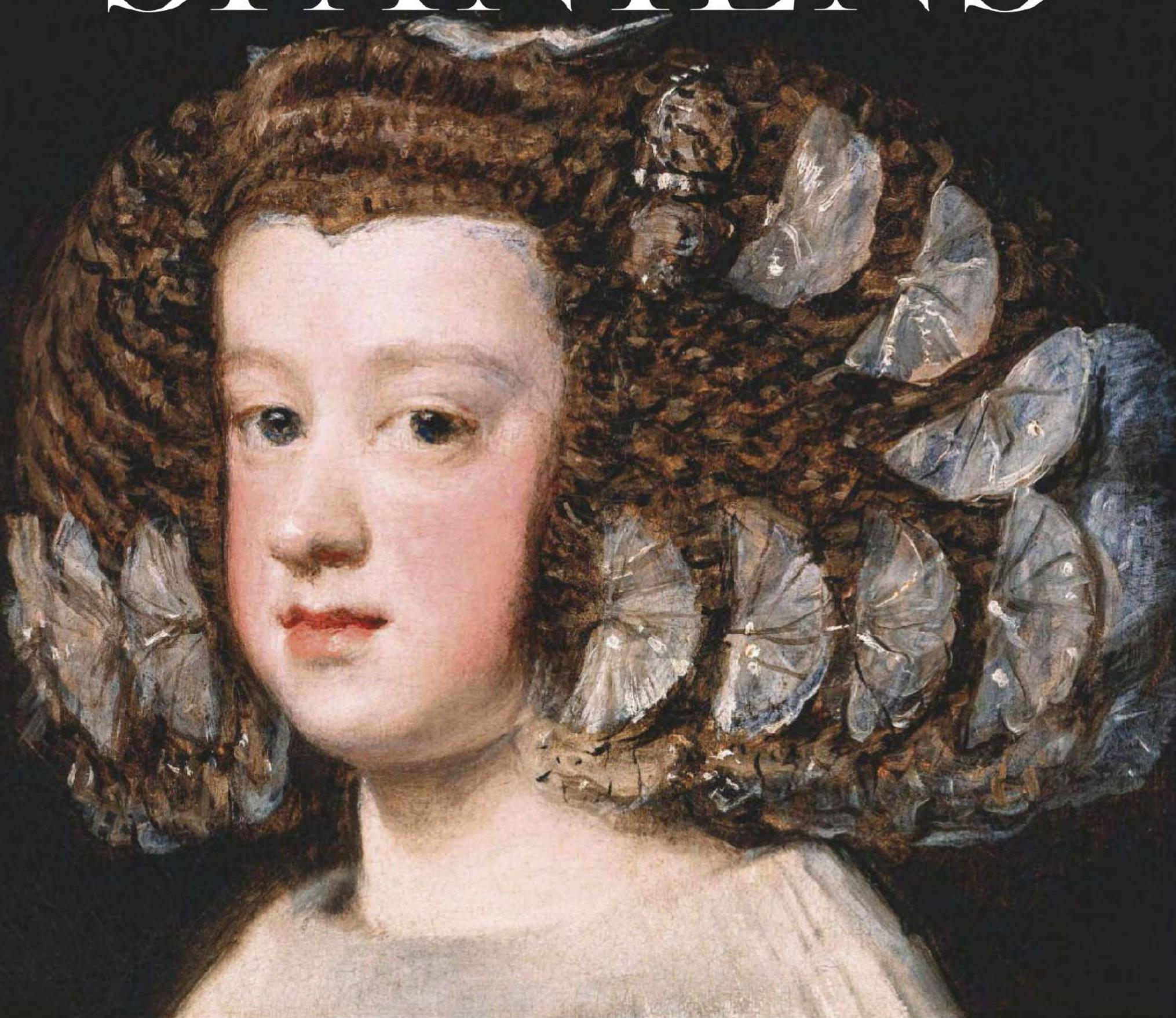


GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

Die Kunst Spaniens



ISBN 978-3-653-01224-9
4 191829 516509
25

Von El Greco, Diego Velázquez und Francisco de Goya
bis Antoni Gaudí und Pablo Picasso

Deutschland € 16,50 • Österreich € 18,80 • Schweiz sfr 33,- • Benelux € 19,50 • Spanien € 22,- • Italien € 22,-



Liebe Leserin, lieber Leser



JOACHIM TELGENBÜSCHER

Redaktionsleiter von GEOEPOCHE

I

ch muss Sie schon gleich zu Beginn um Entschuldigung bitten, aber die spanische Kunst, wie wir sie auf dem Cover dieser Ausgabe anpreisen, gibt es nicht. Die Kunst Spaniens ist so vielfältig wie die Geografie und Geschichte dieses von Gebirgszügen, Flüssen und Hochebenen geprägten Landes, das weite Teile der Iberischen Halbinsel umfasst. Lediglich im Nordosten mit dem europäischen Festland verbunden, umspülen Mittelmeer und Atlantik seine Gestade, trennen es an der schmalsten Stelle in der Straße von Gibraltar nur 14 Kilometer von der Küste Nordafrikas. Mehr noch: Anfang 1492 endet die Jahrhunderte währende muslimische Herrschaft in Andalusien, und im gleichen Jahr erreicht der in Diensten der spanischen Monarchen stehende Seefahrer Christoph Kolumbus die sogenannte Neue Welt. So werden es Eroberer im spanischen Auftrag sein, die sich daraufhin nahezu ganz Lateinamerika und weitere Gegenden des Erdballs unterwerfen – und mit ihrem brutalen Vorgehen auf Kosten anderer vielen Spanierinnen und Spaniern ein „Goldenes Zeitalter“ bescheren.

Zahlreich sind in der Folge die Einflüsse aus nah und fern, die auf der Iberischen Halbinsel wirken. Doch ebenso zahlreich sind die Kulturen Spaniens an sich, die regionalen Dialekte und Traditionen, etwa in Andalusien, Katalonien oder im Baskenland. Vor allem das Wechselspiel zwischen

Unbekanntem und Vertrautem prägt die Kunstschauffenden Spaniens – und treibt sie immer wieder zu einzigartigen Leistungen, selbst wenn sie gar keine Einheimischen sind.

Auf der Suche nach asketischer Strenge zieht etwa der auf Kreta geborene Maler El Greco 1577 in das tiefkatholische Spanien. Dorthin, wo auch bedeutende Meister wie Luis de Morales, Francisco de Zurbarán oder Bartolomé Esteban Murillo das Verlangen der Geistlichkeit nach religiösen Themen erfüllen. Der Hof hingegen, der zweite große Auftraggeber der Kunstschauffenden im Land, gibt sich zwar auch als Glaubenshüter und bestellt Werke voller Frömmigkeit, feiert aber zugleich auch seine weltliche Macht in ausuferndem Prunk.

Erst Francisco de Goya, obschon Hofmaler, wird es um 1800 gelingen, sich aus dem System des Mäzenatentums zu befreien. Für einen wachsenden bürgerlichen Markt erschafft er Bilder, die mit allen Konventionen brechen, und bereitet so der Moderne ihren Weg. 100 Jahre später wird es ihm ein Landsmann nachtun. Doch dieser revolutioniert nicht nur die Kunst Spaniens oder Europas – er erschüttert gleich mehrfach die Kunst der ganzen Welt: Pablo Picasso.

Viel Freude und gute Erkenntnisse, Ihr

Joachim Telgenbüscher



GEOEPOCHE EDITION zweimal pro Jahr lesen.
Hier geht's zum Abo: www.geo-epoch.de/edition



VIELFALT EINES WELTREICHES

Sei es durch die Zeit der maurischen Herrschaft oder den späteren Aufstieg zur Kolonialmacht – wie kaum irgendwo vermischen sich in Spanien Einflüsse unterschiedlichster Regionen. Das prägt das Land und seine Kunst, deren Facettenreichtum die bewegte Geschichte der Iberischen Halbinsel spiegelt. **Seite 6**



KUNST DES GLAUBENS

Neben der Krone ist die Kirche lange Zeit der wichtigste Auftraggeber für die Kunstschaffenden in Spanien. Folglich sind religiöse Sujets überaus häufig – in Gemälden wie auch bei Skulpturen. So widmen sich bedeutende Bildschnitzer etwa immer wieder der Passion Christi. **Seite 42**

MALER DER MÄCHTIGEN

Diego Velázquez steigt im 17. Jahrhundert zum bevorzugten Künstler am Hof in Madrid auf. In etlichen Porträts zeigt er die königliche Familie – und hält so die barocke Pracht seiner Zeit fest. **Seite 30**



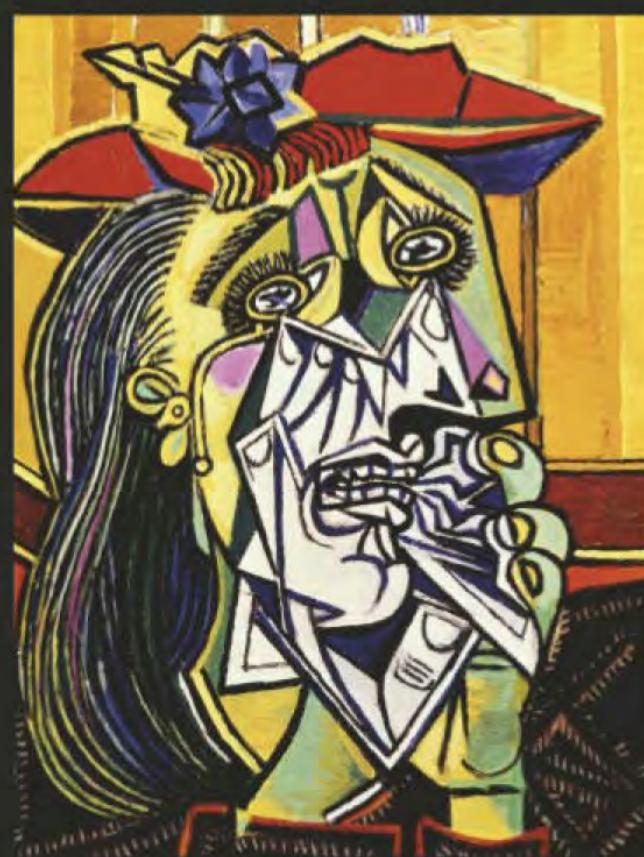


MIT NEUEM BLICK

Im frühen 20. Jahrhundert, als die einstige Weltmacht Spanien am Boden liegt, wagen viele Künstlerinnen und Künstler des Landes einen Aufbruch. Auf der Suche nach frischen Ausdrucksmöglichkeiten gestalten sie ihre Motive in nie gekannter Weise, verwandeln etwa Landschaften in flimmernde Farbenspiele. Seite 102

EXTREMIST AN DER LEINWAND

Pablo Picasso will aufwühlen mit seiner Kunst. Dafür erdenkt der Andalusier immer radikalere Formen, begründet den Kubismus – und erschafft ein so wirkmächtiges wie einzigartiges Werk. Seite 114



Meisterwerke

DIE KUNST EINES WELTREICHS

Seit jeher mischen sich in Spanien Einflüsse ferner Regionen mit lokalen Traditionen – so entsteht auf der Iberischen Halbinsel eine Kunst von einzigartiger Vielfalt

6

Historischer Hintergrund

GESCHICHTE EINER GROSSMACHT

Der Aufstieg und Niedergang Spaniens als Großmacht verläuft über mehr als ein Jahrtausend in mehreren Phasen. Jede einzelne davon beeinflusst die Künste auf ihre Weise

26

Diego Velázquez

DER MALER UND DER KÖNIG

Immer wieder porträtiert Velázquez Spaniens König Philipp IV. sowie dessen Familie – und verleiht seinen Figuren trotz realistischer Malweise eine fast überirdische Aura

30

Goldenes Zeitalter

FÜR KRONE UND KIRCHE

Nie gelingen Spaniens Kunstschafter so viele Meisterwerke wie im 16. und 17. Jahrhundert – auch, weil Geldgeber aus Adel und Klerus ihnen Auftrag um Auftrag erteilen

42

Francisco de Goya

SCHÖNHEIT UND SCHRECKEN

Als begehrtester Porträtmaler Spaniens bannt Goya Adelige und Großbürger auf die Leinwand – und zeigt doch auch menschliche Abgründe in schockierenden Bildern

66

19. Jahrhundert

AUSBRUCH AUS DEN KONVENTIONEN

Nach 1800 gewinnt das Bürgertum in Spanien an Einfluss. Damit wandelt sich auch die Malerei, brechen Kunstschaftere mit althergebrachten Sujets und Stilen

74

Antoni Gaudí

LA SAGRADA FAMILIA

Die Architekten des katalanischen Modernisme lassen sich von Formen aus der Natur inspirieren – keiner geht dabei so weit wie Gaudí, der eine völlig neuartige Kirche entwirft

98

Moderne

REVOLUTIONÄRE DER KUNST

Nach dem Verlust seiner Kolonien ist Spanien um 1900 auf sich selbst zurückgeworfen. Manche Maler verlassen nun ihre Heimat – und machen sich im Ausland an die Erneuerung der Kunst

102

Guernica

PICASSO

Mehrmals verschiebt Pablo Picasso im 20. Jahrhundert die Grenzen der Malerei. Eines seiner wichtigsten Werke beschwört die Gräuel des Spanischen Bürgerkriegs

114

Bildvermerke

126

Impressum

126

Vorschau: »Gotik – Das Zeitalter des Lichts«

130

Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom Verifikations- und Rechercheteam im Quality Board auf ihre Richtigkeit überprüft worden. Zitate sind der neuen Rechtschreibung angepasst. Kürzungen in Zitaten sind nicht kenntlich gemacht.

Titelbild: »Maria Teresa, Infanta von Spanien«, gemalt um 1652 von Diego Velázquez
Redaktionsschluss: 23. März 2022

Die KUNST eines Weltreichs

Es ist seiner besonderen Geografie und Geschichte geschuldet, dass sich in Spanien Einflüsse fernerer Regionen mit einheimischen Traditionen mischen und eine Kunst entsteht, deren Facettenreichtum ohne Beispiel ist. Und doch sind lange zwei große Themen bestimmend: tiefste Religiosität und nahezu unfassbare Macht. Erst im 19. Jahrhundert, als das Land seinen Status als Weltreich verliert und alte Gewissheiten ins Wanken geraten, lösen sich die Kunstschaaffenden vom Diktat der bisherigen Mäzene aus Adel und Klerus – und führen die Malerei radikalen Schrittes in die Moderne

BILDTEXTE: ANJA FRIES





Aus einem Stuhl heraus
befehligt der an Gicht
leidende Gouverneur »Die
Verteidigung von Cádiz
gegen die Engländer« im
Jahr 1625. Den Triumph
seiner Landsleute setzt
FRANCISCO DE ZURBARÁN
(1598–1664) in meisterhaftem Hell-Dunkel 1634/35
in Szene – für den Königs-
palast in Madrid

Andächtig hält Maria in »Die Jungfrau mit Kind« (um 1565) den strampelnden Jesus in den Armen, sieht ihm sogar den Griff in den zarten Schleier nach. In der Malweise beeinflusst von italienischen und flämischen Meistern, verleiht **LUIS DE MORALES** (um 1510–1586), wohl wegen seiner religiösen Sujets und seiner Kunstfertigkeit »El Divino« genannt, seinen Figuren durch kleinste Gesten und Regungen den Ausdruck stärkster Gefühle





Das Blut rinnt dem gemarterten Jesus von der Stirn, während er in Gedanken versunken auf die Werkzeuge seiner Pein niederblickt, darunter der Hammer und die Nägel, mit denen man ihn an das Kreuz (links im Bild abgestellt) geschlagen hat. **LUIS DE MORALES** interpretiert den Heiland um 1560 als nachdenklichen »Schmerzensmann«, dessen Gelassenheit die Betrachter in ihrem Glauben festigen soll. Er folgt damit dem Willen seiner Auftraggeber: katholischen Klerikern Spaniens, die – durch die Protestanten herausgefordert – die Gegenreformation antreiben





Ekstatisch reckt der Evangelist die Hände in den von wilden Farbschwaden durchzogenen endzeitlichen Himmel, während hinter ihm Anhänger und Verteidiger des rechten Glaubens von Engelsgestalten in weiße Gewänder gekleidet werden. Alles an der »Vision des heiligen Johannes«, die Doménikos Theotokópoulos (1541–1614), genannt **EL GRECO**, in Toledo malt, ist außergewöhnlich: die reduzierten, dafür aber äußerst kräftigen Farben, die überlangen Extremitäten, der übersteigerte Ausdruck der Dargestellten. Der Glaubenseifer seiner Bilder ist kein Zufall. Denn der Künstler teilt die religiöse Strenge seiner Auftraggeber: Sie war womöglich der Grund, warum der auf Kreta Geborene 1577 überhaupt in das tief-katholische Königreich Spanien übergesiedelt ist

Unter König Philipp IV. erleben die Künste in Spanien eine einzigartige Blüte. Beeindruckt von dessen Virtuosität, erhebt der Monarch **DIEGO VELÁZQUEZ** (1599–1660) vor allen anderen zum Hofmaler. Mit »Philip IV. von Spanien in Braun und Silber« porträtiert der Künstler um 1632 seinen Mäzen in für den strengen Habsburger außergewöhnlicher, barocker Pracht – und verewigt stolz auf das eigene Werk seinen Namen auf dem Schriftstück, das der Herrscher in seiner Rechten hält





Die Beine zusammengebunden, die Augen offen: So bannt **FRANCISCO DE ZURBARÁN** zwischen 1635 und 1640 dieses »Agnus Dei« in Öl auf die Leinwand. Derart plastisch ist das helle Fell in Pinselstrichen wechselnder Dichte und Farbe vor dem schwarzen Hintergrund ausgeführt, dass man die Wärme des auf dem kahlen Untergrund liegenden »Lamm Gottes« (in dem Gläubige Jesus Christus erkennen) förmlich zu spüren meint. Nicht zuletzt wegen seiner Fähigkeit, Stofflichkeiten und Stimmungen perfekt abzubilden, gilt Zurbarán neben Velázquez als einer der herausragendsten Maler des »Siglo de Oro«, des sogenannten Goldenen Zeitalters in Spanien



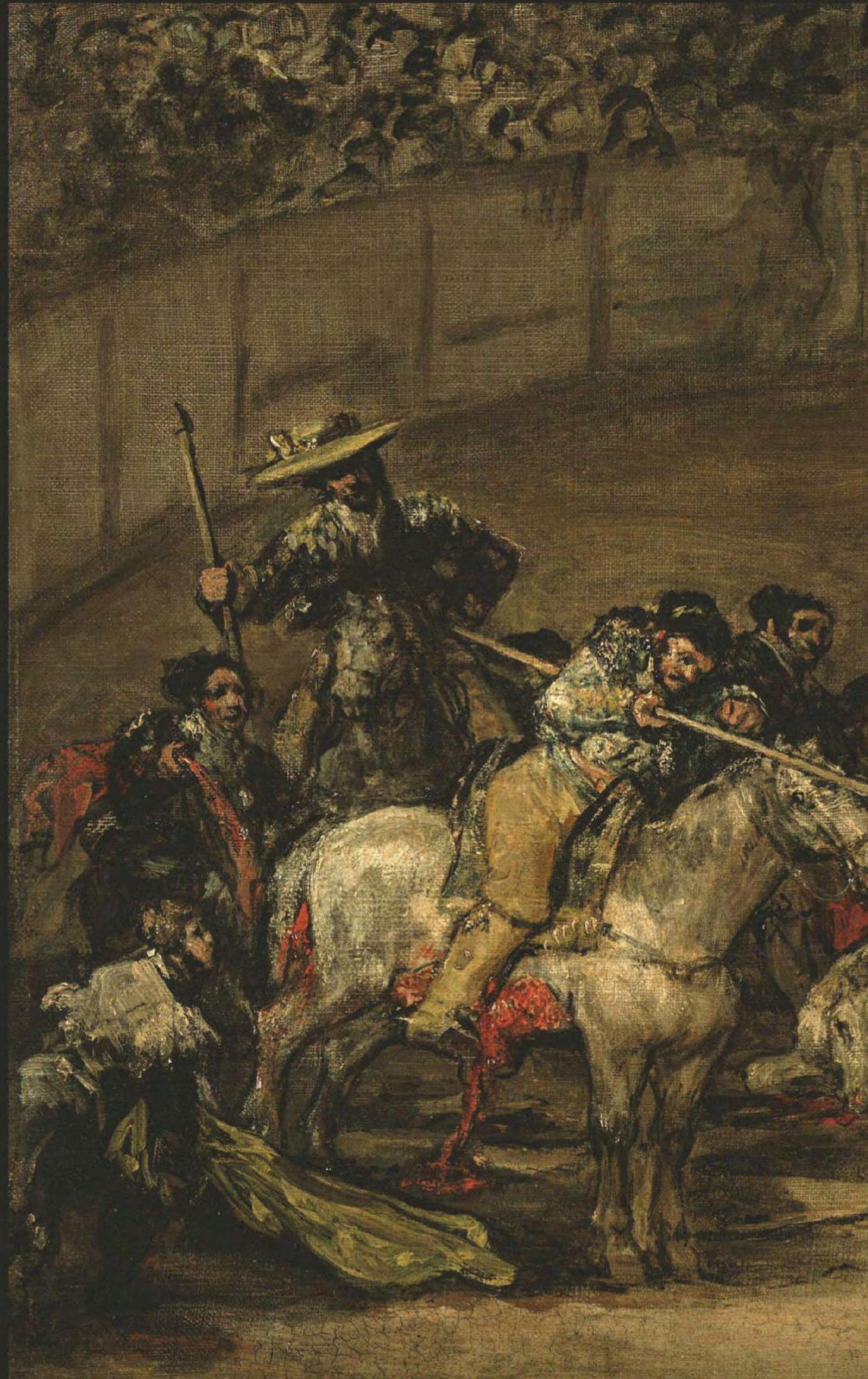
Es muss ein belustigendes Ereignis sein, das sich vor den »Zwei Frauen am Fenster« (ca. 1655–1660) abspielt. Genreszenen wie diese sind jedoch nur ein Teil des gewaltigen Werkes des Sevillaner Meisters **BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO** (1617–1682), der wegen seiner typischen Malweise des *estilo vaporoso* verehrt wird – der Fähigkeit, seine in warmen Tönen gehaltenen Figuren in ein ätherisches, weiches Licht zu tauchen

Schon zu Lebzeiten ist **BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO** auch für seine sakralen Gemälde berühmt, die er in kirchlichem Auftrag erschafft. Zwar gibt die Programmatik der Gegenreformation die Themen vor: Heiligenbildnisse, Madonnen und Szenen aus dem Leben Jesu. Doch auch diese stellt Murillo teils auf meisterliche Weise in einer volksnahen, geradezu anrührenden Art dar. So deutet in »Die Heilige Familie mit dem Vögelchen« (um 1650) kaum etwas auf den religiösen Hintergrund der Komposition hin, bei der das Jesuskind den kleinen Hund mit einem Vogel in der Hand lockt



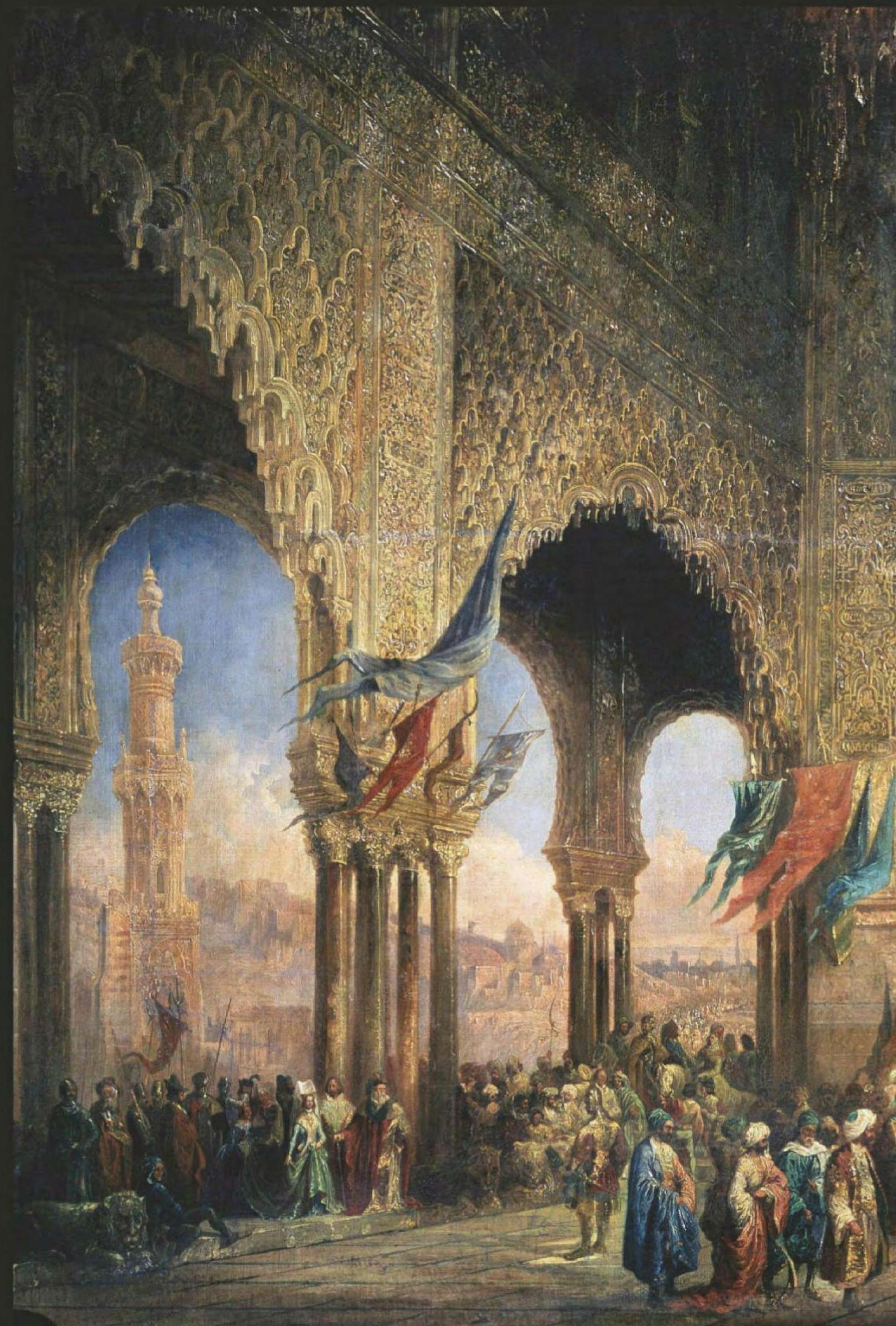


Die Spannung ist kaum auszuhalten. Entschlossen lehnt sich der Picador mit seiner Lanze auf seinem schwer verletzten Schimmel dem dunklen Stier entgegen, der in seinem Überlebenskampf offenbar schon zwei Pferde der Angreifer getötet hat. Mit »Stierkampf, Suerte de Varas« bündelt **FRANCISCO DE GOYA** (1746–1828) im Jahr 1824 noch einmal die kreative Energie, mit der er immer wieder den Abgründen der menschlichen Natur nachgespürt hat. Der Hofmaler, der als einer der ersten Künstler Spaniens, aber auch losgelöst von seinen Mäzenen gänzlich eigene Bildideen verfolgte, ist zu diesem Zeitpunkt jedoch längst desillusioniert über die politischen Zustände in seiner Heimat. Noch im Alter von fast 80 Jahren zieht er aus Furcht vor Repressionen nach Frankreich





Allgegenwärtig ist das muslimische Erbe vor allem im Süden Spaniens, der über Jahrhunderte von wechselnden maurischen Dynastien beherrscht worden ist. In »Der Schwur des Álvar Fáñez Minaya« zeigt **GENARO PÉREZ VILLAAMIL** (1807–1854) einen um das Jahr 1100 lebenden kastilischen Adeligen, der auch als tragende Figur in die Legende um den spanischen Nationalhelden El Cid Eingang gefunden hat. Grandios überhöht der Maler dabei die mittelalterliche Architektur – und folgt damit den Ideen der Romantik, deren Anhänger der von ihnen als verstörend empfundenen Gegenwart eine idealisierte Vergangenheit entgegensemten









Nach acht Jahren der Skizzen, Reisen und Bedenken, keinem gerecht werden zu können, vollendet der Valencianer **JOAQUÍN SOROLLA** (1863–1923) Ende Juni 1919 eines seiner Hauptwerke: einen 14 wandhohe Szenen umfassenden Zyklus über die Menschen und Traditionen seines Heimatlandes für die Hispanic Society of America in New York – hier die »Leute aus Lagartera«, eine Vorarbeit aus dem Jahr 1912



Mit kurzen Pinselstrichen frischer, kaum gemischter Farbe, hier und da gezielt verwischt, malt **JOAQUÍN SOROLLA** 1917 den eigenen Garten, in dem Blumenkübel und Pflanzen ein aus blau-weißen Kacheln gesetztes Wasserspiel umgeben. Es ist diese Souveränität, mit dem der Künstler auch andere Impressionisten in Spanien prägt (»Innenhof der Casa Sorolla«)

Schon in jungen Jahren flieht **PABLO PICASSO** (1881–1973) der Enge der spanischen Heimat und geht nach Frankreich. Dort avanciert er zu einem der radikalsten Neuerer der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Immer wieder zitiert er dabei Sujets vorangegangener Malergrößen – oft in vielen Varianten. In »Die Frauen von Algier«, hier Version O aus dem Jahr 1955, überträgt er ein Motiv des Franzosen Eugène Delacroix (1798–1863) in seine ureigene Formensprache – und zergliedert Figuren, Dinge und Räume in Flächen und Formen kräftigster Farbe









Getrieben von Ängsten und sexuellen Nöten, fühlt sich **SALVADOR DALÍ** (1904–1989) zunächst gut aufgehoben in der Gruppe der Pariser Surrealisten um den Dichter André Breton, deren Mitglieder in ihren Werken das Unbewusste feiern. Doch schon bald überwirft sich der nach Aufmerksamkeit strebende Katalane 1939 mit den anderen, bleibt den surrealistischen Ideen aber treu. Zeit seines Lebens wird Dalí in perfekter realistischer Malweise die verstörendsten Seelenlandschaften erschaffen – und so neben Diego Velázquez, Francisco de Goya und Pablo Picasso zu einem der berühmtesten spanischen Künstler aller Zeiten (»Die Unterkünfte der Begierden«, 1929) ●

VOM WERDEN UND VERGEHEN DES WELTREICHS

Der Aufstieg und Niedergang Spaniens als Großmacht verläuft über mehr als ein Jahrtausend und lässt sich in sechs Phasen einteilen. Und jede einzelne davon beeinflusst die Künste auf ihre Weise

TEXT: FRANK OTTO UND NIELS WIECKER

711–1212

DER KAMPF GEGEN DIE MAUREN

Im Jahr 711 setzt ein Heer von mehreren Tausend Berbern aus Afrika nach Spanien über. Innerhalb weniger Jahre nehmen sie nahezu die gesamte Iberische Halbinsel ein, die ab Mitte des 8. Jahrhunderts unter der Befehlsgewalt des Emirs, später des Kalifen von Córdoba steht. Damit beginnt die Blütezeit von al-Andalus – des iberischen Maurenreichs. Córdoba wird mit mehr als 100 000 Einwohnern zu seiner bedeutendsten Metropole; Wissenschaft, Dichtung und Architektur florieren.

Der Sieg in der Schlacht von Covadonga im Norden der Halbinsel ist um 722 der Beginn des christlichen Widerstands gegen die Mauren, der *reconquista* („Wiedereroberung“). In der Nordregion, die so von der muslimischen Invasion ausgenommen bleibt, bildet sich mit dem Königreich Asturien ein Machtzentrum heraus, von dem aus die Christen langsam nach Süden vordringen.

Im Jahr 801 erobert ein Sohn Karls des Großen im Nordosten Gebiete, die den Kern des späteren Katalonien bilden.

