

RALF JUNKERJÜRGEN /
HELMUT C. JACOBS (Hg.)

Meisterwerke der spanischen Malerei in Einzeldarstellungen

Maíno Casas *Checa* Anglada Camarasa
Gris Sorolla Barceló *tàpies* Canogar
Rosales Sánchez Cotán *Quintanilla* Borrell
Regoyos Equipo Crónica Zurbarán *Picasso*
Madrazo *Dalí* Miró Goya
Pantoja de la Cruz *Vidal* Velázquez Herrera
Pérez Villaamil *Zuloaga* *El Greco*
Weiss Murillo Romero de Torres *Fernand*

Meisterwerke der spanischen Malerei in Einzeldarstellungen

Herausgegeben von
Ralf Junkerjürgen und Helmut C. Jacobs

ERICH SCHMIDT VERLAG

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
ESV.info/978-3-503-18105-6

Gedrucktes Werk: ISBN 978-3-503-18104-9
eBook: ISBN 978-3-503-18105-6

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2018
www.ESV.info

Ergeben sich zwischen der Version dieses eBooks
und dem gedruckten Werk Abweichungen,
ist der Inhalt des gedruckten Werkes verbindlich.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Marina Ortrud M. Hertrampf El Greco: <i>El entierro del señor de Orgaz</i> (1586/88)	13
Ira Oppermann Juan Sánchez Cotán: <i>Bodegón de caza</i> (1600/03)	29
Wolfram Aichinger Juan Pantoja de la Cruz: <i>El nacimiento de la Virgen</i> (1603)	43
Michael Scholz-Hänsel Francisco de Zurbarán: <i>La visión de san Pedro Nolasco</i> (1628)	57
Christopher F. Laferl Juan Bautista Maíno: <i>La recuperación de Bahía de Todos los Santos</i> (1634/35)	71
Pilar Diez del Corral Corredoira Francisco de Herrera der Ältere: <i>San Basilio dictando su doctrina</i> (1638/47)	87
Thierry Greub Diego Velázquez: <i>Las meninas</i> (1656)	99
Ingrid Moor Bartolomé Esteban Murillo: <i>Niños comiendo una tartera</i> (1675/80)	111
Susanne Greilich José de Madrazo y Agudo: <i>La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos</i> (1807)	125
Helmut C. Jacobs Francisco de Goya: <i>El Dos de Mayo de 1808 und El Tres de Mayo de 1808</i> (1816)	139
Susanne Schlünder María del Rosario Weiss Zorrilla: <i>Los Duques de San Fernando de Quiroga</i> (1833/36)	153
Angelica Rieger Jenaro Pérez Villaamil: <i>El castillo de Gaucín</i> (1849)	167

Inhaltsverzeichnis

Jan-Henrik Witthaus	
Eduardo Rosales: <i>Doña Isabel la Católica dictando su testamento</i> (1864)	181
Carme Narváez Cases	
Mariano Fortuny: <i>Almuerzo en la Alhambra</i> (1872)	197
Helmut C. Jacobs	
Pere Borrell del Caso: <i>Una cosa que no pot ser / Muchacho saliendo del cuadro</i> (1874)	211
Christian von Tschilschke	
Ulpiano Checa: <i>Carrera de carros romanos</i> (1890)	225
Nina Preyer	
Ramón Casas i Carbó: <i>Flores deshojadas</i> (1894)	239
Helmut C. Jacobs	
Joaquín Sorolla: <i>Vuelta de la pesca</i> (1894/95)	253
Jochen Mecke	
Darío de Regoyos: <i>Viernes Santo en Castilla</i> (1904)	269
Rosa M. Creixell Cabeza	
Lluïsa Vidal: <i>Amas de casa</i> (1905)	283
María Villalonga Cabeza de Vaca	
Hermen Anglada Camarasa: <i>Los enamorados de Jaca</i> (1909/10)	295
Nanette Rißler-Pipka	
Juan Gris: <i>Retrato de Pablo Picasso</i> (1912)	309
Helmut C. Jacobs	
Joan Miró: <i>La masía</i> (1921/22)	325
Ralf Junkerjürgen	
Julio Romero de Torres: <i>Cante jondo</i> (1923/30)	341
Marlen Schneider	
Pablo Picasso: <i>Guernica</i> (1937)	357
Ralf Junkerjürgen	
Ignacio Zuloaga: <i>El palco de las presidentas</i> (1945)	369
Mirjam Reischert	
Salvador Dalí: <i>La tentation de saint Antoine</i> (1946)	387
Dagmar Schmelzer	
Antoni Tàpies: <i>Forma de crucificat</i> (1959)	403
Víctor Nieto Alcaide	
Rafael Canogar: <i>Toledo</i> (1960)	419
Thomas Zaunschirm	
Isabel Quintanilla: <i>Cuarto de baño</i> (1968)	431

Inhaltsverzeichnis

Paula Barreiro López	
Equipo Crónica: <i>El intruso</i> (1969)	441
Helmut C. Jacobs	
Miquel Barceló: <i>La cuadrilla</i> (1990)	455
Abbildungsverzeichnis	471
Zu den Autorinnen und Autoren	475

Einleitung

Der beeindruckende künstlerische Reichtum Spaniens verlockt dazu, sich der unüberschaubaren Anzahl faszinierender Bilder über Einzeldarstellungen zu nähern. Diese haben den Vorteil, den Leser anhand der vertieften Interpretation eines konkreten Beispiels zugleich auch in die grundsätzlichen Problemstellungen eines Werks einzuführen. Schwierig wird es jedoch, wenn man unter den vielen Künstlerinnen und Künstlern auszuwählen hat. Während in manchen Fällen Namen und Beispielwerk unstrittig sind, scheiden sich an anderen die Geister. Wieder andere Gemälde sind im deutschsprachigen Raum weitgehend unbekannt, während andererseits Kenner der Materie auch Namen vermissen werden. Wer eine solche Auswahl an „Meisterwerken“ vorlegt, betritt unsicheres Terrain, denn das Unterfangen ist per se weder abschließbar noch bis ins Letzte schlüssig begründbar.

Daher möchten wir die Bezeichnung „Meisterwerk“ hier nicht als Instrument der Auslese und Kanonisierung, sondern allgemeiner als Anreiz verstehen, um sich mit bedeutenden und besonderen Werken auseinanderzusetzen und vertraut zu machen. Die hier vorgeschlagene Auswahl will nicht die Spreu vom Weizen trennen, sondern Wege aufzeigen, die auch zu den zahlreichen weiteren „Meisterwerken“ sowohl der hier versammelten als auch der nicht vertretenen Künstlerinnen und Künstler führen. Eine so verstandene „anleitende“ Auswahl soll vor allem inspirieren und Lust auf Entdeckungen machen, und dass es in Sachen spanischer Kunst viel zu entdecken gibt, wurde in den letzten Jahren im Rahmen von sehr erfolgreichen Ausstellungen wiederholt manifest. Des Weiteren sollen die hier versammelten Schlaglichter insgesamt auch einen Blick auf das Ganze eröffnen und möchten in dieser Hinsicht im deutschsprachigen Raum dem Mangel an leicht zugänglichen Überblicksdarstellungen zur spanischen Malerei begegnen.

Ebenso vielfältig wie die Gegenstände ist auch das Autorenteam geworden, das sich interdisziplinär aus Romanisten und Kunsthistorikern und international aus Deutschen, Spaniern und Österreichern zusammensetzt. Den Einzelnen wurde dabei so viel Freiheit gewährt, wie nötig ist, um sowohl der Einzigartigkeit des jeweiligen Kunstwerks gerecht zu werden, als auch das eigene Temperament nicht einzuschränken. Damit die Beiträge andererseits nicht zu heterogen werden, waren bestimmte Vorgaben einzuhalten. Neben den notwendigen biografischen und historischen Kontexten und der Bildbeschreibung stand die kulturhistorische Bedeutung des jeweiligen Werks im Vordergrund. Bei aller Verschiedenheit geht es in den Beiträgen doch immer auch um Fragen religiöser, politischer, nationaler, geschlechtsspezifischer oder individueller Identität. Bilder ermöglichen über

Einleitung

ihre Unmittelbarkeit einen direkten Zugang zur Kultur und Geschichte. Allerdings zeigt jeder Beitrag aufs Neue, dass dieser Zugang einem erst erschlossen werden muss.

Ergänzt werden die jeweiligen Ausführungen durch Ausblicke auf die Wirkungsgeschichte und die intermedialen Bezüge. Damit liegt der Fokus auf einer Schnittmenge, in der Vertreter unterschiedlicher Fachtraditionen mühelos zusammenarbeiten können. Die Interpretationen werden ergänzt von Literaturhinweisen in den Fußnoten, die weitere Wege zu einer noch intensiveren Auseinandersetzung weisen. Die Beiträge richten sich daher an ein breites Publikum und möchten ebenso den Kunstliebhaber wie den Experten ansprechen, aber auch Studierende verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen. In dem Wunsch, unterschiedlichen Interessen zu entsprechen, wurde den Leserinnen und Lesern alle Freiheit gelassen, wie sie den Band lesen möchten, sprunghaft-punktuell oder systematisch-chronologisch, kurzweilig und erbaulich oder methodisch mit Lernziel.

