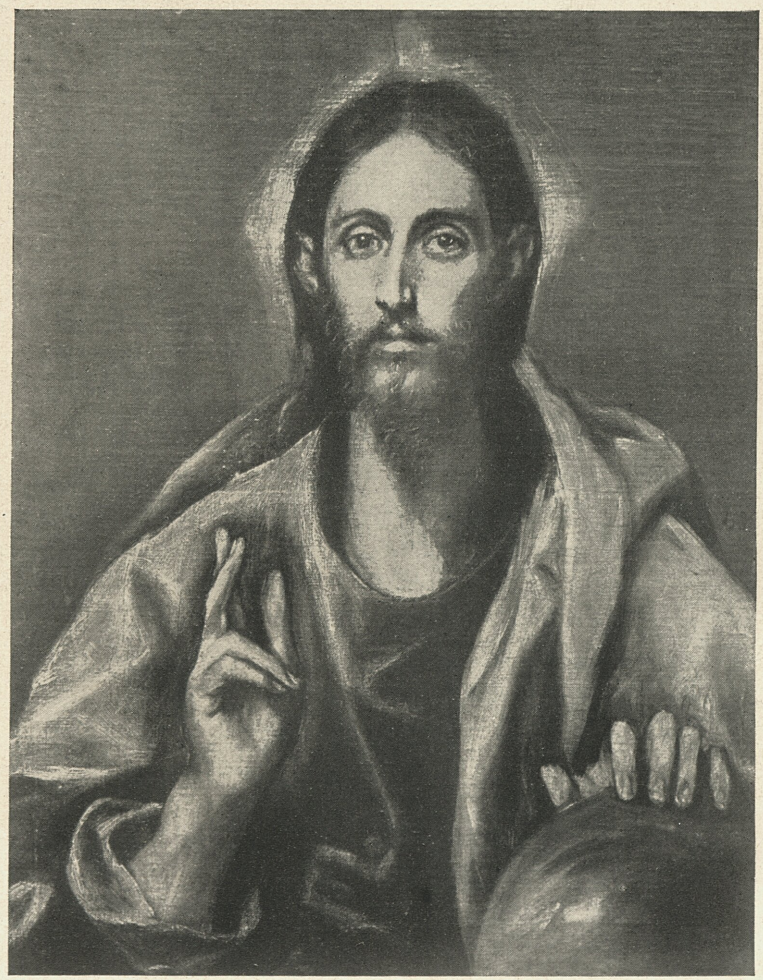


Abb. 38. Der Erlöser. Madrid, Samml. Iturbe

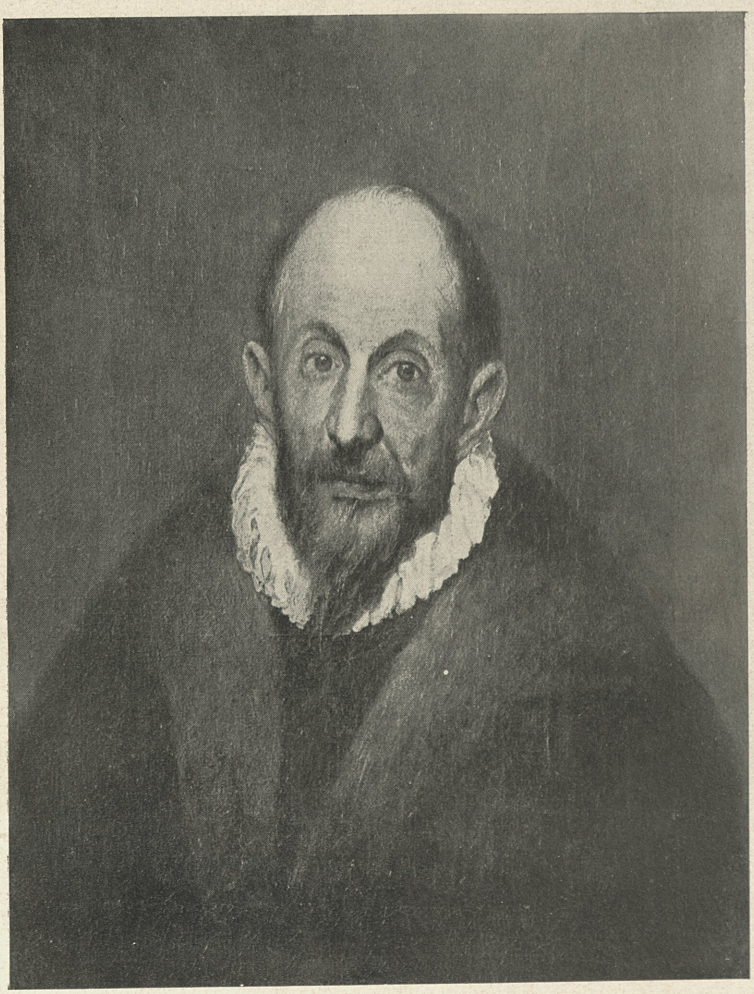


Abb. 39. El Greco (?). Madrid, Samml. A. de Beruete



Abb. 40. Der hl. Martin. Privatbesitz



Abb. 41. Die Austreibung der Wechsler
Madrid, S. Ginés (Congregacion del S^mo. Sacramento)



