Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 7 (1939-1940)
Heft: 3

Artikel: Die Meisterwerke des Prado in Genf : einige Bemerkungen zur Ausstellung

Autor: Jedlicka, Gotthard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759103

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Meisterwerke des Prado in Genf

Einige Bemerkungen zur Ausstellung

Von Gotthard Jedlicka.

Die Meisterwerke des Prado, die für die Monate Juni, Juli, August im Musée d'Art et d'Histoire von Genf ausgestellt sind, haben eine lange Irrfahrt hinter sich, die in der Geschichte des Prado wahrscheinlich nie mehr vergessen wird. Während der Beschiessung von Madrid wurden die wertvollsten Bilder, Statuen, Gobelins aus dem Prado und aus dem Escorial nach der Stadtburg von Valencia gebracht und dort in den tiefsten Kellern verborgen, wo sie auch eine Zeit lang verbleiben konnten. Als dann später auch Valencia der unmittelbaren Bedrohung und Gefahr ausgesetzt wurde, brachte man die Kisten, welche diese Kunstschätze enthielten, auf eine einsame Burg in Katalonien, hierauf ins Ausland und endlich, auf verschwiegenen Wegen, nach Genf. Die Kisten, deren Inhalt, nach ihrem Aussehen bei ihrer Ankunft in Genf, in manchen Fällen in einem bedenklichen Zustand sein musste, wurden in Genf, in Gegenwart verantwortlicher Behörden, geöffnet und auf ihren Inhalt geprüft. Augenzeugen berichten, die bestellten Hüter dieser Schätze, leidenschaftliche Verehrer dieser Kunst, hätten bei der Oeffnung jeder Kiste, die auch nur einigermassen beschädigt war, eine grosse Angst ausgestanden: weil sie immer wieder auf das Schlimmste schliessen mussten. Was alles hätte auf dem langen und schwierigen Transport, der bisweilen durch einen Kugelregen hindurchführte (und häufig durch unwegsames Gelände), geschehen können! So öffneten sie nacheinander, sorgfältig und ängstlich, einhundertsechzig Kisten und rollten nacheinander elfhundertundvierzig Meter Bildteppiche auf: und fast jedesmal atmeten sie wieder erleichtert auf: die Bilder, Statuen, Gobelins, die Meisterwerke des Kunsthandwerks waren bis auf wenige Ausnahmen unbe-

schädigt, und die meisten Beschädigungen, die man nachweisen konnte, waren verhältnismässig leichter Natur. Es war, als seien sie auf ihrer ganzen Reise und in allen Gefahren von schützenden Geistern begleitet gewesen.

*

Man weiss nicht mehr, wer hierauf den Einfall, diese Meisterwerke aus spanischem Besitz in Genf auszustellen, zuerst gehabt hat. Dieser Gedanke mag, als diese Meisterwerke schon einmal in Genf waren, von mehreren Menschen an verschiedenen Orten — und nicht nur in der Schweiz — zugleich geäussert worden sein, und er fand, sobald er nur einmal ausgesprochen war, rasche und begeisterte Zustimmung. Man dachte zuerst daran, sie im Palast des Völkerbundes auszustellen; aber man gab diesen Plan, aus den verschiedensten Gründen, bald auf und entschloss sich mit der Zustimmung der spanischen Regierung für das Musée d'Art et d'Histoire in Genf, das sonst die Gemäldesammlung der Stadt Genf beherbergt. Hier zeigte sich dann eine Schwierigkeit, die allerdings rasch behoben wurde. Damit die Ausstellung in den Räumen des Museums möglich wurde, mussten die Genfer ihre eigene, bedeutende Sammlung magazinieren. Sie besannen sich selbstverständlich nicht lange. Aber auch so zwang der vorhandene Platz, der nur wenige Säle umfasst, zu einer Auswahl aus einer Fülle von Meisterwerken, die selber schon, mit ganz wenigen Ausnahmen, die strengste Auswahl innerhalb der grossen spanischen und europäischen Kunst bis zum neunzehnten Jahrhundert darstellt. Man wählte hundertundvierundsiebzig Bilder und einundzwanzig Gobelins: genau so viel, als auf dem verfügbaren Platz zwanglos und übersichtlich ausgestellt werden konnte, und diese Bilder und Gobelins ordnete man in einer vorbildlichen Weise an. Wer weiss, was sich im Prado und im Escorial befindet — und der Besitz weniger Museen ist, trotzdem verhältnismässig wenige Kunstfreunde nach Spanien fahren, nach den häufigen Zitaten in der Kunstliteratur so bekannt wie der des Prado —, mag da und dort ein Bild durch ein anderes, einen Gobelin durch einen anderen ersetzt wünschen (er möchte zum Beispiel neben der herrlichen Kopie des Rubens nach dem Bild „Adam und Eva" von Tizian das Original Ti-

zians selber sehen, das sich ja auch im Prado befindet; er ist vielleicht enttäuscht, dass die beiden Tafeln Dürers mit Adam und Eva fehlen usw.), aber er ist doch auch wieder über fast jedes Bild und über jeden Gobelin froh, der hier gezeigt wird. Die Ausstellung, so wie sie sich heute dem Besucher darbietet, ist das Verdienst zweier Spanier und zweier Schweizer, vor allem das Verdienst des Konservators des Prado, F. A. de Sotomayor, das Verdienst von Pedro de Muguruza, das Verdienst der Schweizer W. Deonna und L. Gielly.