In den folgenden Jahrhunderten entstehen im Norden mit Navarra, León, Kastilien und Aragón mehrere christliche Herrschaften. Sie gewinnen gegenüber den Muslimen nach und nach an Stärke – vor allem, als innere Unruhen 1031 zum Zerfall des Kalifenreiches in zahlreiche kleinere Herrschaften, die „Taifa-Reiche“, führen.

Die seit 1086 aus Nordafrika nach Spanien drängende Berberdynastie der Almoraviden aber stoppt das Vordringen

der Reconquista. Da zudem die Kreuzzugs-idee im christlichen Spanien immer stärker wird, eskaliert der Konflikt. So werden 1128, nach Jahrhunderten der Koexistenz, alle Christen aus al-Andalus ausgewiesen, später auch die Juden.

Bald darauf, ab 1146, verdrängen die noch radikaleren Almohaden die Almoraviden. Allerdings fällt ihnen die innere Befriedung ihres Reiches schwer, und im Kampf gegen die Christen gelingt es ihnen trotz einiger militärischer Siege nicht, deren Vormarsch zu verhindern. In der entscheidenden Schlacht von Las Navas de Tolosa, der größten des Mittelalters, schlägt König Alfons VIII. von Kastilien im Jahr 1212 die Almohaden vernichtend.

Deren Herrscher, Kalif Mohammed al-Nasir, flieht nach Marrakesch, sein Reich zerfällt. Nun dringen die christlichen Truppen rasch nach Süden vor und besetzen innerhalb von vier Jahrzehnten Córdoba, Jaén und Sevilla.

Lediglich in Granada kann sich bis 1492 die maurische Dynastie der Nasriden halten, da sie Kastiliens König als Lehns-herrn anerkennen.

1212–1516

DIE ENTSTEHUNG DES SPANISCHEN KÖNIGREICHES

Drei Herrschaften dominieren in diesen drei Jahrhunderten den christlichen Teil der Halbinsel. Im Westen ist aus einer zu León gehörenden Grafschaft das Königreich Portugal entstanden. Im Osten greift Aragón, mittlerweile mit Katalonien verbunden, zunehmend auf das Mittelmeer

aus. 1282 akzeptiert Peter III., seit 1276 auf dem aragonischen Thron, die ihm von den Adeligen der Insel angetragene Krone Siziliens. 1442 erobert ein Nachfolger Peters das Königreich Neapel und damit ganz Süditalien. Zur größten iberischen Landmacht aber entwickelt sich Kastilien (seit 1230 mit León verbunden), das vom 11. Jahrhundert an nach und nach den größten Teil der früheren maurischen Herrschaftsgebiete annektiert.

Die Kronen von Aragón und Kastilien werden 1469 durch die Heirat Isabellas, der Halbschwester des kastilischen Monarchen, und des aragonischen Kronprinzen Ferdinand vereinigt. Als ihr Halbbruder 1474 stirbt, erklärt sich Isabella zur Königin. 1479 tritt Ferdinand nach dem Tod seines Vaters die Herrschaft in Aragón an. Die Reiche bleiben aber weiterhin getrennt und sind nur über die Ehe ihrer Herrscher verbunden.

Einige gemeinsame Behörde ist die seit 1478 von den Königen kontrollierte Inquisition. Das zuvor rein kirchliche Glaubensgericht soll die religiöse Einheit der Reiche sicherstellen und dient den Herrschern als politisches Machtinstrument. In den ersten Jahren ihres Bestehens agieren die Richter der Inquisition vor allem gegen zum Christentum konvertierte Juden; bis 1490 verhängen sie bis zu 2000 Todesurteile.

Der erste Schritt zur äußeren Konsolidierung der zwei miteinander verbundenen Reiche ist die Eroberung Granadas. 1491 stehen die Truppen Ferdinands und Isabellas vor der Hauptstadt des letzten in Spanien verbliebenen muslimischen Reiches und belagern sie.



ISABELLA (KASTILIEN)

Regierungszeit:
1474–1504

**Mit ihrer Religionspolitik
und der Eroberung
Granadas schmiedet sie
das moderne Spanien**



FERDINAND II. (ARAGÓN)

1479–1516

**Die Heirat des
Aragoniers mit Isabella
1469 verbindet die
mächtigsten spanischen
Reiche miteinander**



JOHANNA »DIE WAHNSINNIGE«

1504–1555

**(nur dem Titel nach)
Obwohl rechtmäßige
Königin Kastiliens und
Aragóns (ab 1516)
verbringt Johanna fast
ihr ganzes Leben in
Gefangenschaft**

Emir Abu Abdallah, genannt Boabdil, beschließt zu verhandeln, lässt sich von den Königen das Recht auf freie Religionsausübung sowie den Fortbestand des maurischen Rechts für die islamische Bevölkerung zusichern und übergibt daraufhin die Stadt am 2. Januar 1492 an die Christen.

Der Emir geht 1494 nach Marokko, wo er 1533 stirbt. Das Reich Granada wird Kastilien zugeschlagen, mehr als 700 Jahre maurischer Herrschaft finden ein Ende.

Wenige Wochen später befehlen die Könige die Ausweisung der in Spanien lebenden Juden; damit wollen die Monarchen die religiöse Einheit auf der Iberischen Halbinsel festigen.

Der Vereinheitlichung ihrer Herrschaftsgebiete dient auch die 1492 erstmals erschienene kastilische Grammatik – weshalb 1492 als Geburtsjahr der modernen spanischen Sprache gelten kann.

Ferdinand und Isabella bauen die Macht aus und konsolidieren ihr Reich. So bringen sie unter anderem die einflussreichen Ritterorden unter ihre Kontrolle und setzen gegenüber dem Papst immer häufiger eigene Kandidaten für Bischofsämter durch. Und: Sie finanzieren dem genuesischen Seefahrer Christoph Kolumbus drei Schiffe, mit denen er einen Seeweg nach Indien über den Atlantik finden will.

Isabella stirbt 1504. Die Krone Kastiliens steht ihrer Tochter Johanna zu, doch die zeigt Anzeichen einer psychischen Erkrankung. Deshalb wird sie zunächst von ihrem Vater Ferdinand II. und nach dessen Tod 1516 auch von ihrem Sohn Karl isoliert und von der Politik ferngehalten.

Karl I., der Sohn Johannas und des bereits 1506 verstorbenen Habsburgers Philipp des Schönen, vereint die Kronen Kastiliens (einschließlich Navarras) und Aragóns auf sich und regiert damit als erster König ganz Spanien.* Karl verlässt Spanien, als sein Großvater Kaiser Maximilian I. stirbt und ihm damit auch das habsburgische Erbe zufällt. Er lässt sich zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation krönen und herrscht als

* Den Titel „König von Spanien“ verwenden Karl und dessen Nachfolger zunächst nur in der Diplomatie gegenüber anderen Staaten. Innenpolitisch bleibt die offizielle Herrschertitulatur bis zum 19. Jahrhundert eine Aufzählung der Teilreiche.

Karl V. über ein Imperium, in dem Spanien nur ein Reichsteil unter vielen ist.

1492–1532

DIE EROBERUNG LATEINAMERIKAS

Schon bald nach der Rückkehr des Christoph Kolumbus aus Amerika streiten Spanien und Portugal über die Besitzrechte an den neuen Territorien. Papst Alexander VI. spricht die Gebiete 1493 Spanien zu. Im folgenden Jahr einigen sich beide Staaten im Vertrag von Tordesillas darauf, dass alle Gebiete rund 2000 Kilometer westlich der Kapverden an Spanien, alle Gebiete östlich dieser imaginären Linie an Portugal fallen. So kommt es, dass später der Ostteil Südamerikas (also Brasilien) von Lissabon beherrscht wird.

Bei ihrem Vormarsch durch die Neue Welt unterwerfen die Spanier zunächst die Antillen. Als dort durch eingeschleppte Krankheiten und die Folgen der Zwangsarbeit die meisten einheimischen Arbeitskräfte sterben und die Goldquellen mancherorts erschöpft sind, setzt 1519 die gezielte Eroberung des Festlands ein.

Der Abenteurer Hernando Cortés nutzt in jenem Jahr Spannungen unter den indianischen Völkern in Mexiko aus und kann deshalb mit zahlenmäßig weit unterlegenen Truppen bis zur Hauptstadt des Aztekenreiches, Tenochtitlán, gelangen. Mithilfe Zehntausender mit ihm verbündeter indianischer Krieger erobert er die Stadt und das Aztekenreich.

Im April 1532 landet Francisco Pizarro mit etwa 180 Mann an der peruanischen Küste, nimmt wenige Monate später den Inkaherrschler Atahualpa gefangen und erobert im folgenden Jahr die Hauptstadt Cuzco. Nachdem die Konquistadoren anfangs nahezu unbeschränkt in Amerika herrschen können, entsendet die Krone schon bald loyale Beamte und bringt die eroberten Gebiete so unter ihre Kontrolle.

1556–1598

PHILIPP II.

Der Traum Karls V. von einem universalen, katholischen Kaisertum scheitert. Unter anderem muss er im Augsburger Religionsfrieden von 1555 die deutschen Protestanten anerkennen; zudem bleiben

die Kriege gegen die Osmanen und Franzosen überwiegend erfolglos.

Enttäuscht und ermüdet dankt der Kaiser ab und übergibt die Niederlande, Spanien, die italienischen Besitzungen und die überseeischen Kolonien zwischen 1554 und 1556 nach und nach an seinen Sohn Philipp. Karls Bruder Ferdinand folgt ihm als Herrscher im Heiligen Römischen Reich.

Philip II. erbt von seinem Vater auch dessen vielfältige Konflikte. Recht schnell entscheidet er die schon lange währende Auseinandersetzung mit Frankreich militärisch vorläufig zu seinen Gunsten. Weitere Konflikte hat der König mit den Osmanen im Mittelmeer auszufechten, etwa in der – siegreichen – Seeschlacht von Lepanto.

Der Versuch des Monarchen, die in der Reformation zerfallene religiöse Einheit in den ererbten Ländern wiederherzustellen, provoziert in den wohlhabenden Niederlanden einen Aufstand der protestantischen Bevölkerung. Daraufhin schickt Philipp II. seinen erfolgreichsten Feldherrn, den Herzog von Alba, gegen die Rebellen. Alba soll die Erhebung mit brutaler Härte niederschlagen, was die Situation freilich nur verschlimmert.

Die Konfrontation in den Niederlanden prägt das Bild Madrids im Ausland nun nachhaltig, denn Propaganda wird immer mehr zum Mittel der Auseinandersetzung – und die Protestanten zeichnen Spanien in düsteren Farben als Hort religiöser Intoleranz.

Philip II. ist ein tiefreligiöser Mensch. Der monumentale Palast El Escorial, den er nahe Madrid errichten lässt, ist Kloster und Residenz zugleich. Auch die Selbstdisziplin, mit der der König sein Weltreich regiert, hat etwas Mönchisches. Um seinen vielen Aufgaben gerecht zu werden, baut er konsequent die Verwaltung aus, reformiert Justizwesen und Steuersystem. Der Monarch schafft so eine Herrschaftsstruktur, die es erlaubt, seinen Willen noch in die entlegensten Reichsteile zu tragen.

1580 fügt Philip II. diesem Reich Portugal hinzu, auf dessen Thron er Ansprüche anmeldet und schließlich militärisch durchsetzt. Spaniens Krone ist auf dem Höhepunkt ihrer Macht, denn zu ihren Besitzungen gehören jetzt auch die por-



PHILIPP »DER SCHÖNE«

1506

Durch seine Ehe mit Johanna gelangt die Habsburger-Dynastie auf Spaniens Thron



KARL I.

1516–1556

Als Karl V. herrscht der spanische König auch über das Heilige Römische Reich deutscher Nation



PHILIPP II.

1556–1598

Als der Monarch 1580 Portugal annektiert, steht Spanien im Zenit seiner Macht

tugiesischen Kolonien in Südamerika, Afrika und Asien.

Auf der Iberischen Halbinsel entwickeln sich Lissabon im Asien- und Sevilla im Amerikahandel zu Metropolen, in denen sich Kaufleute aus ganz Europa niederlassen. Farbstoffe, Gewürze, Zucker und andere Kolonialwaren verbreiten sich so in der Alten Welt.

England jedoch setzt mit seinen Kaperfahrten dem spanischen Kolonialhandel zu und unterstützt den Aufstand der Niederlande. 1588 entsendet Philipp II. deshalb eine Flotte von rund 130 Kriegsschiffen mit Invasionstruppen gegen Elisabeth I. von England. Nach mehreren Gefechten im Ärmelkanal geraten die Spanier im Nordatlantik vor Irland in einen Sturm, in dem große Teile der Armada untergehen. Damit ist der Plan einer spanischen Invasion gescheitert.

Den Preis für die kostspielige Politik Philipps II. zahlt in zunehmendem Maße die kastilische Wirtschaft. Die sechs Millionen Einwohner Kastiliens – neben der Landwirtschaft traditionell tätig im Wollhandel, in der Seidenherstellung und in der Eisenverarbeitung – können die Abgaben kaum noch aufbringen. Der König ist bei seinen Bankiers ständig verschuldet. Dreimal erklärt er den Staatsbankrott, um seine Gläubiger so zu Zahlungsaufschüben und Zinssenkungen zu zwingen.

Auch das amerikanische Silber kann die Ausgaben nicht decken (obwohl bis 1660 insgesamt 17 000 Tonnen im Wert von 500 Millionen Dukaten nach Sevilla verschifft werden). Zudem lösen die Silberlieferungen in Spanien eine hohe Inflation aus.

1598–1788

NIEDERGANG EINER GROSSMACHT

Wirtschaftlich ist Spanien erschöpft, auch politisch hat es mit dem Tod Philipps II. 1598 seinen Höhepunkt überschritten. Doch zugleich beginnt nun die Hochphase des „Goldenzen Zeitalters“ der spanischen Kultur (das insgesamt von 1520 bis 1650 andauert).

Maler wie Diego Velázquez, El Greco, Francisco de Zurbarán und Bartolomé Esteban Murillo schaffen Kunstwerke von Weltgeltung. Miguel de Cervantes schreibt den Roman „Don Quijote“, der innerhalb

weniger Jahre in ganz Europa verbreitet wird. Die Dichter Lope de Vega, Tirso de Molina und Calderón de la Barca schaffen neue Formen des Theaters wie etwa die *comedia nueva*, die auf die bis dahin übliche strikte Trennung von komischen und tragischen Elementen verzichtet.

Doch noch während Velázquez die Pracht der spanischen Krone verherrlicht, verfällt deren Macht. 1621 flammt der spanisch-niederländische Konflikt erneut auf. Die nördlichen Provinzen können nicht gehalten werden: Im Frieden von Münster muss Spanien 1648 deren Unabhängigkeit endgültig anerkennen, behält aber den katholischen Süden (der ungefähr dem Gebiet des heutigen Belgien entspricht).

Die Auseinandersetzungen mit Frankreich gehen indes weiter. Erst 1659 schließen Philipp IV. und Ludwig XIV. nach 24 Jahren Krieg den Pyrenäenfrieden. Neben territorialen Zugeständnissen Spaniens wird darin die Ehe des französischen Monarchen mit einer spanischen Prinzessin vereinbart – mit dieser Eheschließung legitimiert Ludwig XIV. 40 Jahre später die Ansprüche seiner Dynastie auf den spanischen Thron.

In den folgenden Jahrzehnten muss Spanien weitere Gebiete, darunter die Freigrafschaft Burgund und den westlichen Teil Hispaniolas (das heutige Haiti) an Frankreich abtreten.

Karl II., der 1665 als Dreijähriger König wird, ist der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron. Für den Minderjährigen führt zunächst seine Mutter die Regentschaft. Diese schwache Regierung kann die Wirtschaftskrise nicht meistern; der Binnenhandel geht zurück, Missernten verschlimmern die Lage weiter.

Der kinderlose Karl II. überträgt 1700 per Testament sein Erbe an einen Enkel Ludwigs XIV. (der ja 1660 die spanische Infantin geheiratet hat). Dieser Thronanwärter aus dem Haus der Bourbonen, Philipp von Anjou, muss jedoch gegen die österreichischen Habsburger kämpfen, die den spanischen Thron für Erzherzog Karl reklamieren.

Dieser Konflikt führt zum Spanischen Erbfolgekrieg. Kastilien steht zu Philipp von Anjou, Aragón dagegen zu Karl. Der Erzherzog kann zunächst mit britischer und niederländischer Unterstützung

militärische Erfolge erringen. Doch innenpolitische Machtverschiebungen in Großbritannien führen dazu, dass London aus dem Krieg ausscheidet. Ohne diese Unterstützung müssen die Habsburger nun Philipp von Anjou als König von Spanien anerkennen: als Philipp V.

Die Friedensregelungen bedeuten jedoch für Spanien – neben dem Machtwechsel von den Habsburgern zu den Bourbonen – gewaltige territoriale Verluste (etwa Süditalien). Innenpolitisch ist die Zeit der Bourbonenherrschaft im 18. Jahrhundert eine Epoche der Reformen in nahezu allen Bereichen des öffentlichen Lebens. Aufklärer, die häufig in höchste Staatsämter gelangen, erneuern Wirtschaft, Finanzwesen, Verwaltung, Justiz, Kirche, Infrastruktur und Militär.

1788–1898 DAS ENDE DES WELTREICHS

Der Reformprozess verlangsamt sich ab 1788 mit dem Amtsantritt Karls IV. (eines Enkels Philipps V.), vor allem aus Furcht vor dem Einfluss der Französischen Revolution auf die spanische Monarchie. Die Inquisition befasst sich nun in erster Linie mit der Zensur politischer Schriften.

Spanien führt anfangs Krieg gegen das revolutionäre Frankreich, wechselt dann aber die Fronten, um gemeinsam mit Paris ab 1796 gegen Großbritannien zu kämpfen. Beides endet mit Niederlagen.

Schließlich bemüht sich die spanische Regierung um die Gunst Napoleon Bonapartes und verpflichtet sich 1807, ihn bei einem Angriff auf Portugal zu unterstützen. Dafür wird den Franzosen ein Durchmarschrecht für Truppen zugestanden.

Nach seinem Sieg über Portugal aber besetzt Napoleon Spanien und erzwingt die Abdankung des Königs; stattdessen krönt er seinen Bruder Joseph. Doch gegen den bricht bei seinem Amtsantritt 1808 ein Volksaufstand aus. Angesichts der französischen Übermacht entwickeln die Spanier neue Formen der Kriegsführung, es entsteht der Guerillakampf (von span. *guerilla*, „kleiner Krieg“). Zudem entsendet Großbritannien Truppen zur Unterstützung des Aufstands, mit deren Hilfe die Franzosen bis 1814 vertrieben werden. Der Bourbone Ferdinand VII. kehrt auf den Thron zurück.

Die Umwälzungen in Spanien haben auch in Lateinamerika Folgen. Schon lange hat die Unzufriedenheit in den Kolonien zugenommen, ist die Hoheit des spanischen Mutterlandes von den Eliten dort immer stärker infrage gestellt worden. Innerhalb der Führungsschichten in den Kolonien stehen zwei Gruppierungen gegeneinander: die von der Iberischen Halbinsel ausgewanderten Europaspanier und die in Amerika geborenen Nachkommen ehemaliger spanischer Einwanderer, die „Kreolen“, die sich gegen die Bevormundung durch die europaspanische Elite wehren.

Die Kreolen nutzen die Schwäche des besetzten Mutterlandes, um eine weitgehende Autonomie zu fordern. In Venezuela etwa unternehmen sie zweimal den Versuch, eine Republik zu gründen (1811/12 und 1813/14). Mit der Rückkehr des Königs auf den Thron in Spanien wird die Unabhängigkeitsbewegung zunächst fast überall niedergeschlagen. Der Anführer zur Zeit der zweiten venezolanischen Republik, der charismatische Kreole Simón Bolívar, muss das Land verlassen.

Ende 1816 kehrt er zurück und kann bald darauf mehrere antispanische Heere unter seinem Oberbefehl vereinen. Bolívars Truppen erringen bedeutende Siege und dringen in das Kerngebiet des Vizekönigreichs Neu-Granada ein. Nach einer entscheidenden Niederlage in der Nähe von Bogotá, der Hauptstadt Neu-Granadas, verlässt der Vizekönig das Land.

1819 entsteht die Republik Kolumbien (später Großkolumbien genannt). Sie umfasst die Gebiete Venezuela, Neu-Granada und Quito; 1821 wird Simón Bolívar ihr erster Präsident. Sie existiert bis 1830, zerfällt dann in drei souveräne Staaten.

In Mexiko verbünden sich Kreolen mit Royalisten und erklären 1821 die Unabhängigkeit des Landes. Im folgenden Jahr proklamieren sie den Kreolen Agustín Iturbide zum Kaiser. Doch er kann sich nur wenige Monate im Amt halten; 1824 wird Mexiko zur Republik. Bis 1825 erkämpft fast ganz Hispanoamerika die Unabhängigkeit.

Von dem gewaltigen spanischen Kolonialreich bleiben nur einige Inseln wie Kuba und die Philippinen übrig. Und auch die gehen verloren, 1898, nach der Niederlage im Krieg gegen die USA.

DER MALER UND DER KÖNIG

Schonungslos realistisch zeigt er seine Figuren, und doch haben seine Bilder zuweilen eine fast biblische Aura: Diego Velázquez, Sohn eines Kleinadeligen aus Sevilla, steigt ab 1623 zum bevorzugten Maler am Hof in Madrid auf und gilt schon nach wenigen Jahren als bedeutendster Künstler Spaniens. In zahllosen Porträts verherrlicht er König Philipp IV. und dessen Familie, bannt aber auch das Leben der Aristokraten in den Palästen auf Leinwand, gibt Narren und Hofzwergen ein Gesicht. Ein Fürst der Maler in einer Zeit, in der die Kunst in Spanien zu höchster Blüte gelangt

TEXT: KIA VAHLAND

In pompöser höfischer Pracht malt Diego Velázquez um 1653 die Infantin María Teresa, das einzige überlebende Kind aus der ersten Ehe Philipps IV. mit Isabella von Bourbon. Der Künstler ist hier Teil der spanischen Hochzeitsdiplomatie, dient sein meisterhaftes Porträt doch als Mittel, um an den Höfen Europas einen passenden Bräutigam für die Prinzessin zu finden – vermählt wird die Infantin schließlich 1660 mit Frankreichs König Ludwig XIV.



A

Alles war vergebens – die Höflichkeiten, die Arbeitsproben, die guten Kontakte. Von Sevilla nach Madrid ist Diego Velázquez im April 1622 gereist, hat seine junge Ehefrau, die Tochter seines Lehrherrn Francisco Pacheco, sowie die beiden kleinen Kinder zurückgelassen. Der Schwiegervater hatte zuvor andalusische Landsleute am königlichen Hof informiert: Sie sollten sich für seinen Schüler einsetzen, den besten jungen Maler aus ihrer Heimat. Und wie sie für ihn warben! Zeigten wohl seine Bilder den Beamten und Günstlingen und raunten seinen Namen in den Palästen.

Und doch sitzt Velázquez nun wieder auf dem Rücken eines Maultieres und reitet zurück gen Südwesten. Die Straßen sind stauig, die Tage lang. Stunde für Stunde rückt der Hof in weitere Ferne.

Der Maler war in Madrid nur ein beliebiger Handwerker aus Andalusien. Ein 23-Jähriger, der ganz klein aussah vor den hohen Mauern des Escorial, der königlichen Klosterresidenz. Ein Unbekannter, dessen Bilder wohl niemals hier hängen werden, zwischen den Gemälden des berühmten Venezianers Tizian, auf die der König und dessen Entourage so stolz sind.

Das Maultier trägt den Enttäuschten zurück nach Sevilla, eine Stadt der schnellen Geschäfte, nicht der wochenlangen Diplomatie. Zurück zu seinem Förderer Pacheco, der als Erstes fragt: Hast du ihn gesehen und gemalt? Unseren neuen König, Philipp IV.?

Doch alles, was der Meisterschüler vom Königshaus gesehen hat, waren Porträts – die Werke der etablierten Hofmaler.

Der Graf von Olivares, Spaniens Premier, protegiert Velázquez. Der malt seinen Förderer 1624 mit goldenem Schlüssel und Sporen am Gürtel – Symbole der Hofämter des Ersten Ministers



Francisco Pacheco aber ist nicht wütend, als er Velázquez willkommen heißt. Er geht ein und aus bei Hofe; er weiß, wie viele Instanzen dem König vorgeschaltet sind. Wie lang und immer wieder verschüttet die Wege sein können, bis einer dort ankommt, wo er hinwill. Erst recht ein unbedeutender Kleinadeliger wie sein Lieblingsschüler. Gebildet zwar, auch des Lateinischen kundig, aber doch nur ein Maler. Ein Diener, dafür da, die Großen gut aussehen zu lassen.

Im Frühjahr darauf aber überbringt ein Bote Velázquez einen Brief. Absender ist ein aus Sevilla stammender Kleriker, der den Maler in Madrid herzlich aufgenommen hat – und kürzlich in den Dienst des Königs getreten ist. Der Geistliche schätzt Velázquez; zu seiner Sammlung gehört „Der Wasserverkäufer“, ein Ölgemälde des Malers. Das wiederum könnte er am Hof gezeigt haben. Und als der alte Hofmaler Rodrigo Villandrando im Dezember 1622 stirbt, sorgen die Sevillaner in Madrid dafür, dass Velázquez erneut in die Hauptstadt gerufen wird: Das ist die Nachricht, die der Bote an diesem Frühlingstag des Jahres 1623 bringt.

„Der Wasserverkäufer“ zeigt einen Mann, der sein Leben lang hart gearbeitet hat. Furchen durchziehen seine Stirn und seine Wangen, sein Blick ist in sich gekehrt. Der Alte verkauft Trinkwasser aus zwei Tonkrügen – ein lohnendes Geschäft, denn sauberes Wasser ist in Andalusien rar. Ein gut frisierter Jüngling aus besserem Haus nähert sich dem Verkaufsstand. Formvollendet überreicht ihm der Alte das randvolle Glas, der Junge greift umsichtig den Stiel. Für einen Moment berühren sich ihre Finger: Der arbeitende Mann begegnet dem feinen jungen Herrn mit Fürsorge, der bringt ihm Vertrauen entgegen. Beide Seiten wahren dabei jene Distanz, die die Standesgrenzen verlangen.

Mit Bildern wie diesem trifft der Maler den Geschmack der neuen Regierenden. Deren Ziel ist es nämlich, die spanische Gesellschaft zu einen, um das Königreich als Ganzes zu stärken. Diese politische Linie verfolgt vor allem der Günstling des Königs, der lange in Sevilla gelebt hat und wie ein Erster Minister regiert – Gaspar de Guzmán y Pimentel, genannt nach seiner Grafschaft: Olivares. Auch er hat die Bilder von Velázquez gesehen und ist begeistert. Er wird zum wichtigsten Förderer des jungen Künstlers.

Graf Olivares, aus ehrwürdiger, doch wenig begüterter Familie, hat sich am Hof hochgedient und dabei viele Feinde gemacht. Der 36-jährige Erzieher des jungen Monarchen ist arrogant, ehrgeizig, streng. Selbst sein Zögling Philipp IV. hat sich, noch als Kronprinz, über dessen Charakter beschwert – und zwar als der Graf eines Morgens gerade das Nachtgeschirr des Jungen abräumte. Demütig küsste Olivares daraufhin den Topf und verließ still den Raum.

Doch inzwischen genießt er das Vertrauen Philipps IV. Der Monarch, der seit zwei Jahren auf dem Thron sitzt, überlässt seinem Lehrer zunehmend alle Entscheidungen über die Politik und sein Auftreten in der Öffentlichkeit. Olivares wählt die Lektüre des Königs aus, hilft ihm beim Ankleiden. Zudem ist er Philipps Rittmeister, und so kann er seinen Herrn bei jedem Ausflug begleiten und immer ein Auge auf ihn haben.

Der König ist ein launenhafter und lebensfreudiger junger Mann; er liebt die Jagd, die Galanterie und das Theater. Bei offiziellen Anlässen aber gehorcht der 18-Jährige seinem Lehrer und bewahrt Haltung. Bald steht Philipp in Gesprächen wie eine Statue da und bewegt dabei außer den Lippen keinen Muskel.

Olivares möchte, dass alle Untertanen zum König aufschauen und die übrigen europäischen Monarchen ihn fürchten. Der Graf will Spanien reformieren. Das Land ist verarmt, der höhere Adel verprasst das Geld, die regionalen Herrscher interessieren sich nicht für die Belange des Reiches. Um das Land zu einen, plant er, Steuern zu vereinheitlichen, die Verwaltung zu zentralisieren und ein gemeinsames Heer aufzustellen. Teilreiche wie Aragón und Katalonien sollen sich stärker an den militärischen Ausgaben beteiligen – die rasant steigen, seit der Unabhängigkeitskampf der Niederländer gegen ihre spanischen Herren wieder aufgeflammt ist.

Ehe Velázquez zum Lieblingsmaler des Königs avanciert, findet er seine Motive in Schenken und Garküchen. Mit Bildern wie dem »Wasserverkäufer von Sevilla« (um 1620) bewirbt er sich vermutlich am Hof: Ein von harter Arbeit gezeichneter Mann reicht dem jungen Adeligen neben ihm ein Glas



Hohe Adelige entfernt Olivares vom Hof, indem er sie in Positionen irgendwo in Madrids Weltreich einsetzt oder auf diplomatische Missionen schickt; niedere Adelige sollen die Chance erhalten, sich im Militär hochzudienen. Zur Überwachung der öffentlichen Moral setzt Olivares ein Kontrollgremium ein, die „Junta de Reformación“: Männer dürfen nicht mehr mit ihrem Reichtum prunken und goldbestickte Stoffe tragen, auch die aufwendig gebügelten weißen Spitzenkragen sind verboten. All diese Anordnungen sollen Neid unterbinden und den sozialen Frieden sichern.

Viele korrupte Beamte des alten Regimes entlässt Olivares und holt stattdessen aufstiegswillige junge Leute nach Madrid – am liebsten aus Sevilla. So kommt es, dass die Fürsprecher von Diego Velázquez am Hofe Gehör finden. Offenbar gefällt Olivares der feierliche Naturalismus des jungen Malers.

Velázquez stammt aus einer portugiesischen Einwandererfamilie, die dem niederen Adel angehört und so wenig Geld hat, dass der Vater seinen ältesten Sohn Diego nach einer kurzen Schulbildung mit elf Jahren in die Malerlehre schicken muss.

Der Heranwachsende macht das Beste aus dem einfachen Handwerksberuf: Wie sein Lehrherr Pacheco versteht er die Malerei als gelehrte Kunst. Als eine Kunst, die auch einer

Küchenmagd oder einem Straßenverkäufer die Aura biblischer Figuren zu verleihen vermag – in betont schlichten Bildern, die den Blick mit Licht und Schatten auf das Wesentliche lenken.

Die »Übergabe von Breda« (um 1635) feiert einen spanischen Erfolg im Kampf gegen die nach Unabhängigkeit strebenden Niederlande. Doch Velázquez ehrt nicht den militärischen Triumph, sondern stellt die Übergabe des Schlüssels an den siegreichen General als eine nahezu freundliche Begegnung dar – und hebt damit den humanen Umgang der Eroberer mit den Unterlegenen hervor





Als würde dieser träumen, malt Velázquez den »Gekreuzigten Christus«. Während andere Künstler die Qualen des Gemarterten und die Dramatik seines Sterbens herausstellen, verleiht der Spanier Jesus eine ruhige Schönheit im Tod (um 1632)

Wie wäre es, denkt sich Olivares nun womöglich (hierüber fehlen alle Zeugnisse), wenn auch der König so gemalt werden würde: bescheiden und dennoch Respekt einflößend? Unaufdringlich und von christlicher Überzeugungskraft? Der Graf, Propagandist einer neuen Strenge und Genügsamkeit, erkennt in dem Mann aus Sevilla den zukünftigen Maler seines Herrn.

Nachdem Velázquez den Brief erhalten hat, eilt er nach Madrid. Dort wohnt er bei seinem Mentor, dem Geistlichen. Der sitzt ihm Modell für ein Porträt, das auf den König und Olivares großen Eindruck macht.