Mit Ausnahme des Englischen wurden alle fremdsprachlichen Zitate, soweit nicht anders ausgewiesen, von den jeweiligen Autoren übersetzt. Um den Fußnotenapparat nicht ausufern zu lassen, sind die Angaben auf das Notwendige reduziert worden, und bei bibliografischen Angaben wurde auf Reihentitel usw. verzichtet. Bei Internetquellen wurde die Nennung des Abrufdatums weggelassen, weil mit dem Publikationsdatum gewährleistet ist, dass die Links noch aktiv sind, und es unerheblich ist, wann ein einzelner Autor eine Internetseite zuletzt besucht hat.

Unser größter Dank gilt den Autorinnen und Autoren, die sich bereit erklärt haben, neben ihren sonstigen Verpflichtungen einen Beitrag zu verfassen, sowie den Übersetzerinnen und Übersetzern Cristina Alonso-Villa, Julia Gruber, Anja Laube, Hubert Pöppel, Katharina Schryro und Sieglinde Sporrer. Das aufwändige und ebenso kostspielige Projekt hätte nicht ohne die großzügigen Förderungen von Hispanex (Spanien), der Vielberth-Stiftung (Regensburg) und der Pfandbriefstiftung realisiert werden können.

Weitere Unterstützung verdanken wir Cristina Alonso-Villa, Fernando Fernán-Gómez, Annette Scholz, Kilian Söllner, Montserrat Sans Ruiz und vor allem Hubert Pöppel, Claudia Mathes und Anna-Lisa Stadler, deren redaktionelle Hilfe unerlässlich gewesen ist.

Helmut C. Jacobs, Duisburg-Essen
Ralf Junkerjürgen, Regensburg



Abb. 1

Marina Ortrud M. Hertrampf

El Greco: *El entierro del señor de Orgaz* (1586/88)

„Greco ist wohl das größte Ereignis, das unsereinem blühen konnte. [...] Nicht, weil Greco so groß ist, sondern weil er neu ist.“¹ – Über hundert Jahre ist es her, dass der deutsche Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe dies auf seiner Spanienreise enthusiastisch feststellte. Nachdem die außergewöhnliche, manieristische Bildsprache von El Greco (der Grieche), eigentlich Domenikos Theotokopoulos (*1541 auf Kreta, †1614 in Toledo), von der spanischen Kunstkritik des 17. und 18. Jahrhunderts als geradezu „lächerlich wirkende, verachtenswerte Extravaganz“ „grausamer Pinselstriche“ abgestraft und infolgedessen jahrhundertlang vernachlässigt worden war,² wurde El Greco ab Mitte des 19. Jahrhunderts quasi über Nacht neu entdeckt und zu einem Maler von Weltruhm. Maßgeblich für diese Wende, die bald schon zu einer regelrechten *grecomanía* führen sollte, war zunächst Théophile Gautier, der El Grecos Malerei auf seiner Spanienreise 1840 kennen und schätzen gelernt hatte. Durch seine positive Neubewertung wurde El Greco von Delacroix, Millet und Manet entdeckt.

In Spanien führte die Krise nationaler Identität nach dem Desaster von 1898 zur Rehabilitation El Grecos: Vertreter der sogenannten Generation von 98 suchten nach Spuren der spanisch-kastilischen Kollektividentität und fanden sie in Künstlern des Goldenen Zeitalters wie El Greco. Wegweisend für diese Interpretation war die 1908 veröffentlichte, noch heute einschlägige Studie von Manuel B. Cossío über das Leben und Werk des Malers, die zur Basis eines nationalistisch geprägten El Greco-Mythos wurde.³ El Greco, schreibt Cossío, sei „el más

¹ Julius Meier-Graefe: *Spanische Reise*, Berlin: Rowohlt, 1923, S. 89.

² Francisco Pacheco attestierte El Greco im Jahr 1611 „cruels borrones“ [grausame Entwürfe] (*Arte de la Pintura*, hrsg. v. Bonaventura Bassegoda I. Hugas, Madrid: Cátedra, 1990, S. 483). Antonio Palomino de Castro y Velasco bewertete El Grecos Kunst 1725 im direkten Vergleich zu Tizian und konstatierte, El Greco male „con tal extravagancia, que llegó à hazer despreciable y ridicula su Pintura“ [mit einer solchen Extravaganz, dass es ihm gelang, seine Malerei verächtlich und lächerlich zu machen]. (*Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles*, London: Henrique Woodfall, 1742, S. 38).

³ Ausführlich zur El Greco-Forschung siehe z. B. Jonathan Brown: „El Greco – Mensch und Mythos“, in: ders. et al. (Hrsg.): *El Greco und Toledo*, Berlin: Fröhlich & Kaufmann, 1983, S. 13–26. Speziell zur Neubewertung in Spanien siehe Eric Storm: *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860–1914)*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

castizo de los pintores españoles; impregnando de *tristeza* á sus héroes en los mismos días en que Cervantes forjaba su eternamente castizo *Caballero de la triste figura*.⁴

Neuartig und innovativ sollte der expressiv-eigenwillige Umgang mit Farbe, Form und Pinselführung El Grecos schließlich aber vor allem auf die künstlerische Moderne und Avantgarde wirken. Ob Cézanne, Chagall, Picasso oder die Maler des deutschen Expressionismus (insbesondere des Blauen Reiters), kaum einer der großen Künstler der Moderne hat sich nicht mit El Greco auseinandergesetzt, um das ‚Neue‘ seiner Malweise für die Entwicklung des eigenen Stils fruchtbar zu machen.⁵

Ungeachtet der Tatsache, dass der Großteil von El Grecos Werken unterschiedlichste Facetten spanischer Kunst und Kultur des Goldenen Zeitalters abbildet und Ausdruck einer in der säkularisierten Welt nur mehr schwer zugänglichen Religiosität und Volksfrömmigkeit ist, wirkt die Faszinationskraft seiner Werke bis in die unmittelbare Gegenwart fort: So überrascht und fasziniert El Grecos einzigartiger Stil noch immer tagtäglich unzählige Besucher der Pfarrkirche Santo Tomé in Toledo. Das dort in der Capilla de la Concepción hängende Gemälde *El entierro del señor de Orgaz* (*Das Begräbnis des Herrn von Orgaz*) ist zweifelsohne sein bedeutendstes – und zugleich komplexestes – Werk.⁶ Zwischen 1586 und 1588 als Auftragsarbeit zu Ehren des im 14. Jahrhundert verstorbenen Don Gonzalo, Herrn von Orgaz, dem wichtigsten Wohltäter der Pfarrkirche Santo Tomé, entstanden, zeigt das Gemälde die Volkslegende, nach der bei seinem Begräbnis sowohl der Heilige Stephanus als auch der Heilige Augustinus zugegen gewesen seien, um ihm die letzte Ehre zu erweisen.⁷

⁴ Manuel B. Cossío: *El Greco*, Madrid: Victoriano Suárez, 1908, S. 539. [der authentischste aller spanischen Maler; er verleiht seinen Heldenfiguren eine *Traurigkeit*, und das zur selben Zeit, als Cervantes seinen ewig wahren spanischen *Ritter von der traurigen Gestalt* prägte.]

⁵ In der Kunstgeschichte wurde El Greco Anfang des 20. Jahrhunderts überschwänglich als ‚Pionier‘ oder ‚Vater‘ des Expressionismus gefeiert. Vgl. hierzu Brown, Anm. 3, S. 21–24; Beat Wismer / Michael Scholz-Hänsel (Hrsg.): *El Greco und die Moderne*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012; und Veronika Schroeder: *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Frankfurt a. M.: Lang, 1998.

⁶ Für Teil- und Detailansichten des Monumentalwerks siehe die reichen Farbbildtafeln in José Camón Aznar: *El Greco: l'Entierro del conde di Orgaz*, Florenz: Sadea/Sansoni Editori, 1965; und Francisco Calvo Serraller: *El Greco. The Burial of the Count of Orgaz*, London: Thames and Hudson, 1995.

⁷ An dieser Stelle sei auf die unterschiedlichen Titelgebungen des Gemäldes verwiesen: In der älteren Forschung hat sich fälschlicherweise der Titel *El entierro del conde de Orgaz* (*Das Begräbnis des Grafen von Orgaz*) etabliert; neuere Forschungen ergaben jedoch, dass der Titel des Grafen (*conde*) erst den Nachfahren von Don Gonzalo im 16. Jahrhundert verliehen wurde. Vgl. hierzu Almudena Fernández Domínguez / Milagros Carrasco Sanz: *El entierro del señor de Orgaz*, Toledo: P55 Servicios Culturales/Parroquia de Santo Tomé, 2010, S. 10.