*

Der Besucher dieser Ausstellung in Genf, der durch das Treppenhaus des Musée d'Art et d'Histoire zu den Ausstellungssälen hinaufkommt, kann sich — wenn er auf dem ersten Stockwerk angelangt ist — nach links oder nach rechts wenden: von beiden Seiten wird er sogleich mit aller Macht angezogen und aufgerufen. Wenn er in den Saal zur linken Hand hineinschaut, so trifft sein Blick — am Ende des Saals — auf das Reiterbildnis Karls V nach der Schlacht bei Mühlberg, links daneben sieht er das Bildnis Karls V in ganzer Figur mit dem Hund, rechts daneben das Bildnis Philipps II in ganzer Figur — mit dem Helm auf der Brüstung — alle drei Bilder Meisterwerke Tizians, von Karl V und Philipp II bei ihm selber bestellt — und Bilder von Weltruhm. Wenn der Besucher aber in den Saal zur rechten Hand hineinschaut, so trifft sein Blick, wieder am Ende des Saals, auf das grosse Familienbild Karls IV von Goya — im Jahre 1800 in Aranjuez gemalt —, das zu den schönsten Gruppenbildnissen der europäischen Malerei überhaupt gehört, und vor dem man, so verschieden es im übrigen von ihnen ist, an Frans Hals und Rembrandt denken muss. Und zwischen jenem Anfang zur linken und diesem Ende zur rechten Hand liegen alle andern Säle mit der Fülle ihrer Meisterwerke — jeder eine neue Ueberraschung: der Saal mit Raffael, der Saal mit Tizian (im selben Saal sieht man die „Danae", „Venus mit dem Orgelspieler", das unvergleichliche Selbstbildnis des greisen Tizian), das kleine Kabinett mit dem Selbstbildnis des sechsundzwanzigjährigen Dürer, das zwischen zwei Altarflügeln des Meisters von Flémalle hängt, der Saal mit den Bildern des Hierony-

mus Bosch („Anbetung der Könige", „Der Heuwagen", „Versuchung des heiligen Antonius") und mit dem „Triumph des Todes" von Pieter Bruegel. Die Säle mit den Bildern Grecos, Velasquez', Goyas, die beiden Säle, die Rubens und Van Dyck gewidmet sind. Und doch wirkt diese Fülle, die der Besucher auch in Tagen und Wochen nicht zu erschöpfen vermag, in keinem Augenblick als quälende Ueberfülle oder als Bedrängung.

*

Ein kleiner Saal der Ausstellung vereinigt Raffael, Giorgione, Paolo Veronese, Mantegna und Tintoretto. Gerade dieser Saal ist aufschlussreich. Die Römer und Venezianer, die in ihrer künstlerischen Gestaltung weit auseinanderliegen, bedrängen sich auch in dieser Nähe nicht. Raffael herrscht vor. Aber seine Ueberlegenheit tritt (wie es bei ihm immer der Fall ist) nur in einer verbindlichen Form in Erscheinung. In vier Bildern, die nebeneinander hängen, ist das Motiv der Madonna mit dem Christuskind und Johannes und mit Joseph, Hieronymus, mit dem Erzengel Raphael oder mit der heiligen Anna jedesmal anders und jedesmal in einer Form durchgebildet, die als endgültige Lösung erscheint und für die folgenden Generationen — auch bei verwandelter Stilform — vorbildliche Gestalt angenommen hat. So sehr die Verschiedenheit der Lösungen durch dieses unmittelbare Nebeneinander deutlich gemacht wird, so kommt man doch vor keinem einzigen dieser Bilder auf den Gedanken, dass sie nicht aus einer Vision heraus geschaffen seien. Eine besondere Art der inneren und äusseren Harmonie, der beruhigten und wohllautenden Vollkommenheit scheint Raffael für immer gestaltet zu haben. Man kann versuchen, auch diese Lösungen gegeneinander abzugrenzen. Die Jungfrau mit dem Fisch ist — worauf schon Heinrich Wölfflin hinweist — die klassische Gestaltung, die eine Anekdote in die Bilderzählung hineinnimmt und sie durch die Gliederung vollkommen überwindet: ein gleichsam programmatisches Bild der Renaissance. Alle diese Kompositionen sind so grossartig durchgestaltet, dass sie um die Diagonale, die waagrechte und senkrechte Mittelachse und um eine ganze Reihe aufteilender Achsen angeordnet scheinen, dass dabei alles bewusst und alles zugleich organisch geworden scheint.

Das Bildnis eines Kardinals zeigt den Bildnismaler Raffael. Im Raum, in dem es hängt, führt es ein eigenes Leben. In seiner „Klassischen Kunst" schreibt Heinrich Wölfflin: „Ihren höchsten Grad hat die Abklärung der Zeichnung vielleicht erreicht in dem Kardinalsporträt von Madrid. In was für einfachen Linien das Ganze sich hier darstellt, gross und still wie eine Architektur! Es ist der Typus des vornehmen italienischen Prälaten und man stellt sich diese Gestalt gern aufgerichtet vor, lautlos hinschreitend durch hohe gewölbte Gänge". Von diesem Bildnis schaut man aber viel eher als zu den Bildnissen Tizians und Tintorettos, die in seiner Nähe hängen, zu denen der Spanier Velasquez und sogar Goya, die doch durch Säle von ihm getrennt sind. Denn in diesem Bildnis tritt der seelische und geistige Gehalt bereits so stark in Erscheinung, dass man die Physiognomie dieses Kardinals wie ein Graphologe eine Handschrift zu lesen geneigt ist. Die Bildnisse Tizians und Tintorettos hingegen sind vor allem einmal grosse Malerei, in deren Farbigkeit und Tonigkeit der psychische Gehalt der Menschen so verwoben ist, dass er sich unmöglich in der selben präzisen Form herausschälen lässt. Das Bildnis stellt einen Menschen dar, der die Gegenwart als verwandt anspricht: das Endglied einer Geschlechterfolge, durch die Stellung gesichert, durch das Temperament gefährdet. Das Bildnis ist beseelt und durchgeistigt — überlegen und doch von einer feinen Unruhe durchsetzt; die Beseelung und Durchgeistigung haben gleichsam die Substanz zurückgedrängt. Wenn man von einem ausserspanischen Bildnis sogleich begreift, dass es spanische Maler begeistern kann, so ist es vor diesem Bildnis.