Am Hof soll Velázquez als Erstes Philipp IV. porträtieren – so verfügt es der Erste Minister. Doch einen Termin für eine Sitzung erhält der Maler zunächst nicht.

So hat er Zeit, die königlichen Sammlungen zu besuchen und durch die staubtrockenen, vor Kot stinkenden Straßen zu schlendern – so wie viele Bürger aus der Provinz, die in der Hauptstadt der Bürokraten monatelang auf wichtige Papiere, einen Prozess oder einen anderen Termin warten.

Es muss dem jungen Mann wundersam erscheinen, dass er tatsächlich bis in den Alcázar vorgedrungen ist, den wuchtigen Palast der königlichen Familie. Schon kleine Anliegen, etwa der Pensionsanspruch eines Kommandeurs, scheitern in Madrid häufig an unwilligen Verwaltungsbeamten und sich widersprechenden Bestimmungen.

Dann ist es so weit: Philipp sitzt dem Mann aus Sevilla Modell. Am 30. August 1623 präsentiert Velázquez dem König das fertige Bildnis. Olivares, den Velázquez bis dahin nur vom Hörensagen kennt, betritt an diesem Tag das königliche Gemach und lobt die Arbeit des Malers: Nie zuvor sei Seine Majestät so wahrhaftig porträtiert worden!

Velázquez möge doch bitte am Hof bleiben. Dann werde kein anderer Künstler je ein offizielles Bildnis Philipps malen dürfen – mehr noch: Alle inoffiziellen Königsporträts, die in der Stadt kursierten, würde er einsammeln lassen.

Zwei Monate später tritt Velázquez seine Stelle als Hofmaler an; er bekommt 20 Dukaten Monatslohn und eine Extrazahlung für jedes fertige Bild. Damit ist der 24-Jährige der jüngste und am besten bezahlte der vier Maler im Palast.

Er hat über Nacht die Chance bekommen, das neue Image des Königs zu prägen.

Nie zuvor hat der Hof solche Hoffnungen in einen spanischen Maler gesetzt. Philipp

Urgroßvater Karl I. verehrte den Venezianer Tizian. Karls Sohn Philipp II. ließ italienische Künstler wie den Genuesen Luca Cambiaso anreisen, um den Escorial auszumalen, die gewaltige Palastanlage nördlich von Madrid. Nun jedoch, zwei Generationen später, sind der König und sein fast allmächtiger Minister so selbstbewusst, dass sie der spanischen Malerei vertrauen.

Der Mann aus Sevilla gibt der siegesgewissen Aufbruchstimmung zwei Gesichter: das jugendliche Antlitz des Königs und das lebenserfahrene seines Ersten Ministers mit mächtig ausladendem Schnurrbart. Beide Männer sind auf den ersten Porträts, die der Maler schafft, leicht überlebensgroß von Kopf bis Fuß zu sehen, sie blicken ernst, tragen Schwarz, stehen in einfachen Zimmern. Wirken diszipliniert.

Und doch unterscheiden sich die Figuren fundamental. Der König steht frei im Raum, als habe er keinen Halt nötig. Sein Premierminister dagegen stützt sich auf einen mit rotem Samt gedeckten Tisch. Er kommt nicht ohne Statussymbole aus: In seinem Gürtel stecken der goldene Schlüssel, die Insignie des ersten Kammerdieners, und die Sporen als Symbol seines Rittmeisteramtes. Das rote Kreuz des Calatrava-Ordens prangt auf seiner Brust. Philipp dagegen ist kaum prächtiger ausgestattet als ein Kaufmann. Er braucht freie Hand, ein Zepter würde nur stören. Lediglich einen Zettel hält er in der Rechten, wohl eine Anweisung an seinen Minister. Dieser König, suggeriert sein Maler, glänzt durch innere Werte und äußere Zurückhaltung.

Olivares lässt solche Bilder malen und im Palast aufhängen, damit der König und sein Hofstaat täglich an ihre Rollen erinnert werden. Bald schon werden manche Porträts auch in der Öffentlichkeit ausgestellt, auf dass jeder sehe, von welch vorbildlichem Charakter die Herrscher sind. Und wann immer es Kriegserfolge zu feiern gibt, werden gemalte Konterfeis Philipps durch die Straßen getragen und in Kirchen gezeigt. Boten bringen das Bildnis des Königs sogar in die Ferne: Schon bei Philipps Ernennung mussten etwa in Peru die dortigen Eliten in Lima vor einem Thron mit seinem Konterfei knien. Und selbst bei befreundeten Fürsten präsentiert sich der Monarch mit seinem neuen Image und schenkt ihnen Porträts von sich, die das Bild vom besonnenen Regenten in der Welt verbreiten sollen.

Velázquez verherrlicht das von Olivares verkündete Ideal der Bescheidenheit wohl nicht ungern, denn dies erlaubt ihm ungewöhnliche Freiheiten: Er darf seinem nüchternen, realistischen Stil treu bleiben. So treu, dass Philipp IV., der schlanke Habsburger mit dem schütteren Haar und der langen Nase, sich in späteren Jahren kaum noch vor die Staffelei traut. Er möge sich nicht gern dem kalten Blick des Malers aussetzen, merkt er an, denn Velázquez lasse ihn auf den Porträts schonungslos altern.

Der Aufsteiger aus der Provinz ist kein Rebell – als Angestellter gehört er zur *familia* seines Herrn und tut stets wie ihm befohlen: hängt unter anderem Bilder anderer Maler im Escorial auf oder wählt die königliche Garderobe aus. Doch wenn es um seine Kunst geht, tritt der von Olivares beschützte Velázquez wie ein freier und unabhängiger Künstler auf, allein seinen Einfällen und seiner Beobachtungsgabe verpflichtet. Er malt grinsende Trunkenbolde, schwitzende Arbeiter, einen in sich zusammengesunkenen Jesus mit gefesselten Händen.

Niemand sonst nimmt sich so viel Freiheiten am Königshof, an dem eigentlich ein sehr strenges Zeremoniell herrscht, das jede spontane Handlung unterbindet: So dürfen die Höflinge und auserwählte Standespersonen einmal pro Woche zuschauen, wie der König in seinen Prunksälen im Alcázar speist – und dieses Essen wird zelebriert wie sonst nur das heilige Abendmahl.

In prächtiger Kulisse vor flämischen Wandteppichen und Gemälden von Tizian und Rubens kniet bei solchen Gelegenheiten der Oberhofmeister in Erwartung Seiner Majestät. Gemessenen Schrittes erscheint der Monarch im Saal, der ranghöchste Prälat segnet die festliche Tafel, der König nimmt Platz. Neben ihm steht der Hofmarschall mit seinem Zere-

monienstab und überwacht die Etikette. Der Mundschenk präsentiert dem Leibarzt den Wein, dann schreitet er vom Anrichtetisch zur Tafel – in Begleitung zweier Amtsträger, die ebenfalls Zeremonienstäbe halten.

Kniend überreicht er dem König den Kelch. Philipp trinkt wortlos. Anschließend darf der Brotverwalter ihm die Serviette reichen, damit er sich den Mund abtupfen kann. Das Privileg, dem König die Brotkrumen vom Gewand zu entfernen, steht dagegen dem Tafelmeister zu. Am Hof weiß jeder, was er zu tun hat – und auch, was er morgen, übermorgen, den Rest seines Lebens tun wird.

Velázquez hat es niemals jemandem verraten, doch ein solch zwanghaftes Reglement muss ihn befremden. Schließlich interessiert ihn in seinen Gemälden das Ungewohnte, der überraschende Augenblick. Und so durchstreift er die riesigen könig-

»Zu wahr« findet der PAPST sein Porträt – bedankt sich aber mit einer Medaille

lichen Paläste auf der Suche nach immer neuen, passenden Objekten für seine Kunst. Was er findet, sind Narren und Kleinwüchsige, die „Hofzwerge“.

Die Possenreißer am Hof werden gut bezahlt, einige haben sogar eigene Diener. Sie sind lebende Kuriosa, professionelle Zeitvertreiber – und kommen der königlichen Familie so nahe wie nur deren engste Kammerdiener und Zofen. Narren und Hofzwerge dürfen all das, was anderen Höflingen verboten ist: beim Essen reden, laut lachen, Grimassen schneiden. Unter ihnen sind kluge Köpfe. Sie erzählen dem Herrscher, was auf der Straße über ihn geredet wird.



Für die Regierung ist das nützlich: Olivares und seine Kollegen können die Ratschläge der Narren annehmen; sie können aber auch nur lachen und so tun, als stecke in den Scherzen keine Wahrheit.

Velázquez mag die Spaßmacher, die alle Regeln außer Kraft setzen. Später werden sie sein bevorzugtes Motiv. Keinen von ihnen malt er als lächerliche Figur. Sondern zeigt sie im Ganzkörperporträt – so, wie seit den von Tizian gemalten Bildnissen Karls V. vor allem Herrscher ins Bild treten. Einem Hofzwerg, der sich „Der Philosoph“ rufen lässt, legt Velázquez um 1645 einen schweren Folianten auf den Schoß. Der schwarz gekleidete Mann blättert darin und schaut den Betrachter mit wissendem Blick aus tiefdunklen Augen an.

1627 gewinnt Velázquez am Hof einen Malerwettstreit über die Vertreibung der Mauren aus Spanien. Zum Lohn befördert ihn der Herrscher in den Kreis seiner persönlichen Diener und gewährt ihm Kost, Logis, kostenlose Arztkonsultationen und Kleidung.

Kurz darauf ist der flämische Maler Peter Paul Rubens zu Gast im Alcázar, um politisch zwischen Spanien und England zu vermitteln und die stetig wachsende Kunstsammlung zu studieren. Dem welterfahrenen und gebildeten 51-Jährigen gefällt der schlichte Stil des jüngeren Kollegen. Die beiden Künstler besuchen gemeinsam die Galerien im Escorial, bewundern dort die italienischen Altmeistergemälde, freunden sich an.

Rubens lobt den Sevillaner vermutlich in Gegenwart Philipps IV., was diesen noch mehr für Velázquez einnimmt: Schließlich will er nicht nur die spanische Kunst fördern, sondern europaweit mit seinem Geschmack glänzen. Deshalb auch schicken der König und sein Minister ihren berühmten Künstler schon bald auf eine Bildungsfahrt nach Italien, wo er nach Belieben reisen, schauen und malen darf.

1649 bricht Velázquez zu seiner zweiten Italienreise auf, um in königlichem Auftrag Werke für eine neue Palastgalerie zu erwerben. Die italienischen Herrscher hofieren den Maler, der längst berühmt ist in Europa. Auch Papst Innozenz X. lässt sich von ihm porträtieren: Dessen durchdringenden Blick hält Velázquez präzise fest

Doch während der Maler seine Freiheit in Venedig und Rom genießt, eskaliert um 1629 eine politische Krise in seiner Heimat. Der Staat hat 1627 seinen Bankrott erklären (nicht zum ersten Mal) und die Rückzahlung seiner Schulden einstellen müssen; alle Gläubiger gingen vorläufig leer aus. Im Jahr darauf kaperten aufständische Niederländer die spanische Silberflotte aus den amerikanischen Kolonien, sodass kein neues Geld ins Land kommt – die protestantischen Rebellen dagegen verfügen nun über umso größere Mittel für ihren Unabhängigkeitskrieg. Ein Konflikt mit Frankreich um die Vorherrschaft in Norditalien verschlingt zusätzlich große Summen.

Olivares gerät unter Druck. Die prunksüchtigen Hochadeligen haben seine Sparpolitik immer verabscheut, jetzt sehen sie ihre Stunde gekommen. Im Juni 1629 spielen sie dem König ein anonymes Manifest zu: Der Minister ruiniere das Reich mit seinen nutzlosen Reformvorhaben, seiner Finanzpolitik, dem Krieg gegen Frankreich. Er habe Philipp IV. zu einem „Zeremonien-König“ degradiert. Der Monarch solle seinen Günstling entlassen und selbst die Kontrolle im Staat übernehmen – so wie es auch sein Großvater und Urgroßvater getan hätten.

Die Vorwürfe gegen seinen Erzieher kümmern Philipp wenig. Doch er selbst nur ein „Zeremonien-König“? Ein ohnmächtiger Herrscher, der dem Erbe Philipps II. und Karls I. nicht gewachsen ist? Das trifft ihn in seinem Stolz. Seit Philipp im Alter von 22 Jahren kurz, aber sehr schwer erkrankt ist, quält ihn die Vorstellung, der Himmel sei ihm wegen seiner

Jugendsünden und seiner Leidenschaft für das Theater (und die Schauspielerinnen) nicht gewogen. Nun wird er es allen zeigen: Sobald ein Sohn geboren und die Erbfolge gesichert ist, will Philipp selbst gegen die Niederlande ins Feld ziehen.

Am 17. Oktober 1629 bringt Königin Isabella ihren ersten Sohn zur Welt, Baltasar

Als einer der ersten Künstler hält Velázquez optische Phänomene fest – etwa die schnelle Drehbewegung eines Spinnrads in seinem um 1657 vollendeten Gemälde »Die Spinnerinnen«. Doch das Bild ist keine simple Genreszene: Der Wandteppich im Hintergrund, auf dem der Raub der Europa zu sehen ist, deutet an, dass es um die verrätselte Darstellung einer antiken Sage geht



Carlos. Ihr Gatte sieht darin einen himmlischen Wink: Gott hat seinen Schwur gehört und belohnt ihn mit einem Thronfolger. Auf nach Flandern!

Olivares ist entsetzt. Der Monarch, für dessen Ruhm er alles geopfert hat, will scheinbar sinnlos sein Leben riskieren. Philipp mag ein guter Hirschjäger sein, vom Krieg aber versteht er nichts. Sollte der Habsburger sterben, würde wohl ein Bruder Philipps für den gerade geborenen Thronfolger die Regentschaft übernehmen – und Olivares wahrscheinlich entmachten.

Unter Vorwänden bringt der Minister den König von seinen Feldherrenträumen ab: Man müsse erst die nächste Silberflotte abwarten, und wie stehe es um die Gesundheit Seiner Majestät? Philipp, leicht zu verunsichern, gibt nach. Und empfindet dies zugleich als Schwäche. Trotzig bricht er zu einer anderen Reise auf – nicht so weit weg und weniger gefährlich: Seine Schwester Maria heiratet den ungarischen König; er begleitet sie ein Stück des Weges durch Spanien.

Olivares rechnet binnen 24 Stunden mit der Rückkehr des Königs nach Madrid. Tatsächlich aber bleibt Philipp drei Wochen lang weg. Reist mit seiner Entourage quer durchs Land und kommt bis Saragossa. Es ist seine symbolische Unabhängigkeitserklärung gegenüber dem einstigen Erzieher.

Der will den Monarchen fortan um jeden Preis in Madrid halten. Philipp IV. soll sich künftig auch nicht mehr bescheiden geben, sondern in aller Pracht die Macht des Landes repräsentieren. Kunst und Prunkgebäude sollen der Monarchie in Madrid zu neuem Glanz verhelfen. Der Habsburger müsse das Gefühl bekommen, der „mächtigste und glorreichste König zu sein, den Spanien jemals hatte“, schreibt Olivares einem Vertrauten. Der Graf will mit seinem ambitionierten Reformprogramm brechen, den vergnügungssüchtigen Hochadel befrieden sowie den auftrumpfenden Franzosen zeigen, wie wohlhabend die spanische Großmacht ist.

Die alte Burg, der Alcázar, ist zu düster für so ein Unterfangen. Ein heiteres und großzügiges Symbol muss her. Olivares stößt im Osten Madrads auf die Parklandschaft El Retiro mit einem Kloster. Der Premier lässt es zu einem gigantischen neuen Palast umbauen, dem Schloss Buen Retiro. Schon bald schleppen bis zu 1600 Bauleute Steine heran und ziehen lange Wände um geräumige Innenhöfe, errichten auch ein Theater.

Im Prachtbau Buen Retiro wird der Sinneswandel am Hof Architektur – und Diego Velázquez hat nach seiner Rückkehr Anfang 1631 aus Italien viel zu tun. Er malt alles: Olivares als Reitlehrer des Kronprinzen, biblische Szenen und Andachtsbilder, Ruhmesgemälde wie die feierliche „Übergabe von Breda“, die einen militärischen Erfolg gegen die Niederländer verherrlicht. Seine Narrenbilder hängen nun im Treppenhaus, auf dass sie die Familie belustigen.

Olivares aber will den König im neuen Palast nicht nur zerstreuen, er will auch dessen Selbstbild formen. Also lässt er den repräsentativen „Salón de Reinos“, den Saal der königlichen Reiche, von Hofmalern und anderen Künstlern mit zwölf Schlachtenbildern bestücken. Durch die Bilder stürmen erfahrene Feldherren des Reiches, die ihre Soldaten zielsicher zum Sieg führen. Die Botschaft ist überdeutlich: Seht her, Hoheit, dies sind die Experten. Eure Aufgabe aber, mit Verlaub, ist eine andere. Der König soll fest im Sattel sitzen und die Zügel in der Hand halten. Dies dem Monarchen und allen anderen vorzuführen ist der Auftrag des Diego Velázquez.

Für die Stirnseite des Raums malt er Einzelbildnisse der königlichen Familie zu Pferde. Der König gibt seinem Fuchs die Sporen. Er reitet nicht in die Schlacht, sondern dem Bildnis der Königin entgegen, die ihren Schimmel im Schritttempo führt. Hoffnungsträger ist der kleine Kronprinz, der vor freier Landschaft ungestüm auf den Betrachter zugaloppiert.

Doch es hilft nicht. Jenseits der Gartenanlage zerfällt das Reich: Portugal erklärt 1640 seine Unabhängigkeit; die Katalanen rebellieren gegen die Zentralmacht und unterstellen sich zeitweise dem französischen König, der nun offenen Krieg gegen Spanien führt. Selbst in der Kernregion Kastilien kursieren regierungskritische Flugblätter.

Philip kann Olivares schließlich nicht mehr halten. Auf Druck des Hochadels schickt er seinen Ersten Minister nach mehr als 20 Jahren an der Spitze des Staates vom Hof. Als gebrochener Mann verlässt der 56-Jährige, der an rasenden Kopfschmerzen und Schwindel-

anfällen leidet, am 23. Januar 1643 Madrid und lässt sich nahe der Grenze zu Portugal nieder. Die Nervenkrankheit verschlimmert sich; er verliert seinen scharfen Verstand und stirbt nur zwei Jahre später.

Spaniens Machtzerfall aber vermag die Entlassung nicht aufzuhalten. 1647 und 1652 muss sich der Staat erneut für bankrott erklären. Nicht einmal der Friedensschluss

Die königliche FAMILIE schickt den Künstler wie einen Boten durch das Land

mit den protestantischen Niederlanden 1648 lindert die wirtschaftliche Not.

Die Krise erreicht auch den Hof – an dem die Stimmung seit dem Pockentod des jungen Thronfolgers Baltasar Carlos 1646 gedrückt ist. An manchen Tagen kann der Brotverwalter Philipps IV. keinen Laib brechen, weil die Bäcker nicht geliefert haben: Sie wurden lange nicht bezahlt. Die Königin muss auf feines Gebäck verzichten, und der König bekommt an Fastentagen nur noch Eier serviert – frischer Fisch ist wegen der langen Transportwege über Land zu teuer.

Auch Velázquez leidet unter der Mangelwirtschaft, seit er 1651 von einer zweiten Italienreise zurückgekehrt ist. Wie anders war das Leben in der Fremde: Dort hofier-

Um 1656 malt Velázquez »Las Meninas« (»Die Hoffräulein«), die gemeinsam mit zwei Hofzwergen die Infantin umringen. An der Stirnseite des Ateliers ist das Königs paar in einem Spiegel zu sehen. Doch wo genau in dem Raum Philipp IV. und seine Frau stehen – und ob sie überhaupt anwesend sind –, das lässt der Künstler, der sich hier zugleich selbst vor der Leinwand porträtiert, offen



ten ihn die regionalen Herrscher, die von ihm porträtiert werden wollten und dafür lange Wartezeiten in Kauf nahmen. Selbst Papst Innozenz X. saß ihm Modell: Velázquez malte ihn mit Knollennase und stechendem Blick – der Heilige Vater erscheint bei ihm als ein Mann, der seine Umgebung ebenso scharf beobachtet wie sein spanischer Porträtiert. Als *tropo vero*, als „viel zu wahr“, empfand Innozenz das ungeschönte Bildnis, bedankte sich aber mit einer Medaille.

Gern wäre Velázquez länger in Italien geblieben; monatelang zögert er seine Heimreise hinaus, allen Weisungen und Mahnungen des Königs zum Trotz.

Zurück in Madrid, wird er zwar zum Oberhofmeister ernannt und darf beim Essen des Königs niederknien – doch es kommt nun vor, dass er mehr als ein Jahr lang nicht entlohnt wird. Seine Diener streiken, weil sie keinen Sold bekommen; nicht einmal mehr der Ausfeger kommt zum Putzen der Gemächer. Noch schlimmer: Zu den Aufgaben des Künstlers gehört es, die Kamine in den persönlichen Räumen des Königs heizen zu lassen, doch ihm fehlt Geld für das Holz.

Überdies verliert Philipp IV. das Interesse an der Kunst seines ersten Hofmalers. Olivares hatte in den Porträts immer auch erzieherische Vorbilder für Philipp gesehen: Der König sollte so würdevoll und souverän werden, wie es seine Bildnisse bereits waren. Doch damit ist es nun vorbei: Niemand mehr drängt Philipp IV. zu den ungeliebten Porträtsitzungen. Statt zu malen, möbliert Velázquez nun Residenzen, dekoriert Festtafeln und überwacht beim Essen die Etikette.

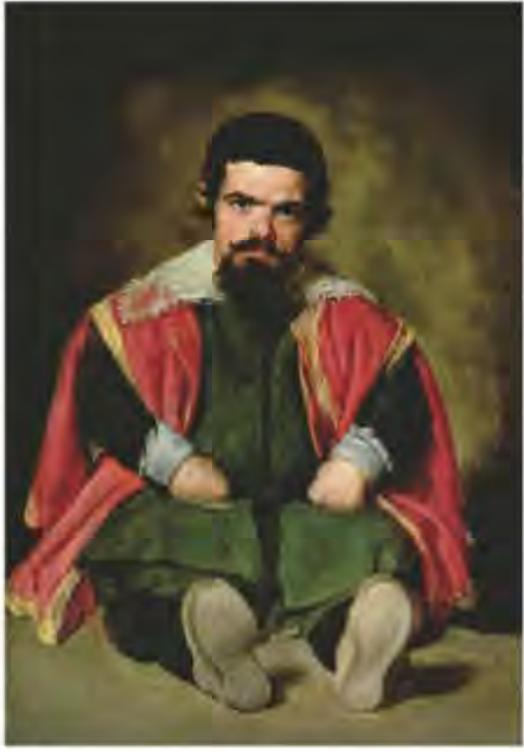
In dieser Zeit entwickelt der Maler ein neues Lebensziel: Er, der Kleinadelige, will in einen hoch angesehenen Ritterorden aufgenommen werden. Da er den adeligen Stand seiner Vorfahren nicht zweifelsfrei nachweisen kann, holt er zwei Schreiben des Papstes ein, der sich für ihn ausspricht.

Eine zweite Bedingung für das Adelsprädikat aber ist, dass der Bewerber keine handwerkliche Lehre absolviert und nie für Lohn gearbeitet hat. Diego Velázquez benennt daraufhin 148 Zeugen, die diese grobe Unwahrheit beider sollen.

Aus Sevilla reisen Werkstattkollegen aus der Zeit bei Pacheco an, um zu Protokoll zu geben, dass er sich nie habe bezahlen lassen. Ein Handwerker, der große Velázquez? Niemals! Stets habe er nur zu seinem Vergnügen gepinselt und um dem lieben Gott sowie dem König zu gefallen.

»Venus mit Spiegel«, um 1650. Nackt rekelt sich die römische Göttin der Liebe und der Schönheit auf dem Bett, wendet dem Betrachter den Rücken zu – und flirtet doch mit ihm: In dem Spiegel, den ihr Sohn Cupido hält, blickt sie den Zuschauer direkt an. Mit dem Gemälde geht Velázquez ein Risiko ein, denn die Spanische Inquisition hält Aktdarstellungen für eine Sünde, die vom Staat streng geahndet werden muss





Kleinwüchsige sind bei Hof gut bezahlte Spaßmacher. Velázquez jedoch setzt sich auch darüber hinweg und verleiht ihnen Würde: Nachdenklich blickt hier etwa der Hofnarr Sebastián de Morra seine Betrachter an

Dank der Lügen seiner Freunde wird der Maler 1659 in den elitären ritterlichen Santiago-Orden aufgenommen. Und da ihn der König immer seltener als Künstler braucht, arbeitet Velázquez nun nach eigenen Vorstellungen in seiner Werkstatt, die er sich in den hohen Räumen des verstorbenen Kronprinzen im Alcázar hat einrichten dürfen.

Seit einiger Zeit schon malt er in seiner freien Zeit so, wie es ihm gefällt. Etwa das Gemälde „Die Sage der Arachne“ („Die Spinnerinnen“): Es zeigt einfache Frauen, die Wolle kämmen, sie am Rad zu feinem Garn spinnen und dann zu dicken Knäueln wickeln. Die Hände der Arbeiterinnen bewegen sich flink und gekonnt – wie auch die ihres Malers: Er erfasst die Szene in schnellen, flüchtigen Pinselstrichen, was erst die Impressionisten im 19. Jahrhundert wieder wagen werden.

Die Bewegung des surrenden Spinnrades fängt er mit hingeworfenen Lichtreflexen ein. Wie sein Vorbild Tizian schreckt er nicht davor zurück, das Gemälde in Farbtupfer aufzulösen. Dieses Werk muss niemanden repräsentieren, deshalb kann der Maler es sich leisten, die Figuren nicht kleinteilig wiederzugeben, sondern sich auf das Wesentliche zu konzentrieren: die Dynamik der handwerklichen Arbeit.

Dies ist das Lebensthema des Mannes, der seine Karriere mit der Würdigung von Straßenhändlern begann, seiner Fingerfertigkeit den Aufstieg zum großen Künstler verdankt und nun am Ende seines Lebens den Beruf verleugnen muss, um als adeliger Müßiggänger anerkannt zu werden.

Wenn er nur mehr Zeit für solche Gemälde hätte! Doch die Königsfamilie schickt ihn herum wie einen Boten. Der Ritterstand entbindet den malenden Höfling keineswegs von lästigen Pflichten. So muss er im April 1660 nach Nordspanien auf die Fasaneninsel reisen, wo Prinzessin María Teresa den französischen König Ludwig XIV. heiraten soll – als Zeichen des Friedens zwischen den beiden verfeindeten Großmächten.

Velázquez kümmert sich um die Ausstattung des spanischen Teils des Hochzeitspavillons, wählt dazu passende Tapisserien aus. Die royale Reisegruppe macht auf der Hinreise an 23 Orten Station, die der Maler alle herrichten lässt.

Auch als Philipp IV. seine Tochter am 7. Juni dem französischen Monarchen übergibt, ist der Maler zugegen. Zur Feier des Tages trägt er eine goldene Kette mit dem Zeichen seines Ordens. Sein Anzug ist mit Mailänder Silberspitzen besetzt: Er wirkt eleganter als mancher gebürtige Hochadelige in der Hochzeitsgesellschaft.

Die Reise ist anstrengend, und in Madrid häuft sich die Arbeit. Nach seiner Rückkehr gönnt sich der 61-jährige Maler keine Pause; er versieht seinen Dienst im Palast und erledigt die Abrechnungen der Reise.

Am 31. Juli 1660 aber bricht er plötzlich zusammen; Philipp stellt ihm daraufhin zwei Ärzte und einen Erzbischof zur Seite. Doch Velázquez erholt sich nicht mehr. Eine Woche später stirbt er im Palast. Hofdiener hüllen seinen Leichnam in den Mantel des Santiago-Ordens. Er hat so viele Jahre gearbeitet wie ein armer Mann – beigesetzt aber wird er nun als jener angesehene Adelige, der er immer sein wollte.

Fünf Jahre nach seinem genialen Diener stirbt auch Philipp IV. Gut 44 Jahre hat dieser eher schwache Monarch über ein Weltreich geherrscht, dessen Macht zusehends schwand. Nachdem die Königin gestorben war, hatte er wieder geheiratet, und so übernimmt seine zweite Frau María Anna nun vorübergehend die Regentschaft für den erst dreijährigen Sohn Philipps. Der Junge, Karl II., wird der letzte Habsburger auf Spaniens Thron sein.

Die von Velázquez gemalten Porträts aber überdauern die Habsburger-Herrschaft – weil spätere Generationen in dem Maler nicht nur den Königsdiener sehen, sondern den freigeistigen Künstler. Einen Maler, der mit nur wenigen Farben und Formen und sparsamem Pinselstrich Narren klug aussehen ließ und Könige menschlich. Und der seiner Kunst treu blieb, ganz gleich, wie widrig die Umstände waren.

Künstler der Moderne bewundern ihn später dafür: Francisco de Goya kopiert seine Bilder, und Edouard Manet nennt ihn noch im 19. Jahrhundert den „Maler aller Männer“.

Diese Wirkung verdankt sich auch jenem Werk, das wohl zu den rätselhaftesten der Kunstgeschichte zählt: „Las Meninas“ („Die Hoffräulein“).

Hier tritt der Maler selbst ins Bild: In seinem düsteren Atelier steht Velázquez mit seiner Palette hinter einer raumhohen Leinwand und schaut uns mit wachem Blick an – vielleicht aber blickt er auch auf das Königspaar, dessen Silhouette an der Rückwand des Zimmers in einem Spiegel zu erkennen ist und das demnach wie die Bildbetrachter vermutlich vor dem Bilderrahmen steht.

Die Verhältnisse haben sich verkehrt: Nicht mehr die Herrscher finden sich im Gemälde wieder und der Maler davor, sondern die Regenten schauen dem Künstler bei der Arbeit zu. Oder wirft der Spiegel an der Rückwand vielmehr das Leinwandbild zurück, vor dem der Künstler mit seiner Palette steht – also ein Doppelporträt von König und Königin?

Was er da gerade malt, sehen wir nicht: Velázquez bewahrt sein Geheimnis und lässt die Interpreten bis heute rätseln.

Doch nicht sich selbst stellt Velázquez in den Mittelpunkt des Kunstwerks. Sondern seine Lieblinge: Kinder und Hofzwerge, die Meister der Spontaneität. Im Vordergrund sonnt sich die fünfjährige Prinzessin Margarita in der Aufmerksamkeit fürsorglicher Zofen. Stolz präsentiert das blonde Mädchen seinen mächtigen Reifrock und schaut neugierig aus dem Bild heraus.

Eine kleinwüchsige Hofdame tut es Margarita nach; mit ihrem langen Haar und forschem Blick wirkt sie wie das Alter Ego des Mädchens. Neben ihr tollt ein zweiter Hofzweig mit dem Hund herum.

Es ist eine lustige Gesellschaft, in der Velázquez sich sieht: Auch wenn er in der Endfassung des Bildes das Abzeichen des Adelsordens auf der Brust trägt – sein Platz bleibt inmitten der volkstümlichen Unterhaltungskünstler, welche die königliche Familie vergnügen.

Vor allem aber ist sein Platz inmitten der Kunst. Bis unter die Decke seines dunklen Ateliers hängen Gemälde der Malerkollegen. Dazwischen leuchtet das Spiegelbild der Regenten.