El Greco oder: der (be-)fremde(nd)ste Maler Spaniens

Domínikos Theotokópoulos, der fremde Maler, der in seiner zunächst italienischen und dann dauerhaft spanischen Wahlheimat vereinfachend ‚El Greco‘ genannt wurde, wirkte mit seiner außergewöhnlichen Malweise zu Lebzeiten ebenso befremdend wie noch heute.

Als etwa dreißigjähriger Mann übersiedelte der bis dahin als Ikonenmaler tätige El Greco von seinem Geburtsort Candia (heute Iraklion, das damals zum venezianischen Staatsgebiet gehörte) auf Kreta nach Venedig, wo er sich der Schule Tizians anschloss und sich mit dem von ihm sehr verehrten Jacopo Tintoretto intensiv beschäftigte. El Greco nahm Tizians und Tintoretts Idee der Farbe als magischer Ausdruck des Mystischen und Göttlichen auf. In Verbindung mit den deutlichen Einflüssen der byzantinischen Kunst und Literatur⁸ verschmolz er sie zu einer ebenso einzigartigen wie verstörend faszinierenden Formen- und Bildsprache.

Über den Kontakt zu Luis de Castilla, Sohn des Erzbischofs von Toledo, den El Greco bei dem großen Kunstmäzen Alessandro Farnese in Rom, seiner nächsten Lebensstation, kennengelernt hatte, erhielt er mehrere Aufträge in Toledo, wo er sich um 1577 schließlich niederließ. Auch wenn die genauen persönlichen Gründe für El Grecos Übersiedelung unbekannt sind, so lassen sich zwei mögliche soziokulturelle Gründe anführen: zum einen der hohe Konkurrenzkampf in Italien, zum anderen die dortigen ökonomischen Probleme, die zu schlechten Auftragslagen führten. Hierzu ist zu wissen, dass sich die italienischen Künstler ein so hohes Sozialprestige erarbeitet hatten, dass sie den traditionellen *artes liberales* gleichgestellt waren und die Ausbildung eines eigenständigen künstlerischen Stils somit praktisch eingefordert wurde. Als individuell konzipierte Unikate waren ihre Werke daher auch vergleichsweise teuer. Das damals wohlhabende Spanien schien der rechte Ort für Künstler aus Italien zu sein, die sich hier quasi als ‚Gastarbeiter‘ verdingten und vor allem versuchten, bei der Ausschmückung der sich gerade im Bau befindlichen Klosterresidenz El Escorial mitzuwirken: „El Greco hat diese Chance früh erkannt und wurde damit, fast ganz ohne sein Zutun, zu einem Vorkämpfer der Rechte der spanischen Künstler, die damals in ihrem Land oft nur als einfache Handwerker galten.“⁹

Obwohl El Greco, der sich selbst auch Dominico Greco nannte, in Spanien heimisch geworden war – er sollte das Land bis zu seinem Tode nicht mehr verlassen – und 1589 auch das Toledaner Bürgerrecht erworben hatte, erhielt er seine kulturelle Alterität ganz bewusst dadurch aufrecht, dass er seine Bilder in grie-

⁸ Walter Nigg weist auf die kaum zu überschätzende Bedeutung von El Grecos Rezeption von Dionysios Areopagita für seine Malkunst hin. Vgl. Walter Nigg: *Maler des Ewigen. Meditationen über religiöse Kunst*, Bd. 1, Zürich/Stuttgart: Artemis, 1961, S. 190.

⁹ Michael Scholz-Hänsel: *El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1541–1614*, Köln: Taschen, 2004, S. 26.

chischen Buchstaben mit seinem eigentlichen Namen signierte.¹⁰ Damit stilisierte er nicht nur ganz bewusst seine ‚Fremdheit‘, sondern unterstrich zugleich auch sein exzentrisches Selbstbewusstsein als individuelle Künstlerpersönlichkeit.

In den klerikalen, intellektuellen und künstlerischen Kreisen Toledos wurde die geistig-spirituelle wie intellektuelle Tiefe der religiösen und weltlichen Bilder des belesenen El Greco sehr geschätzt. Als *pictor doctus* genoss El Greco, der sich auch mit Fragen der Ikonografie, Kunsttheorie und Architektur beschäftigte, bei Gelehrten, Priestern und Dichtern respektvolles Ansehen.¹¹ Von der breiten Bevölkerung hingegen wurde der fremdartige Maler mit seinen ‚gespenstischen‘ Bildern – den perspektivisch verzerrten Menschengestalten mit ihren unnatürlich langen Gliedmaßen und der Leichenfarbe ihrer Haut haftet in der Tat etwas verstörend Geheimnisvolles, Un- oder gar Übernatürliches an – für wahnsinnig gehalten und als ‚Geisterseher‘ bezeichnet. Auch die Gunst von Philipp II. konnte er letztlich nicht gewinnen: Bei der Ausgestaltung der Kirche des Escorial wollte Philipp II. die im Tridentiner Bilderdekret formulierte Forderung nach größtmöglicher Klarheit der Bildgestaltung realisiert sehen. El Grecos hierfür gemaltes *Martyrium des Heiligen Mauritius* (1582) zeugt zwar von tiefer Religiosität des Malers, ist jedoch fern jeder naturalistischen Klarheit und schien dem König daher – trotz grundsätzlicher Anerkennung der künstlerischen Qualität – nicht schicklich für ein Altarbild diesen Ranges. Doch steht El Greco damit nicht grundsätzlich im Konflikt mit der Reform der katholischen Bilderwelt – ganz im Gegenteil: El Greco stand im Dienste der Erzdiözese Toledo, um die Pfarrkirchen auf orthodoxe Bildgestaltungen im Sinne der katholischen Bilderreform zu kontrollieren. El Greco selbst leistete mit der durchaus revolutionären Modifikation tradierter ikonografischer Programme und der Entwicklung seines Individualstils innovative Beiträge zur Reform der katholischen Bilderwelt und bediente mit seinem Themenrepertoire die zentralen Vorstellungen der Gegenreformation in Abgrenzung zu protestantischen Ansichten, so etwa die Darstellung der Heiligen als Fürsprecher des Menschen vor Gott, die Fokussierung auf die Buße als

¹⁰ Bereits Meier-Graefe, Anm. 1, S. 94, hatte El Greco als transkulturellen Künstler beschrieben: „Dieser Grieche, der aus Italien kam und in Spanien malte, ohne Spanier zu werden, [...] wirkt europäisch.“

¹¹ El Greco wurde von zahlreichen damals renommierten Schriftstellern sehr geschätzt, so etwa von Fray Paravicino y Arteaga und Luis Góngora y Argote, die ihm Lobgedichte widmeten, oder aber Miguel de Cervantes. Cervantes’ begeisterte Bewunderung gerade für *El entierro del señor de Orgaz* scheint so weit gegangen zu sein, dass es in seinem einzigen Heiligendrama, *El rufián dichoso* (*Der bußfertige Raufbold*, 1609), als ikonischer Prätext seiner literarischen Darstellung zu fungieren scheint. Hier wie dort wird ein Begräbnis in Szene gesetzt, bei dem die Seele eines Verstorbenen in den Himmel aufsteigt. Bei Cervantes ist es die des später heiliggesprochenen Cristóbal de la Cruz, eines ehemaligen Raufboldes, der sich reumütig bekehrt und ein barmherziges und gottesfürchtiges Leben geführt hat. Vgl. Alice Pollin: „Cervantes y El Greco: algunos paralelismos en su obra“, in: *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 17.2, (2001), S. 233–243, hier 238 ff.

wesentliches Element der Rechtfertigung oder die Darstellung der Unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria als Gottesmutter.