*

Man kann in dieser Ausstellung einige Selbstbildnisse miteinander vergleichen: das Selbstbildnis Dürers in seinem sechsundzwanzigsten Jahr, das Selbstbildnis des Velasquez, das Selbstbildnis Van Dycks mit Sir Endimion Porter, das Selbstbildnis Tizians. Das Selbstbildnis Tizians ist eines der schönsten Selbstbildnisse überhaupt und eine grossartige Altersmalerei. Der Maler gestaltet darin das vergeistigte Greisentum und die erworbene Würde. Er steht in einer schwarzen Jacke, mit doppelter goldener Kette um den Hals, und Schwarz

und Gelb sind wunderbar miteinander verschwistert. Aus der schwarzen Jacke tritt der weisse Kragen nur ein wenig hervor. Der Hintergrund, vor dem er steht, ist braun und rostig durchwoben. Im übrigen scheint in diesem Selbstbildnis alles nur gerade angedeutet. Die Augen sind grau, die Haut ist gelb, und ebenso gelb wie die Haut sind Schnurrbart und Bart. Auf dem schmalen Kopf sitzt eine schwarze Mütze, unter der das weisse Haar ein wenig hervordringt. Mit einer unbeschreiblichen Diskretion weist der Maler auf seinen Beruf. Am linken unteren Bildrand sieht man gerade noch die Hand mit dem Pinsel. Das Gesicht beginnt ebenso langsam gestuft zu leben als das schwarze Gewand unter dem Blick des Betrachters sich zu differenzieren beginnt. Tizian blickt ruhig vor sich hin; auch die Haltung der Hand mit dem Pinsel ist abwartend. Die Binnenform des Bartes und des Schnurrbartes sind kaum angegeben; die Lippen ahnt man nur. Die Stirne ist ebenso intensiv durchfurcht wie die magere Wange. Die ganze Spannung des Gesichtes scheint in die Kurve der dunkelgrauen Braue gesammelt zu sein. Vom linken Nasenflügel führt eine betonte Kurve in den Bart hinein. Das Selbstbildnis Tizians ist aus einer unbeschreiblichen Vergeistigung heraus entstanden. Seiner selbstverständlichen Vergeistigung wegen wird es für alle andere Selbstbildnismalerei gefährlich. Ihre letzte Ueberlegenheit tritt auch als letzte Bescheidenheit auf. Jedes andere Selbstbildnis, das die eigene sichtbare Erscheinung ernst nimmt, scheint dadurch — auf welchen Grund diese Tatsache auch zurückgehen mag — selbstgefällig und sogar oberflächlich. Das Selbstbildnis von Velasquez bleibt gross — auch wenn man es mit diesem späten Selbstbildnis Tizians vergleicht. Aber man glaubt eben doch zu erkennen, dass die künstlerische Gestaltung Tizians in einer grösseren Tiefe verankert ist, dass man sich über dieses Gesicht wie über den Urquell des Lebens neigt, der auf seiner Oberfläche wunderbar versiegt, während das Selbstbildnis des Velasquez es dem Betrachter verbietet, weiter zu dringen als es der Künstler für notwendig hält.

*

Das grosse Dreigestirn der spanischen Malerei heisst: Greco, Velasquez, Goya. Neben diesen drei Malern treten die andern

zurück, die auch auf der Ausstellung in Genf gut vertreten sind: Luis de Morales, Maino, Murillo, Ribera, Zurbaran. Immer wieder ertappt sich der Betrachter darüber, dass er sie nicht aus ihrer eigenen künstlerischen Gestaltung heraus bewertet, sondern dass er sie mit diesen drei grössten vergleicht und sie an ihrem künstlerischen Gehalt und ihrer Form misst. Die grosse spanische Malerei beginnt mit Greco. Die Ausstellung der Meisterwerke des Prado in Genf zeigt fünfundzwanzig Kompositionen und Bildnisse des Kreters Dominico Theotocopuli, den die Spanier (nach der Bezeichnung der Zeitgenossen des Künstlers) El Greco, den Griechen nennen, womit sie nicht nur seinen schwierigen Namen umgehen, sondern auch seine fremde Herkunft für immer festhalten. Er starb im Jahre 1614 in Toledo, einsam und schwer verschuldet: weil er wohl mit seiner Malerei sehr viel Geld verdient, aber noch viel mehr ausgegeben hatte. Von seinen grossen Kompositionen sieht man die „Auferstehung", „Ritter Julian Romero mit dem heiligen Ludwig", „Pfingsten", „Taufe Christi"; und zwischen diesen meist ungewöhnlich schmalen und hohen Bildern hängen seine vielen Bildnisse spanischer Adeliger, von denen vielleicht das schönste das „Bildnis des Ritters mit der Hand auf dem Herzen" ist, dessen Gesicht und Gebärde ganz aus der Spannung zwischen Pflicht und Gefühl zu leben scheinen. Die Malerei Grecos ist die geheimnisvollste Malerei Spaniens. Sie ist auch für die Spanier immer die geheimnisvollste und häufig auch die unheimlichste Malerei geblieben. Immer wieder wird sie leidenschaftlich bewundert; immer wieder wird sie kühl und befremdet abgelehnt. Und auch die Geschichte seines Nachruhms scheint einem Rhythmus unterworfen zu sein, der sich zwischen leidenschaftlicher Bewunderung, Befremdung oder Ablehnung bewegt. Im übrigen lässt sich dieser Rhythmus bereits erkennen, wenn man nur auf die Geschichte seines Ruhms in den letzten fünfzig Jahren zurückblickt. Der grosse Erfolg des Velasquez und der grosse Erfolg des Goya sind zu begreifen. Man kann sich eigentlich keine Zeit denken, welche ihre Grösse vollständig verkennt. Bei beiden vermag man nur Gründe anzuführen, nach denen sich der Erfolg gleichsam zwangsläufig einstellen muss. Auch den Erfolg des Greco vermag man in einem gewissen Ausmass zu begründen; aber das