Velázquez scheint ihr Schicksal vorauszusehen. Denn an was sich spätere Generationen von der Königsfamilie erinnern werden, sind nicht deren Leistungen, sondern ist vor allem seine Kunst. ■

Für KRONE und KIRCHE

Im 16. und 17. Jahrhundert erlebt Spanien ein »Goldenes Zeitalter«, gelingen seinen Kunstschaaffenden Meisterwerke in einer nie da gewesenen Fülle. Befeuert durch zahlungskräftige Auftraggeber aus Adel und Klerus, verbinden sie dabei lokale Traditionen mit Einflüssen aus Flandern und Italien. Und lassen so ein einzigartiges Œuvre am Übergang von der Renaissance zum Barock entstehen

BILDTEXTE: JOHANNES TESCHNER





Mit geschlossenen Augen kniet dieser Heilige vor einem Engel, der ihm das himmlische Jerusalem zeigt: jene neue Stadt, die laut der Bibel am Ende der Apokalypse entstehen wird. 1629 malt der in Extremadura geborene **FRANCISCO DE ZURBARÁN** (1598–1664) die »Vision des heiligen Petrus Nolascus«. Dass er dies im Auftrag eines Sevillaner Klosters tut, ist typisch für die spanische Kunst des Goldenen Zeitalters: Neben den weltlichen Fürsten ist die Kirche der wichtigste Geldgeber – und religiöse Sujets sind folglich überaus häufig



Schadenfroh blickt die kleine Europa auf Minerva, die nicht gegen die deutlich ältere Lucia ankommt. 1555 malt die lombardische Künstlerin **SOFONISBA ANGUSSOLA** (um 1531–1625) »Das Schachspiel«, für das sie drei ihrer Schwestern auf die Leinwand bannt. Einige Jahre später reist sie zum spanischen König Philipp II., der als Gebieter des Herzogtums Mailand auch ihr Fürst ist, und etabliert sich in Madrid als Hofmalerin



In fast mönchischer Strenge posiert Philipp II. 1565 für SOFONISBA ANGUSSOLA. Das Abzeichen des Ordens vom Goldenen Vlies an der Halskette und das Schwert an seiner Hüfte, Insignien der Macht und der Wehrhaftigkeit, wirken eher dezent denn prunkvoll. Der tiefgläubige und fleißige Monarch zeigt sich so, wie er gesehen werden möchte: als disziplinierter Diener seines Reiches. Er bündelt die politische Macht in Madrid, lässt unweit der Hauptstadt einen monumentalen Herrschersitz errichten, engagiert für dessen Ausstattung auch zahlreiche Kunstschaffende – und leitet so die Hochphase von Spaniens Goldenem Zeitalter ein (»Porträt von Philipp II.«)



Mit dem Märtyrer Stephanus und dem Kirchenvater Augustinus (mit Mitra auf dem Kopf) betten gleich zwei hochverehrte Heilige beim »Begräbnis des Grafen von Orgaz« den Verstorbenen zur letzten Ruhe. Im Auftrag der Pfarrkirche Santo Tomé in Toledo, deren Wohltäter der Adelige einst gewesen sein soll, gestaltet der aus Kreta stammende Doménikos Theotokópoulos (1541–1614), genannt **EL GRECO**, in den Jahren 1586–1588 dieses monumentale Gemälde, das die Bedeutung des Verschiedenen zelebriert. Anschließend aber können sich der als exzentrisch geltende Künstler und die Pfarrkirche nicht auf ein Honorar einigen. Der Papst wird als Mittler eingeschaltet – und erklärt El Grecos Forderung von 1200 Dukaten für angemessen



Landschaften und Städte sind eher ungewöhnliche Sujets für die spanische Malerei des Goldenen Zeitalters. Doch nicht nur deswegen nimmt **EL GRECOS** »Ansicht von Toledo« eine Sonderstellung ein. So wölbt sich der düstere Gewitterhimmel wie eine Kuppel über den Ort, dessen Gebäude an atemberaubend steilen Hängen kleben: Nicht realistisch, sondern dramatisch überzeichnet zeigt El Greco sein Motiv, eben in jener stilistischen Extravaganz, die viele seiner Zeitgenossen irritiert. Und die nach seiner Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert seinen Weltruhm begründet



J. Sanchez cotan f.
1602



Ob die Färbung der Äpfel, die grubige Struktur der Zitronenschalen oder das Federkleid der erbeuteten Vögel: Mit fast fotografischer Präzision malt **JUAN SÁNCHEZ COTÁN** (1560–1627) das »Stillleben mit Wild, Gemüse und Früchten« (1602). Sánchez Cotán trägt maßgeblich dazu bei, dass sich das reine Stillleben um die Wende zum 17. Jahrhundert als Gattung in Europa etabliert – und in Spanien ganz besonders geschätzt wird



Nicht nur handwerkliche Brillanz macht den Bildschnitzer **GREGORIO FERNÁNDEZ** (1576–1636) zu einem Meister seines Fachs – auch studiert der Galicier die menschliche Anatomie derart intensiv, dass seine Skulpturen jeden Muskelstrang, jede Knochenwölbung akkurat wiedergeben. Zudem lässt Fernández seine Figuren meist mit eher schlichten, realistischen Farben bemalen, was ihre Ausdruckskraft noch steigert (»Ecce Homo«, um 1615)



Wie die meisten Skulpturen seiner Zeit widmet sich JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS (1568–1649) vor allem religiösen Szenen. Als fromme Betende zeigt der vielleicht einflussreichste Figurenschnitzer des Goldenen Zeitalters die in Spanien zur Heldenin erhobene María Alonso Coronel. Im Kampf gegen die Muslime sollen die Adelige und ihr Mann 1294 lieber ihren vom Feind gefangenen Sohn geopfert haben, als den Widersachern die andalusische Stadt Tarifa zu überlassen



Mit lockerem Pinselstrich erschafft FRANCISCO DE HERRERA DER ÄLTERE (um 1585–1656) das Gemälde »Der heilige Basilius diktirt seine Lehre« (um 1639), verleiht der Komposition so Dynamik, den Figuren Kraft. Seine Malweise, die Kunsthistoriker später als einen für Spanien typischen »drastischen Naturalismus« bezeichnen werden, beeinflusst auch andere spanische Meister. Etwa jenen, der im Alter von etwa zehn Jahren kurzzeitig bei Herrera in die Lehre geht: Diego Velázquez



Auch seinen gleichnamigen Sohn unterrichtet Francisco de Herrera eine Zeit lang. Doch weil er das aufbrausende Temperament seines Vaters nicht erträgt, flüchtet **FRANCISCO DE HERRERA DER JÜNGERE** (1627–1685) bald nach Rom. Und malt nach seiner Rückkehr meist religiöse Motive, die in ihrer Anmutung beeinflusst sind von den italienischen Meistern des Barock (»Der Triumph des heiligen Hermenegild«, 1654)

Ehrfürchtig nähern
sich die Heiligen Drei
Könige dem neu-
geborenen Jesuskind,
das die Hand zur
Segnung erhoben hat.
Für den Hintergrund
seiner »Anbetung der
Könige« (um 1614)
nutzt JUAN BAUTISTA
MAÍNO (1581–1649)
erdige Töne, sodass
die Farbpracht der Ge-
wänder der Figuren
umso mehr hervortritt.
Der Mann am linken
Bildrand, der mit dem
Finger auf den Gottes-
sohn deutet, ist nach
Einschätzung mancher
Experten ein Selbst-
bildnis des Malers





Im Vergleich zu vielen anderen spanischen Malern seiner Zeit pflegt JUAN BAUTISTA MAÍNO einen eher ruhigen Pinselstrich – nicht zuletzt, weil er jahrelang in Italien lebt und dort von Meistern beeinflusst wird, die Wert legen auf klare Konturen und minutiose Kompositionen. Dies zeigt sich auch in der Figurenvielfalt von »Die Rückeroberung der Allerheiligenbucht« (1634/35). Maíno verarbeitet hier ausnahmsweise ein konkretes historisches Ereignis: die Wiedereinnahme der zuvor von Niederländern besetzten Küstenstadt Salvador im heutigen Brasilien durch spanisch-portugiesische Truppen im Jahr 1625



Fahl wirkt die Haut, die sich über den muskulösen Körper des Apostels Philippus spannt. Von den Umstehenden eher gleichgültig beäugt, blickt er im Moment seiner Kreuzigung flehentlich nach oben. Doch der Himmel öffnet sich nicht, keine Engel besingen den Elenden – JUSEPE DE RIBERA (1591–1642) malt »Das Martyrium des heiligen Philippus« (1639) als ausgesprochen irdische Angelegenheit



Verschlossen ist die Kleidung des melancholisch dreinblickenden Mannes, sein Gewand gibt den Blick frei auf einen hageren Oberkörper. Die Bücher und die von ihm eng beschriebenen Blätter kennzeichnen ihn als Gelehrten. Wen JUSEPE DE RIBERA hier um 1630 in seinem schonungslos naturalistischen Stil darstellt, ist bis heute umstritten. Doch eine ähnliche Komposition mit dem Titel »Archimedes« legt nahe, dass es sich um den antiken griechischen Mathematiker handelt



Weil ihr Gatte der portugiesischen Königin Elisabeth verbietet, Brot an die Armen zu verteilen, versteckt sie die milden Gaben angeblich in ihren Kleidern. Als aber der misstrauische Monarch sie eines Tages durchsucht, so will es die Legende, findet er – mittend im Winter – unter Elisabeths Gewändern nur einen Korb voller Rosen. Mit den wundersamen Blumen malt

FRANCISCO DE ZURBARÁN (1598–1664) »Die heilige Elisabeth von Portugal« (um 1635). Und nutzt dabei die zu seiner Zeit beliebte Technik, das Motiv mithilfe eines dunklen Hintergrunds zum Leuchten zu bringen



FRANCISCO DE ZURBARÁN
ist ein äußerst produktiver Maler,
bekannt für seine technische
Makellosigkeit und Präzision.
Die behält er auch bei, als er sich
in seinen späteren Jahren einen
freieren Duktus aneignet, wie
er sich in »Der heilige Franziskus
in Ekstase« (um 1660) zeigt.
Durch weichere Konturen und
nicht mehr ganz so harte
Hell-Dunkel-Kontraste schafft der
Künstler hier eine fast schon
intime Atmosphäre



Nur scheinbar banal ist das Motiv »Eine Tasse mit Wasser und eine Rose«, das **FRANCISCO DE ZURBARÁN** um 1630 malt. Denn für viele seiner strenggläubigen Zeitgenossen dürfte die religiöse Symbolik offensichtlich sein: Das klare Wasser in der Tasse steht für die Reinheit der Jungfrau Maria, wie auch die Rose oft mit der Mutter Jesu verbunden wird



ETERNEPVNGT
ET OC



Ein Mann ist auf einem Stuhl eingeschlafen. Wovon »Der Traum des Kavaliers« (um 1650) handelt, verdeutlicht der aus Valladolid stammende Maler **ANTONIO DE PEREDA** (1611–1678) durch die Gegenstände auf dem Tisch: Geld und Schmuck etwa stehen für Reichtum, Waffen für die Jagd. Die Maske aber warnt vor Scheinheiligkeit, der Totenkopf zeigt Vergänglichkeit – und der Engel erinnert an das Leben nach dem Tod, in dem Wohlstand keine Rolle spielt. Immer wieder warnen Maler des Barock ihre Zeitgenossen mit derartigen Allegorien vor dem übermäßigen Streben nach irdischen Gütern

**BARTOLOMÉ
ESTEBAN MURILLO**
(1617–1682) ist einer
der bedeutendsten
Maler des Goldenen
Zeitalters und prägt
viele seiner jüngeren
Kollegen, unter
anderem durch eine
Kunstakademie, die er
1660 in Sevilla grün-
det. Eine von Murillos
Spezialitäten sind
Alltagssituationen, in
denen er das Leben
der einfachen Spanier
abbildet. Allerdings
tut er das nicht wirk-
lich realistisch: Denn
mögen seine Bauern-
kinder und Tage-
löhner auch zerschlis-
sene Kleidung auf
der schmutzigen Haut
tragen – immer
haben sie genug zu
essen, sehen wohlge-
nährt und gesund
aus (»Trauben- und
Melonenesser«,
um 1645)





Zornig greift die Frau des Potifar nach Josef, der auf ihren Verführungsversuch mit panischer Flucht reagiert – kein Wunder, ist der ägyptische Hofbeamte Potifar doch sein Herr und Mentor. Die Zurückgewiesene aber behauptet später, Josef habe ihr nachgestellt, woraufhin der Verleumdeten in den Kerker geworfen wird. Um 1645 malt **BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO** die alttestamentliche Szene »Josef und die Frau des Potifar«, die viele seiner gläubigen Zeitgenossen sinnbildlich verstehen: Die unehrliche Frau kann zwar Josefs Gewand erhaschen, seine Tugendhaftigkeit aber bleibt unangetastet





In barocker Pracht malt
CLAUDIO COELLO (1642–1693)
»Die Jungfrau mit Kind
zwischen den theologischen
Tugenden und Heiligen«
(1669). In dem Bild lebt der
Madrilene portugiesischer
Abstammung, der vielen als
letzter bedeutender spanischer
Maler des 17. Jahrhunderts
gilt, seine Vorliebe für ent-
fesselte Kompositionen
und leuchtende Farben voll
aus – und schafft so eines
der späten Meisterwerke des
Goldenen Zeitalters



»SATURN« zählt zu den schaurigsten Werken, die Francisco de Goya je erschafft: Der Gott verschlingt sein eigenes Kind, aus Furcht, es werde ihn stürzen. Das mythische Motiv ist ursprünglich nicht für die Augen der Öffentlichkeit gedacht. Goya malt das Bild in den Jahren 1820–23 auf eine Wand seines Landhauses – erst nach seinem Tod wird es auf eine Leinwand übertragen

SCHÖNHEIT UND

Mühsam sind seine Anfänge, doch dann steigt Francisco de Goya im späten Adeligen und reichen Großbürgern erhält er Aufträge zu Repräsentationszwecken, in schockierende Bilder – ein Meister der Ambivalenz, zugleich Lieb

TEXT: GERHARD MACK

A portrait painting of the Duchess of Alba by Francisco Goya. She is a young woman with dark, voluminous hair styled in a bun, adorned with red flowers. She wears a white dress with a red sash and a red bow at the waist, a red necklace, and a gold bracelet. She stands in a landscape, pointing towards the horizon with her right hand. A small white dog is visible at the bottom left.

Mehr als einmal porträtiert Goya »DIE XIII. HERZOGIN VON ALBA«, mit der ihn womöglich zeitweise eine Liebesbeziehung verbindet. Als eine der schönsten Frauen Spaniens gilt die Adelige, die er hier im Jahr 1795 vor einer Landschaft neben einem Hündchen zeigt, mit melancholischem Blick, doch zugleich in herrschaftlich-würdevoller Pose

SCHRECKEN

18. Jahrhundert zum begehrtesten Porträtmaler Spaniens auf. Von hohen
bannt jedoch auch die Schattenseiten und Abgründe der menschlichen Existenz
ling der Mächtigen und Rebell, der verehrt wird. Und verfolgt

Meisterhaft beherrscht Goya das Spiel mit Schatten und Licht, was auch »DER SONNENSCHIRM« (1777) offenbart. Körper und Kleidung der jungen Frau hat er in einer pyramidenartigen Form arrangiert – unten breit und nach oben hin immer schmäler: Diese Komposition ist typisch für die Malerei der italienischen Renaissance, von der sich der Künstler hier hat inspirieren lassen

E

ES MÜSSEN SCHÖNE WOCHEN für den Künstler gewesen sein: „Ich komme gerade aus Arenas zurück und bin völlig erschöpft. Der Infant hat mich mit tausend Ehren überhäuft, ich habe ein Porträt von ihm gemalt, eines von seiner Frau, von seinem Sohn und von seiner Tochter. Ich war einen ganzen Monat bei diesen Herrschaften, sie sind richtige Engel. Und sie fanden es so schade, als ich abgereist bin, dass sie ihre Gefühle kaum verbergen konnten“, schreibt Francisco de Goya im September 1783 an seinen Freund Martín Zapater. Don Luis de Borbón, der jüngste Bruder König Karls III. von Spanien, hat den Maler den Sommer über auf seinen Landsitz rund 100 Kilometer westlich von Madrid eingeladen, um die Familie zu porträtieren.

Abseits vom Hoffränt der Prinz in Arenas de San Pedro der Musik und der Jagd. Goya trifft dort auf eine Offenheit, die ganz seinem Drang nach künstlerischer Freiheit entspricht, wie er sie später in einem Brief an die Akademie in Madrid fordern wird: Die Natur, nicht die Antike und der überall gepflegte Klassizismus, liefert die Vorgabe großer Kunst; Künstler müssen sich frei, nach



ihrem inneren Drängen, und nicht nach festgesetzten Regeln entfalten können.

Wie sehr das mit den Idealen des aufstrebenden Bürgertums verknüpft ist, zeigt Goyas Porträt von Don Luis' Familie: Eine Gruppe von Menschen hat sich um einen Tisch versammelt. Der Prinz sitzt an der Seite und ist im Profil zu sehen. Neben ihm lässt sich seine Frau im Hausgewand gerade die Haare frisieren. Die intime Situation verbindet das adelige Morgenritual des Lever mit einer alltäglichen Situation. Der Maler gehört zum Geschehen dazu, er arbeitet links neben dem Tisch an einer Leinwand.

Aber auch als Goya im Jahr 1800 das offizielle Familienporträt des nunmehr amtierenden spanischen Königs Karl IV. malt, folgt er einer ähnlichen Konzeption: Die Königin mit den Kindern steht im Zentrum, ihr Gatte wird daneben zum stolzen Familienvater. Goya verbindet so das Ständische mit dem Privaten zu einem neuen Typus von Personenbildnis, inszeniert den Hochadel als Bürger.

Längst ist er da der begehrteste Porträtmaler Spaniens. Viele hochgeborene Gönner und liberale Freunde hat er ins Bild gesetzt. Im Jahr zuvor, 1799, hat man ihn zum Ersten Hofmaler ernannt, mit einem fixen Jahresgehalt.

GERADLINIG VERLAUFEN IST seine Karriere indes nicht. Die Anfänge sind beschwerlich, auch wenn sein Talent schon früh sichtbar wird. Francisco José de Goya



Verletzlich wirkt Goya auf diesem »SELBSTPORTRÄT«, das er 1815 vollendet. Es zeigt ihn im Alter von fast 70 Jahren, gezeichnet von einem langen Leben und einer wechselvollen Karriere. Dabei verzichtet er auf jegliche Kulisse – und blickt aus einem mit schnellem Pinselstrich gemaltem Hintergrund den Betrachter direkt an

y Lucientes kommt 1746 als Sohn eines Kunsthandwerkers und einer verarmten Adeligen in dem Dorf Fuendetodos in der aragonesischen Provinz zur Welt; ein Nest, zwei Tagesreisen mit dem Maulesel von Saragossa entfernt.

In die Stadt zieht die Familie erst, als der Vater dort Arbeit als Meistervergolder bekommt. Über die Kindheit und Jugend Goyas ist nicht viel bekannt. Er besucht in Saragossa die Schule, absolviert bald eine Ausbildung beim Barockmaler José Luzán. Im Alter von 17 Jahren geht er nach Madrid

Häufig arbeitet Goya im Auftrag höchster Kreise. Im Jahr 1800 malt er »DIE FAMILIE KARLS IV.« – deren Mitglieder er ungeschönt und in bürgerlicher Pose darstellt. Wie der Bäcker an der Ecke und seine Gemahlin, nachdem sie in der Lotterie gewonnen haben, sehe das Monarchenpaar aus, spottet später ein Kritiker

und bewirbt sich mehrmals um die Aufnahme in die Königliche Kunstakademie. Vergeblich. So studiert er beim Hofmaler Francisco Bayeu und heiratet 1773 dessen jüngere Schwester Josefa. Zuvor hat er rund zwei Jahre in Italien verbracht, auf eigene Kosten. Sein Einsatz zahlt sich am Ende aus.

Als er sich endlich einen Namen gemacht hat, prahlt er gegenüber seinem Freund Zapater mit Honoraren, die er erhält, Einladungen und der englischen Kutsche, die ihm nun gehört. Tatsächlich aber ist Goya stets hin- und hergerissen zwischen seiner Rolle als Hofmaler und seinem Selbstverständnis eines freien Künstlers.

Diese Ambivalenz wird sein Leben prägen – und seine Werke. Goya avanciert zum beliebten Porträtierten des Hochadels, des Großbürgertums und der intellektuellen Elite im Spanien seiner Zeit; lehnt sich jedoch zugleich mit aller Macht auf gegen den klassizistischen Kanon und

widmet sich voller Subjektivität den Schattenseiten der menschlichen Existenz.

Goya malt Gefangene, Irre, Schiffbrüchige und Hexen, er zeigt Aberglaube, Unterdrückung und Gewalt. Dabei ist er mitnichten ein Aufklärer, der eine neue Gesellschaft herbeiführen will, sondern bleibt ein eher unbeteiliger Zuschauer, der jede Moral längst beiseitegesetzt zu haben scheint.

Das Wandeln zwischen Glanz und Gosse verschärft sich noch, als er bei einer Reise 1793 schwer erkrankt und sein Gehör verliert. Um sich zu beschäftigen, malt er auf Zinktafeln eine Serie von Kabinettbildern, die für die Landsitze von adeligen Gönne-

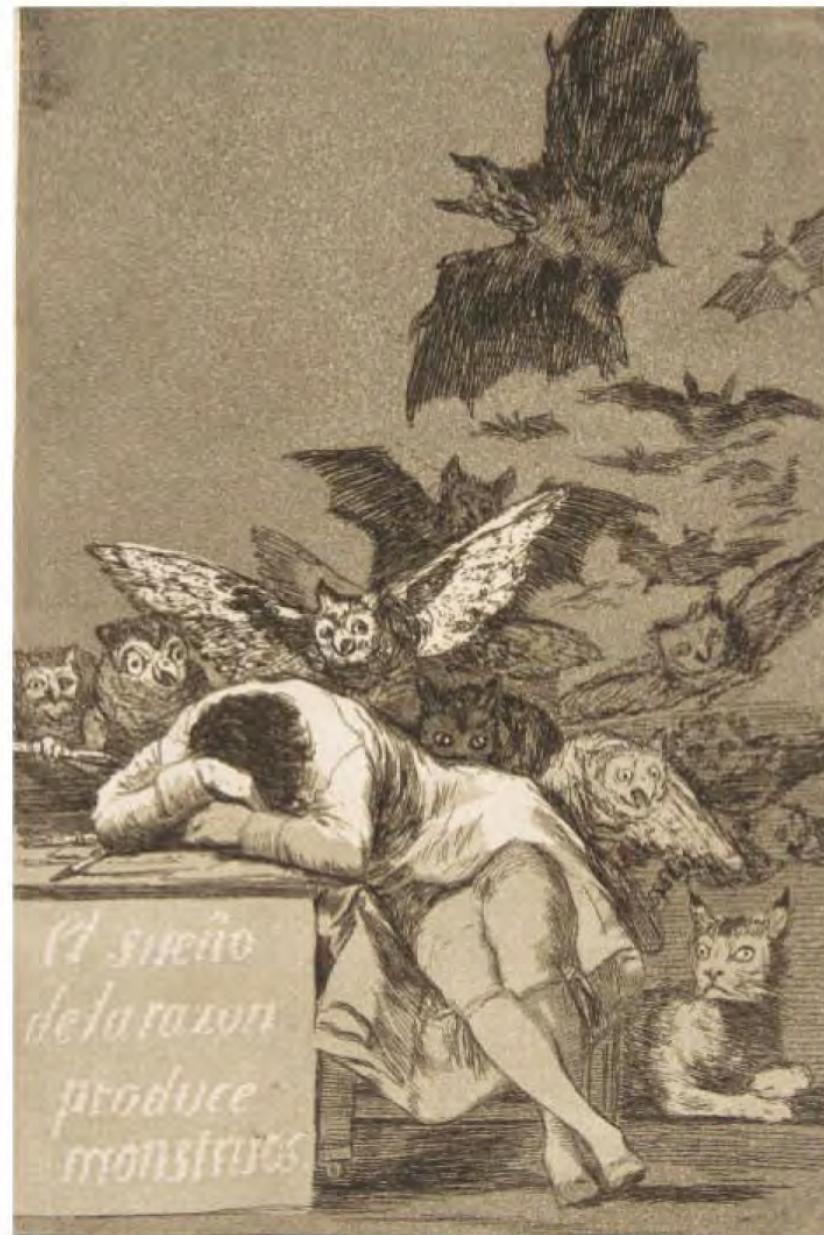
GOYA GERÄT GEFÄHRLICH NAH AN DEN ABGRUND ZWISCHEN ADEL UND BÜRGERTUM, DER IN SPANIENS GESELLSCHAFT KLAFFT





Voller Rätsel und Anspielungen steckt »FLUG DER HEXEN« (um 1797). Wehrlos, die Arme ausgebreitet wie Christus am Kreuz, gibt ein Opfer sich seinen übernatürlichen Peinigerinnen hin. Doch zwei weitere Männer widersetzen sich dem Zauber der Wesen, indem sie sich die Ohren zuhalten oder die Augen verhüllen

In einer 1799 publizierten Reihe von 80 Radierungen beschäftigt sich Goya mit den vielfältigen Lastern der Menschheit. Deren Ursprung scheint er in »DER SCHLAF DER VERNUNFT GEBIERT UNGEHEUER« nachzuspüren: Furcht-erregende Wesen bedrängen den Schlummernden, wie einem Traum entsprungene Ausgeburt des Unbewussten



Viele der Radierungen haben einen satirischen Unterton. Mit »ALLE WERDEN FALLEN« übt Goya an Prostituierten und Freiern gleichermaßen Kritik. Die Männer stellt er als hässliche Vogelwesen dar – eines wird gerade von Frauen gerupft



WAS HAT DEN MALER SO GEKRÄNKT? STATT WIE ZUVOR ZUNEIGUNG SPIEGELT SEIN WERK NUN BLANKEN HASS

rinnen gedacht sind. Der von ihm geliebte Stierkampf kehrt darauf mehrfach wieder. Aber er mutet seinen Kundinnen auch derbere Szenen aus dem Alltag zu, ebenso etwa einen Überfall auf eine Kutsche oder den Hof einer „Irrenanstalt“.

KURZE ZEIT SPÄTER gerät Goya offenbar selbst an den Rand des Abgrunds, der trotz aller Annäherungen zwischen Adel und Bürgertum, Hof und einfacher Welt klafft: im Umgang mit der Herzogin von Alba, einer der schönsten Frauen Spaniens.

Der Maler hat von ihr 1795 ein Porträt angefertigt. Es zeigt sie nach englischen Vorbildern in einem duftigen weißen Kleid mit Hündchen vor freier Landschaft, melancholisch und kapriziös. Und es hat als Gegenstück ihren Gemahl, den Herzog, mit dem die 33-Jährige seit zwei Jahrzehnten verheiratet ist. Ihn stellt Goya in Reitstiefeln und mit einer Haydn-Partitur am Klavier dar. Im Kontext der Zeit verkörpert er den Geist, sie die Natur.

Als der Herzog im Jahr darauf stirbt, lädt die Witwe Goya kurzerhand auf ihr Landgut Sanlúcar in der Nähe von Cádiz ein, wo sie sich die Trauerzeit mit galanten Abwechlungen zu versüßen sucht. Goya folgt der Offerte. Einige Momente hält er in einem Skizzenbuch fest. So sehen wir die Herzogin auf einer Zeichnung in typisch herisserischer Haltung von vorn, in einer anderen aber mit hochgehobenem Kleid und entblößtem Gesäß von hinten.

Was zwischen den beiden geschehen ist, wissen wir nicht.

In dem zweiten Ganzfigurenporträt, das der Künstler 1797 von der nun nahezu gänz-

lich schwarz gewandeten Herzogin anfertigt, weist sie jedenfalls auf eine Inschrift im Sand: „Sólo Goya“ („nur Goya“). Wie sehr das Wunschtraum, Befehl oder Realität ist, bleibt offen. Der Fuß daneben deutet jedoch an, dass eine kleine Bewegung genügt, um die Schrift auf dem Boden zu verwischen.

Allerdings muss etwas passiert sein, das den Maler so tief gekränkt hat, dass er bald darauf gnadenlosem Hass Ausdruck verleiht. So zeigt er auf Blatt Nummer 19 einer bitterbösen Grafikserie einen weiblichen Lockvogel auf einem Baum, der die Züge der Herzogin trägt und von Männervögeln umschwirrt wird. Einer in ihrer Nähe ist wahrscheinlich Manuel Godoy, erster Minister und Günstling der Königin, der in den Jahren 1797/98 wohl der Liebhaber der Herzogin gewesen ist. In einem weiter entfernten handelt es sich vermutlich um Goya selbst. Was den Männern zuletzt passiert, ist unter dem Baum zu sehen: Da werden

Nachdem Truppen Napoleons Spanien besetzt haben, beginnt Goya die Serie »DIE SCHRECKEN DES KRIEGES«



Körper an einen Baum gefesselt, der eine zerstückelt: In 82 Grafiken erkundet Goya die Abgründe menschlicher Grausamkeit

sie von Prostituierten und einer Kupplerin vollends gerupft, die ihnen auch noch Pfeile in den After rammen, sodass sie sich übergeben müssen.

DIE 80 RADIERUNGEN, die Goya Anfang 1799 unter dem Titel „Los Caprichos“ annonciert, zeigen menschliche Laster in allen Facetten. Da sind Mütter, die ihre Töchter verkuppeln, Prostituierte, die sich bestmöglich verkaufen, und Mönche, die nach jedem Fleisch gieren. Es gibt impotente Alte, korrupte Beamte und Frauen, die sich noch kurz vor ihrem Tod eitel herausputzen. Die sieben Todsünden und der Geschlechterkampf, Falschheit, Dummheit und Gier regieren die Welt. Das 43. Blatt bringt den ganzen Zyklus auf einen Nenner: Der Schlaf

der Vernunft gebiert Ungeheuer. Ein schlafender oder träumender Künstler – das spanische Wort *sueño* meint beides – beschwört beängstigende Unwesen und Bilder herauf, die ihn bedrängen, und sucht sie sogleich zu bannen. Das Ancien Régime ist ausgehöhlt, aber auch die Bürger mit ihrer neuen Moral sind nicht viel besser, genauso wenig wie Bauern und Verarmte: Jeder stopft sich den Rachen voll, so gut er kann.

Goya hat sicher vieles davon erlebt, aber er reiht sich mit den Caprichos auch in die Tradition der Satire ein, wie sie im 17. Jahrhundert von Schriftstellern wie Francisco de Quevedo und Baltasar Gracián in Spanien entwickelt wurde: Darin herrschen Mehrdeutigkeit und Paradoxie, die Welt ist nicht reformierbar, sondern allenfalls mit

SEINE BILDER SORGEN FÜR EINEN SKANDAL. DIE INQUISITION KLAGT IHN AN

Ironie und Zynismus zu ertragen. Gleich auf dem ersten Blatt der Caprichos schaut Goya mit verächtlichem Ausdruck auf das, was folgen wird. Er nutzt die Derbheiten, Fratzen, Dämonen und Hexen der Volkskultur. Seine Grafiken schöpfen aus dem Fundus von Fastnacht, Hexenspielen, Umzügen und Festen. Ein Pandämonium, genährt aus Tradition und Subkultur.

Wie brisant das ist, zeigt sich schon daran, dass Goya die Auslieferung der Serie bereits kurz nach der Veröffentlichung stoppt. Gleichwohl wird der Künstler nicht wegen dieser satirischen Blätter vor der Inquisition angeklagt, sondern wegen zwei völlig anderen Bildern: der „Nackten“ und der „Bekleideten Maja“.

Wer die Schöne ist, keiner weiß es heute. In Auftrag gegeben hat die Gemälde wahrscheinlich Manuel Godoy. Wohl für dessen Venus-Kabinett – mit der „Venus vor dem Spiegel“ von Diego Velázquez als Hauptwerk (siehe Seite 40) – erschafft Goya das Gegenstück dazu. Denn während Velázquez die Göttin der Liebe und der Schönheit als Rückenakt zeigt, der Betrachter ihr Gesicht nur in einem Spiegel sieht, schaut Goyas unbekleidete Maja direkt aus dem Bild heraus: frontal, herausfordernd, selbstbewusst. Dass im Zentrum des Bildes ihr Schamhaar zu sehen ist, gerät bei den Zeitgenossen zum Skandal. So unmittelbar hat noch kein Künstler eine nackte Frau gemalt.

Goya aber gelingt sogar eine Steigerung, indem er ein paar Jahre später eine bekleidete Version anfertigt: Diese Maja ist ange-

Fast alltäglich wird die Gewalt, die im Krieg das Land überzieht und Zehntausende Leben kostet. Gleichgültig und abgestumpft betrachtet hier ein Soldat einen Gehängten

zogen wie eine Liebesdienerin und raubt der nackten Version ihre Naivität.