In der tiefen und lebendigen Religiosität seiner Kirchen- und Altarbilder liegt zugleich auch das ‚typisch‘ Spanische seiner Bilder, die das malerische Pendant der spanischen Mystik seiner Zeit sind:

Grecos Bilder stammen aus einer katholischen Atmosphäre [...]. Sie sind sublimste Religiosität, sie verkörpern den ewigen Katholizismus. Aber dieser Katholizismus ist nicht mit der offiziellen Theologie identisch. [...] Seine Bilder predigen nicht Unterdrückung und Fanatismus. Sie reden von Religiosität und von nichts anderem. Aber sie fassen das Christliche nicht konventionell, sondern als jene Schwingung, welche den Menschen in Berührung mit dem Himmel bringt. [...] Von seiner Herkunft aus der Ostkirche war die Brücke zur spanischen Mystik allsgleich geschlagen. Über der östlichen und westlichen Mystik wölbt sich der gleiche Himmel, und zwischen ihren Angehörigen gibt es jenes seltsame Verstehen ohne Worte.¹²

Der Eindruck des Fremden oder Befremdlichen und zugleich doch ‚typisch‘ Spanischen in El Grecos Malerei resultiert also aus einer einzigartigen Verschmelzung von individueller Inspiration mit griechisch-byzantinischer Ikonenmalerei, italienischem *chiaroscuro*-Manierismus, spanischer Mystik und dem intellektuellen Geist Toledos.¹³

Von Spenden, Wundern und Geldstreitigkeiten: zur Genese von *El entierro del señor de Orgaz*

Der Mitte des 13. Jahrhunderts in Toledo geborene Gonzalo Ruiz de Toledo war Herr (*señor*) der Kleinstadt Orgaz im Südosten von Toledo. Zeit seines Lebens war Don Gonzalo großzügiger Wohltäter seiner Heimatgemeinde Santo Tomé in Toledo. In seinem Testament hatte der 1323 Verstorbene eine jährliche Lieferung von Lebensmitteln, Brennholz und Geld an die Pfarrgemeinde bestimmt. Rasch verbreitete sich im Volksmund der Bevölkerung Toledos die wundersame Legende, dass bei der Umbettung der sterblichen Überreste des gottesfürchtigen und barmherzigen Don Gonzalo 1327 von dem Augustinus-Kloster nach Santo Tomé die Heiligen Stephanus und Augustinus zugegen gewesen seien.

¹² Nigg, Anm. 8, S. 200 f.

¹³ Bereits der Dichter Fray Paravicino y Arteaga hatte hervorgehoben, dass es gerade der Geist Toledos war, der El Greco zu dem Künstler machte, der er wurde: In einem Sonett, das er 1641 anlässlich des Todes seines Freundes verfasste, schreibt er: „Creta le dio la vida, y los pinceles / Toledo.“ [Kreta gab ihm das Leben, Toledo die Kunst.] (Hortensio Félix Paravicino y Arteaga: *Obras postumas divinas y humanas*, Alcalá: María Fernández, 1650, S. 163).

Als die Erben und die Bevölkerung von Orgaz Mitte des 16. Jahrhunderts die Leistungen verweigerten, klagte die Kirchengemeinde die testamentarisch festgelegte Verfügung beim königlichen Gerichtshof in Valladolid erfolgreich ein und erhielt eine beträchtliche Geldsumme als Kompensation. Nicht ohne eigene ökonomische Interessen zu verfolgen, erteilte der damalige Gemeindepfarrer von Santo Tomé, Andrés Núñez, am 18. März 1586 El Greco, der selbst Mitglied der Gemeinde war, den Auftrag, die wundersame Legende des Begräbnisses von Don Gonzalo für die Seitenkapelle zu malen, in der sich dessen Grabmal befand. Núñez hatte sich zuvor die bischöfliche Erlaubnis für die Darstellung des Wunders eingeholt. Um den Vorschriften des tridentinischen Bilderdekrets gerecht zu werden, wurde das Bildprogramm in dem Vertrag genau geregelt.¹⁴ Mit dem Bild und einer begleitenden Inschrift beabsichtigte der Pfarrer den Quasi-Heiligenkult um Don Gonzalo zu stärken und hoffte so, durch den Druck der Gläubigen das alte Privileg nachhaltig sichern zu können.

Zu Geldstreitigkeiten kam es indes auch nach der Fertigstellung des Bildes. El Greco, der sich, wie bereits oben erwähnt, als selbstbewusster Künstler und nicht als Handwerker verstand, forderte 1200 Dukaten für sein Werk – eine Summe, die der Pfarrgemeinde von Santo Tomé angesichts der Tatsache, dass der Preis für das bislang teuerste Werk El Grecos bei nur 800 Dukaten gelegen hatte, als unangemessen hoch erschien. Da sich der Streit nicht lösen ließ, wurden zwei Gutachter beauftragt, die den Wert des Bildes auf 1600 Dukaten schätzten. Diese Einschätzung konnte den Disput freilich nicht lösen, und so musste schließlich Papst Sixtus V. den Schlichterspruch sprechen. El Greco erhielt seine eingeforderte Summe, und das Bild wurde 1588 an die Pfarrkirche übergeben.¹⁵

¹⁴ Dort heißt es: „Auf der Leinwand ist jene Szene zu malen, wie der Gemeindepfarrer und die anderen Geistlichen vor dem Begräbnis des Don Gonzalo de Ruiz, Herrn von Orgaz, die Messe zelebrieren, und plötzlich der Heilige Augustinus und der Heilige Stephanus vom Himmel herabsteigen, den Toten nehmen, der eine beim Kopf, der andere bei den Füßen, und ihn sacht ins Grab legen. Ringsum sind viele Zuschauer darzustellen und über dem Ganzen der offene Himmel mit der Glorie.“ Zitiert nach: Jonathan Brown: „Greco und Toledo“, in: ders. et al. (Hrsg.): *El Greco und Toledo*, Berlin: Fröhlich & Kaufmann, 1983, S. 64–118, hier 104. Die Rede vom „offenen Himmel“ bezieht sich auf das Wort des Heiligen Stephanus: „Er aber, voll Heiligen Geistes, sah auf zum Himmel und sah die Herrlichkeit Gottes und Jesus stehen zur Rechten Gottes und sprach: Siehe, ich sehe den Himmel offen.“ (Apg 7, 55–56; Lutherbibel 2017)

¹⁵ Vgl. hierzu ausführlich Calvo Serraller, Anm. 6, S. 7–11.

El Grecos mystische Malerei der Gegenreformation oder: ein Begräbnis zwischen Himmel und Erde

Das Sonderbare und Befremdliche von El Grecos reifer Malweise wird in *El entierro del señor de Orgaz* in vielerlei Hinsicht deutlich. Das Gemälde ist dem Genre eines Gruppenbildnisses zuzuordnen, eines Typus, für den es in der damaligen spanischen Malerei – im Gegensatz zu der zeitgenössischen niederländischen Malerei – keine Parallelen gab. Ferner stellt die Wahl des Themas eine kunsthistorische Besonderheit dar: Kaum ein Maler erkannte in der düsteren Atmosphäre eines Begräbnisses ausreichend ästhetischen Reiz für ein Bildnis. Anders El Greco, der den irdisch traurigen Akt unter Rekurs auf das Wunder als mystisch überhöhte Illustration der Überwindung des Todes gestaltet.¹⁶ Entsprechend ‚unnatürlich‘ ist El Grecos Behandlung von Zeit, Raum und Licht, die sich hier – im Gegensatz zu seinen früheren Arbeiten – von den Renaissance-Regeln für Perspektive und Proportion gelöst hat und die perspektivische Raumtiefe sowie die Plastizität der Figuren auf ein Minimalmaß reduziert. Damit stellt *El entierro del señor de Orgaz* zugleich auch ein Schwellenwerk innerhalb von El Grecos Œuvre dar.

Der Aufbau des in seiner Form an den Bogen der Grabkapelle angepassten Bildes¹⁷ wirkt durch seine Vertikalgliederung und quasi-symmetrische Komposition¹⁸ in sich recht geschlossen. Die an eine Mandorla erinnernde elliptisch-ovale Anlage der Deësis¹⁹ mit dem sublimen Licht hinter dem triumphierenden Christus findet ihr Pendant in der Grablegungsszene, die jedoch als horizontale Ellipse angelegt ist: Spiegelbildlich zum thronenden Christus senken die beiden himmlischen Vertreter die nur mehr leibliche Hülle von Don Gonzalo – symbolisiert

¹⁶ Für eine philosophisch-essayistische Lektüre des Bildes siehe Silvia Silveira Laguna: *El Greco. Su estética y filosofía*, Toledo: Editorial Laguna, 2014, insb. S. 93–192.

¹⁷ Die Aufnahme eines gotischen Bogens erscheint im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts anachronistisch. El Grecos Vorliebe für gotische Architekturformen dürfte sich dem Umstand verdanken, dass es im damaligen Toledo zahlreiche gotische Bauwerke gab. Vgl. Juan Pablo Fusi / Francisco Calvo Serraller: *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Madrid: Taurus, 2009, S. 75 f.