Wesentliche wird dadurch nicht im geringsten berührt. Dieser Erfolg geht zu einem Teil auf seine künstlerische Gestaltung zurück, zu einem ebenso grossen Teil aber beruht er auf religiösen und geistesgeschichtlichen Kräften, die einer Zeit, die aus andern religiösen und geistigen Ursachen heraus lebt, nicht mehr verständlich sind, einer Zeit aber, die aus ähnlichen Voraussetzungen heraus zu leben glaubt, wiederum verständlich werden. Dass man den frühen Greco bewundert hat, ist begreiflich — und wird immer begreiflich sein; und man wird immer wieder durch den frühen den Weg zum späten Greco suchen müssen. Der frühe Greco (unter dem Einfluss Tizians, dessen Schüler Greco wahrscheinlich in Venedig eine kurze Zeit war) ist ein grosser Künstler. Es ist möglich, dass er sich anders entwickelt hätte, wenn er Zeit seines Lebens in Venedig geblieben wäre. Schon in seiner frühen Malerei lebt, hinter der scharfen Erfassung der Welt der sichtbaren Erscheinung, ein Fanatismus, der die Spanier bei seinem ersten Erscheinen angesprochen haben mag, der aber von der Vergeistigung seiner späteren Malerei verschieden ist. Die künstlerische Entwicklung Grecos stellt einen der sonderbarsten Fälle in der Geschichte der Kunst dar. Er begann in Venedig, Tizian und Tintoretto beeinflussen ihn. Und erst nach seinem dreissigsten Jahre, im Vollbesitz seiner künstlerischen Kräfte, kam er nach Spanien — und nun ist es, als habe in der spanischen Malerei ein Ausländer eine für diese Malerei fällige Aufgabe darum übernommen, weil sich im Lande selber nicht das Genie dazu gefunden habe. Greco ist so sehr und in der selben problematischen Form spanisch, wie Chamisso mit seinem Peter Schlemihl deutsch ist. Er hat in Spanien wie ein Mann ohne Schatten gelebt. Zwischen dem frühen und dem späten Greco steht die Bekehrung des Saulus zum Paulus, vollzieht sich eine Wandlung in der Verhaltungsweise der Welt der sichtbaren Erscheinung gegenüber, vollzieht sich eine Wandlung in der künstlerischen Gestaltung. Der frühe Greco ist trotz allem ein Maler der diesseitigen Welt: in seiner zeichnerischen und farbigen Gestaltung, in seiner Beseelung. Der späte Greco scheint nur noch auf seine Vision zu sehen, die von der Welt der sichtbaren Erscheinung abweicht und er malt gleichsam in Zungen, wie ein anderer in Zungen redet.

Für das Erlebnis seiner frühen Malerei darf der Betrachter ganz seinen Augen vertrauen. Die Schönheit der Gliederung zum Beispiel lässt sich in einem grossen Ausmass mit einer differenzierten Gesetzmässigkeit beweisen. Für das Erlebnis seiner späteren Malerei muss er von innen her vorbereitet sein: er muss gelockert, gelöst und nur vom Willen beseelt sein, durch diese Malerei erschüttert zu werden. Wenn er so weit ist, dann wird er allerdings durch diese Malerei zu geistigen, seelischen und künstlerischen Erlebnissen geführt, die ihm bei dem Erlebnis der früheren Bilder immer verschlossen sein werden — dann erkennt er in ihr wiederum eine Gesetzmässigkeit, die der seiner früheren Malerei auf einer höheren Ebene verwandt ist: und die er, aus der Hellsichtigkeit der Erschütterung heraus, ebenso reich zu stufen vermag. Die künstlerische Gestaltung Grecos ist die eines verspäteten Gotikers und die eines Zeitgenossen der Manieristen. Dabei weist sie auch noch weit hinter die Gotik zurück — in eine archaische Kunst — wie sie auch viele Möglichkeiten der Kunst des Barock vorwegnimmt. Der späte Greco malt wie ein fanatisierter Mönch. Der Fanatismus, der in der spanischen Gotik den Realismus überhöht, tritt in der späten Malerei Grecos in einer vergeistigten Form auf. Die spanische Glaubenskraft ist darin mit einer unheimlichen Hellsichtigkeit erlebt und gestaltet: gleichsam mit dem Fanatismus eines Proselyten. Um dieses eine künstlerische Ziel erreichen zu können, schaltet Greco von vornherein alles aus, was hindernd und lähmend auftreten könnte. Die Welt der sichtbaren Erscheinung wird in ihrem Wirklichkeitsgehalt vereinfacht. Den Farben wird eine Symbolkraft zurückgegeben, die sie im Verlauf der Jahrhunderte verloren haben. Dabei vermeidet Greco die Lokalfarben, aus denen sich eine irdische Hierarchie der Farbwerte zu ergeben vermag. Zeichnung und Farbe werden entsinnlicht, in einem gewissen Ausmass amorphisiert; und nur hin und wieder erhebt sich aus Farben, die der Verwesung entnommen scheinen, irgendein herrliches Rot, das sich wie ein flatterndes Fahnentuch weit über das Gewühl der andern Farben erhebt. Die Körper werden geschmeidigt, um nach oben zu weisen; und auch die Formen des Gesichtes werden aufgelockert und sogar aufgelöst. So wird alles in eine einzige grosse Gesamtbewegung

aufgenommen, die nach oben führt. Die grossen Kompositionen wirken wie düstere Scheiterhaufen, auf denen das Irdische zum Himmel auflodert, wie Riesenflammen, in denen das Menschliche Gott zum Opfer dargeboten wird.