Wie Goya das Verfahren vor der Inquisition überstanden hat, ist nicht überliefert, die Akten sind verloren.

Schon aber versorgen die Zeitläufte Goya mit neuem Material, um noch tiefer hineinzuschauen in die Abgründe der menschlichen Natur: 1808 besetzen die Franzosen unter ihrem Kaiser Napoleon Spanien, dessen Einwohner erheben sich zum Unabhängigkeitskampf. Saragossa leistet der französischen Belagerung 64 Tage lang Widerstand. Als die Stadt schließlich im Februar 1809 eingenommen wird, sind 54 000 Männer, Frauen und Kinder tot. In Madrid sterben zwischen September 1811 und August 1812 mehr als 20 000 Menschen an den Folgen einer Hungersnot.

Mit „Der 3. Mai in Madrid“, das die Erschießung von Aufständischen im Jahr 1808

zeigt, erschafft Goya einen nie geschaute Typus von Historienbild: ohne Hoffnung und ohne Helden. Die Gräuel des Krieges stellt er zwischen 1810 und 1815 in dem Zyklus „Los Desastres de la Guerra“ als bloßes Gemetzel dar, in dem jeder gegen jeden kämpft. Vergewaltigungen, abgetrennte Gliedmaßen, aufgespießte Körper zeigen aus nächster Nähe ein Schlachthaus ohne Moral. Die Welt ist hier aus den Fugen. Auf dem 69. Blatt hält ein halbverwester Leichnam uns einen Zettel mit der Aufschrift „Nichts“ entgegen. Das ist, was bleibt.

Wie hoffnungslos Goya in diesen Jahren ist, zeigen nicht zuletzt die 14 Bilder, die er zwischen 1820 und 1823 auf die Wände des Landhauses malt, das er kurz zuvor außer-

halb von Madrid gekauft hat. Es heißt nach einem tauben Vorbesitzer „Quinta del Sordo“, Haus des Tauben. Gleich im Erdgeschoss schiebt Saturn einen Körper ohne Kopf in seinen aufgerissenen Schlund. Der Kosmos ist Wahnsinn und Niedergang verfallen. Da nützt auch kein christlicher Glaube mehr. Die Prozession zur Kirche des heiligen Isidor führt nahe an dem Anwesen vorbei. 1788 hatte Goya das Fest des Heiligen noch als große Volksbelustigung in hellen Farben gemalt. Jetzt drängt eine bedrohliche Menschenflut mit aufgerissenen Augen und Mündern aus der Tiefe nach vorn, unaufhaltsam, unerlösbare. Religion ist nur noch Aberglaube, Hysterie, Panik.

In diesen Bildern, die Goya a secco auf die Wände malt (und die später auf Leinwand übertragen und in den Prado gebracht werden), kann man eine Reaktion auf die Restauration mit der noch einmal eingesetzten Inquisition unter König Ferdinand VII. sehen, die schlimmer als zuvor Liberale verfolgt. Sie verschärfen aber auch Goyas desillusionierten Blick auf die Welt: Der Mensch ist nur ein Spielzeug brutaler Mächte ohne Gefühl, Sinn und Wert. Die Welt ist nur noch als Groteske zu verstehen. Dafür hat der Hofmaler am Ausgang des verspielten Rokoko eine Sprache aus Fratzen, Monstern und Maskeraden gefunden.

Vielleicht muss Opportunist sein, wer in einer solchen Zeit des Epochentrends überleben will. Vielleicht kann man ihn nur so in seiner ganzen grausamen Vielschichtigkeit erkennen.

Goya weiß bis zuletzt, wie er sich retten kann. Er hat den Hof, das Bürgertum, Liberales und Konservative, Spanier, Franzosen, die Restauration und die Inquisition überstanden. Und nie seine materielle Lage aus dem Blick verloren. Noch mit 80 Jahren reist er aus dem Exil in Bordeaux nach Madrid, um seine Pension bei vollen Bezügen durch den König abzusichern.

In Bordeaux wird Goya entspannter. Er feiert das Volk mit Bildern von Schmieden, Messerschleifern, Wäscherinnen. Sie wirken kraftvoll und schön, offener und weniger von Gewalt beschädigt. Das wohl letzte Porträt, das er mit zitteriger Hand, aber klarer Linie malt, strahlt sogar so etwas wie Frieden aus oder doch zumindest die Hoffnung darauf: ein Milchmädchen ohne Angst, versonnen, freundlich.

Vielleicht würde eine junge Generation es besser machen, vielleicht erhielte die Welt eine neue Chance. ■



»DIE MILCHMAGD VON BORDEAUX«
(ca. 1825–27) ist eines der letzten
Bilder, die Goya in seinem Leben malt.
Mit eher helleren, bläulichen Tönen
und dem lichtdurchwirkt Himmel
verleiht er der Szene so etwas wie eine
Atmosphäre der Hoffnung

AUSBRUCH aus den Konventionen

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts befreit der gesellschaftliche Wandel, vor allem der Aufstieg des Bürgertums, viele spanische Künstler und Künstlerinnen aus der Abhängigkeit von ihren einstigen adeligen Auftraggebern. Nicht wenige wenden sich nun ab von dem als dekadent empfundenen Prunk vorangegangener Epochen, bannen lieber Landschaften oder Alltagsszenen auf die Leinwand. Manche erproben neue Ausdrucksweisen, schaffen etwa Werke im Stil der Romantik und des Impressionismus – und sorgen so für eine nie gekannte Vielfalt in der spanischen Malerei

BILDTEXTE: JOHANNES TESCHNER



Mit weit aufgerissenen Augen – als könne er seine Grenzüberschreitung selbst nicht fassen – klettert der Junge aus dem Bilderrahmen in die Welt der Betrachter. Das sogenannte Trompe-l’Œil (frz. »täusche das Auge«) ist schon in der Antike eine beliebte Art der Malerei, bei der Kunstschaffende mittels perspektivischer Darstellung den Schein von Dreidimensionalität erzeugen. Mit »Flucht vor der Kritik« (1874) hebt der Katalane **PERE BORRELL DEL CASO** (1835–1910) das Spiel mit der Realität auf eine neue Stufe: Meisterhaft erschafft er die Illusion des lebendigen Knaben – und markiert sie gleichzeitig doch als Fiktion, indem er sein Geschöpf in einen gemalten Bilderrahmen setzt



Während manche seiner Gefolgsleute noch den auf dem Totenbett liegenden Viriathus betrauern, drängen andere bereits mit emporgereckten Schwertern hinaus, um den Kampf gegen die Römer fortzusetzen. Unter dem Befehl des Verstorbenen haben sie die Invasoren schon mehrmals zurückgeschlagen – doch nun ist ihr Anführer einem durch den Gegner eingefädelten Attentat zum Opfer gefallen. Um 1807 hält **JOSÉ DE MADRAZO** (1781–1859) den legendären Freiheitskampf eines Volkes auf der Iberischen Halbinsel im 2. Jahrhundert v. Chr. fest. Aber was wie eine lang vergangene historische Szene wirkt, hat zu Madrazos Lebzeiten einen hochaktuellen politischen Bezug. Denn mit Napoleon bedroht abermals ein europäischer Hegemon die Eigenständigkeit Spaniens. Und so ist »Der Tod des Viriathus, Oberhaupt der Lusitanier« vor allem ein patriotisches Werk, das die Widerstandskraft gegen scheinbar übermächtige Opponenten beschwört



Der Valencianer **VICENTE LÓPEZ PORTAÑA** (1772–1850) gilt vielen als einer der besten Porträtmaler seiner Zeit. 1830 bannt er die damals 24-jährige »Maria Christina von Bourbon, Königin von Spanien« auf die Leinwand. Glamourös gekleidet ist die Monarchin, spektakulär frisiert, geschmückt mit funkelnden Diamanten – doch esist ihr Blick, freundlich zugewandt und verletzlich zugleich, der das Auge des Betrachters einfängt



Eine fiktive Zusammenkunft spanischer Dichter in seinem Atelier malt ANTONIO MARÍA ESQUIVEL (1806–1857) im Jahr 1846 – zu einer Zeit, in der das intellektuelle Bürgertum in Spanien erblüht. Esquivel, selbst Mitglied in erlesenen akademischen Zirkeln, verewigt sich in der Bildmitte mit Pinsel und Palette (»Die zeitgenössischen Dichter – Eine Lesung von Zorrilla im Atelier des Malers«)





Wie eine Verlängerung
des Felsens, auf dem
sie errichtet wurde, ragt
die Burg von Gaucín in
den von der Abendsonne
erleuchteten Himmel.
In lieblicher Manier setzt
GENARO PÉREZ VILLA-
AMIL (1807–1854) die
mittelalterliche Ruine in
die andalusische Weite
(»Ansicht der Burg von
Gaucín (Málaga)«, 1849).
Die gegen Ende des
18. Jahrhunderts aufge-
kommene Stilrichtung
der Romantik, zu deren
Vertretern Villaamil
zählt, ist Ausdruck einer
schwärmerischen
Realitätsflucht, die einer
zunehmend durch
Industrialisierung und
rationale Wissenschaft
geprägten Welt
ihren Zauber zurück-
geben soll





Mit klassischen aristokratischen Statussymbolen präsentieren sich »Der Herzog und die Herzogin von San Fernando de Quiroga« (1833/36): die prachtvolle Garderobe der Dame, die brokatbesetzte Uniform des Herrn, die mit Orden versehenen Schärpen bei beiden.

MARÍA DEL ROSARIO WEISS ZORRILLA (1814–1843), die hier ein Werk des Malers **RAFAEL TEGEO** (1798–1856) kopiert hat, wächst als Ziehtochter und Schülerin von Francisco de Goya auf. 1842 wird sie zur Zeichenlehrerin der minderjährigen Königin Isabella II. ernannt, erliegt aber bald darauf mit nur 29 Jahren einer schweren Krankheit





Intim und ohne Pomp porträtiert **EDUARDO ROSALES** (1836–1873) seine damals 21-jährige Cousine »Maximina Martínez de Pedrosa« (1860). Einige Jahre später wird er sie heiraten – und es scheint, als habe der Künstler seine Zuneigung zu Maximina schon in dieses Gemälde gelegt

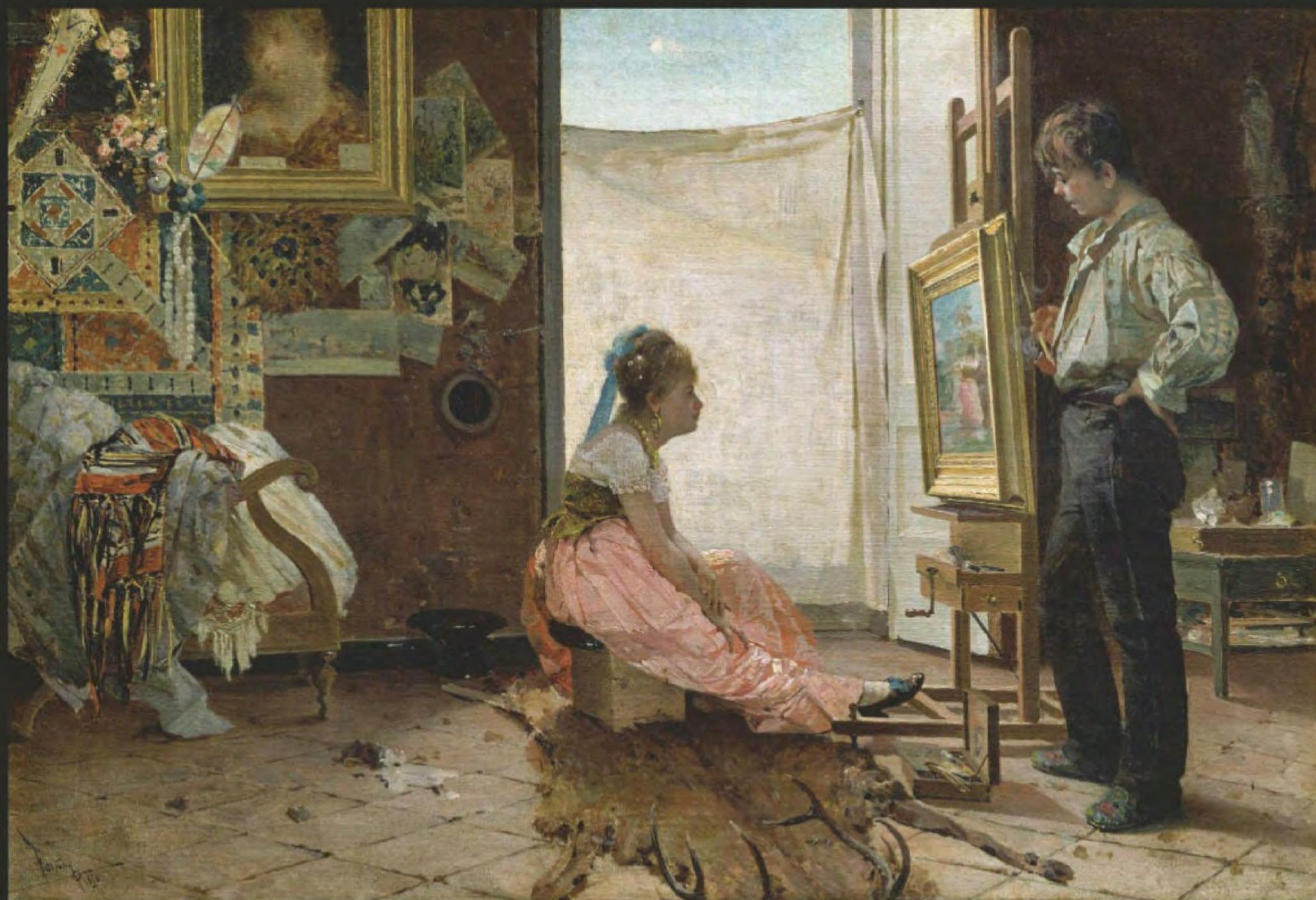


Eine neue Phase der spanischen Landschaftsmalerei läutet der aus Brüssel stammende **CARLOS DE HAES** (1826–1898) ein. Anders als viele seiner Kollegen, die im Atelier nach Vorlagen arbeiten, unternimmt er ausgedehnte Touren, fertigt unter freiem Himmel Skizzen an. So will er das Wesen der Natur besser einfangen, und dabei geht es ihm um mehr als um akkurate Wiedergabe: Er gestaltet seine Motive, betont durch bestimmte Malweisen charakteristische Eigenschaften. So hebt er etwa in »Nebel (Picos de Europa)« (um 1874) die Schroffheit und Massivität der Felsen durch kurze, energische Pinselstriche hervor, bei denen er die Farben direkt aus der Tube dick auf die Leinwand aufträgt, nutzt für die Wolkenfetzen dagegen ein verdünntes Weiß. Sein Ansatz, nicht mehr nur darzustellen, sondern eigene Eindrücke wiederzugeben, rückt ihn in die Nähe zum Impressionismus – wobei de Haes deutlich enger an der Realität bleibt als die Vertreter dieser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden revolutionären Stilrichtung



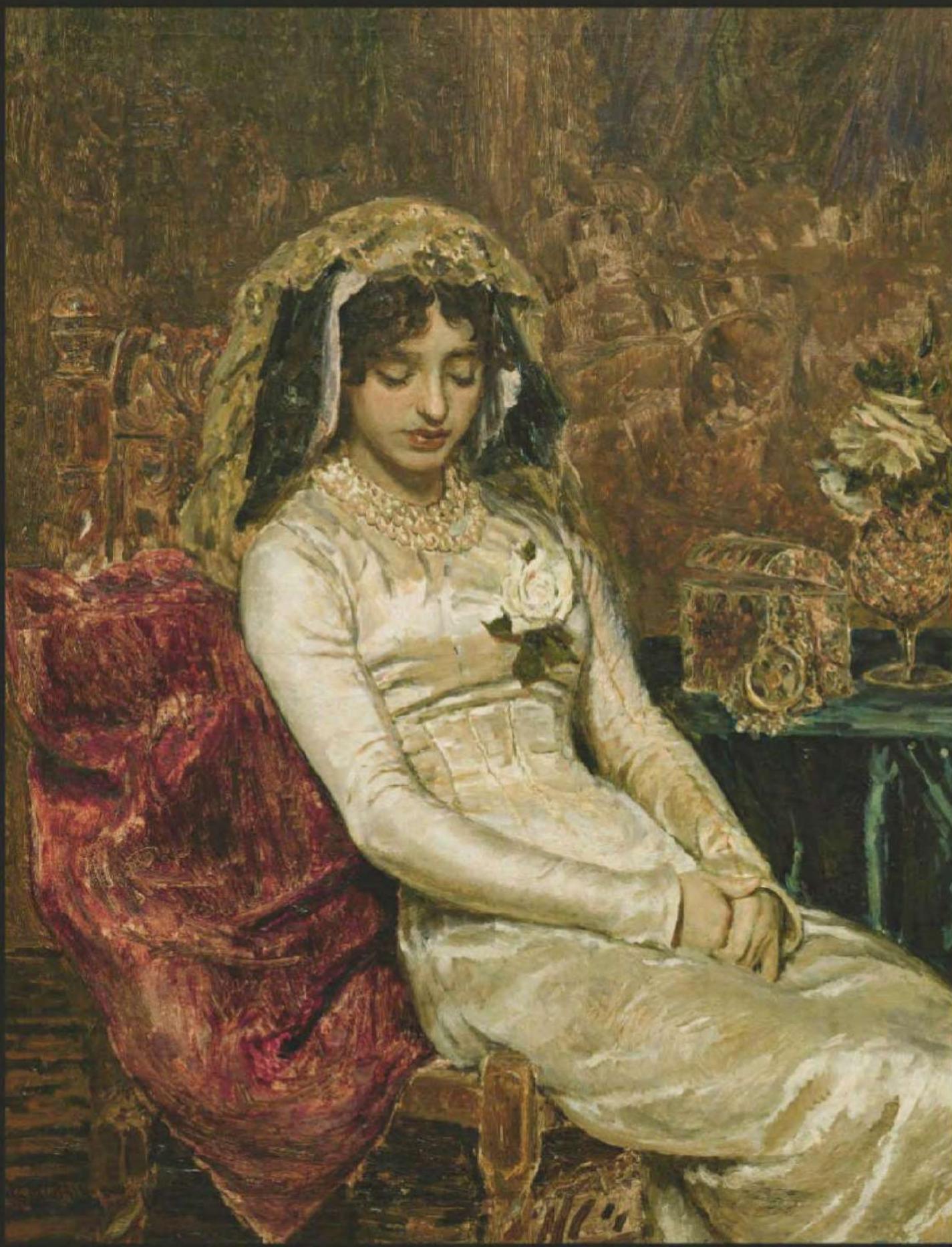
Ähnlich wie Carlos de Haes begibt sich auch der Katalane **RAMON MARTÍ I ALSINA** (1826–1894) für seine Motivsuche auf ausgedehnte Streifzüge und fertigt dabei Skizzen an, die er im Atelier ausarbeitet. Als er um 1870 in »Pla de la Boqueria und La Rambla« das Zentrum seiner Heimatstadt Barcelona darstellt, hat er sich bereits von der von ihm lange bevorzugten streng realistischen Manier entfernt, ist sein Duktus freier, fast impressionistisch geworden

Aus einfachen Verhältnissen stammend, schafft es der Katalane **MARIÀ FORTUNY** (1838–1874) an die Kunstakademie von Barcelona. Bald erhält er ein Stipendium, das es ihm erlaubt, seine Fähigkeiten in Rom weiter zu trainieren. In »Der Maler und sein Modell« (ca. 1870) scheint er seine frühen Lehrjahre wieder aufleben zu lassen und zeigt einen jungen Künstler, der der Porträtierten – wohl nicht ohne Stolz – das Ergebnis der gemeinsamen Sitzung präsentiert

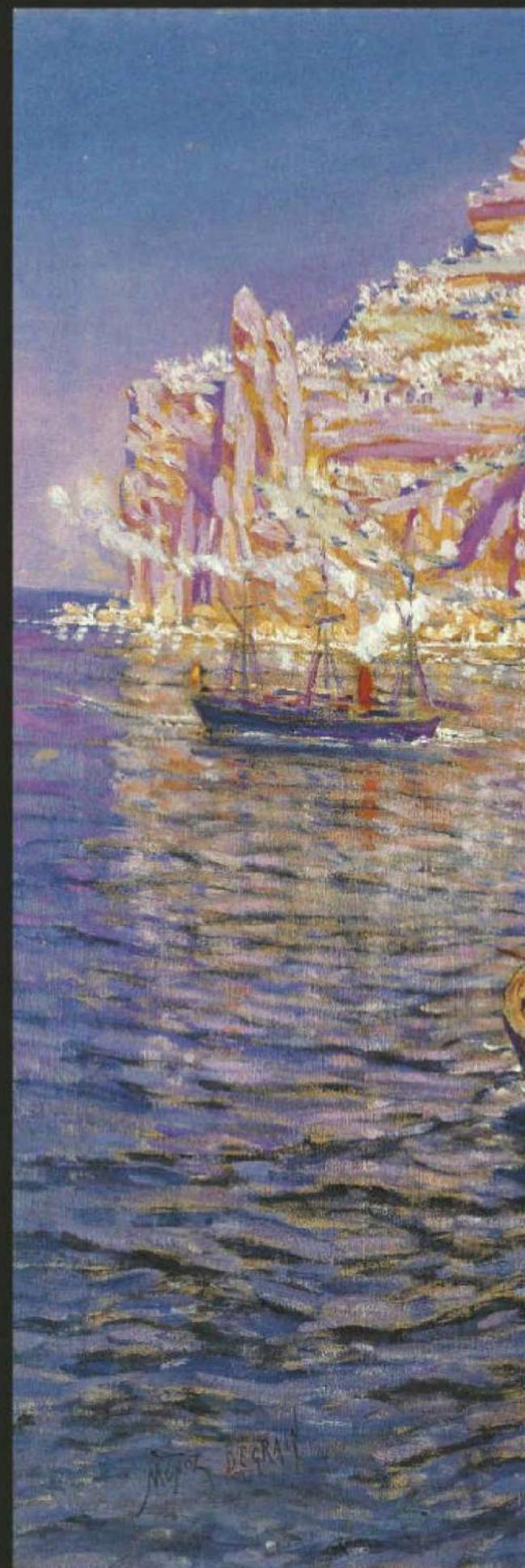




Gegen Ende seiner Ausbildung erhält **MARÍA FORTUNY** einen Auftrag, für den er 1860 nach Marokko reist. Das Licht und die Intensität der Farben dort lassen ihn vom Realismus abweichen. Fortan versucht er, das in Nordafrika erlebte Leuchten in zunehmend impressionistischer Manier auf die Leinwand zu übertragen. Das Bild »Garten des Fortuny-Hauses« ist erst teilweise ausgearbeitet, als der Künstler 1874 stirbt; vollendet wird es drei Jahre später von seinem Schwager und Malerkollegen **RAIMUNDO DE MADRAZO** (1841–1920), der auch die Frauenfigur einfügt: Madrazos Schwester Cecilia, die Frau des verstorbenen Fortuny



Erschlafft, mit gesenktem Kopf und geschlossenen Lidern sitzt Isabel de Segura kurz »Vor der Hochzeit« (1882) auf einem Stuhl. Die Hauptfigur einer in Spanien bekannten romantischen Legende muss einen Mann heiraten, den ihr Vater für sie ausgesucht hat, obwohl sie einen anderen liebt. **ANTONIO MUÑOZ DE GRAIN** (1840–1924) setzt die klar konturierte und fein ausgearbeitete Protagonistin vor einen verschwommenen Hintergrund – und lässt ihr Leid so noch deutlicher hervortreten



Gekräuseltes Wasser, das einem glitzernden Farbenteppich gleicht, und bunt strahlende Berge, die mit so kräftigen Strichen gemalt sind, dass sie vor Spannung fast zu bersten scheinen: In impressionistischer Weise erschafft **ANTONIO MUÑOZ DE GRAIN** um 1910 sein »Seestück (Ansicht der Bucht von Palma de Mallorca)«. Fünf Jahre zuvor hat der Maler die Küste der Levante, die Türkei und Griechenland bereist und daraufhin in dem Streben, die Welt des Mittelmeers in Öl festzuhalten, seinen Stil radikal verändert. Seine zunehmend flirrenden Landschaften hindern ihn aber nicht daran, weiterhin akkurate Details und kleine Geschichten in seinen Bildern unterzubringen: So scheint der Begleiter der eleganten Frau, die das kleine Ruderboot steuert, den Ausflug nicht gut vertragen zu haben und mutmaßlich seekrank in sich zusammengesackt zu sein



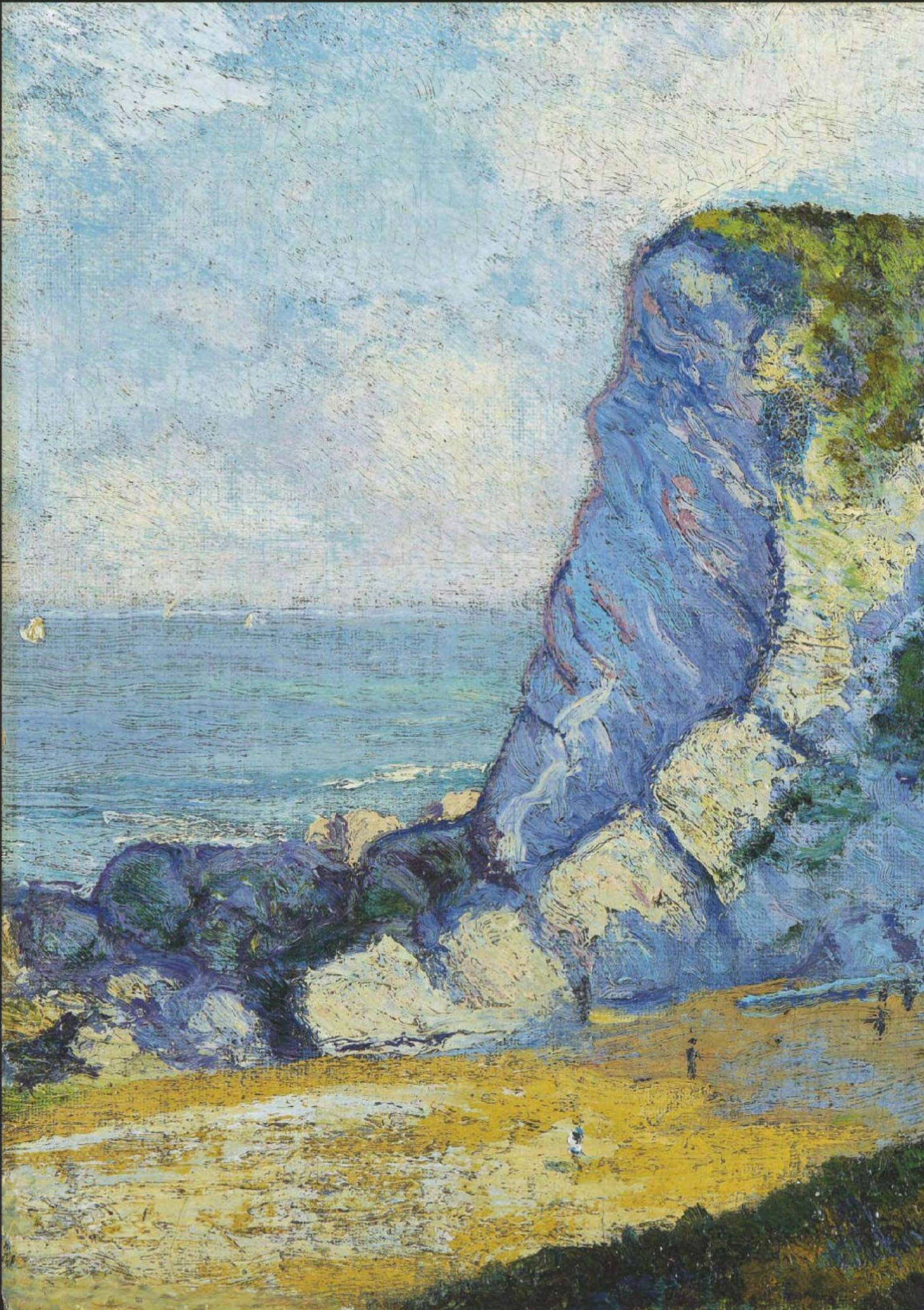


Als einer der großen spanischen Historienmaler widmet sich **FRANCISCO PRADILLA** (1848–1921) immer wieder bedeutenden Ereignissen in der Geschichte seiner Heimat. In »Das Seufzen des Mauren« (um 1885) zeigt er den flüchtenden Emir Abu Abdallah, der ein letztes Mal auf seine langjährige Residenzstadt Granada zurückblickt. Für die Christen markiert die Einnahme der andalusischen Metropole im Jahr 1492 die Vollendung der Reconquista, der Rückeroberung der Iberischen Halbinsel nach Jahrhunderten muslimischer Herrschaft. Für Abu Abdallah, das macht Pradilla in seiner bemerkenswert einfühlsamen Komposition klar, bedeutet das Ereignis schmerhaften Verlust



Öfter noch als Historiengemälde schafft **FRANCISCO PRADILLA**, der insgesamt mehr als 1000 Werke malt, volkstümliche Szenen, die den spanischen Alltag zeigen. So bedient er den sogenannten Costumbrismo (von spanisch *costumbre* »Brauch, Sitte«), eine vor allem in der spanischen Literatur verbreitete Strömung, die lokale Sitten und Traditionen in meist zugewandter Weise darstellt. In einer Zeit, in der der industrielle Wandel selbst das stark agrarisch geprägte Spanien erfasst, sollen solche Motive das Bedürfnis nach Halt und Heimat befriedigen (»Markttag in Noya«, 1895)

Der Impressionist
DARÍO DE REGOYOS
(1857–1913) lernt das
Malen als Schüler von
Carlos de Haes – und
führt dessen Ansatz,
Landschaften nicht nur
wiederzugeben, son-
dern auf der Leinwand
zu interpretieren,
konsequent fort. So
verfremdet Regoyos
seine Motive noch viel
stärker als de Haes
mittels kurzer, kräf-
tiger Pinselstriche und
dick aufgetragener,
leuchtender Farben
(»Kap Higuer«,
um 1883)





Um 1889 vollendet der valencianische Künstler **JOAQUÍN SOROLLA** (1863–1923) die »Heilige im Gebet« – zu einer Zeit, als er gerade seiner Begeisterung für die mittelalterliche Malerei fröhnt. So verwendet er, wie viele Meister der vergangenen Epoche, goldene Farbe, um seiner Figur mehr Strahlkraft zu verleihen, orientiert sich auch beim Heiligen- schein sowie den Mustern an der Wand an mittel- alterlichen Vorbildern und nutzt für deren klar konturierte Formen ver- mutlich Schablonen



Mehrmals zeigt **JOAQUÍN SOROLLA** in seinen Werken den Alltag der Fischer von Valencia. Zwar prangert er dabei mitunter die schlechten Arbeitsbedingungen der einfachen Leute an, bedient so den in Spanien beliebten »Realismo social«. Aber in erster Linie zeugen seine lichtdurchfluteten Bilder von der Begeiste- rung, die er für seine Heimat empfindet

JOAQUÍN SOROLLA entwickelt seine Malerei stetig weiter, spielt mit Hell-Dunkel-Kontrasten und leuchtenden Farben, die zu einem seiner Markenzeichen werden. So auch in diesem Wandfries, der das Esszimmer der Familie ziert: Die Orangen, neben denen Sorolla unter anderem seine Tochter María abbildet, scheinen fast zu glühen





Lässig auf den Tisch gestützt, eine Zigarre zwischen Mittel- und Zeigefinger, blickt die Frau »Im Moulin de la Galette« (1892) auf das Treiben in dem Café, das sich schemenhaft im Spiegel hinter ihr abzeichnet.
Der Katalane **RAMON CASAS** (1866–1932) zeigt häufig moderne, eigenständige Frauen, wie er sie in seiner Heimatstadt Barcelona, aber auch in Paris antrifft – hier das Modell Madeleine de Boisguillaume