¹⁸ Vgl. Alfred Neumeier: *Das Begräbnis des Grafen Orgaz*, Stuttgart: Reclam, 1957, S. 12: „Nirgends gibt es bei Greco eine mechanische Symmetrie, überall subtile Balance.“

¹⁹ Das Bildmotiv der christlichen Ikonografie zeigt in der Regel eine Dreifigurengruppe mit einem thronenden Christus in der Mitte sowie Maria und Johannes dem Täufer in einer demütig flehentlichen Haltung. El Greco verändert das Bildmotiv dahingehend, dass die Orantenhaltung vergleichsweise schwach ausgeprägt ist und Christus aufgrund des perspektivischen Verkleinerungseffektes bei größerer Entfernung – er thront höher oben im Himmel als die beiden Heiligen – kleiner erscheint. Die zeitgenössisch moderne perspektivische Anschauungsweise findet sich auch bei der räumlich suggestiven Verkleinerung der himmlischen Heerschaaren.

durch die Rüstung, die entgegen ihrer Materialität durch die Lichtreflexionen und das weiße Leinentuch fast schwerelos erscheint – hier nach unten ab; ihre Ornate umschließen den Leichnam dabei mit einer goldenen Aureole. Obwohl gerade der untere Bildteil den Charakter eines groß angelegten, per se statischen Gruppenporträts trägt, weist das Gesamtbild durch das kompositorische Ungleichgewicht im oberen Teil und das kompositorische Spiel um die Mittelachse herum eine ruhige Bewegtheit auf. Diese resultiert daraus, dass die Mittelachse der ovalen Einheit der Grablegungstrias leicht nach links von der zentralen Mittelachse des Gesamtbildes verschoben ist, sodass der Kopf des Heiligen Augustinus samt seines tiefen Blicks auf den Verschiedenen auf der zentralen Mittelachse und damit im Fokus des Betrachters liegt. Die Blickrichtung des Heiligen richtet die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Gesicht des Toten; unterstützt wird diese Fokussierung durch die auf den Leichnam deutende, vor dunklem Hintergrund hell herausgearbeitete Hand eines Trauernden. Auch die Deësis ist leicht nach links von der zentralen Mittelachse gelagert. Auf der Mittelachse befinden sich die zum demütigen Kniefall vor Christus abgewinkelten Knie und der linke Ellbogen des Johannes sowie erhaben über allem die Stirn des Heilands. Der leichten Schwerpunktverlagerung der beiden Dreiergruppen nach links wird ein kompositorisches Ungleichgewicht zugunsten der rechten Seite im oberen Teil entgegengestellt: Während sich links hinter Maria nur Petrus und einige Engel befinden, eröffnet sich rechts hinter Johannes eine unüberschaubare Fülle nur teilweise benennbarer Personen. ‚Innere Dynamik‘ ergibt sich nun daraus, dass sich der Kopf von Don Gonzalo rechts neben der zentralen Mittelachse befindet, der Kopf des nach unten blickenden Heilands hingegen links von dieser, sodass eine Spiralbewegung des Blicks um die zentrale Mittelachse des Bildes evoziert wird.

Das Bild, dessen unmissverständliche Botschaft deutlich gegenreformatorisches Denken vertritt – nicht *sola fide* gelangt der Mensch zu Erlösung und ewigem Leben, sondern durch gute Werke und die Mittlerschaft der katholischen Kirche und ihrer Heiligen –, illustriert ein historisches Ereignis. Physikalisch messbare, weltliche Zeitlichkeit spielt für El Greco jedoch keine relevante Rolle und so verknüpft er das historische Ereignis umstandslos mit seiner Gegenwart.²⁰ So liest Andrés Núñez das Requiem,²¹ und ein Teil der Trauergemeinde besteht aus Mitgliedern von Orden und Klerus: Zu erkennen sind links im Bild die Vertreter der drei damals in Toledo ansässigen Orden, ein im Gebet versunkener Franziskaner, ein Augustiner, der diesen anspricht, sowie ein Trinitarier, der in

²⁰ Da mit der Glorifizierung der Wohltätigkeit und der Darstellung der Heiligen als Fürsprecher gottgefälliger Menschen zwei wesentliche Themen des gegenreformatorischen Bildprogramms im Zentrum des Bildes stehen, wurde dieser Anachronismus insofern als lässlich empfunden, als damit Don Gonzalo zum didaktischen Vorbild und die überzeitliche Gültigkeit dieser grundlegenden Aspekte der katholischen Glaubenslehre verdeutlicht wird.

²¹ Auf dem obersten Miniaturbild auf der Stola des Priesters ist der Namenspatron der Kirche, der Apostel Thomas mit seinem Attribut (Winkelmaß) deutlich zu erkennen.

den Himmel blickt; mittig sind drei Ritter des Santiago-Ordens zu sehen und rechts befinden sich mit den drei Kaplänen oder Diakonen weitere Klerikaler, wohl von Santo Tomé.

Einen weiteren Teil der Trauergäste bilden für damalige Verhältnisse modisch gekleidete weltliche Vertreter. Unter diesen lassen sich der Gelehrte Antonio Covarrubias y Leyva, ein enger Freund von El Greco, der gegenreformatorische spanische Kirchenjurist und Humanist Diego de Covarrubias y Leyva sowie der Notar Juan da Silva namentlich ausmachen. In der El Greco-Forschung wird angenommen, dass es sich auch bei den anderen Trauergästen um damals bekannte Gesichter aus Toledo handelt.²²

Besondere Beachtung gilt ferner dem Selbstbildnis des Malers sowie dem manieristischen Porträt seines Sohnes Jorge Manuel Theotokopoulos. Vater und Sohn scheinen an dem bildinternen Geschehen eher unbeteiligt, ein Eindruck, der aus der Tatsache erwächst, dass sie den Betrachter anblicken, damit eine Verbindung zur bildexternen, real-irdischen Welt herstellen und den Betrachter so dazu einladen, sich in die ‚übernatürliche‘ Szenerie zu versenken. Dies wird vor allem dadurch erzielt, dass der ernst blickende, ehrfürchtig niederknienende Junge mit seiner für El Greco so typisch schmalen und feingliedrigen linken Hand auf den Leichnam des vorbildlichen Don Gonzalo deutet. Ist der stark deiktische Charakter der Gestik typisch für den Manierismus, so gilt dies in gleichem Maße für die kunstvolle, aber ‚unnatürliche‘ Wendung, mit der der Knabe die brennende Fackel umgreift. Interessant ist an der Darstellung des Jungen zudem, dass in der Tasche seines Gewandes ein Taschentuch steckt, das mit „doménikos theotokópolis epoíei“ (Domenikos Theotokopoulos hat dies gemacht) signiert ist, gleichzeitig aber das Geburtsjahr des Sohnes, 1578, angibt.

Die dargestellten Räume sowie der damit verbundene zweiteilige Bildaufbau spiegeln die kosmologische Grundstruktur des geozentrischen Weltbildes der römischen Kirche. Entsprechend der *ordo mundi* ist das Gemälde in zwei hierarchisch gegliederte und vertikal angeordnete Sphären unterteilt: in die weltlich-irdische (unten) und die himmlisch-transzendente (oben). Beide Räume werden ikonisch wie gestalterisch deutlich miteinander kontrastiert. Der untere Bildteil, der etwa ein Drittel des Bildganzen umfasst, erscheint statisch wie ein Gruppenporträt. Wie eine schwarze Wand wirkt die Trauergemeinde. Auffällig ist dabei die würdevolle Gefasstheit der sehr individuell porträtierten Mitglieder der Trauerprozession: Zwar sind sie sichtlich von Schmerz berührt oder von Erstaunen ergriffen, doch strahlen sie die „stolze Ruhe des kastilischen Hidalgo“²³ aus. Dieser Effekt wird nicht zuletzt durch die Gewandung evoziert, denn die Dominanz von Schwarz- und Goldtönen lässt einen Eindruck von edler Pracht und Feierlichkeit entstehen. Die Mode der feierlich schwarzen Kleidung mit ihren strahlend weißen Spitzenmanschetten und Halskrausen symbolisiert das Ideal des *so-siego* („Ruhe, Stille“), der stoischen Unerschütterlichkeit der Seele, die man als Eigenschaft der Altchristen betrachtete.

²² Vgl. Scholz-Hänsel, Anm. 9, S. 52.

²³ Vgl. Nigg, Anm. 8, S. 216.

Der Raum des Ereignisses besitzt keine realitätsabbildende oder gar mimetische Qualität eines lokalisierbaren geo- oder topografischen Raumes. So ist bildintern nicht auszumachen, ob sich die Grablegung in einem Außenraum (Friedhof) oder in einem sakralen Innenraum (Kirche) ereignet.²⁴ Genau genommen wird gar kein mehrdimensionaler Raum dargestellt. Das Licht ist ein rein symbolisches, das die Szenerie wie ein Bühnentableau gleichmäßig ausleuchtet, während die realen Lichtquellen, die sechs Fackeln, keine reale Lichtwirkung haben. In seiner Qualität erinnert dieses kühle, fahle Licht, das die Farbintensitäten abschwächt, an Mondlicht,²⁵ das hier jedoch als transzendentes Licht die Transition vom Leben zum Tod und vom Diesseits zum Jenseits symbolisiert.