Abb. 42. Die hl. Familie. Paris, Privatbesitz



Abb. 43. Die hl. Familie. Montreal, Samml. late Sir William van Horne



Abb. 44. Der hl. Ildefons
Illescas, Kirche des Hospital de la Caridad



Abb. 45. Die Vision des hl. Dominikus
Früher Paris, Samml. Rouart



Abb. 46. Die Verkündigung
Budapest, Museum der schönen Künste

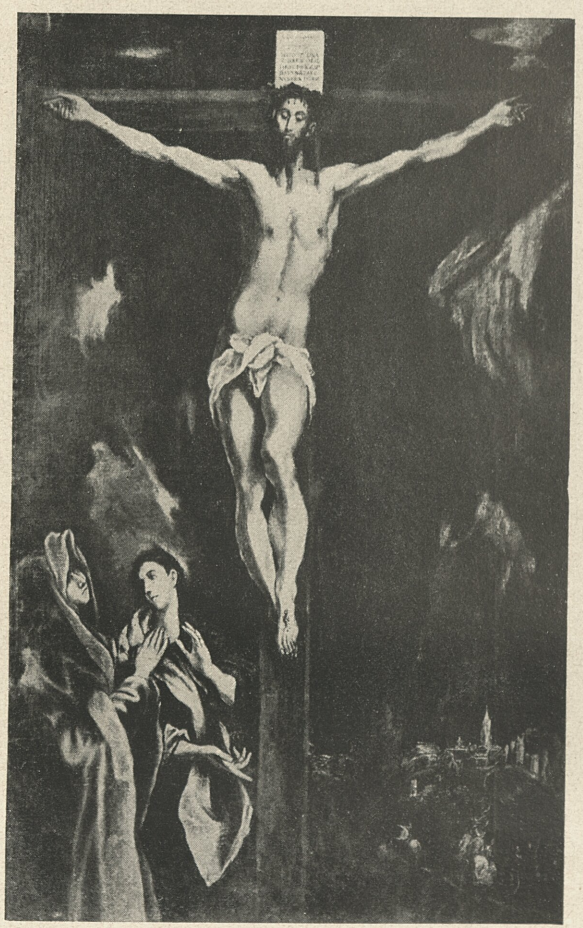


Abb. 47. Golgatha
Philadelphia, Samml. J. G. Johnson



Abb. 48. Der hl. Ildefons. El Escorial



Abb. 49. Der hl. Petrus. El Escorial



Photo Moreno

Abb. 50. Musizierende Engel. Madrid, Samml. Vizconde de Rota

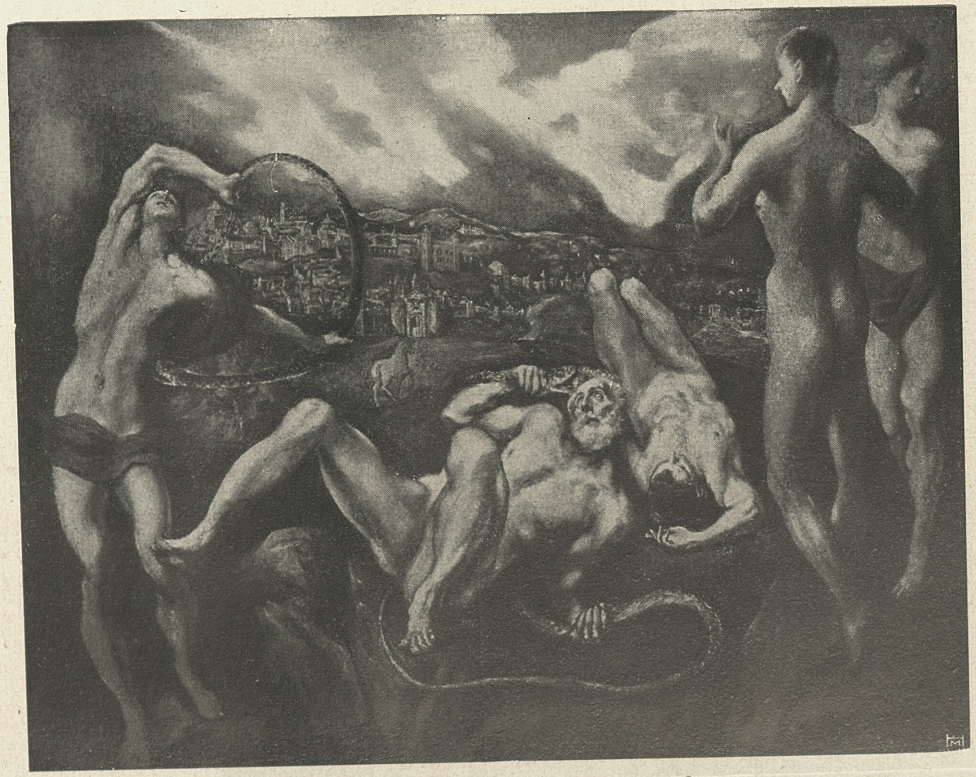


Abb. 51. Laokoon. Berlin, Privatbesitz.