*

Der grosse Klassiker der spanischen Malerei aber ist Velasquez — und nicht Greco. Die Ausstellung in Genf zeigt fast drei Dutzend grosse und kleine Bilder von ihm. Sie zeigt die ganze Spannweite seiner künstlerischen Gestaltung; sie zeigt seine herrliche Grösse, aber sie zeigt auch seine Grenzen. Ihre Grenzen werden in den allegorischen und religiösen Bildern sichtbar: in der „Schmiede des Vulkan" und in der „Krönung der Jungfrau". Der „Gekreuzigte" ist weltberühmt. Aber er ist nicht der Ausdruck eines tiefen Glaubens — ebenso wenig wie bei Goya —, sondern er stellt eine wunderbare, männliche Aktstudie dar: sehr flüssig, fast elegant gemalt — kein hängender, sondern ein stehender, schlanker Mann, der sein Haupt nicht schmerzvoll, sondern gefällig geneigt hat, wobei das Haar, das die eine Gesichtshälfte verdeckt, nicht in der Bewegung des Schmerzes darüber geworfen, sondern wie mit einem Kamm, sorgfältig und überlegt, darübergestrichen ist. Der ganze Reichtum seines Genies ist in den „Meninas" und in den „Spinnerinnen" verwirklicht. Und eigentlich ist die gegensätzliche Fülle, die sich auf die beiden grossen Bilder verteilen lässt, schon allein im Bild der „Spinnerinnen" nachzuweisen: weil in diesem Bild die Fabrikarbeiterinnen und die Hofdamen zugleich gezeigt sind, weil darin die Arbeit und der Genuss am fertigen Werk dargestellt ist, wobei die Arbeit den Rahmen für die Betrachtung schafft, ohne irgendwelche Absicht, die über die reine künstlerische Gestaltung hinausführt — aber gerade darum in einer unerschöpflichen Fülle. Im Bild mit den „Spinnerinnen" ist das Leben an einem Punkt gepackt, von dem es sich nach allen Richtungen ausweist. Velasquez ist einer der grössten und reinsten Maler überhaupt. Sein künstlerisches Handwerk ist so vollkommen, dass es an keiner einzigen Stelle als solches in Erscheinung tritt. Man möchte es — wie bei Manet — Virtuosität nennen — und doch ist kein einziger Pinselstrich Mache. Wenn je vor einer Malerei, so ist man vor dieser von einer göttlichen

Banalität zu reden geneigt. Seine Bilder scheinen mit nichts gemacht und enthalten alles. Er wirkt auf eine unbeschreibliche Weise ausgeglichen. Er besitzt ein unbestechliches Auge und hat, so scharf er auch sieht, immer Distanz. In keiner anderen Malerei ist die Hintergründigkeit so sehr in die Fläche eingegangen wie in der seinigen. Der grösste französische Maler des neunzehnten Jahrhunderts — Manet — hat vor allem Velasquez bewundert — viel mehr als Goya — und hat an ihm wie an keinem andern gelernt.

*

Der populärste spanische Maler in Spanien selber ist Goya. Man kann ihn als einen künstlerischen Gegensatz zu Velasquez betrachten. Velasquez: das ist die vollendete künstlerische Zucht. Goya: das ist der ständige Aufruhr gegen diese strenge Zucht. Vor Velasquez wird man immer zur Sammlung gezwungen; vor Goya hingegen darf man sich immer gehen lassen. Beide scheinen dabei vollkommen der Struktur ihrer Gesellschaft entsprochen zu haben. Die Malerei des Velasquez ist eine solche für Kenner. Ihre eigentliche Grösse tut sich erst hinter ihrer schönen Lesbarkeit auf. Ihre Richtigkeit erkennt man nicht immer sogleich als Genie. Die Malerei Goyas springt den Betrachter an. Sie zwingt ihn, zu bewundern oder abzulehnen. Auch seine scheinbar stillsten Bilder sind von einer starken Zugriffigkeit. Seine Bilder scheinen auch immer auf den Betrachter bezogen. Mit jedem schlägt der Maler das Buch des Lebens auf und weist gleichsam mit allen Fingern daraufhin. Auch Goya hat an der europäischen Malerei gelernt: zum Beispiel an Tiepolo. Seine künstlerische Entwicklung lässt sich mit der Fragonards vergleichen. Sie führt zuletzt zu einer genialen Auflösung. Sie ist dabei so ungewöhnlich reich profiliert, dass der Betrachter überall einhaken muss. Die Spannweite seiner künstlerischen Gestaltung zeigt sich nicht nur als latente Spannung, sondern sie ist in ihre polaren Möglichkeiten auseinandergelegt. Der grosse Maler ist zugleich ein genialer Erzähler, der sich zu seinem Zwecke auch der graphischen Gestaltung mit allen ihren Möglichkeiten bedient — und der mit alledem über Spanien hinaus nach Frankreich hineinwirkt. Seine Malerei wird durch das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch bewundert. Nicht alle aufeinanderfolgen-