Der irdische Raum wird als Durchgangsraum zum himmlischen Erlösungsraum gedacht, ihm fehlt die ‚Erdung‘: Wir sehen keinen Boden, und außer bei dem knienden Jungen werden keine Füße gezeigt. Auch die irdischen Trauergäste scheinen sich folglich in einem Schwebezustand zu befinden. In diesem nur mehr semi-irdischen Raum spiritueller Versenkung erscheinen die Heiligen, um den Leichnam des edlen Ritters in einer prunkvollen, für das 16. Jahrhundert üblichen, schwarz-goldenen Paraderüstung zu Grabe zu tragen. In ihrer Farbigkeit herausstechend sind die in ihrer Stofflichkeit detailreich herausgearbeiteten, für den Barock typischen, prächtig bestickten goldfarbigen Brokat-Dalmatiken (liturgische Gewänder) von Stephanus und Augustinus. Dieser wird mit seiner Mitra als Bischof kenntlich gemacht,²⁶ Stephanus durch die Bild-im-Bild-Miniaturdarstellung der Steinigungsszene auf seiner Dalmatik.

Der obere Bildteil hingegen, der etwa zwei Drittel des Bildganzen umfasst, wirkt in seiner farbigen Helligkeit schwerelos-leicht, mit seinem Streiflicht dynamisch-bewegt, und symbolisiert den Aufbruch zum ewigen Leben. Im Gegensatz zu den naturalistischen und sehr detailverliebten Porträts der irdischen Personen, bei denen der Stofflichkeit ihrer Gewänder große Bedeutung zuteilwird, sind die Gewänder der Heiligen entmaterialisiert und ohne Stofflichkeit; unscharf-verwaschen, ja mitunter zur Abstraktion neigend gemalt, wirken sie physisch nicht ‚greifbar‘. Erfüllt von dem *pneuma*, dem geistigen Atem, „wehen

²⁴ Dies sollte sich aus dem Hängungskontext ergeben: „Núñez hatte ziemlich klare Vorstellungen darüber, wie das untere Feld des Bildes aussehen sollte. Er dachte es sich als Wiederholung des wunderbaren Begräbnisses, mit einem neuen illusionistischen Element: der Leichnam wird hinabgesenkt in ein fiktives Grab, das unterhalb der Inschrift [diese beschrieb das Wunder; M.O.H.] als Fresko gemalt werden sollte. Am Ende wurde auf dieses Element jedoch verzichtet, vielleicht weil die zentrale Anordnung der Inschrift die gewünschte Illusion zerstört hätte.“ (Brown, Anm. 14, S. 104 f.)

²⁵ Neumeyer, Anm. 18, S. 18, verweist darauf, dass sich diese Lichtbehandlung auch in Beschreibungen mystischer Visionen himmlischer Sphären, etwa von Teresa von Ávila, findet.

²⁶ Auf seiner Kasel erkennt man Miniaturen der Heiligen Petrus, Jakobus und Katharina.

die Wolkenschleier durch die Unendlichkeit des Raumes, in dem sich die fernsten Figuren allmählich aufzulösen scheinen.²⁷

Umgeben von einer ganzen Heerschar an Engeln nehmen Maria (und hinter ihr Petrus) sowie Johannes (und hinter ihm Paulus), umsäumt von unzähligen weiteren Heiligen,²⁸ unter denen der Namenspatron der Kirche mit seinem Winkelmaß besonders hervorsteht, die Seele des Verstorbenen in den himmlischen Sphären in Empfang und treten Christus gegenüber als seine Fürsprecher auf. El Greco verknüpft hier zwei gängige Bildertypen seiner Zeit: die Lobpreisung der Heiligen als Fürsprecher der Menschen und das Jüngste Gericht, das ganz traditionell über die Dreieckskomposition von Maria, Johannes und Christus dargestellt wird. Durch die Synthese dieser beiden ikonografischen Programme vertieft El Greco das wunderbare Erscheinen der Heiligen und verstärkt damit die Wirkung des Dargestellten auf die zeitgenössischen Betrachter.

Die beiden Sphären sind deutlich voneinander getrennt und stehen nur durch das Prozessionskreuz rechts außen im Bilde sowie durch die Blicke einiger der dargestellten Personen miteinander in Verbindung. Betrachten wir zunächst das Prozessionskruzifix als Verbindung von Himmel und Erde. Von einem der Kapläne gehalten, gehört es zu einem Element des zeitgenössischen Ritus der Exequien. In geschickter Manier lässt El Greco die im 16. Jahrhundert praktizierte liturgische Begräbnisfeier, bei der „Die Auferweckung des Lazarus“ (Joh 11, 21–43) gelesen und die Antiphon „In paradisum“ intoniert wurde, zu einem Teil seines Bildprogramms werden. So erklärt sich, dass an der Stelle, wo das Prozessionskruzifix in die himmlische Sphäre eindringt, der auferweckte Lazarus in Begleitung der Schwestern Martha und Maria dargestellt ist.²⁹ In der genannten Antiphon heißt es, unter Rekurs auf das Gleichnis „Vom reichen Mann und armen Lazarus“ (Lk 16, 19–31): „In paradisum deducant te angeli; in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Ierusalem. Chorus angelorum te suscipiat, et cum Lazaro, quondam paupere, æternam habeas requiem.“³⁰

²⁷ Neumeyer, Anm. 18, S. 11.

²⁸ In der Forschung ist auch darüber diskutiert worden, ob sich unter den ‚himmlischen‘ Figuren auf der rechten Bildseite als dem Reich Gottes besonders nahe stehend empfundene Persönlichkeiten wie Philipp II. und Papst Sixtus V. befinden. Kehrer weist beispielsweise darauf hin, dass der zur Entstehungszeit des Bildes Ende fünfzigjährige König als Greis dargestellt unter den Erlösten erscheint, vgl. Hugo Kehrer: *Greco in Toledo: Höhe und Vollendung 1577–1614*, Stuttgart: Kohlhammer, 1960, S. 29.

²⁹ Das Pendant auf der linken Himmelsseite bilden die drei alttestamentarischen Propheten David (mit der Harfe), Moses (mit den Gesetzestafeln) und Noah (mit dem Modell der Arche).

³⁰ Wolfgang Marx: „Das musikalische Requiem zwischen Fürbitte und Anklage“, in: Dorle Dracklé (Hrsg.): *Bilder vom Tod: kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Münster: LIT, 2001, S. 171–190, hier 190: „Ins Paradies mögen die Engel dich geleiten, bei deiner Ankunft die Märtyrer dich empfangen und dich führen in die hei-

Der im Bildvordergrund stehende Kaplan mit seinem fast transparenten weißen Chorhemd fungiert als deutlichste ‚Kontaktfigur‘ zwischen den Sphären: Dem Betrachter den Rücken zukehrend, ist er der bildexternen irdischen Welt abgewandt und steht als einzige irdische Person im Bild, einem Visionär gleich, in direktem Blickkontakt zum thronenden Christus in der Mitte des oberen Bildrandes. Während keiner der Trauergäste über das ‚übernatürliche‘ Geschehen erstaunt zu sein scheint, können seine Gestik und Mimik als ehrfürchtiges Stauen über die Gnade Gottes gelesen werden. Zugleich stellt seine Gestik die Verbindung von Himmel und Erde über ein gottesfürchtiges Leben voll guter Werke her: Mit der rechten Hand weist er nach ‚unten‘ auf die Erde, mit der linken deutet er auf den wohltätigen Don Gonzalo. Auch der Trinitarier und der Notar Juan da Silva „sehen den Himmel offen“: Sie sind nicht mehr von der Trauer des irdischen Todes von Don Gonzalo ergriffen, sondern betrachten die Erlösung seiner reinen Seele. Sie richten ihre Blicke auf die Mittelachse im oberen Drittel des Bildes, wo ein Engel der als Kind dargestellten Seele des Don Gonzalo beim Aufstieg in das Reich Gottes hilft.³¹ Dem biologischen Geburtsvorgang entgegengesetzt, führt der Engel – einer ‚himmlischen Hebamme‘ gleich – das Seelenkind in eine Art von Wolken gebildeten Geburtskanal ins ewige Leben im Reich Gottes hinein. Dadurch, dass die Wolken bis an die äußeren Seiten des Bildes reichen, wird eine sogartige Bewegung nach oben zum Herrn entfaltet.

El entierro del señor de Orgaz vereint unterschiedliche künstlerische Einflüsse und stellt ein Amalgam gegenreformatorischer Gedanken dar. Die antithetische Dichotomie von naturalistischer und anti-naturalistischer, zur Abstraktion tendierender Darstellungsweise kann als bewusster Kunstgriff des Manierismus El Grecos verstanden werden. Die naturalistischen ‚Einschübe‘ betonen das Artifizielle seines Malstils und verweisen auf die Diskrepanz von realer Natur und seiner imaginären Kunstwelt. Zugleich gelingt es El Greco – im Gegenteil etwa zu den italienischen Manieristen –, die vermeintlich unvereinbaren Zielsetzungen von gegenreformatorischer Theologie der Klarheit und manieristisch-artifizieller Ästhetik zu einer kongenialen Synthese zu bringen.

lige Stadt Jerusalem. Der Chor der Engel möge dich empfangen, und mit Lazarus, dem einst armen, mögest du ewige Ruhe haben.“ Vgl. hierzu auch Sarah Schroth: „Burial of the Count of Orgaz“, in: Nicos Hadjinicolaou (Hrsg.): *El Greco: Works in Spain*, Rethymno: Crete University Press, 1990, S. 244–252, hier 247.