Mysteriös, fast wie in einem Traum, wirkt »Die Braut von Benimamet« (1906). Ohne Vorskizze bringt der Katalane **HERMEN ANGLADA CAMARASA** (1871–1959) die Farben direkt auf die Leinwand, schafft schillernde Werke, die Malerkollegen wie etwa Wassily Kandinsky tief beeindrucken – und so am Ende der impressionistischen Zeit die nächste stilistische Revolution in der Malerei mit einläuten ⚡



ANTONI GAUDÍ

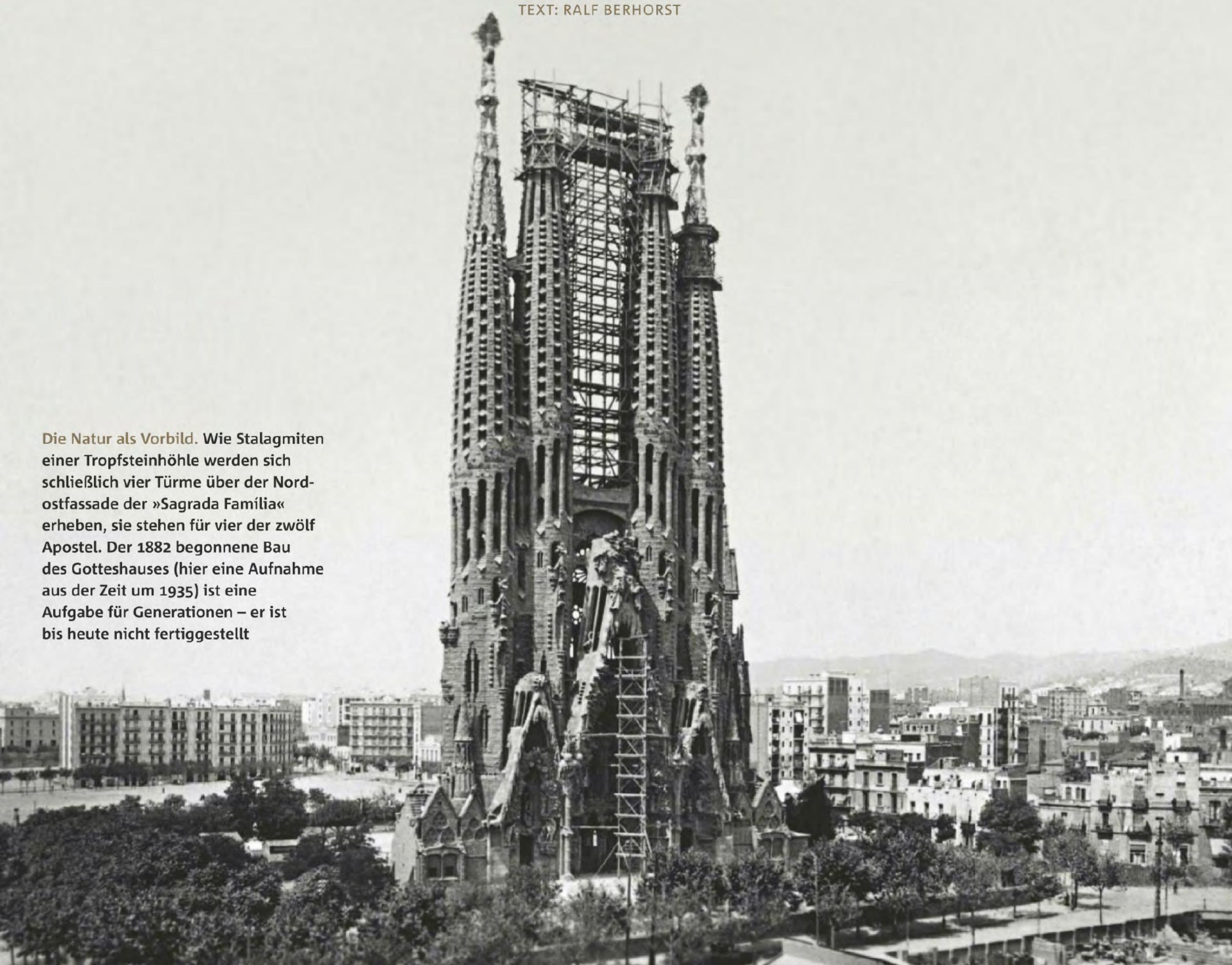
LA SAGRADA FAMÍLIA

Eine Kirche wie ein lebender Organismus

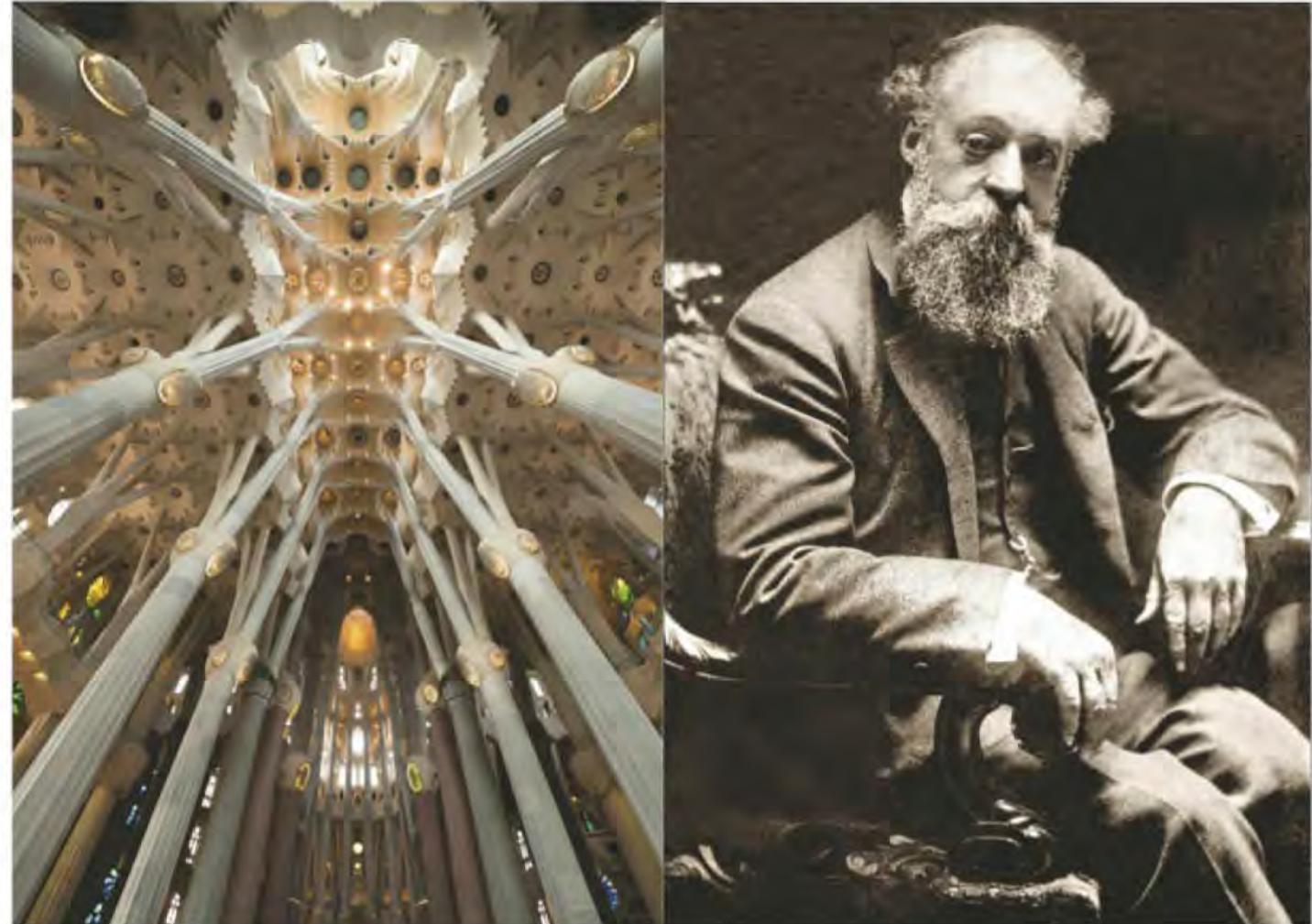
In den 1880er Jahren entwickelt sich im Nordosten Spaniens ein einzigartiger, avantgardistischer Baustil. Inspiriert von Formen aus der Natur planen die Architekten des katalanischen Modernisme ihre Gebäude, verleihen ihnen schwungvolle Konturen. Keiner geht dabei so radikal vor wie Antoni Gaudí, der in Barcelona eine Kirche entwirft, wie es noch nie eine gegeben hat

TEXT: RALF BERHORST

Die Natur als Vorbild. Wie Stalagmiten einer Tropfsteinhöhle werden sich schließlich vier Türme über der Nordostfassade der »Sagrada Família« erheben, sie stehen für vier der zwölf Apostel. Der 1882 begonnene Bau des Gotteshauses (hier eine Aufnahme aus der Zeit um 1935) ist eine Aufgabe für Generationen – er ist bis heute nicht fertiggestellt



**Der Schöpfung nachempfunden.
Bäumen gleich verästeln sich die
Säulen im Mittelschiff, streben leicht
schräg dem Gewölbe entgegen
und halten so auch dem Druck besser
stand. Die Kirche soll zwar einem
Organismus ähnlich aus dem Boden
wachsen, doch ihr Architekt Antoni
Gaudí (r.) konstruiert ihre Strukturen
mit mathematischer Akribie**



A

m Rande Barcelonas, dort wo noch Ziegenhirten ihre Herden über den felsigen Grund treiben und zwischen den ersten Wohnblocks eines gerade angelegten Stadtviertels das nahe Meer glitzert, wächst im Sommer 1914 das Gotteshaus eines neuen Zeitalters heran. Hier arbeitet ein Architekt an einer Kirche, wie sie so noch keiner gewagt hat: Der Sakralbau gleicht eher einem wuchernden, steinernen Gewächs als einem Gebäude. Er ist organisch-ausufernd und monumental. Kurz: Er ist überwältigend.

Der Grundriss, ein lateinisches Kreuz, sowie der Chor umgang erinnern noch an die gotischen Kathedralen des Mittelalters. Doch vieles anderes an diesem Entwurf ist außergewöhnlich. So hat der 62-jährige Architekt Antoni Gaudí unter anderem gleich drei gewaltige, fantastisch anmutende Fassaden ersonnen und sie der Geburt Jesu, der Passionsgeschichte sowie der Herrlichkeit der Erlösung gewidmet.

Insgesamt 18 Türme sollen sich dereinst in den Himmel über der Kirche schrauben. Der höchste, den der Baumeister oberhalb des Altarraums errichten lassen will, wird 172 Meter messen – und damit höher sein als die aller anderen christlichen Gotteshäuser Europas. Und auch die Verzierungen des Bauwerks sprengen jedes Maß: Von Weitem wirkt der braune Sandstein der schon fast vollendeten Nordostfassade so bizarr wie die Gebilde einer gigantischen Tropfsteinhöhle.

Aus der Nähe allerdings gewinnt alles an Kontur, Klarheit und Schönheit. Figuren in überbordender Fülle zieren das Portal: Maria und Josef mit dem Jesuskind, Ochs und Esel; die drei Weisen aus dem Morgenland; der von Herodes angeordnete Kindermord; der junge Heiland, der im Jerusalemer Tempel die Schriftgelehrten mit seinem Wissen erstaunt.

Dazwischen prangen trompetende Engel sowie Trauben und ein Bündel Weizenähren als Sinnbild für das Abendmahl; zudem ein Rosenkranz, der sich um Rundfenster windet, und ein weißer Pelikan als Allegorie der Selbstaufopferung Jesu (weil dieses Tier der Legende nach seine Brut mit dem eigenen Blut füttert). Ganze Vogelschwärme scheinen aus dem Gestein herauszuflattern – und wie erlöste Seelen in den Himmel aufzusteigen.

Vom Rest der architektonischen Vision ist 1914 indes noch wenig zu sehen: Gerüste ragen am Portal auf, darüber winden sich erst vier von zwölf geplanten Glockentürmen in bescheidene Höhen. Gaudí hat sie als Wahrzeichen für die Apostel entworfen. Ihre Spitzen, so will er es, sollen in bunten Knäufen enden, die an Bischofsmützen erinnern.

Die Kirche ist zur Obsession ihres Schöpfers geworden. Und der Bauplatz zum Laboratorium eines Getriebenen.

Mehr als 30 Jahre ist es her, dass eine katholische Bürgervereinigung hier ein Grundstück gekauft hat, um eine Kirche zur Verehrung der Sagrada Família, der Heiligen Familie, zu errichten. Sie soll inmitten eines riesigen neuen Bezirks der Stadt entstehen.

1883, ein Jahr nach Baubeginn, übernimmt der junge Architekt Antoni Gaudí i Cornet die Leitung. Doch weil die Kirche nach dem Willen der Auftraggeber einzig durch Spendengelder finanziert werden darf, stoppen die Arbeiten immer wieder.

So muss Gaudí 1914, als der Erste Weltkrieg ausbricht und Barcelona eine Wirtschaftskrise erlebt, selber von Haus zu Haus gehen und Almosen für seine Kirche sammeln. Teile seines Familienbesitzes hat er ohnehin schon verkauft und die Einnahmen für sein immer größer und umfangreicher werdendes Projekt verwendet.

Für seine Vision gibt es keinen Gesamtplan, keine präzisen Konstruktionszeichnungen. Nur wenige Skizzen hat Gaudí aufs



Transformation. Das Wohnhaus des Fabrikanten Batlló (links) baut Gaudí radikal um – und versetzt dabei die Straßenfront durch schillernde Keramikfragmente in Bewegung. Organisch geschwungen erscheinen etwa auch die Decken, Fenster- und Türrahmen sowie die Möbel des Esszimmers (rechts)

Papier geworfen, sie lassen die fertige Kirche mehr erahnen als erkennen. Der Architekt will seine Ideen während der Bauarbeiten weiterentwickeln und erprobt seine geometrisch komplexen Konstruktionen mit Modellen aus Gips. Die „Sagrada Família“ soll wie ein organisches Gebilde aus dem Erdboden wachsen.

Einst war der Katalane ein eleganter junger Mann; nun, im Sommer 1914 ist er bereits ergraut, haben sich tiefe Furchen in das Gesicht des Asketen gegraben, quälen ihn wie schon seit seiner Kindheit immer wieder rheumatische Anfälle. Um sich vollends seinem Lebenswerk zu widmen, wohnt der Junggeselle sogar bei der Baustelle und nimmt keine Aufträge mehr an.

Er ist in seine Atelierwerkstatt neben der Kirche gezogen. Dort verfügt er über ein Fotostudio, Lagerräume für Figurvorlagen und Platz für ein Modell des Mittelschiffs im Maßstab 1:10. In einem Raum steht ein einfaches Holzbett, das gesamte Haus ist voller Zeichenrollen und Entwürfe. Seine Assistenten lässt Gaudí unzählige Abgüsse von Tieren, Pflanzen und sogar von tot geborenen Säuglingen anfertigen, um so Figuren und Details an der Nordostfassade naturgetreu darstellen zu können.

Noch immer treibt ihn jener Elan, mit dem er Barcelona zur Metropole eines neuen Baustils gemacht hat. Könnte man die

Türme der Sagrada Família erklimmen, wären im Umkreis weniger Kilometer fast ein Dutzend seiner Werke zu sehen.

Gaudí steht an der Spitze einer einzigartigen Erneuerungsbewegung: des Modernisme, der katalanischen Spielart des Jugendstils. Schon seit den 1880er Jahren haben Architekten im Nordosten Spaniens eine eigene avantgardistische Bauweise entwickelt – einen extremen, fantasievollen und extravaganten Stil.

Damals erlebt Barcelona eine Zeit des Aufbruchs. Denn während für den Rest Spaniens nach dem Verlust großer Teile des Kolonialreichs im 19. Jahrhundert der Niedergang begonnen hat, profitiert die Hauptstadt Kataloniens von der einsetzenden Industrialisierung. Binnen kurzer Zeit vervierfacht sich die Bevölkerung. Und allerorten wird gebaut.

Lokale Unternehmer, Intellektuelle und hohe katholische Geistliche schöpfen daraus neues Selbstbewusstsein und bilden den Kern einer schnell wachsenden Nationalbewegung, die für die Unabhängigkeit der Region von Madrid kämpft. Patriotische Dichter, Künstler und Architekten wollen der katalanischen Identität nun mit ihren Werken Ausdruck verleihen.

Das gilt auch für Gaudí, der 1852 als Sohn eines Kesselschmiedes zur Welt kommt. Der junge Mann teilt die nationale Begeisterung, er wird aus Überzeugung nie Spanisch, sondern nur Katalanisch sprechen. Nach seinem Studium an der Architekturschule von Barcelona unternimmt er Exkursionen zu den gotischen

Kathedralen Kataloniens und den maurischen Bauten aus der islamischen Zeit, um sich inspirieren zu lassen. Er und seine Mitstreiter wollen etwas Eigenes und Zeitgemäßes entwickeln – so wie es sich schon bald auch die Jugendstil-Architekten im übrigen Europa zum Ziel setzen.

Den aufkommenden Modernisme begreift die Elite der Region vor allem als Symbol der Befreiung von der spanischen Oberherrschaft. Und so scheint plötzlich in Barcelona alles erlaubt zu sein: je mutiger die Experimente, desto besser.

Lluís Domènech, einer von Gaudís Lehrern, erbaut 1880 ein Verlagsgebäude mit maurischen Dekors, wenige Jahre später ein Café-Restaurant mit frei liegenden Eisenträgern im Inneren und golden bekrönten Zinnen auf der burgartigen Fassade.

Sein Kollege Josep Puig ersinnt 1898 einen Stadtpalast mit Wasserspeichern, die Ungeheuern ähneln, sowie einem in Stein gehauenen Radfahrer und kurz darauf ein Haus mit wuchtigen Rundtürmen und neugotischem Blendmaßwerk. Joan Rubió dagegen verpasst einer Fassade ein bizarr gestaffeltes Fenster mit schwungvollen Eisenverzierungen.



Gaudí aber übertrifft sie alle. 1883 entwirft er das Wohnhaus eines Ziegeleibesitzers und verziert die Fassade und die Erker mit Bändern aus bunten Keramikfliesen, wie sie ihm an maurischen Bauten aufgefallen waren. Zudem schmücken kleine Türme, die Minaretten ähneln, das Gebäude.

Einige Jahre später nimmt sich Gaudí die Natur zum Vorbild. Doch anders als bei den meisten Jugendstil-Künstlern reicht es ihm nicht, natürliche Formen in seine Arbeiten aufzunehmen, von Pflanzen oder Wellen inspirierte Dekore anzubringen – nein: Seine Bauwerke sollen ganz und gar den Gesetzmäßigkeiten der Natur gehorchen. Denn in der Schöpfung glaubt der strenge Katholik die göttliche Perfektion zu erkennen. Als er gefragt wird, was ihn zu seiner Baukunst inspiriere, zeigt er auf einen Baum, der vor seinem Atelier wächst und sagt: „Das ist mein Lehrer.“

So stützt er etwa die Krypta einer Kirche, die er westlich von Barcelona entwirft, durch geneigte Säulen ab, die den schief gewachsenen Pinien des umgebenden Wäldchens ähneln. Die farbigen Glasfenster des Raumes formt er wie übergroße Tropfen. Und als ein Textilunternehmer ihm 1904 den Auftrag für die komplette Umgestaltung seines Wohnhauses gibt, verziert er die Fassade dieser „Casa Batlló“ mit grün-blau schimmernden Mosaiken und einem Schaumblasen nachempfundenen Dekor.

Alles Steinerne löst er in natürliche Formen auf: Die geschwungenen Balkonbrüstungen werden zu Augenhöhlen, die Fensteröffnungen zu organischen Zellen, und der Dachfirst erhebt sich wie das Rückgrat eines Drachens mit geschupptem Panzer. Die Casa Batlló beweist: Gaudí ist ein Sonderling. Doch allein ist er nicht.

So wie Gaudí und seine Mitstreiter des katalanischen Modernisme fordern in diesen Jahren überall in Europa die Künstler und Architekten des Jugendstils einen Neuanfang. Sie wenden sich ab von den historisierenden Baustilen, wie etwa Neogotik oder Neorennaissance, die an den Kunstakademien gelehrt werden. Sie haben genug von den überladenen Dekors, die viele Häuserfassaden

beschweren, aber auch Möbel und Interieurs. Sie orientieren sich wie Gaudí an der Natur, leiten Ornamente ihrer Entwürfe von Seerosen, Schilfpflanzen, Blüten, Libellen oder Fischen ab sowie von Einzellern oder Korallen, suchen nach geschwungenen und fließenden Linien, die Bauwerke wie lebendige Organismen atmen lassen.

Der Bau an der Sagrada Família geht auch nach dem Ende des Ersten Weltkrieges nur quälend langsam voran: Bis zum Sommer 1926 wird zwar die Nordostfassade mit ihrem überquellenden Figurenwerk fast fertiggestellt, aber allein einer der vier Glockentürme hat in jenem Jahr bereits eine Spitze. Das gesamte Gotteshaus ähnelt inzwischen einer Skulptur.

Gaudí selbst glaubt nicht mehr daran, die Vollendung seines Kunstwerks zu erleben: Zwei Jahrhunderte werde es noch dauern, die Kirche zu errichten, so schätzt er. Aber sein „Auftraggeber“ kennt ja keine Eile. Der Katalane, mit zunehmendem Alter immer frommer geworden, sieht sich wohl längst als Diener und Werkzeug Gottes. Wie besessen entwirft der mittlerweile 73-jährige Architekt neue Elemente, arbeitet die Prinzipien der Konstruktion aus, vermittelt seine Vorstellungen Assistenten und Schülern.

Als er am 7. Juni 1926 von seiner Werkstatt, die ihm schon seit zwölf Jahren als Wohnung dient, zu einem Spaziergang aufbricht, reißt ihn wohl ein Moment der Unaufmerksamkeit mitten aus der Arbeit an seinem Jahrhundertwerk: Antoni Gaudí wird von einer Straßenbahn erfasst und mitgeschleift.

Passanten erkennen den berühmten Mann nicht, der bewusstlos am Boden liegt. Sie halten ihn in seinem abgetragenen Anzug für einen Bettler. Es dauert eine Zeit, bis sich schließlich doch jemand um den Verletzten kümmert.

Drei Tage später stirbt Gaudí im Hospital und wird in der Krypta der noch nicht geweihten Sagrada Família beigesetzt.

Für das Langschiff und die zwei Schaufassaden im Westen und Süden hinterlässt er seine Modelle aus Holz und gebranntem Gips sowie Zeichnungen.

Doch im Juli 1936, zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs, verwüsten antiklerikale Revolutionäre sein Atelier, zerschlagen die Modelle und verbrennen die Pläne und Entwürfe. Mühsam müssen Gaudí Nachfolger seine Vision aus den Gipsbruchstücken rekonstruieren.

Wegbegleiter und Schüler des Meisters bauen die Kirche in den folgenden Jahrzehnten weiter, später setzen Architekten der nächsten Generation die Arbeit in seinem Geist fort. Anders als zu Gaudí Zeiten verwenden sie dabei moderne Materialien und Bautechniken, formen Elemente aus Stahlbeton, schneiden Stein mithilfe computergestützter Systeme präzise zu.

Denn nach wie vor wächst die steinerne Pflanze, rankt und windet sich. Von der rasanten Stadtentwicklung Barcelonas eingeholt, erhebt sich die Sagrada Família nun allerdings inmitten der Millionenmetropole, einer der am dichtesten besiedelten Regionen Europas. Und seit Langem schon ist sie die mit Abstand größte Touristenattraktion der Stadt.

2026, genau 100 Jahre nach dem Tod seines Schöpfers, sollte Gaudí's monumentales Meisterwerk eigentlich vollendet sein. Doch diese Planungen mussten mittlerweile verworfen werden. Und so ist es derzeit völlig ungewiss, wann das berühmte Gotteshaus wirklich fertig sein wird. ■

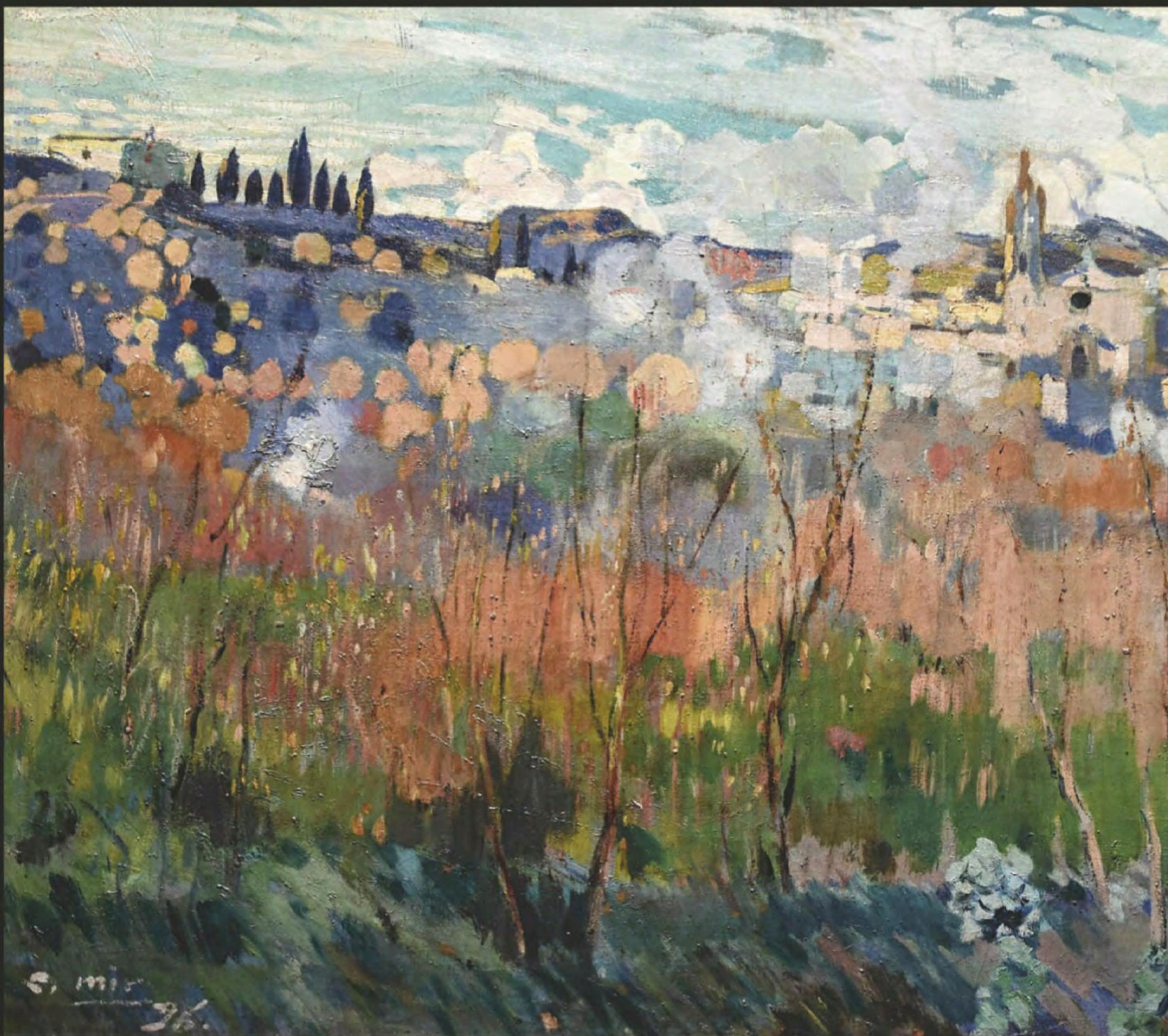
Revolutionäre der KUNST

1898 verliert Spanien im Krieg gegen die USA seine letzten großen Besitzungen in Übersee. Die einstige Kolonialmacht ist auf sich selbst zurückgeworfen und droht zu erstarren. Viele, die als Künstler Neues probieren wollen, entfliehen nun der Enge ihrer Heimat. Und so gelingt Malern wie Picasso, Gris oder Miró erst im Ausland ihre radikale Erneuerung der Kunst

BILDTEXTE: ANJA FRIES

Auf einzigartige Weise in Farbflächen zerstückelt, die linke Gesichtshälfte als erigierter Penis gestaltet, eine Brust entblößt – derart erotisch aufgeladen malt **PABLO PICASSO** (1881–1973) die junge Marie-Thérèse Walter 1932 in »Der Traum«. Er hatte sie einige Jahre zuvor in seiner Wahlheimat Paris kennengelernt. Walter wird nicht nur die Muse des wohl berühmtesten Neuerers der Kunstwelt, sondern – so wie viele Frauen davor und danach – auch seine Geliebte und Partnerin





Sanftes Licht schimmert über die »Landschaft« (um 1910), wie Blütenstaub scheint es über die von Sträuchern bewachsene Ebene bis in die Stadt zu flirren. Der Katalane **JOAQUIM MIR** (1873–1940), Spross einer wohlhabenden Familie, zählt um das Jahr 1900 zu den führenden Malern Spaniens. Doch anders als seine progressiven Kollegen aus der Künstlerbar »Els Quatre Gats« in Barcelona, darunter der junge Picasso, zieht er nie aus Spanien fort



Mit monochromen Wogen stellt **JOAQUIM MIR** die nach dem Winter erwachende Natur dar, an deren Wundern er sich nicht sattarbeiten kann. Beeinflusst durch den belgischen Maler William Degouve de Nuncques, der in seiner Kunst mystische Landschaften erschaffen will und den er auf Mallorca kennengelernt hat, widmet sich Mir mit aller Hingabe dem Wirken der Schöpfung. Über seine Intention schreibt er: »Alles was ich möchte, ist, dass meine Werke das Herz erhellen und Augen wie Seele mit Licht erfüllen.« (»Frühling«, 1910)



Inspiriert von den revolutionären Arbeiten Pablo Picassos und Georges Braques, die als erste Künstler Bildelemente in geometrische Formen und Farbflächen gliedern, wendet sich der spanische Maler José Victoriano González Pérez (1887–1927), besser bekannt als **JUAN GRIS**, um 1910 in Paris dem Kubismus zu – und wird wie seine beiden Vorbilder zu einem Meister dieser Stilrichtung. So erscheinen die Instrumente in »Gitarre und Klarinette« von 1920 wie gerade erst abgelegt und rufen das Gefühl hervor, dass noch bis vor Kurzem Musik in dem Raum mit dem einfachen Tisch erklingen ist







Fruchtbar ist die Landschaft im Nordosten Spaniens. Ackerfurchen reichen bis an das große Haus des Bauernhofs heran, der mit Hühnerstall, Wasserreservoir und Ziehbrunnen typisch ist für Katalonien, die Heimat von **JOAN MIRÓ** (1893–1983). Überzeugt davon, dass allen Dingen eine Magie innewohne, deren charakteristisches Wesen man ergründen müsse, widmet sich der Maler jedem Objekt in »Der Bauernhof« (1921/22) mit größter Aufmerksamkeit und beugt dafür bewusst die Perspektive

Umgeben von Wirbeln roter und grüner Pigmente betrachten drei Frauen zwei gewaltige Vögel, die sich einen Kopf zu teilen scheinen, und über allem steht ein blauer Halbmond: **JOAN MIRÓ** verlässt in den 1920er Jahren zunehmend das Gegenständliche, dem er anfangs noch verhaftet war (Bild links). In »Frauen, Mond, Vögel« zelebriert er 1950 einmal mehr sein intuitives Vorgehen. Denn seine Bildideen entstehen meist erst während des Malens selbst







Ein Schimmel, der sich wild vor dem nackten Mann mit dem Kreuz in der Hand aufbäumt, gefolgt von einer Prozession Elefanten mit insektdürren Beinen, die erotische Motive tragen: So inszeniert der Katalane **SALVADOR DALÍ** (1904–1989) »Die Versuchung des heiligen Antonius« (1946). Dalí ist von seinem Landsmann Miró in den Pariser Kreis der Surrealisten eingeführt worden, Intellektuelle wie Künstler, die das Unbewusste aus den Fängen des Verstandes retten wollen, Exzesse, Trance und den Zufall feiern. Und obwohl Dalí sogar diesen Avantgaristen zu exzentrisch ist (und man ihn 1939 aus der Gruppe ausschließt), wird doch er, der spanische Selbstdarsteller, das weltweit bekannteste Gesicht der Bewegung



Das zurückgeschlagene Laken gibt den Blick auf ein vergilbtes Kopfkissen preis, die graue Decke und das Gitter des Bettgestells rufen Beklemmung hervor. Die dicke Farbe, in die ANTONI TÀPIES (1923–2012) sein Monogramm geritzt hat, verstärkt die Kargheit der Szenerie und beweist zugleich, wie meisterhaft der Katalane, einer der bedeutendsten spanischen Künstler der Nachkriegszeit, größte Malmittel wie Sand oder Putz beherrscht (»Großes Weiß mit Bettgestell«, 1965)



Das Motiv des weiblichen Körpers zieht sich durch das Schaffen des zunächst vom Surrealismus beeinflussten Künstlers **ANTONIO SAURA** (1930–1998) – auch noch, als er sich mehr und mehr vom Gegenständlichen löst. In impulsiven Strichen weißer und schwarzer Farbe bannt er 1957 diese »Maja« auf die Leinwand. Später malt er imaginäre Porträts von Francisco de Goya und ehrt damit jenen Großmeister, der einst mit seinen Bildern einer nackten und einer bekleideten Maja Spaniens Kunst revolutionierte

GUERNICA

PICASSO

Gleich mehrfach revolutioniert Pablo Picasso im 20. Jahrhundert die Kunst der Moderne. Eines seiner größten



SSO

Text: KIA VAHLAND

Meisterwerke aber erschafft er im Dienst seiner spanischen Heimat



In einer verstörenden Allegorie beschwört Picasso mit »Guernica« 1937 den Horror des Spanischen Bürgerkrieges

J

Jetzt also ist er wieder ein Spanier. Jetzt, wo er in Paris zu Ruhm gekommen ist und zu Geld, erinnern sich seine Landsleute wieder seiner. 55 Jahre ist er alt, hat schon mehrmals die Kunst der Moderne neu erfunden und damit alle vor den Kopf gestoßen, die immer nur so denken und handeln, wie sie es von ihren Eltern und Lehrern gelernt haben. Als er die Welt jahrelang in melancholisch kaltes Blau stieß und danach in süßliches Rosa. Als er gemeinsam mit seinem Freund Georges Braque alle Formen zerlegte und die Vorstellung vom menschlichen Körper gleich mit. Als er darauf als Zerstörer galt und wieder alle Erwartungen enttäuschte, indem er plötzlich ganz klassisch malte, geschult an den Meistern der alten Zeit.