den Generationen bewundern aber das selbe in ihr. Aber jede neue Generation fand (nach ihren eigensten Notwendigkeiten) in dieser Malerei genügend Nahrung, genügend Anregung und Erfüllung, um sie als die grösste spanische Malerei betrachten zu können. Die grosse Menge bewunderte die reiche Erzählung, den lesbaren Inhalt, die intensive Physiognomik, in einem gewissen Ausmass sogar die künstlerische Handschrift. Denn wenn sich vor irgendeinem Maler auch dem Ahnungslosen das Wesen des Genies erhellen kann, so ist es vor diesem grossen spanischen Maler vom Ende des achtzehnten und vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Die Maler der aufeinanderfolgenden Generationen hingegen bewunderten die Malerei, die künstlerische Gestaltung, die bei aller scheinbaren Ungeordnetheit immer auch überlegene Gliederung, die herrliche farbige Materie, das ständig wechselnde Verhältnis zwischen Farbwert und graphischer Struktur. Und als in Frankreich, wo er sein Leben beschloss, durch ihn und durch Velasquez vorbereitet, die Bewegung des Impressionismus aufkam und siegreich wurde und ihre Wirkung über ganz Europa ausstrahlte, da wuchs von neuem der Ruhm Goyas, der zeitenweise (wenn auch nie bei den Einsichtigen) den Ruhm des Velasquez überschattete. Die Ausstellung in Genf zeigt in zwei Sälen achtunddreissig Bilder des Meisters — darunter die „Nackte Maja" und die „Bekleidete Maja", das Selbstbildnis des Malers aus der Akademie San Fernando, die „Wiese von San Isidoro", Bildnisse Karls IV und der Königin Maria Luisa usw. Die erzählerische Fülle Goyas ist ebenso gross wie die von Delacroix, obwohl sie nicht auf einen umfassenden Plan, sondern auf Phantasie, Stimmung und Laune zurückgeht; seine farbige Differenzierung ist ebenso reich wie die von Manet — sie ist sogar reicher, weil sie unbesorgter ist — wenn auch nicht immer ebenso notwendig — und auf diese Weise enthält sie, in einer spanischen Fassung, Anfang und Ende der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts.

*

Die Bildnisse Goyas sind nie Karikaturen. Aber selbstverständlich sind sie auch nie in der selben Art, mit dem selben gleichmässigen Ernst gemalt wie die Bildnisse Velasquez'. Goya ist von der gleichen künstlerischen Unbestechlichkeit wie je-

der grosse Künstler. Aber seine Zeit erlaubt ihm einen grösseren inneren und äusseren Ausschlag nach der einen und nach der andern Seite als sie es Velasquez erlaubt hat. Velasquez steht seinem Modell gegenüber: das Modell ist in eine bestimmte, unerschütterliche Hierarchie eingeordnet, der auch der Künstler angehört und die er annimmt, ohne sich nur im leisesten darüber Gedanken zu machen, ob überhaupt an ihr zu rütteln sei. Das Verhältnis Goyas zum Hof mag äusserlich einer ebenso strengen Hierarchie und Etikette unterworfen gewesen sein. Aber diese Hierarchie und Etikette ergibt sich nicht mehr aus einem ebenso gesicherten Grundverhältnis. Der Künstler sieht den König nicht mehr im Gleichgewicht von Mensch und Repräsentant des Königtums. Er sieht ihn vor allem als ein Individuum, das schwankenden Gefühlen und Stimmungen unterworfen ist und sie auch äussert, als ein Individuum, an das man herankommt, das man umwerben und verraten kann, das man in seiner Schwäche und in seiner Lächerlichkeit (und auch in seiner Unberechenbarkeit) sieht und dem gegenüber man, bei aller äusserlichen Unterordnung, mit seinen eigenen Gefühlen und Stimmungen auftritt. Bei Velasquez ist jeder Mensch gleichsam nur von vorn wiedergegeben — und wenn ein Gesicht auch alles enthält, so enthält es alles doch in einer solchen Lagerung, dass die Züge, die verschwiegen sind, auch als verschwiegene Züge erscheinen. Bei Goya hingegen ist der Mensch rund gemalt, und die verschwiegenen Züge sind von der selben Deutlichkeit wie die offenbaren Züge. Und das Modell fürchtet sich auch nicht mehr davor, so gesehen zu werden, wie es ist.

*

In der Ausstellung sieht man die nackte und die bekleidete Maja nebeneinander: die selbe junge Frau in der gleichen Haltung, die Arme genau gleich über dem Kopf verschränkt. Beide Bilder sind Meisterwerke. Aber gerade darin zeigt sich die ganze Grösse Goyas, dass er die bekleidete Maja noch viel verführerischer malt als die nackte. Die nackte allerdings hat alles für sich, was den Betrachter von vornherein zu verführen vermag: den jungen, prallen Körper auf dem grünen Sofa, die Unbefangenheit, mit der die junge Frau ihre eigene Schönheit darbietet, die pikante Wohligkeit der Haltung, die

kostbare farbige Materie — ein Bild, das die Sinne des Betrachters wunderbar befriedigt. Die bekleidete Maja befriedigt viel weniger die Sinne des Betrachters als dass sie seine Phantasie anregt — und nicht nur das: neben der bekleideten wirkt die nackte Maja keusch. Die nackte Maja liegt da, enthüllt, sie verspricht nicht, sie ist. Die bekleidete Maja hingegen lockt und verführt. Sie ist darum auch auf eine andere Weise geheimnisvoll; sie ist in einer reicheren Art nicht auszuschöpfen. Was wir hier sagen, das ist nicht etwa in einem ungefähren Eindruck begründet, sondern es lässt sich hundertfach, bis in den einzelnen Farbstich hinein, belegen. Der Umriss der nackten Maja ist klar gezogen, und seine Spannung ist durch die Spannung des Körpers bedingt. Im Umriss des weissen Kleides hingegen wirkt sich die ganze, unbändige Fülle und Kraft dieses Meisters aus. Das Kleid umspielt den Körper wie ihn die Phantasie umspielen mag. Der Maler bauscht es aus und zieht es — um die Hüften herum — kräftig ein: als ob er zugleich die Hände darum herum lege und sie zusammenpresse. Und wenn er den nackten Körper mit einer herrlichen Unbefangenheit malt, so scheint er im Bild, das die bekleidete Maja wiedergibt, durch das weisse, gebauschte Kleid hindurch, das so dünn ist, dass die Haut stellenweise — vor allem über den Oberschenkeln — durchschimmert, mit seinen raschen, kräftigen und geschmeidigen Pinselzügen diesen prallen Körper zugleich zu streicheln. Und das selbe zeigt sich auch, wenn man die beiden Gesichter miteinander vergleicht. Das Gesicht der nackten Maja ist dargeboten wie der Körper: nackt, ungeschminkt, nur auf den Wangen mit einem feinen, pastelligen Rosa erhöht; und aus den Augen mit den klar umrissenen braunen Pupillen trifft ein sehr ruhiger Blick auf den Betrachter, der vor allem seiner vollkommenen Unbefangenheit wegen so geheimnisvoll wirkt. Das Gesicht der bekleideten Maja hingegen ist auch bekleidet — das heisst: es ist geschminkt, wie es kaum eine kokette Frau, wie es nur ein genialer Künstler tun kann. Denn in diesem Gesicht sammelt sich gleichsam alles, was der ganze Körper, unter der Kleidung verspricht, der gerade darum, weil er nicht nackt ist, sich mit einer geheimnisvollen Spannung darbietet. In diesem Gesicht sammelt sich alle Verführung des