³¹ Die Darstellung der Seele als Kind ist fest in der byzantinischen wie abendländischen Kunst des Mittelalters verankert, gilt jedoch im 16. Jahrhundert als Anachronismus. Vgl. Franz Philip: „El Greco’s Entombment of the Count of Orgaz and Spanish Medieval Tomb Art“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, (1981), S. 76–89, hier 84.

El Greco und Picasso: intermediale Variationen von *El entierro del señor de Orgaz*

Nicht zuletzt ist es El Grecos manieristisch überformte Verknüpfung von naturalistischer und zur Abstraktion neigender Malweise, die den jungen Pablo Picasso bei seiner Entdeckung El Grecos im Kontext des spanischen El Greco-Fiebers Anfang des 20. Jahrhunderts fesselte:³²

Diese programmatische Bedeutung Grecos bestand darin, daß er durch sein Beispiel den jungen Meister ermutigte, sich von der Bevormundung durch den Naturalismus zu befreien und die künstlerischen Forderungen des Ausdrucks über die der formalen ‚Richtigkeit‘ zu stellen. Auch hinsichtlich der Farbgebung half Greco ihm, von der Gegenstandsfarbe zu abstrahieren, wie es zum Wesen dieser Schaffensperiode [der Blauen Periode; M.O.H.] gehört.³³

Hatte El Greco mit *El entierro del señor de Orgaz* eine neue Phase seines Schaffens begonnen, so gilt dies in gleichem Maße für Picassos um 1901 entstandenes *Das Begräbnis von Casagema* (Musée National d'Art Moderne, Paris), das eines der ersten Werke der Blauen Periode ist. Das in kühlen bläulich-grünlichen Tönen gehaltene Bild ist eine Hommage an seinen Pariser Malerfreund Carlos Casagemas, der sich aus Liebeskummer umgebracht hatte. Das Thema an sich, die deformierten Gesichter und Gliedmaßen sowie die vertikale Gliederung in einen oberen und einen unteren Bildbereich stellen deutliche interpikurale Referenzen zu El Grecos Meisterwerk dar. Doch Picassos Variation der Vorlage schreibt sich in das demystifizierende und profanierende Programm der spanischen Avantgarde ein, die das Heilige und Göttliche einer massiven In-, Sub- und Perversion unterziehen.³⁴ Entsprechend düster und pessimistisch ist die Stimmung des Bildes: Die Trauernden – im Gegensatz zu El Grecos Vorlage allesamt Frauen – sind verzweifelt. Auf eine erlösende Wiedergeburt zum ewigen Leben im Jenseits ist hier nicht mehr zu hoffen. Nicht das Konzept göttlicher Liebe dominiert die obere Sphäre, die eher einer erotisch-surrealistischen Traumvision ähnelt als einem christlichen Erlösungsraum, sondern ganz irdische Formen zwischenmenschlicher Liebe: rechts die homosexuelle Liebe, in der Mitte die Mutterliebe

³² Zu Picassos Rezeption von El Greco aber auch von Diego Velázquez und Luis Góngora y Argote sowie den zahlreichen intermedialen Bezügen insbesondere im schriftstellerischen Werk Picassos vgl. Nanette Reißler-Pipka: *Picassos schriftstellerisches Werk. Passagen zwischen Bild und Text*, Bielefeld: transcript, 2015, S. 292–336.

³³ Wilhelm Boek: *Picasso*, Stuttgart: Kohlhammer, 1955, S. 129 f.

³⁴ Javier Herrera: *Picasso, Madrid y el 98: la revista ‚Arte Joven‘*, Madrid: Cátedra, 1997, S. 243 und 250–265.

und links die körperliche Liebe.³⁵ In blasphemischer Weise erscheint die ‚Seele‘ des Verstorbenen, der sein Leben für eine unglückliche Liebe geopfert hat, als ‚Gekreuzigter‘, der von einer nackten Frau geküsst wird. Statt von einem Engel wird der Verstorbene von einem weißen Pferd, das an den ersten apokalyptischen Reiter erinnert (Offb 6, 2), in die wild bewegten Wolken emporgetragen – Ausgang und Ziel bleiben dabei ungewiss.

Ab 1957 beschäftigt sich Picasso noch einmal intensiv mit El Grecos *El entierro del señor de Orgaz*, diesmal jedoch literarisch: Der vorwiegend auf Spanisch verfasste, mit 13 Radierungen illustrierte Text trägt den Titel von El Grecos Gemälde und ist Picassos letztes schriftstellerisches Werk. Der stark collagenhafte, surrealistisch-experimentelle Text ist keiner Gattung eindeutig zuzuordnen. Auch wenn er durch die Dialogpartien und zwei französische Regieanweisungen im ersten Teil an ein Drama erinnert, handelt es sich bei den beiden weiteren Teilen um narrative Prosatexte. Sowohl die innere Logik des stark fragmentarischen Textes als auch die Text-Bild-Verknüpfungen sind rein assoziativ. Entgegen der durch den Titel geschürten Lesererwartung handelt es sich um alles andere als um eine Ekphrasis. Ganz im Gegenteil, der inhaltliche Bezug zu El Grecos Bild ist äußerst schwach ausgeprägt. Von all seiner spirituellen Ernsthaftigkeit befreit, wird *El entierro del señor de Orgaz* zu einem Spiel kleiner Mädchen mit gewissen sinnlich-erotischen Konnotationen: „Las cuatro niñas en sus camas enterrando al conde de Orgaz.“³⁶ Die Anleihen und Bezüge auf die katholische Kunst des Goldenen Zeitalters wirken dekonstruierend, ja zuweilen parodierend, ohne dabei aber mit dem als typisch spanisch empfundenen Erbe abzurechnen. Vielmehr scheint es Picasso – ähnlich wie etwa auch seinen surrealistischen Zeitgenossen Buñuel und Dalí – darum zu gehen, sich durch die Konfrontation der per se stark christlich geprägten Barockkunst mit deutlich erotisch-pornografischen Elementen an der katholischen Sexualmoral abzuarbeiten und die zeitlose Aktualität der Kunst etwa eines El Greco aufzuzeigen.

³⁵ Diese werden symbolisiert durch zwei nackte Frauen in zärtlicher körperlicher Nähe zueinander, durch eine bekleidete Frau mit zwei Kindern und eine Gruppe von drei Prostituierten.

³⁶ Pablo Picasso: *El Entierro del Conde de Orgaz, prólogo de Rafael Alberti*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970, S. 27. [Die vier Mädchen spielen in ihren Betten das Begräbnis des Grafen von Orgaz.] Für eine weiterreichende Lektüre des Textes vgl. Rißler-Pipka, Anm. 32, S. 325–333.



Abb. 2

Ira Oppermann

Juan Sánchez Cotán: *Bodegón de caza* (1600/03)

In Spanien genießt das Stilleben einen besonderen Stellenwert, was nicht zuletzt in Juan Sánchez Cotáns (1560–1627) enigmatischen Bildern gründet. Er gehörte zu jenen Künstlern, die am Ende des 16. Jahrhunderts mit autonomen Stilleben eine neue Gattung in Europa etablierten:¹ So gilt sein im Prado aufbewahrter *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* (*Stilleben mit Wildvögeln, Gemüse und Früchten*) von 1602 als das erste signierte und datierte spanische Stilleben (*bodegón*) überhaupt.² Mit atemberaubender Mimesis präsentiert Sánchez Cotán in Naturgröße Obst, Gemüse und Flugwild mit wenigen Überschneidungen vor einem rätselhaft dunklen Hintergrund in einer architektonischen Steinöffnung – eine Darstellungsform, die sich merklich von den sonstigen europäischen Stilleben unterscheidet und den spanischen *bodegón* bis in die vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts prägte. Alle Stilleben Sánchez Cotáns zeichnen sich durch diese steinerne Rahmung aus – sie ist als eine Art Signatur anzusehen, die in seinem Inventar von 1603 schlicht als Fenster (*ventana*) bezeichnet wird.³

Die Darstellung von Wildvögeln taucht in dieser Vielfalt bei Sánchez Cotán nur noch einmal auf: im hier zu besprechenden *Bodegón de caza* (*Stilleben mit Wildvögeln*). Dieses Stilleben des Art Institute of Chicago korrespondiert sehr eng mit einem anderen, in San Diego aufbewahrten Werk: dem *Bodegón con*

¹ Zum spanischen Stilleben vgl. Peter Cherry: *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999; Felix Scheffler: *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts. Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, Frankfurt a. M.: Veruert, 1999; William B. Jordan / Peter Cherry: *Spanish Still Life. From Velázquez to Goya*, London: National Gallery Publ., 1995; Alfonso E. Pérez Sánchez: *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid: Ministerio de la Cultura, 1983.