Man muss Pablo Picasso nicht sagen, dass er der größte lebende Spanier ist. Er weiß es. Und doch kann er dem Ansinnen der Madrider Delegation nicht widerstehen, die ihn im Januar 1937 aufsucht.

Die Vertreter der gewählten Regierung der Republik Spanien möchten, dass er sein Heimatland repräsentiert bei der Weltausstellung in Paris, die in wenigen Monaten beginnt. Und sie machen ihm wohl klar, dass dies nicht nur eine weitere Ehre ist. Es ist eine Notwendigkeit.

In Spanien tobt ein Bürgerkrieg. Im Februar 1936 hatte die linke Volksfront die Wahlen gewonnen. Ein rechtsnational gesinnter Teil der Armee nahm die erlit-

tene politische Niederlage zum Anlass zu putschen. Stadt um Stadt erobern die Militärs um General Francisco Franco nun, unterstützt von den faschistischen Regimen in Italien und Deutschland. Es ist ein Krieg nicht nur gegen die Volksfront und aus ganz Europa angereiste Sozialisten. Es ist ein Krieg gegen die eigene Zivilbevölkerung.

Picasso versteht sich nicht als Aktivist. Ihn interessieren allein seine Leinwände, Tafeln und Pinsel, seine Skulpturen, seine Frauen. Von seiner Frau Olga hat er sich vor Kurzem getrennt. Und teilt sein Leben nun mit gleich zwei Geliebten. Er weiß noch nicht, wie es weitergeht, privat und künstlerisch. Darüber aber kann er jetzt nicht grübeln. In Gefahr ist das spanische Volk, sind die Menschen, mit denen er aufgewachsen ist. Die Delegation mag

Recht haben: Wer, wenn nicht er vermag ein unübersehbares Zeichen zu setzen für die Freiheit seines Landes.

Nur wie? Im Februar fällt Málaga, Picassos Geburtsort, nach verheerenden Luftangriffen an die Militärs. Der Maler hat immer noch keine Idee. Er karikiert Franco auf kleinen Blättern unter anderem als gefährliches Peniswesen, aber für einen ganzen Pavillon ist das nichts. Er lenkt sich ab, malt Stillleben und die Frauen, mit denen er schläft. Bis zum 28. April geht das so.

An dem Tag treffen Berichte aus dem baskischen Guernica in Paris ein: Auf Befehl Francos haben zwei Tage zuvor Maschinen der deutschen Legion Condor das Städtchen im Norden Spaniens mit Spreng- und Brandbomben vollständig zerstört, mit Maschinengewehren sind



Anfangs zeigt sich Pablo Picasso noch traditionell im Umgang mit Formen und Farben: Gerade einmal etwa 14 Jahre ist der Junge alt, als er 1895 ein »Mädchen mit nackten Füßen« malt (wahrscheinlich seine Schwester Lola)

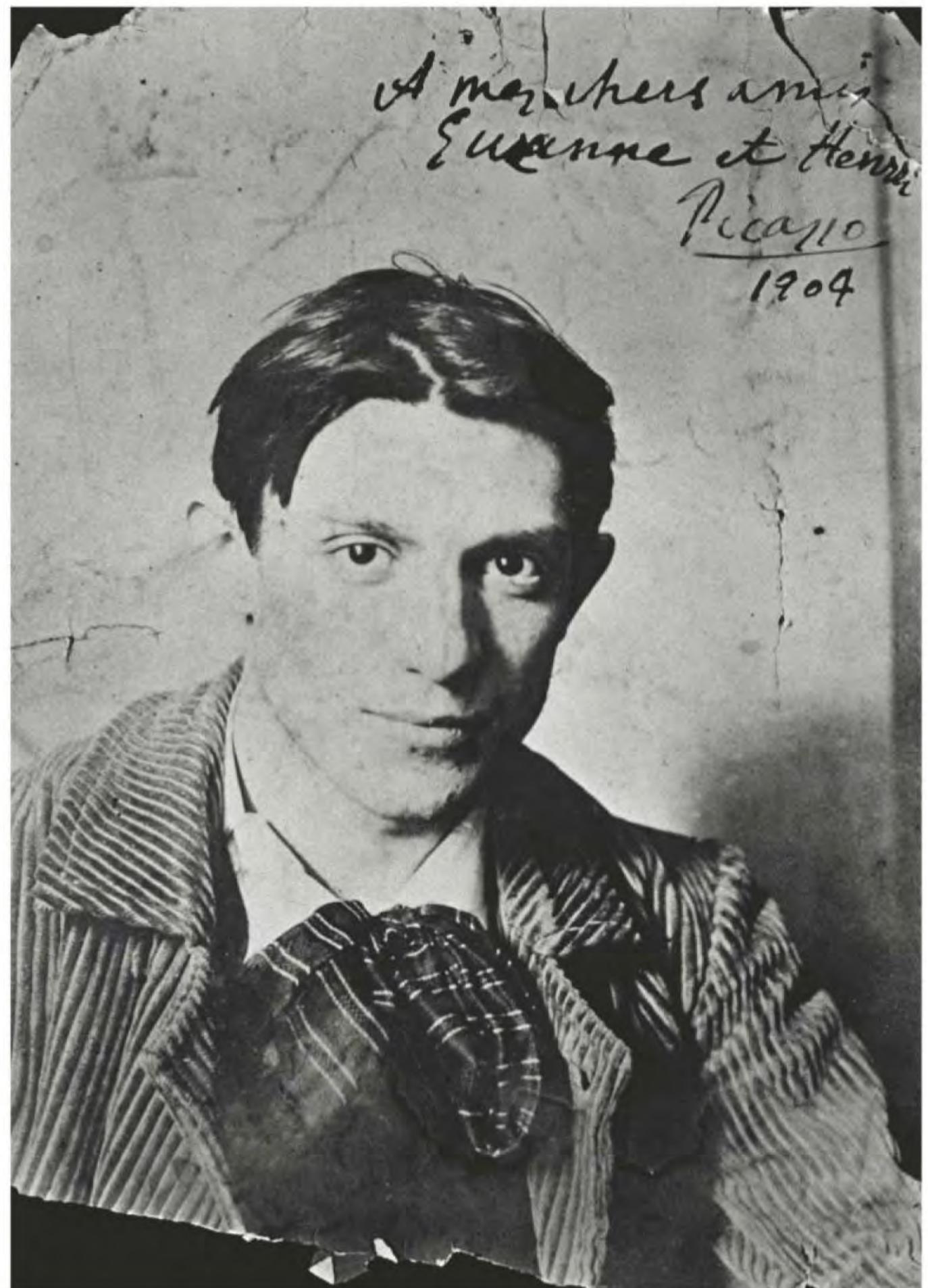
Fliehende aus der Luft erschossen worden. Picasso ist alarmiert: als Antifaschist, als Spanier – und als Maler.

Schon am 1. Mai fertigt er die ersten Skizzen für den spanischen Pavillon. Am 9. Mai steht im Wesentlichen die Komposition für das fast acht Meter breite, dreieinhalb Meter hohe Gemälde. Der kleine, stämmige Künstler richtet die Leinwand auf und stellt fest, dass er sie zum Arbeiten kippen muss, weil die Deckenbalken in seinem Atelier an der Rue des Grands-Augustins zu niedrig sind für so ein monumentales Werk. Egal. Er malt wie im Rausch.

Und zeigt der Welt das Grauen. So, wie sich rund 125 Jahre zuvor Francisco de Goya als Grafiker der Brutalität der spanisch-französischen Kriege zugewandt hat, fordert nun Picasso: Schaut her, was in Spanien passiert.

Ein Pferd mit einem Lansenstumpf im Leib, es wiehert unter aufgerissenen Nüstern lauthals, ein letztes Mal. Einem Stier, Sinnbild spanischer Kultur, quillt die Angst aus den Augen. Vor ihm weint eine Mutter, verzweifelt öffnet sich ihr Mund gen Himmel. Das bleiche Gesicht des Kindes in ihren Armen ist schwach konturiert, sein lebloser Körper hängt weiß herab. Auch der kräftige Mann am Boden ist tot, seine Augen aber sind nicht geschlossen, sondern kullern weit aufgerissen über den Kopf.

Statt auf Geheiß seines Vaters die Kunstschule zu besuchen, sitzt Picasso in Barcelona lieber im »Els Quatre Gats«. Für die Speisekarte des Künstler- und Intellektuellencafés gestaltet er 1898/99 dieses Titelbild



Die Szene ist in Schwarz-Weiß gehalten, als wäre sie eine dokumentarische Fotografie. Doch nichts an ihr ist realistisch, alles weist hinaus über das eine eigentliche Ereignis, die Vernichtung Guernicas. Den dunklen Raum erleuchtet eine Glühbirne wie das Auge Gottes auf alten Bildern. Keine höhere Schutzmacht jedoch steht den Verletzten bei, es ist eher ein Notlicht.

Rechts verbrennt eine Frau, sie reckt beide Arme, schreit. Eine weitere Frau kniet auf einem Bein, will vielleicht vom Erlittenen Kunde tun. Noch eine Augenzeugin malt Picasso, es ist ein schwebender Frauenkopf, zu dem ein Arm gehört. Wie die Freiheitsstatue trägt er eine Leuchte und erhellt das dramatische Geschehen.

Im Jahr 1904 zieht Picasso dauerhaft in die Kapitale der modernen Kunst: Paris. Zunächst ist der Maler angeblich so arm, dass er zum Heizen im Ofen sogar seine Zeichnungen verbrennt

Picasso rackert sich ab im Atelier. Noch während des Malens zeichnet er, entwirft, verwirft Ideen. Statt einer Palette nutzt er Zeitungspapier. Manchmal hält er rechts den Pinsel, links eine Zigarette. Die Stummel schmeißt er achtlos auf den Boden. Allerdings trägt er keinen fleckigen Kittel, sondern Bundfaltenhose und ein weißes Hemd. Denn er ist nicht allein hier, mit dem Schrecken auf seiner Leinwand.

Sein Gemälde
ist KLAGE und
Anklage zugleich



»Das blaue Zimmer« läutet 1901 eine neue Schaffensphase Picassos ein: Kühl und melancholisch wirken die Bilder der sogenannten Blauen Periode, die oft von menschlicher Mühsal handeln

Seine Freundin ist da, sieht und feuert ihn an, fotografiert jeden Arbeitsschritt: Dora Maar, eine seiner beiden aktuellen Partnerinnen. Zuerst war ihm die französische Fotokünstlerin im Café „Les Deux Magots“ aufgefallen, als sie unvermittelt ein spitzes Messer zückte und es zwischen die aufgelegten Finger in die Tischplatte stach. Er mochte wohl gleich das Extreme an ihr, und vielleicht war es auch diese Risikofreude, die sie dazu brachte, sich in ihn zu verlieben.

Mit Picasso zusammen zu sein, ist nicht nur ein Vergnügen. So wichtig ihm die Liebe ist, so wenig scheren ihn die Bedürfnisse seiner Liebhaberinnen. Er ist besitzergreifend, einmal sagt er: „Ich möchte eine Frau lieber sterben sehen, als sie mit einem anderen glücklich zu wissen.“ Nur eine Frau trennt sich ihrerseits, die anderen verlässt er. Auch Dora Maar wird die Beziehung zu Picasso in den psychischen Zusammenbruch führen.

Noch aber ist sie seine Muse, Ideengeberin, Dokumentarin. Ihr Gespür für menschliches Leid kommt ihm zugute, um sich einzufühlen, hineinzusteigen in die Katastrophe des Krieges in seiner Heimat. Möglicherweise ist Dora Maar Vorbild für die eine oder andere Frauenfigur auf „Guernica“. Im selben Jahr malt er sie mit Hut, schluchzend, mit weit aufgerissenem Blick und auf ein Taschentuch beißend. Ihr Gesicht ist bewegt, und so ist diese Figur wie die Frauen von „Guernica“ kein passives Opfer, sondern eine Person, die im höchsten Leid nach aktivem Ausdruck sucht.

Picasso wird mit seinem großen Kriegsbild, das Klage und Anklage zugleich ist, knapp fertig. Im Juni hängt „Guernica“ im spanischen Pavillon, einem schlichten, lichtdurchfluteten Stahlskelettbau. In Sichtweite übertrumpfen sich NS-Deutschland und die Sowjetunion mit monumentalen Steinbauten voller heroischer Propagandakunst.

Die spanischen Auftraggeber könnten jubeln über ihren gelungenen Gegenentwurf zur faschistischen Ästhetik. Doch sie murren, Picassos auseinanderfallende Formen und verzerrten Körper seien lächerlich und widersprüchen dem gesunden Empfinden des Proletariats.

Aber das Gemälde bleibt hängen. Und trifft bei den Nazis einen Nerv: „Den Traum eines Verrückten“ sieht die deutsche Presse dargestellt, das Gemälde wirke wie von einem Vierjährigen gemalt. Schon das Thema, „Guernica“, empfindet ein nationalsozialistischer Kritiker als „Beleidigung“.



Es sind vor allem die von Gram und Armut gebeugten Angehörigen der Pariser Unterschicht, die der Maler während seiner Blauen Periode in Szene setzt – wie hier »Die Büglerin« (1904)



»Mädchen mit der Taube« (1901). Immer wieder taucht die Vogelart in Picassos Werken auf. Eine seiner Tauben wird später sogar zum Symbol der Friedensbewegung

In ganz Deutschland konfiszieren die Nationalsozialisten moderne Kunstwerke aus den Museen, wenige Wochen nach der Pariser Weltausstellung wird in München die Schandausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet – auch mit Werken Picassos als abschreckenden Beispielen.

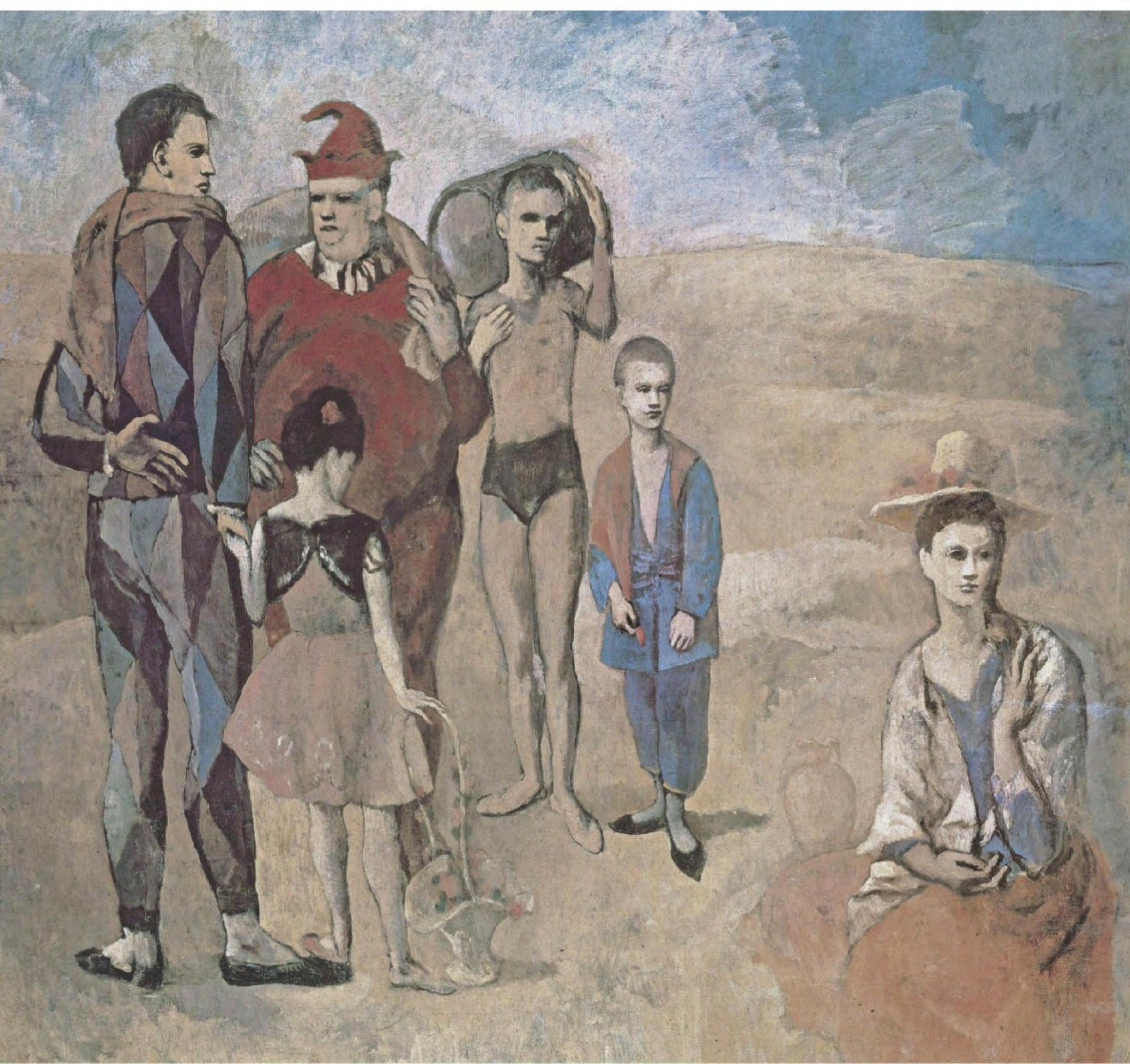
„Guernica“ wird nach der Weltausstellung heimatlos und tingelt durch den freien Westen, 1939 nimmt das New Yorker Museum of Modern Art das Antikriegsbild bis auf Weiteres auf. Erst nach der Befreiung Spaniens darf das Werk in dem Land ausgestellt werden, denn so hatte es Picasso bestimmt.

Der Maler hat im Sommer 1937 im spanischen Pavillon mit „Guernica“ nicht nur die Freiheit der Republik verteidigt, sondern auch die Freiheit der Kunst.

W

Wer, wenn nicht er. Seinen Vater José Ruiz y Blasco jedenfalls hätte es kaum gewundert, dass sein Sohn von Franco und Hitler gehasst und von Intellektuellen in ganz Europa bewundert wird. Der schlanke, bärtige Mann selbst wäre vielleicht auch gern ein bekannter Künstler geworden, hat es aber nur zum Stilllebenmaler für bürgerliche Esszimmer und zum Konservator am Museum von Málaga gebracht. Seinen Ehrgeiz überträgt er auf seinen Sohn, den seine Frau María Picasso y López am 25. Oktober 1881 zur Welt bringt. Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso nennen sie ihn; er selbst wählt später den mütterlichen Nachnamen, der anders als Ruiz in Spanien ungewöhnlich ist.

Pablo schaut sich bei seinem Vater ab, wie man kleinere Tiere darstellt und Körper nach Gipsen zeichnet. Er lernt Öl- und Aquarellmalerei. Ruiz drillt seinen Sohn geradezu. Einmal nagelt er eine Taube auf ein Brett und lässt den Jungen sie zeichnen. Dann überträgt er ihm, auf seinen Auftragsbildern die Taubenfüße zu malen. Und er nimmt ihn mit in die Stierkampfarena der südspanischen Stadt. Von der altmodischen Malweise des Vaters wird der Sohn sich



Bewusst erweckt Picasso
mit Unstimmigkeiten den Eindruck
der Unwirklichkeit. Dem rot
gekleideten Possenreißer in der
»Gauklerfamilie« (1905) etwa fehlt
ein Teil des rechten Beins

früh verabschieden. Den Tauben und Stieren aber bleibt er als Zeichner und Maler ein Leben lang gewogen.

Zweimal zieht die Familie um, weil der Vater Angebote erhält, an Kunstschulen zu unterrichten. Erst geht es in den Norden an den Atlantik, dann nach Barcelona. Doch der Vater vermisst den Süden, wird depressiv; an vielen Tagen verlässt er das Haus nur, um zur Arbeit zu gehen. Picasso wird später behaupten, der Vater habe das Malen aufgegeben, als er gesehen habe, wie viel besser sein Sohn das Handwerk beherrsche.

Tatsächlich tut José Ruiz y Blasco alles für die Ausbildung seines Sprosses. Auf der Durchreise besucht er mit ihm in Madrid das Pradomuseum. Der Jugendliche staunt über die erdige Hell-Dunkel-Malerei von Francisco de Zurbarán, Jusepe de Ribera und vor allem Diego Velázquez – und malt 1895 angelehnt an diesen reduzierten Stil ein versonnenes junges Mädchen, wohl seine Schwester Lola. Mit den gefälligen Gebrauchsbildern des Vaters hat das nichts mehr zu tun.

Der richtet dem 15-Jährigen in Barcelona ein Atelier ein und schickt ihn zur Kunstschule, wo er akademische Malerei lernen soll. Die aber langweilt Picasso. Bald hält er sich lieber im Künstlerlokal „Els Quatre Gats“ auf. Es ist im Stil englischer Gotik eingerichtet, Kunstzeitschriften liegen aus. Die Gäste interessieren sich für den Jugendstil, die Philosophie Friedrich Nietzsches und die Musik Richard Wagners, aber auch für mittelalterliche katalanische Fresken und für die mystische Malerei des Manieristen El Greco in Toledo. Sie träumen davon, spanische Traditionen und Eigenheiten in die internationale Moderne zu überführen.

Picasso eröffnet sich eine neue Welt – und sie liegt ihm bald zu Füßen. Barcelonas Künstler und Dichter begeistern sich für den Heranwachsenden, der, ganz anders als sein Vater, Gesellschaft liebt. „Freundschaft ist ihm ebenso heilig wie seine Kunst“, berichtet ein Weggefährte später. „Da er jeden an seinem Platz lässt, bewegen sich alle in seinem Umkreis mit natürlicher und freimütiger Ungezwungenheit.“

Am 1. Februar 1900 eröffnet Picassos erste Einzelausstellung im „Els Quatre Gats“. Der Rezensent einer Lokalzeitung bemerkt die „Eleganz in der Linienführung“, bemängelt aber, dass sie „nicht das Ergebnis einer langen und gewissenhaften Arbeitserfahrung“ sei. Die Zeichnungen verkaufen sich nur mäßig.

Es ist allerdings auch nicht Picassos Ziel, dem nordspanischen Bürgertum zu gefallen.



Für das »Porträt Gertrude Stein« (1905/6) sitzt Picassos Mäzenin Model. Das Ergebnis ist ein einzigartiges Bild mit derart reduzierten Formen, dass die Dargestellte fast wie eine Skulptur wirkt

len. Er denkt größer. Von seinen Eltern erbittet er Geld für eine Reise nach Paris, dem Zentrum der modernen Kunst. Ende Oktober 1900 kommt er an der Seine an. Es gefällt ihm so gut, dass er immer wiederkehrt und 1904 ganz hierherzieht.

hat einige Tage zuvor im Geschäft eines betrunkenen Bettenhändlers Picassos „Das blaue Zimmer“ erstanden, für gerade einmal zehn Francs. Picasso kann sein Glück kaum fassen: Es gibt sie doch, die Liebhaber seiner Kunst! Einen zumindest. Vor Freude feuert er beim Rausgehen einen Schuss ab in die Pariser Nacht.

„Das blaue Zimmer“ („La Toilette“) erinnert in seiner getupften Flächigkeit noch ein wenig an die Franzosen, die Picasso eine Weile lang beeindruckt haben, an Paul Cézanne, Édouard Manet, Edgar Degas und Pierre Bonnard. Niemand aber würde das kleine Stück für ein Bild eines dieser Maler halten. Zu eigen ist die elegische Stimmung, die von ihm ausgeht. Eine schlanke Frau wäscht sich im Stehen über einer flachen Schüssel, der perspektivisch verzerrte, einfach möblierte Raum dient ihr zugleich als Wohn- und Schlafzimmer. Kaltes Licht scheint durch das schmale Fenster und hüllt Figur und Einrichtung in kühles Hellblau.

Mit diesem Werk von 1901 beginnt Picassos sogenannte Blaue Periode. Man



Auch in Paris lernt der über seine Verhältnisse elegant gekleidete Spanier schnell Künstler, Dichter und Galeristen kennen, bei einem darf er ausstellen. Leben aber kann er von seinen Werken kaum. 1905 trifft er in einer Kneipe am Montmartre zufällig einen deutschen Kunstkenner. Der



In geometrische Formen zerlegt
sind die Körper der fünf Prostituierten,
die Picassos »Les Demoiselles
d'Avignon« (1907) zeigen. Das Werk
begründet eine neue Kun-
richtung: den Kubismus

könnte sie auch seine melancholische Periode nennen; es ist, als übersetze der Maler die Schwermut seines Vaters in das prekäre Leben vieler Pariserinnen und Pariser. Nach der gescheiterten Revolution von 1848 waren immer mehr von ihnen verarmt, und die Industrialisierung im späteren Jahrhundert hat längst nicht alle in Arbeit gebracht.

Paris ist nicht nur die Stadt der bildenden und dichtenden Künstler, sondern ebenso der Lebenskünstler, die mit wenig auszukommen verstehen. Auch Picasso schlägt sich nun mehr schlecht als recht durch. Noch nach 1904 schiebt er Zeichnungen in den Ofen zum Heizen (das zumindest erzählt er später), und sein heruntergekommenes Atelier in einer Baracke am Montmartre wird so heiß im Sommer, dass er nackt malt.

S

Seinen bläulichen Gestalten geht es nicht besser als ihm. Da ist die traurige Büglerin, die sich mit dem ganzen Gewicht ihres ausgemergelten Körpers auf das Eisen stemmt. Oder das verlorene dastehende Mädchen, das sich an einer Taube festhält. Und der Maler selbst, stabiler und entschlossener als die anderen, aber kreideblass und mit mehr leidvoller Lebenserfahrung im Blick, als sie dieser 20-Jährige haben kann.

Schließlich „La Vie“, „Das Leben“, entstanden 1903 noch in Barcelona, eine Erinnerung an Picassos Künstlerfreund Carlos Casagmas, der sich aus Liebeskummer das Leben genommen hat. Picasso zeigt den Freund verbunden mit einer Freundin, neben ihnen eine Mutterfigur, hinter ihnen

gemalte Bilder. Das mag das Leben sein, das Carlos verwehrt geblieben ist, in traurig-unwirkliches Blaugrau getaucht.

Vielleicht ist es seine Freundesgruppe in Paris, die „Bande à Picasso“, die seine Stimmung im Winter 1904/1905 aufheilt. Junge Maler und Schriftsteller, unter ihnen der Dichter Guillaume Apollinaire; sie ziehen durch die Kneipen und besuchen regelmäßig den Zirkus des Viertels. Vielleicht ist es auch seine Geliebte Fernande Olivier, die in dieser Zeit in sein Atelier einzieht – nachdem Apollinaire ihm gehol-

fen hat, den Gestank zu vertreiben, indem die beiden Männer erst ein brandgefährliches Lösungsmittel, dann Parfüm über den mit Farbklecksen übersäten Boden ausschütteten.

In dem Atelier sperrt der eifersüchtige Maler die neue Freundin ein, wenn er ausgeht. Wieder einmal profitiert von einer Beziehung mehr er als seine Partnerin.

In der Zeit mit Fernande werden Picassos Werke zwar nicht heiterer, wohl aber bunter. An die Blaue schließt sich die Rosa Periode an – wobei die Zeitgenossen diese beiden Phasen kaum unterscheiden, sondern vor allem bemerken, dass nun Gaukler die Herrschaft auf Picassos Leinwänden übernehmen.

Es sind Artisten und Harlekine, die den Maler ab 1904 faszinieren; ärmliche Menschen, die wie er und seine Freunde versuchen, von ihrer Kunst zu leben. Und die alles für sie geben und deshalb stolzer und zufriedener wirken als die Leidenschaften der Blauen Periode.

Mit einem einzigen Bild
REVOLUTIONIERT er
die Geschichte des Porträts



Künstler sollen keine bloßen Dekorationsobjekte schaffen, meint Picasso, sondern den Betrachter aufzuwühlen. Dieses Foto zeigt ihn 1908 in seinem Atelier im Pariser Künstlerviertel Montmartre

Der Dichter Charles Baudelaire hatte 1869 in seinem Prosastück „Le Vieux Saltimbanque“, „Der alte Gaukler“, einen armen, gebrechlichen Possenreißer beschrieben, seitdem denken die Franzosen bei Zirkusleuten auch an verkannte Künstler und Dichter.

Picasso aber sieht offenkundig noch etwas anderes in diesen gesellschaftlichen Randfiguren: Männer und Frauen, die etwas von Autonomie verstehen und von Zusammenhalt. Seine großformatige „Gauklerfamilie“ („Famille de Saltimbanques“) zeigt einen Harlekin und seine Angehörigen nicht im Zirkus, sondern in der unbestimmten Weite einer pastelligen Landschaft. Sie sind auf sich gestellt, das lässt sie ernst werden, aber auch frei. Und so sehr sie zusammengehören, so sehr scheint jede und jeder eigenen Gedanken nachzuhängen. Sie verstehen einander wortlos.

Die hellrot-rosa getönten Bilder lebensmutiger Zirkusleute verkaufen sich besser als die bläulichen Leidenden zuvor. Die

neuen Werke bringt ein ehemaliger Clown unter die Leute, der eine alte Apotheke zur Galerie umgebaut hat. Dort entdeckt sie der US-amerikanische Kunstliebhaber Leo Stein. Er kauft ein gefühliges Mädchenbild mit einem Korb roter Blumen und bringt es in den Haushalt ein, den er mit seiner Schwester, einer Schriftstellerin, in Paris führt.