Körpers, wie sich in ihm auch alle Farbigkeit des Körpers, in einer sublimierten Form, sammelt: das Weiss des seidenen Gewandes, das herrliche Ockergelb der Jacke, das Pechschwarz der geistreichen Binnenzeichnung dieser Jacke, das Rot der breiten Schärpe, welche die schmalen Hüften umgibt. Die Haut des Gesichtes ist denn auch nicht weiss, sondern mit dem ganz aufgelichteten Ocker der Jacke gemalt, das Rot der Lippen ist nicht, wie bei der nackten Maja, aus dem feinen Rosa verdichtet, das den weissen Körper durchwirkt, sondern es ist, wie eine wirkliche Schminke, die man von den Lippen wegtupfen könnte, mit einem raschen geistreichen Pinselzug auf die blassen, wenn auch vollen Lippen gelegt, die Rundung der Augenlider ist mit einem schwarzen Stift sehr fein, aber ausdrücklich nachgezogen, auch im Weiss der Augäpfel klingt das Ockergelb der Jacke nach, und die Pupillen sind nicht klar umrandete Scheiben, sondern, mit ihren Glanzlichtern, ebenso rasch und geistreich skizziert, wie das Gewand, wie die Jacke, wie die Bewegung, wie die weissen Tücher auf dem Sofa, wie das dunkle, zerzauste Haar, in dem die Finger des Malers gewühlt zu haben scheinen — so dass diese ganze Erscheinung von einem unbeschreiblich starken Leben beseelt ist, das zu einem grossen Teil das geheimste Leben dieses Künstlers selber ist, das sich beim Anblick dieser jungen Frau entzündet, dieses Künstlers, der im Bild der nackten Maja die junge Frau sehr schön und überlegen sieht und malt, der sie mit dem Bild der bekleideten Maja hingegen wunderbar umwirbt.

*

In zwei aufeinanderfolgenden Sälen der Ausstellung sieht man Bilder des Rubens und des Van Dyck. Die beiden Maler werden dabei nicht getrennt gezeigt, sondern ihre Bilder wechseln an der selben Wand miteinander ab. Diese Anordnung ist nun aussergewöhnlich aufschlussreich. So sachlich sie auch durchgeführt ist, so scheint sie doch auch wieder von einem leidenschaftlichen und klugen Gegner Van Dycks vorgenommen zu sein. Denn in dieser Ausstellung wirkt die Nachbarschaft und Gegenüberstellung der Bilder für Van Dyck geradezu vernichtend. Van Dyck ist ein bedeutenderer und reicherer Maler als er in Genf erscheint — aber er ist nie ein ernsterer

und tieferer Geist. Er ist einer der gewandtesten Schmeichler aller Zeiten auf dem Gebiet der Bildnismalerei. Man hat dabei hin und wieder den Eindruck, dass bereits mit ihm der Verfall der Kunst beginnt, der zum Kitsch führt. In diesem Sinne empfindet man sein Selbstbildnis mit Sir Endimion Porter charakteristisch. Das Doppelbildnis verbindet Bildnis und Selbstbildnis. Der Maler wird durch die kräftige Gestalt des andern, die er rubenshaft, ja jordaensartig sieht, auf die Seite gedrängt und versucht sich vor dem Betrachter durch seine Eleganz und durch ein posiertes, gewinnendes Lächeln zu retten. Es ist, als spiele er den Charme gegen die Kraft aus — aber nicht den wahren Charme gegen die echte Kraft. Er macht sich seine Aufgabe zu leicht; er sieht und malt den Charme, ohne ihn zu besitzen. Ebenso hohl wie seine eigenen wirken auch die Gebärden der andern Figuren; sie sind, in jedem einzelnen Bildnis, so unorganisch, dass man sich jedesmal fragt, was sie eigentlich bedeuten sollen. Van Dyck hat (zu solchen Gedanken kommt man in Genf) eigentlich nur gewandt und rasch gemalt. Er verlässt sich auf seine Fingerspitzen, aber er hat kein Fingerspitzengefühl. Er ist ein viel weniger guter Psychologe als man im allgemeinen annimmt — vielleicht zu einem Teil darum, weil es ihm im Leben immer zu gut gegangen ist. Er ist nicht einfühlsam, sondern höchstens anschmiegsam — wobei ihm auch darin sehr rasch die Geduld auszugehen scheint; er ist viel zu rasch, um überhaupt eindringen zu können. Er sucht nicht nach der Wahrheit, sondern nach der Gefälligkeit. Er ist der Lenbach seiner Zeit. Den ganzen Unterschied zwischen Rubens und Van Dyck erkennt man, wenn man das Bildnis von Rubens, das Marie de Médicis, die Witwe Heinrichs IV darstellt, neben die Gräfin von Oxford des Van Dyck hält: oder irgendein Frauenbildnis des einen neben irgendein Frauenbildnis des andern. Das eine Bild (das Bild, das Rubens malt) ist das einer geborenen Herrscherin, das andere Bild lässt die Frau irgendwie verdächtig erscheinen — sie sieht wie eine Magd aus, die als vornehme Dame dargestellt ist —, wenn sie auch von adliger Herkunft sein mag. Sogar die äussere Aehnlichkeit ist (im Bildnis der Gräfin von Oxford) allzu rasch in eine primitive Gefälligkeit umgebogen, die zuerst anspricht und bald darauf langweilt.