Abb. 52. Jorge Manuel Theotocopuli. Sevilla, Museum

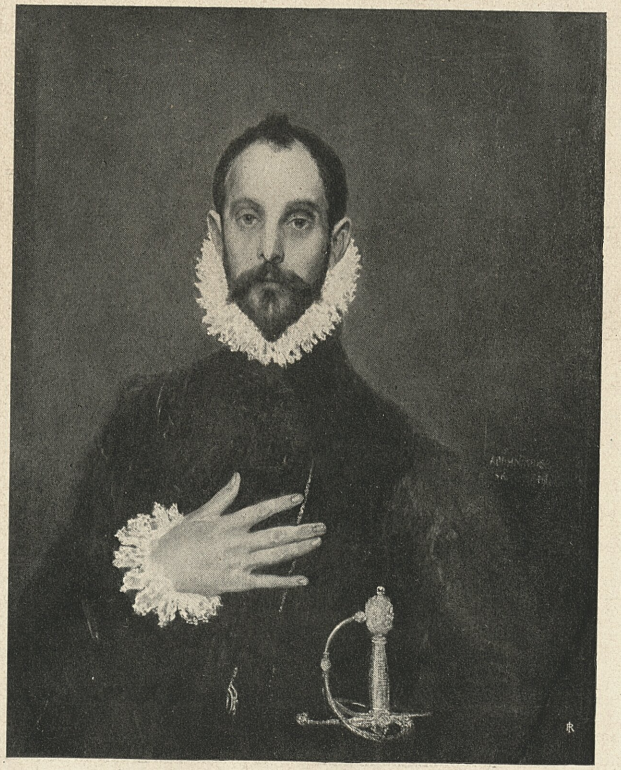


Abb. 53. Ein Edelmann. Madrid, Prado

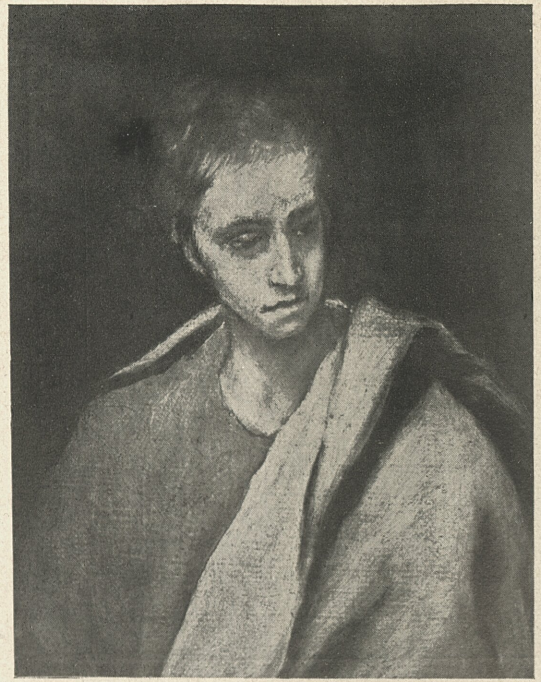


Abb. 54. Der hl. Johannes Ev.
Budapest, Samml. Baumgarten



Abb. 55. Der hl. Simeon
New York, Samml. A. M. Huntington



Abb. 56. Johannes d. T. Berlin, Samml. B. Köhler



Abb. 57. Vermählung Mariä. Bukarest, Kgl. Galerie



Abb. 58. Die Krönung Mariä. Madrid, Samml. Bosch



Abb. 59. Christus am Ölberg. Madrid, Privatbesitz