Gertrude Stein mag das Bild nicht, erkennt aber das Talent des Malers. So lassen sich die Geschwister Stein gerne von Picasso sein Atelier zeigen. Sie kaufen mehrere Bilder, laden ihn in ihre Salons ein und Gertrude Stein vereinbart mit ihm ein Porträt.

Das ist leichter zugesagt als getan. Vielleicht ist die Amerikanerin sperrig beim

Modellsitzen. Vielleicht sind die Unterhaltungen, die beide dabei führen, so anregend. Vielleicht ist Picasso auch einfach froh, eine Mäzenin gefunden zu haben, die ihn in Ruhe experimentieren lässt. Jedenfalls will sie 90 Mal für ihn Modell gesessen haben, bis das Porträt 1906 endlich fertig ist.

Es revolutioniert die Geschichte des Menschenbildes. Picasso ließ sich sowohl von Werbeplakaten beeinflussen als auch von altiberischen Skulpturen, die der Louvre gerade zeigte. Während der Sitzungen hat der Spanier die Formen immer weiter reduziert, die im Dreiviertelpprofil dasitzende Denkerin geriet ihm immer skulpturaler. Nun füllt die mächtige Figur den Bildraum beinahe völlig aus, schaut nachdenklich vor sich hin, aus merkwürdig asymmetrischen Augen.

Roh und etwas archaisch wirkt diese Malerei mit ihren harten Konturen und rötlichen Erdtönen. Nichts an ihr ist gefällig, doch Gertrude Stein mag ihr Bildnis. Picasso legt nach und malt ein sonnen-

Rund dreieinhalb mal acht Meter misst »Guernica«, das Picasso gerade noch rechtzeitig zur Weltausstellung 1937 vollendet. Seine Geliebte Dora Maar begleitet die Genese mit der Kamera



durchflutetes „Selbstbildnis mit Palette“ in diesem neuen Stil: Noch konturierter, noch maskenhafter wirkt es – und zeigt den Maler trotzdem als hübschen, sensiblen Mann.

Nur die deutsche Malerin Paula Modersohn-Becker geht in diesen Jahren ähnlich rabiat mit ihren Figuren um. Unabhängig voneinander kommen die beiden Künstler zu dieser Lösung: Der Mensch der Moderne braucht kein Dekor. Er braucht eine Malerei, die sein Wesen erkennt und zeigt.

Die grob behauenen altiberischen Kalkstein-Skulpturen aus vorchristlicher Zeit gefallen Picasso auch deshalb, weil sie aus Spanien stammen. Die erste Aufgabe, die seine Freunde und er sich einst im Künstlercafé „Els Quatre Gats“ von Barcelona gestellt haben, hat er zu diesem Zeitpunkt eingelöst: mit den internationalen Avantgarden Schritt zu halten. Die zweite aber steht noch aus: das alte Spanien mit der Moderne zu versöhnen.

M

Manches an der französischen Kunst, die er in seinen ersten Pariser Jahren so bewunderte, stößt ihn jetzt regelrecht ab, erscheint ihm zu mild, einschläfernd geradezu. Insbesondere einer provoziert ihn über alle Maßen: Henri Matisse, zwölf Jahre älter als er und unbestritten Großmeister der Gegenwartsmalerei. Mit ihm muss Picasso die Gunst von Gertrude Stein teilen. Was findet die Sammlerin nur an einem, der die Kunst allen Ernstes als „Beruhigungsmittel“ bezeichnet!

Das Gegenteil ist in Augen des Spaniers der Fall. Künstler sind nicht dafür da, Wohnzimmer zu verschönern, wie es noch Picassos Vater tat. Sie müssen aufrütteln, widerspenstig bis gewaltsam sein, ihre Mitmenschen auch mit den Hässlichkeiten des Lebens konfrontieren. Er wird es diesem Anpasser zeigen. Und alles kaputt machen, an das der Franzose und seine Anhänger glauben.

Der Gedanke mag Picasso ausgerechnet in der Wohnung von Matisse gekommen sein, als er dem Konkurrenten einmal mit der „Bande à Picasso“ einen Besuch abstat-



Unweit des Eiffelturms reihen sich bei der Weltausstellung in Paris die Bauten auf, in denen die 44 teilnehmenden Länder Kunst präsentieren. Der Pavillon Spaniens ist der zweite von links



»Guernica« (hier im Pavillon) erregt den Unmut der Deutschen, deren brutales Eingreifen im Spanischen Bürgerkrieg es anprangert. Bald darauf schmähen sie Picassos Kunst als »entartet«

IMPRESSIONUM

CHEFREDAKTEURE: Jens Schröder, Markus Wolff

REDAKTIONSLITUNG: Joachim Telgenbücher

MANAGING DESIGNERIN: Tatjana Lorenz

TEXTREDAKTION: Jens-Rainer Berg, Kirsten Bertrand, Insa Bethke, Dr. Anja Fries, Samuel Rieth, Johannes Teschner

AUTOREN: Jörg-Uwe Albig, Dr. Mathias Mesenhöller

BILDREDAKTION: Julia Franz, Christian Gargerle,

Roman Rahmacher, Jochen Raß

LAYOUT: Michèle Hofmann, Frank Strauß

QUALITY BOARD - VERIFIKATION, RECHERCHE,
SCHLUSSREDAKTION:

Leitung: Tobias Hamelmann, Norbert Höfler,
Melanie Moenig (Stellvertreterin):

Elke von Berkholz, Lenka Brandt, Regina Franke, Hildegard Frilling, Dr. Götz Froeschke, Thomas Gebauer, Susanne Gilges, Cornelia Haller, Sandra Kathöfer, Judith Ketelsen, Petra Kirchner, Dirk Krömer, Michael Lehmann-Morgenthal, Dirk Liedtke, Kirsten Maack, Jörg Melander, Andreas Mönnich, Susan Molkenbuhr, Alice Passfeld, Christian Schwan, Andreas Sedlmair, Stefan Sedlmair, Olaf Stefanus, Bettina Süssmilch

KARTOGRAPHIE: Stefanie Peters

CHEF VOM DIENST / KOORDINATION: Ralf Schulte

GESCHÄFTSFÜHRENDE REDAKTEURE:

Maike Köhler, Bernd Moeller

REDAKTIONSSISTENZ: Ümmük Arslan

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt:
Jens Schröder, Markus Wolff

HEAD OF PUBLISHING: Frank Thomsen
(Stellvertreter: Julian Kösters)

PUBLISHING MANAGEMENT: Patricia Hildebrand

SALES DIRECTION: Franziska Bauske,

DPV Deutscher Pressevertrieb

Verantwortlich für den Inhalt der Anzeigen: Petra Küsel –
Head of Brand Print + Direct Sales, Ad Alliance GmbH,
Am Baumwall 11, 20459 Hamburg.

Es gilt die jeweils aktuelle Preisliste unter:
www.ad-alliance.de

MARKETING: Pascale Victoir

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT: Xenia El Mourabit
HERSTELLUNG: G+J Herstellung, Heiko Belitz (Ltg.),
Oliver Fehling

Gruner + Jahr Deutschland GmbH

Sitz von Verlag und Redaktion: Am Baumwall 11, 20459 Hamburg.
Postanschrift der Redaktion: Brieffach 24, 20444 Hamburg.
Telefon: 040/3703-0, Internet: www.geo.de/epoch

Heftpreis: 16,50 Euro

ISBN: 978-3-652-01224-9, ISSN-Nr. 2193-6552

© 2022 Gruner + Jahr Deutschland GmbH, Hamburg

Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg,

IBAN: DE 30 2007 0000 0032 2800 00, BIC: DEUTDEHH

Litho: Peter Becker GmbH, Würzburg

Druck: Neef+Stumme GmbH, Wittingen

Printed in Germany

USA: GEOEPOCHÉ EDITION is
published by Gruner + Jahr GmbH
K.O.P.: German Language Pub., 153 S Dean St,
Englewood NJ 07631.

Periodicals Postage is paid at Paramus NJ 07652.

Postmaster: Send address changes to GEOEPOCHÉ,

GLP, PO Box 9868, Englewood NJ 07631.

KANADA: Sunrise News, 47 Silver Shadow Path,

Toronto, ON, M9C 4Y2, Tel.: +1 647-219-5205,

E-Mail: sunriseorders@post.com

GEO-LESERSERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION

Telefon: 040/3703 2084, E-Mail: briefe@geo-epoch.de

ABONNEMENT- UND EINZELHEFTBESTELLUNG

Onlinekundenservice: www.geo.de/kundenservice

Telefon: 0049/40/55558990

Service-Zeiten: Mo–Fr 7.30 bis 20.00 Uhr, Sa 9.00 bis 14.00 Uhr

Postanschrift: GEOEPOCHÉ Kundenservice, 20080 Hamburg

Preis für ein Jahresabonnement:

33,00 € (D), 37,60 € (A), 66,00 sfr (CH), Studentenabo: 19,80 €

BESTELLADRESSE FÜR GEO-BÜCHER, GEO-KALENDER ETC.

Anschrift: GEO-Versand-Service, 74569 Blaufelden

Telefon: +49/40/42236427, Telefax: +49/40/42236663

E-Mail: guj@sigloch.de

Fotovermerk nach Seiten

Anordnung im Layout: l. = links, r. = rechts, o. = oben, m. = Mitte, u. = unten

Titel: Metropolitan Museum of Art, New York/Alamy

Titel Innenseite: Collection Banco de España, Madrid/Interfoto

Editorial: Malte Joost für GEOEPOCHÉ

Inhalt: Reales Alcázares, Sevilla/akg-images: 4 o.; Kunsthistorisches Museum, Wien/Bridgeman Images: 4 l. u.; Museo Diocesano, Valladolid/akg-images: 4 r. u.; Privatsammlung: 5 o.; Tate Gallery, London © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Interfoto: 5 u.

Die Kunst eines Weltreichs: Prado, Madrid/Interfoto: 6/7, 8, 14/15; Minneapolis Institute of Art: 9; Metropolitan Museum of Art/bpk-images: 10/11; National Gallery, London: 12; Prado, Madrid/Fine Art Images: 12/13; National Gallery of Art, Washington DC: 14; Jean Paul Getty Museum, Los Angeles/imagolog-images: 16/17; Reales Alcázares, Sevilla/akg-images: 18/19; Sorolla Museum, Madrid/Alamy: 20; Museo Carmen Thyssen, Malaga/Bridgeman Images: 21; Christie's © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/akg-images: 22/23; Metropolitan Museum of Art, New York © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/bpk-images: 24/25

Vom Werden und Vergehen des Weltreichs: Prado, Madrid/mauritius images: 27 o.; Kunsthistorisches Museum, Wien/akg-images: 27 m.; Museo Nacional de Escultura, Valladolid/bpk-images: 27 u.; Louvre, Paris/akg-images: 28 o.; Musée National du château de Versailles/Interfoto: 28 m.; Sotheby's/akg-images: 28 u.

Der Maler und der König: Kunsthistorisches Museum, Wien/Bridgeman Images: 31; Museu de Arte de São Paulo, Brasilien/mauritius images: 32; Apsley House, The Wellington Collection, London/Bridgeman Images: 33; Prado, Madrid/Artothek: 34; Prado, Madrid/akg-images: 35; Galleria Doria Pamphilj, Rom/Artothek: 36; Prado, Madrid/Bridgeman Images: 37, 39; National Gallery, London/Artothek: 40; Prado, Madrid/bpk-images: 41

Für Krone und Kirche: Prado, Madrid/akg-images: 42/43, 48/49, 54, 58, 64/65; Muzeum Narodowe, Poznań/Bridgeman Images: 44; Prado, Madrid/Bridgeman Images: 45, 55; Santo Tome, Toledo/Artothek: 46; Metropolitan Museum of Art: 47; Museo Diocesano, Valladolid/akg-images: 50; Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce, Sevilla, Fundación Casa Álvarez de Toledo y Mencos/José Morón Borrego: 51; Louvre, Paris/Bridgeman Images: 52; Prado, Madrid/imagolog-images: 53; Prado, Madrid/Interfoto: 56, 57; Bayerische Staatsgemäldesammlungen/bpk-images: 59 o., 62; National Gallery, London/Interfoto: 59 u.; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid/Interfoto: 60/61; Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel/Bridgeman Images: 63

Schönheit und Schrecken: Prado, Madrid/Bridgeman Images: 66; Fundación Casa d'Alba, Madrid: 67; Prado, Madrid/bpk-images: 68 o.; Prado, Madrid, Leemage/imagolog-images: 68 u.; Prado, Madrid/Alamy: 69; Prado, Madrid/Fine Arts Images: 70; imagolog-images: 71 l.; Metropolitan Museum of Art, New York: 71 r., 72 (3); Prado, Madrid/akg-images: 73

Ausbruch aus den Konventionen: Collection Banco de España, Madrid/Interfoto: 75; Prado, Madrid: 76/77, 80/81, 82, 83; Prado, Madrid/akg-images: 77, 78/79, 84, 87, 88, 95 u.; Museu Nacional d'Art de Catalunya/ullstein bild: 85; Privatsammlung/akg-images: 86, 90, 91; Museo Carmen Thyssen, Malaga/Interfoto: 89; Prado, Madrid/Bridgeman Images: 92/93; Prado, Madrid/Alamy: 94; Museo Sorolla, Madrid/akg-images: 95 o.; Monestir de Montserrat/Alamy: 96; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid: 97

La Sagrada Família: Paul Popper/Popperfoto/Getty Images: 98; Guy Vandereist/Getty Images Creative: 99 l.; Adoc-photos/bpk-images: 99 r.; Robert Harding/Alamy: 100 l.; Institut Amatller d'Art Hispànic: 100 r.

Revolutionäre der Kunst: Christie's Images © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Artothek: 103; Privatsammlung: 104/105; Fundación Banco Santander: 105; Kunstmuseum Basel: 106/107; National Gallery of Art, Washington D. C. © Successió Miró/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Bridgeman Images: 108; Christie's © Successió Miró/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Bridgeman Images: 109; Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Brüssel © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Interfoto: 110/111; Städelsches Kunstmuseum, Frankfurt © Comissió Tàpies/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/bpk-images: 112; Minneapolis Institute of Art/Bridgeman Images: 113

Picasso: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Bridgeman Images: 114/115; Musée Picasso, Paris © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/bpk-images: 116; bpk-images: 117 o., 125 u.; © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Bridgeman Images: 117 u.; The Phillips Collection, Washington DC © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022: 118; Solomon R. Guggenheim Museum, New York © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/akg-images: 119 o.; National Gallery, London © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Bridgeman Images: 120; Metropolitan Museum of Art, New York © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/akg-images: 121; Museum of Modern Art, New York © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Bridgeman Images: 122; Bridgeman Images: 123; Musée Picasso, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn 2022/bpk-images: 124; akg-images: 125 o.; Tate Gallery, London © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Interfoto: 127; Museu Picasso, Barcelona © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2022/bpk-images: 128

Vorschau: akg-images: 130; Alamy: 131

Rückseite: Prado, Madrid/akg-images

tete. Matisse nahm eine afrikanische Statuette aus schwarzem Holz von einem Möbel und zeigte sie dem Gast. Der befühlte die Figur, behielt sie den ganzen Abend in der Hand, als wolle er ihr ein Geheimnis entlocken.

Noch in der Nacht legte er in seinem Atelier los und zeichnete immer wieder einen Frauenkopf mit nur einem Auge und einer langen Nase, die in den Mund übergeht. Am Morgen war der ganze Boden mit den Blättern bedeckt. Erst die altiberischen Köpfe, jetzt die afrikanischen Figuren: Picasso hat seine Meister gefunden. Sie sind lange tot oder leben weit entfernt, ihre Namen kennt man in Frankreich nicht.

Anfang des 20. Jahrhunderts tauchen Berichte aus den Kolonien in den Pariser Zeitungen auf, dabei werden brutalste Verbrechen der Kolonialmacht Frankreich mit Hinweis auf angeblich blutrünstige Rituale der Einheimischen relativiert.

Die Europäer fühlen sich den ozeanischen und afrikanischen Kulturen überlegen. Doch in den Rassismus mischt sich noch etwas anderes: eine tiefe Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Sie erfassen vor allem Künstler, Dichter und Denker. Wie die Gäste im „Els Quatre Gats“ so haben auch die französischen Intellektuellen ihren Nietzsche gelesen und zweifeln wie er am „Culturmenschen“ und dem Stand der Zivilisation. Von den Skulpturen der „Wilden“ versprechen sie sich nun eine Wiederbelebung, einen Energieschub.

So einfach macht es sich Picasso nicht. Er sucht keine neue Folklore, keinen Ausweg aus dem abendländischen Selbstekel. Er will mehr, er will alles kaputt machen und neu erfinden. Für Matisse, meint Picasso, seien die afrikanischen Masken nur Skulpturen wie alle anderen. Er dagegen erkenne in ihnen „magische Dinge“. Denn sie wendeten sich „gegen alles, gegen unbekannte, bedrohliche Geister. Ich schaute immer noch die Fetische an, und auf einmal begriff ich: Auch ich war gegen alles.“

Nun hat er, der Fremde in Paris, seine Rolle gefunden. Und macht sich, beseelt von der neuen ästhetischen Erfahrung, ans Werk, mit Hilfe alter Steinköpfe und weit gereister Masken die Kunst der Gegenwart zu zerlegen.

Er geht auf eigene Faust vor. Spannt eine gut raumhohe, fast quadratische Leinwand auf. Bemalt sie mit einer Bordellszene, einem Motiv, das die französischen Kollegen lieben. Eine Frau im Sitzen von hinten, zwei Stehende von



Auch in »Die weinende Frau« (1937) verarbeitet Picasso Spaniens Leid im Bürgerkrieg. Als Modell für die Verzweifelte dient ihm Dora Maar, deren Züge er in farbige Flächen auflöst

vorne, eine im Profil und eine mit gedrehtem Körper. Und das war es auch schon mit der europäischen Tradition.

Diese feiert seit der Antike das Motiv der schönen Frau als Sinnbild dafür, wie verführerisch Kunst sein kann. Nicht gemeint waren damit bislang Quadratnasen, schiefe Augen, blaugrün gestreifte Wangenknochen, in sich gedrehte Henkelohren, abweisende, maskenartige Gesichter und kantige Körper.

Das sind Picassos „Les Demoiselles d’Avignon“ (der Titel bezieht sich auf eine Straße mit Bordellen in Barcelona). Sie versammeln sich in einem undefinierten Raum, der sich in blaue Scherben aufzulösen scheint. „Ein Bild war bisher eine Summe aus zusammengefügten Teilen“, sagt Picasso, „bei mir ist ein Bild eine Summe von Zerstörungen.“

Während das Werk die glattleibigen Frauenbilder von Henri Matisse, Jean-Auguste-Dominique Ingres und anderen Franzosen ironisiert, feiert es die Magie afrikanischer und altspanischer Skulpturen und im metallisch-blauen Hintergrund auch El Grecos katholische Mystik aus Toledo. Picasso bedient sich nicht nur archaischer Kräfte, er verkörpert sie ab jetzt selbst.

Und erreicht, was er will: Unverständnis, Spott, Fassungslosigkeit. Ein Weggefährte meint kopfschüttelnd: „Die Hässlichkeit der Gesichter war es, die auch die schon halb Überzeugten vor Abscheu vereisen ließ.“

Auch der Maler Georges Braque, mit dem sich Picasso kurz zuvor angefreundet hat, ist hin- und hergerissen zwischen Erschrecken und Respekt für Picassos neue Radikalität. Schließlich lässt er sich auf die

Bildsprache der „Demoiselles d’Avignon“ ein, treibt sie weiter und zergliedert nun seinerseits seine Kompositionen in kantige Formen.

Picasso fühlt sich verstanden, macht mit. Die beiden überbieten einander nun in geometrischen Experimenten, ihre Bilder werden zu Puzzeln aus Kuben und Dreiecken. Den Vorwurf, sich von der Wirklichkeit zu sehr abzuwenden, kontern Picasso und Braque mit noch einer Idee: Sie collagieren nun auch Zeitungsschnipsel und andere Fundstücke. Sammler, Galeristen und Kritiker begeistern sich für den Trend – und nennen ihn Kubismus.

N

Nun, im Sommer 1937, erscheint das alles lange her. Geblieben ist Picasso der Ruf, ein Kunst-Revoluzzer zu sein, einer, der für Überraschungen gut ist. Tatsächlich machte er nach der Erfindung des Kubismus weitere Stilwechsel durch. Malte plötzlich wieder ganz heile, runde und satte Figuren. Machte dann bei den Surrealisten mit, die das Unterbewusstsein in organischer, leicht abstrahierter Formensprache zu ergründen suchten. Experimentierte als Grafiker mit Mythen wie dem Stiersmenschen Minotaurus als Alter Ego. Festlegen wollte er sich nie.

Das geht in der Kunst, in der Politik geht es nicht. Denn nun ist nicht mehr er der Zerstörer, und was kaputt geht, sind keine überholten ästhetischen Vorstellungen. Die Zerstörer sind Diktatoren und ihre Mitläufser. Sie morden, zerstören ganze Kulturen, führen Vernichtungskriege.

Picasso, Mitte 50, unterstützt die spanische Republik nach Kräften und spendet sein Geld für die dortige Kindernothilfe. Doch es kommt immer schlimmer. 1939 gewinnen Francos Schlächter den Bürgerkrieg. Deutschland beginnt den Zweiten Weltkrieg. Im Jahr darauf besetzen die Nationalsozialisten Paris.

Im Juni 1940 stattet Adolf Hitler der besiegten Stadt einen Dreistundenbesuch ab. Er posiert vor dem Eiffelturm, lässt sich am alten Weltausstellungsgelände im Jardin du Trocadéro vorbeifahren. Bei ihm



Picasso schöpft immer wieder auch aus der Geschichte der spanischen Kunst: 1957 interpretiert er mit »Las Meninas« jenes berühmte Bild neu, das Diego Velázquez drei Jahrhunderte zuvor gemalt hatte

ist Albert Speer, der Architekt des hochfahrenden deutschen Pavillons von 1937. Und sein Lieblingsbildhauer Arno Breker, der Picasso für einen „seltsamen Charakter“ hält und Hitler beisteht in seinem Kampf gegen den Kubismus und die anderen Avantgarden.

Die Antimodernen haben die Hauptstadt der Moderne übernommen.

Picassos Berühmtheit schützt den Künstler bis zu einem gewissen Grad, denn die Nationalsozialisten sind sich bewusst, welchen internationalen Skandal es auslösen würde, einen so prominenten Mann einzusperren. Im Gegensatz zu anderen Künstlern in Paris aber darf Picasso nun nicht mehr ausstellen, das hat Francos Botschafter bei den Deutschen erwirkt.

Picasso bemüht sich nicht um Ausreise, und er dient sich auch nicht den Besatzern an. Wenn ihn deutsche Zivilisten in seinem Atelier südlich der Seine besuchen, steckt er ihnen eine kleine Reproduktion von „Guernica“ zu und fragt: „Haben Sie nicht Angst, das mit sich rumzutragen?“ Einmal inspiert ein deutscher Soldat den Raum und sieht eine Abbildung des Gemäldes. „Haben Sie das gemacht?“, fragt er. „Nein, Sie!“, antwortet der Spanier.

Picasso geht viel an der Seine spazieren. Im Privaten trifft er Freunde; einmal führt

er mit den Autoren Albert Camus, Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre, dem Psychoanalytiker Jacques Lacan, Dora Maar, seinem Hund und einigen anderen ein von ihm verfasstes surrealistisches Theaterstück in der Wohnung von Freunden auf.

Und er ärgert sich so über Francos bleibende Macht, dass er 1944 gleich nach der Befreiung von Paris in die kommunistische Partei eintritt. Im Herbst 1944 erklärt er in der kommunistischen Parteizeitung L'Humanité dazu, er habe in seiner Malerei „wie ein wahrer Revolutionär gekämpft“. Nie habe er sie „als eine Kunst der puren Unterhaltung und Zerstreuung betrachtet“. Dass er mit diesem Schritt den Westen gegen sich aufbringt, stört ihn nicht. Dass sein Werk nicht in die sozialistisch-realistische Kunstdoktrin des Ostens passt, auch nicht. Er ist ein Meister darin, Mehrheitsmeinungen zu widerstehen.

In den Jahrzehnten nach dem Krieg kultiviert Pablo Picasso seinen Individualismus weiter. Lässt sich fotografieren,

hofieren, so lange, bis ihn wirklich jeder kennt. Und für den modernen, autonom handelnden Künstler schlechthin hält. Er lebt sein Leben öffentlich, man weiß um seine Frauen, sieht sie in seinem Werk wieder. Längst vergleicht er sich nicht mehr mit Zeitgenossen, sondern misst sich in seiner Malerei mit den Alten: Er malt noch einmal nach seinem Landsmann Diego Velázquez, dem Held seiner Jugend. Und er zeichnet Stiere, immer wieder. Für die Weltfriedensbewegung entwirft er eine Taube.

Nach Spanien zieht er nicht zurück, hauptsächlich lebt er in Südfrankreich. Aber die Mythen seiner Kindheit bleiben. So oft hat Pablo Picasso seinen Stil gewechselt. Treu geblieben ist er dabei dem, was ihn an seine Heimat erinnert.

Am Ende hat er eingelöst, was er und seine Clique sich damals im „Els Quatre Gats“ versprochen haben: Die Kunst des 20. Jahrhunderts selbst erfinden, mit den Mitteln der eigenen Ahnen.

El Greco, der nach Spanien eingewanderte sinnliche Mystiker. Velázquez, der Maler und Freund der Außenseiter. Goya, der Chronist des Schreckens und der Kriege. Die altiberischen Bildhauer, die sich am Menschen abarbeiten. Zu ihnen gesellt sich Pablo Picasso. Und nimmt sie mit in die Zukunft der Kunst. ●

Die Welt der Geschichte: für jeden das Richtige

Exklusive Angebote zum Selbstlesen oder Verschenken



**GEO EPOCHE
EDITION**
präsentiert eine Ära
der Kunstgeschichte.
4 Ausgaben in 2 Jahren.

**GEO EPOCHE
KOLLEKTION**
behandelt jeweils
ein wichtiges Zeitalter
der Menschheit.
4 Ausgaben im Jahr.



Als Magazin
oder digital

— 4x Wunschmagazin
bequem portofrei
nach Hause

— 30 Tage die digitale
Bibliothek der Welt-
geschichte gratis testen

+49 (0) 40 / 55 55 89 90 | www.geo-epoch.de/fuer-jeden

Bitte Bestell-Nr. angeben: GEO EPOCHE EDITION selbst lesen 199 7746 / verschenken 200 1508
GEO EPOCHE KOLLEKTION selbst lesen 200 0626 / verschenken 200 1526

4 Ausgaben GEO EPOCHE EDITION für zzt. 66,-€ oder 4 Ausgaben GEO EPOCHE KOLLEKTION für zzt. 54,-€ (alle Preise inkl. MwSt. und Versand). GEO EPOCHE plus 30 Tage gratis testen – danach zzt. 4,99 € für 30 Tage (inkl. MwSt.). Es besteht ein 14-tägiges Widerrufsrecht. Zahlungsziel: 14 Tage nach Rechnungserhalt. Nach Erhalt der 4 Ausgaben bzw. bei GEO EPOCHE plus nach den ersten 30 Tagen jederzeit kündbar. Anbieter des Abonnements ist Gruner+Jahr Deutschland GmbH. Belieferung, Betreuung und Abrechnung erfolgen durch DPV Deutscher Pressevertrieb GmbH als leistenden Unternehmer.



GOTIK

Das Zeitalter des Lichts



Den Kragen ihres weichen Umhangs elegant an das Kinn gehoben, den Blick mit leicht zusammengezogenen Augen in die Ferne gerichtet, so lebensecht hat der sogenannte Naumburger Meister um 1250 diese Stifterin in Stein gehauen. Die farbig bemalte Statue im Naumburger Dom soll die um 1046 verstorbenene Uta von Ballenstedt, Markgräfin von Meißen, zeigen – und ist eines der berühmtesten Werke der Gotik in Deutschland



Nichts scheint
den Wagemut der
Baumeister der Gotik
bremsen zu können.
Als die Kathedrale
von Wells (England)
nachträglich einen Turm
über der Kreuzung
von Lang- und Quer-
haus erhält, beginnt
sich der Bau gefähr-
lich zu senken. Die um
1338 eingezogenen
Scherenbögen leiten
den Druck auf einzig-
artige Weise ab

Der Bruch könnte größer kaum sein. Als in den Wirren der Völkerwanderungszeit um 500 n. Chr. das Weströmische Imperium kollabiert und germanische Herrscher auf dessen Trümmern in Europa eigene Königreiche errichten, beginnen nach dem Glanz der Antike düstere Jahrhunderte für die Künste. Kaum noch jemand malt oder ist des Schreibens mächtig, allein in den Klöstern und Institutionen der Kirche überdauern Kultur und Wissen. Erst unter dem Frankenkönig Karl dem Großen, der sich mithilfe seiner Truppen und des Papstes im Jahr 800 zum Nachfolger der römischen Cäsaren und damit zu einem der mächtigsten Herrscher seiner Zeit aufschwingt, erleben die Künste eine Renaissance. Karl fördert Kultur und Wissenschaft, macht seine Residenz Aachen zum Musenhof, reformiert Verwaltung und Schriftwesen.

Erstmals seit der Antike entstehen nördlich der Alpen nun wieder monumentale Gewölbe, Gotteshäuser nie gesehener Größe. Doch die Bauwerke wirken mit ihren dicken Mauern wie wuchtige, düstere Trutzburgen. Für viele Gläubige ist das Christentum aber vor allem der Glaube an das Licht, als das Jesus den Menschen den Weg aus der Finsternis ins Himmelreich weist.

Und es ist dieser Glaube, der den einflussreichen Abt des Klosters Saint-Denis bei Paris im Jahr 1140 einen revolutionären Entschluss fassen lässt: Auf sein Geheiß hin wird der Ostteil der Abteikirche neu gestaltet. Die Gewölbe des Gotteshauses sollen nicht wie bisher üblich von mächtigen Pfeilern getragen werden, sondern von himmelstürmend-schlanken Säulen und Stützen.

Die Baumeister errichten auch keine burgdicken Mauern mehr. Die Wände der neuen Kirche sind dünner und von unzähligen Fenstern durchbrochen, ein jedes von filigranen Spitzbögen bekrönt. Leichte Kreuzrippengewölbe ersetzen wuchtige Kuppeln. Es ist, als trage diese nach Licht und Luft strebende neue Kirche die Gebete der Gläubigen direkt in den Himmel.

Derart beeindruckt sind die Menschen, dass sich der revolutionäre Stil rasch verbreitet. Vielerorts in Europa entstehen nun Gotteshäuser der später „Gotik“ genannten Bauweise.

Dabei folgt alles den strengen Regeln der Geometrie, die in ihrer Gleichmäßigkeit die vollkommene Ordnung des Kosmos spiegeln. Wie der Schöpfer die Welt, so der Anspruch, formen die Baumeister ihr Werk.

GEOEPOCHE EDITION widmet sich in seiner nächsten Ausgabe der Kunst der Gotik. Erzählt von den bahnbrechenden Neuerungen des Abtes Suger von Saint-Denis, der im Jahr 1140 aus tiefstem Glauben eine neue Form der sakralen Architektur begründet – und schildert, wie diese Revolution der Baukunst erst Frankreich erfasst, dann England, die deutschen Lande und Norditalien.

Für fast 400 Jahre schmücken Maßwerk, Spitzbögen und Stützpfeiler nun auch Altäre, Gemälde und Reliquienschreine, fließen die Elemente auch ein in die profane Architektur, feiern Künstler, Handwerker und Auftraggeber ein nie gekanntes Selbstbewusstsein.

GEOEPOCHE EDITION über das Zeitalter der Gotik.

»Die Fantasie, verlassen von der Vernunft,
erzeugt nur unmögliche Ungeheuer;
vereint mit ihr jedoch ist sie die Mutter der
Künste und Ursprung der Wunder.«

Francisco de Goya (1746–1828)



GEO EPOCHE EDITION