Der Betrachter, der diese Bildnisse Van Dycks doch ernst nehmen will, wird dadurch irritiert, dass er rasch nicht mehr weiterkommt. Der Maler verrät sich dabei ununterbrochen. Mit welcher oberflächlichen Eleganz sind die gedrehten Locken gemalt, die das Gesicht umgeben und auf den Nacken niederrollen, wie lächerlich geziert ist die Haltung der rechten Hand, welche die Blume gefasst hält (an dieser Stelle wird die Eleganz geradezu peinlich), wie sonderbar unwesentlich erscheint der Hintergrund, der einen Felsen darstellt und der nur eine bemalte Kulisse ist. Marie de Médicis aber ist als Herrin, als Königinwitwe gemalt. Sie lebt, wie jedes grosse Bildnis, ganz aus sich selber heraus. Sie ist so sehr aus ihrer geheimen Konstitution heraus gemalt, dass man glaubt, ein Arzt vermöchte vor dem Bild wie vor der lebenden Frau zu diagnostizieren — eine Frau, die genau das Alter hat, in dem sie vor dem Betrachter erscheint, von der selben körperlichen und geistigen Selbstsicherheit, die das schwarze Kleid mit dem steil aufstehenden Spitzenkragen herrlich trägt, vor der man errät, dass die mächtige Perlenkette, die den mattschimmernden Hals umgibt, echt ist. Marie de Médicis sitzt in einer aufrechten Haltung da. Sie hat rehbraune Augen, blondes Haar, die geschwellten Lippen sind rot, auf die gelblich weissen Wangen ist ein feines Rot geschminkt, in die schwarzen Augensterne sind scharfe, weisse Glanzlichter gesetzt. In ihren Ohrläppchen hängen grosse Tropfperlen. Eine Frau mit der Gesundheit einer Bauernmagd und der Ueberlegenheit einer geborenen Herrin — und dabei eine Frau, die jeder ihrer Launen nachzugeben gewöhnt ist. Die künstlerische Grösse von Rubens zeigt sich auch noch in einem andern Zug. Der Hintergrund, vor dem Marie de Médicis, in einem schwarzen Stuhl und in einem schwarzen Gewand sitzt, wirkt wie aus Emballage, die hinter dem Stuhl als Vorhang aufgehängt wäre; er ist aus Rot und Gelb rasch und flüchtig zusammengestrichen. Aber er wirkt dabei, weil er so herrlich gemalt ist, notwendig und selbstverständlich — und damit dieser königlichen Erscheinung vollkommen gemäss.

*

Für die Ausstellung der Meisterwerke des Prado in Genf wirbt ein sehr schönes Plakat. Greco und Goya mögen zuerst

neben Velasquez für diese Aufgabe mit einem ihrer Bilder in Frage gekommen sein. Denn jeder von ihnen repräsentiert für die ganze kunstempfängliche Oeffentlichkeit von Europa den spanischen Geist, das spanische Wesen, die spanische Kunst. Zuletzt hat man sich (und wir glauben: mit Recht) doch für ein Bild von Velasquez entschieden. In seiner Malerei erscheint der spanische Geist in seiner herrlichsten Sammlung. Velasquez ist ein Maler der Mitte und darum auch überall am Platz. Das Bild, das dem Plakat zum Vorwurf dient, ist ein Meisterwerk unter Meisterwerken: das Bildnis in ganzer Figur der Königin Marianne, der zweiten Gemahlin Philipps IV. Es zeigt den Hofmaler Velasquez vor einer unendlich schwierigen und damit unendlich reizvollen Aufgabe: den Charme einer mädchenhaften Erscheinung in das strenge Hofzeremoniell einzufügen. Er hat diese Aufgabe immer wieder und immer wieder anders gelöst — mit jenem vollendeten Takt, der nur gerade durch seine künstlerische Gestaltung möglich wurde. Und dabei hat er zugleich, auf eine wunderbare Weise mitleidslos, die feine Tragik mitgestaltet, die darin enthalten sein mag. Die junge Königin ist wie ein Opfer aufgemacht. In einer schwarzen Krinoline, die am Rand mit breiten Silberstreifen brodiert ist, steht sie, die rechte Hand auf der Lehne eines Stuhles, auf der zugleich der rote Vorhang zurückgeschoben ist, die zarte linke Hand mit dem weissen, spitzenbesetzten Taschentuch in einer unbeschreiblich graziösen Ruhe auf dem Rock, vor einer rotüberspannten Brüstung und einer dunkelgrauen Wand. Die roten Mäschchen in der Perücke, welche die breite Glockenform der Krinoline aufnimmt, bilden einen lockeren, roten Streifen, der genau auf der Höhe des gleichfarbigen Mundes liegt und seine feine Waagrechte nach links und rechts weiterführt — was einer modischen Vorschrift entsprochen zu haben scheint. In einer anmutigen Haltung und mit einem fragenden Ernst im jungen Gesicht, das von der Perücke wie von einem Helm umgeben ist, blickt sie aus dem Bild heraus auf den Betrachter. So sieht man sie heute an vielen Wänden und in vielen Schaufenstern, und so wirbt sie — sehr still, sehr vornehm und zugleich sehr eindringlich — für eine Ausstellung, wie sie die Schweiz nach menschlichem Ermessen nie mehr beherbergen wird.