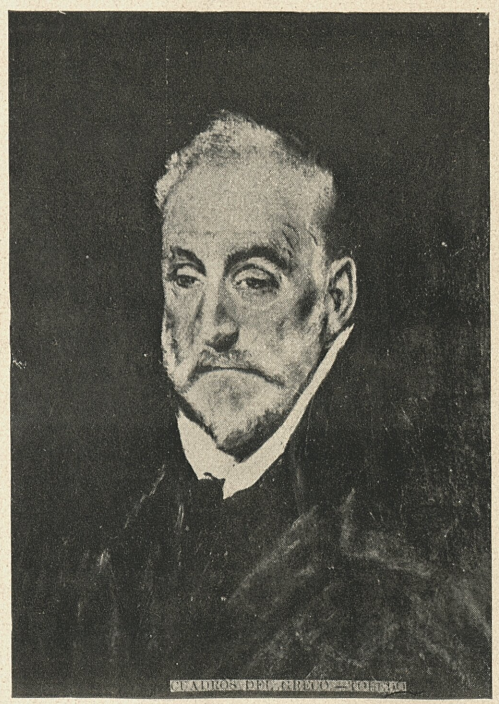


Abb. 60. D. Antonio de Covarrubias
Toledo, Grecomuseum



Abb. 61. D. Diego de Covarrubias
Toledo, Grecomuseum



Abb. 62. Der Apostel Jakobus Major

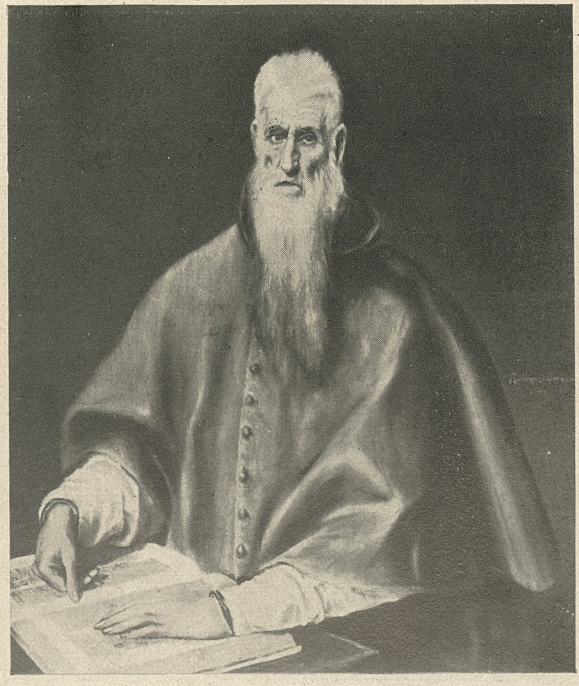


Abb. 63. Der hl. Hieronymus. New York, Samml. H. C. Frick



Abb. 64. Die Anbetung der Hirten. New York, Metropolitan Museum



Abb. 65. Die Ausgießung des hl. Geistes
Madrid, Prado

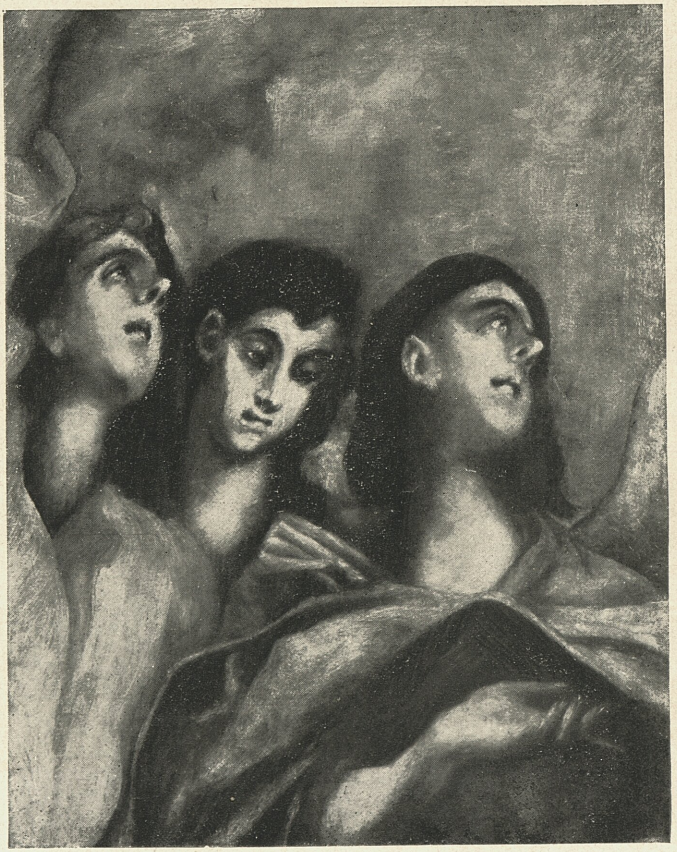


Abb. 66. Engel. Samml. M. v. Nemes



Abb. 67. Christus am Ölberg
Budapest, Samml. M. v. Nemes



Abb. 68. La Inmaculada Concepcion. Budapest, Samml. M. v. Nemes



Abb. 69. Das Gastmahl im Hause des Simeon



Abb. 70 Mariä Himmelfahrt. Toledo, S. Vicente



Abb. 71. Die hl. Katharina



Abb. 72. Die Eröffnung des fünften Siegels (aus der Apokalypse) Paris, D. Ignacio Zuloaga



Abb. 73. Toledo. New York, Samml. Havemeyer



Abb. 74. Toledo. Toledo, Grecomuseum

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ιω. ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