² Zu Sánchez Cotáns Stilleben vgl. Peter Cherry: „El ojo hambriento: los bodegones de Juan Sánchez Cotán“, in: *El bodegón*, hrsg. v. Noemí Sobregués, Fundación Amigos del Museo del Prado u. a., Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000, S. 241–258; Bodo Vischer: „La Transformación en dios. Zu den Stilleben von Juan Sánchez Cotán. 1560–1627“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 38, (1993), S. 269–308; William B. Jordan: *La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.

³ Position 9: „Un lienzo emprimado para una ventana.“ Jordan, Anm. 2, S. 42. Jordan stellte alle Inventarangaben zum Stilleben auf S. 41 f. zusammen.

membrillo, repollo, melón y pepino (Stilleben mit Quitte, Kohl, Melone und Gurke). Hier beherrscht als alleinige Protagonistin eine hyperbelartige Kurve mit den im Titel benannten Objekten vor dunkler Leerfläche das Bild. Da diese Kurve unverkennbar im *Chicago-Bodegón* wiederkehrt, könnten beide Gemälde ursprünglich als antipodale Pendants gedacht worden sein.

Inventareinträge und Schriftquellen von 1619 bis 1703 dokumentieren, dass sich in der Galería del Mediodía des Jagdschlosses El Pardo bei Madrid ein Stilleben mit einer „mittendurch aufgeschnittenen Melone“ befand, das dort zusammen mit vier weiteren Stilleben Sánchez Cotáns und einer Ergänzung von Juan van der Hamen y León (1596–1631) über den Fenstern in schwarz-goldenem Rahmen hing. Diese fünf Bilder Sánchez Cotáns gelangten höchstwahrscheinlich über die Sammlung des Erzbischofs von Toledo, Bernardo de Sandoval y Rojas (1546–1618), in das Jagdschloss. Beide Galerien belegen, wie schnell die Wertschätzung dieser neuen Gattung seitens der Aristokratie einsetzte.⁴

Die Provenienz des vorliegenden Stillebens lässt sich erst im 20. Jahrhundert weiterverfolgen: In den zwanziger Jahren befand es sich in der Privatsammlung des Kustos der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen August Liebmann Mayer (1885–1944). Neben Carl Justi (1832–1912) gilt er als einer der bedeutendsten deutschen Kunsthistoriker in der frühen Spanienforschung, der 1933 durch Verleumdung und Verfolgung durch die Nationalsozialisten zum Verkauf gezwungen worden war. Das Bild gelangte in eine deutsche Sammlung und wurde 1955 in den New Yorker Newhouse Galleries vom Art Institute in Chicago angekauft, das sich schon 1944 erfolglos im Wettstreit mit dem San Diego Museum of Art um Sánchez Cotáns *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* bemüht hatte.

Der spanische *bodegón*

Zum Verständnis der ersten autonomen, spanischen Stilleben von Sánchez Cotán ist es unabdingbar, auf die zu seiner Zeit erfolgte Begriffsfindung einzugehen. Die Bezeichnung *bodegón* für Stilleben bezieht sich auf Garküchen in Kellerräumen, in denen man einfache und preisgünstige Speisen zu sich nehmen konnte.⁵ Innerhalb der Kunsttraktate taucht der Begriff zunächst 1633 in den *Diálogos de la pintura* des Hofmalers Vicente Carducho auf, der ihn allerdings pejorativ auf Szenen niederländischer Schankstuben und Bauerngesellschaften bezog. Kaum verwunderlich, lag doch Carduchos vornehmstes Ziel in einer generellen Aufwertung der Malerei zur *arte liberal*. Diesem Ziel verschrieb sich auch der sevillanische Maler und Kunsttheoretiker Francisco Pacheco (1564–1644) mit seinem breit rezipierten Traktat *Arte de la pintura* (1649). Darin lobt er bereits ausdrücklich die *bodegones* seines Schwiegersohns Diego Velázquez

⁴ Jordan, Anm. 2, S. 47–52.

⁵ Zum Begriff des *bodegón* vgl. Scheffler, Anm. 1, S. 63–68, 96–108, Pérez Sánchez, Anm. 1, S. 18 f.

(1599–1660) und verwendet den Begriff im etymologischen Sinne für Bilder, die Nahrungsmittel, Geschirr und menschliche Figuren darstellen. Dies bezog Pacheco sowohl auf Genredarstellungen (zum Beispiel *Die alte Eierbräterin*, 1618) als auch auf religiöse Historienbilder (zum Beispiel *Christus im Haus bei Martha und Maria*, 1618). Hier zeigt sich eine Problematik in der ambivalenten Begriffsverwendung, die bis heute besteht: *bodegón* meint sowohl den Gattungsbegriff spanischer Stillleben (für solche anderer Länder gilt generell die Bezeichnung *naturaleza muerta*) als auch für Küchenstücke oder Stillleben mit religiösen Szenen (*bodegón ,a lo divino‘*). Einzig das ‚reine‘ Blumenstillleben setzt sich als *florero* klar von dem Begriff ab.

Leon Battista Albertis maßgeblicher Gattungshierarchie (*De pictura*, 1435) folgend, nimmt auch bei Pacheco das Stillleben die unterste Ebene ein, für die er eine eigene Rangliste nach Realwert und als *Arbor porphyriana* (Baum des Wissens) entwickelt: Der einzig Nachahmung (*imitación*) und Farbe (*color*) zugeordneten Blumenmalerei (*pinturas de flores*) und der anschließenden Früchte-malerei (*pintura de frutas*) folgt ab dem Tierstillleben (*pintura de animales*) durch die Kategorie der Zeichnung (*dibujo*) eine höhere Bewertung, da der *dibujo* in Skizzen und Studien die Historienbilder vorbereitet und deshalb mit der obersten Gattung verbunden ist. Die Stilllebenhierarchie setzt sich mit Geflügel- und Fischbildern (*aves, pescaderías*) fort und gipfelt schließlich im *bodegón* mit Figuren: Dort könne sich auch der Erfindungsgeist (*ingenio*) zeigen – ein Merkmal, das der Historie angehöre und eine komplexe Anordnung (*disposición*) der Gegenstände erfordere. Pacheco adelt durch diese Argumentation das Stillleben und erklärt, dass der Maler hierbei den höchsten Ruhm erreichen könne – eine Meinung, die sicherlich durch die *bodegones* seines Schwiegersohnes Velázquez beflügelt wurde.

Steht der Begriff *bodegón* etymologisch im europäischen Kontext allein (im Gegensatz zu *stilleven* oder *nature morte* und deren Ableitungen), so bildet einzig der antike Begriff des *Rhyparographos* Analogien, der laut Plinius dem Älteren (*Naturalis Historiae*, 35, 112) den griechischen Maler Peraikos als „Schmutzmaler“ ausweist.⁶ Plinius berichtet, Peraikos habe gewöhnliche Gegenstände, Barbierstuben und Schusterwerkstätten dargestellt, habe Esel, Gemüse und Ähnliches gemalt – Beschreibungen, die an Figurenszenen der *bodegones* erinnern. Dieser Titel könnte Peraikos als außerhalb der Konventionen stehend kennzeichnen – und das mit Erfolg: Laut Plinius erzielte er nicht nur höchsten Ruhm, sondern auch höhere Preise als Maler anderer Gattungen und wurde so letztlich zu einer respektierten Autorität. Auf sie bezogen sich sowohl Pacheco als auch der Maler und Kunsttheoretiker Antonio Palomino (1653–1726) im dritten Band von *El museo pictórico o Escala óptica* (1724), der das antike Vorbild direkt mit Velázquez verknüpfte.

⁶ Ángel Aterido: *El bodegón en la España del siglo de oro*, Madrid: Edilupa Ediciones, 2002, S. 64. Vgl. Eberhard König / Christiane Schön (Hrsg.): *Stilleben. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 5, Berlin: Reimer, 1996, S. 24–36 (König), S. 98 ff. (Klaus Junker).

Juan Sánchez Cotán – Motor der Stillebenmalerei und Maler der Kartäuser

Der in Orgaz geborene Sánchez Cotán hatte sich vermutlich seit den 1580er Jahren in Toledo eine große Klientel aufgebaut und war entsprechend gut situiert.⁷ Sein Œuvre teilt sich in ein schmales, aber außergewöhnliches Stillebenwerk und in zahlreiche religiöse Historien- oder Andachtsbilder. Letztere zeichnen sich durch ein zartes Kolorit in Pastelltönen aus, die eine Orientierung an spätmanieristischen – im El Escorial arbeitenden – Künstlern erkennen lassen. Dazu gehören vor allem Juan Fernández de Navarrete, genannt ‚el Mudo‘ (1526–1579), Luis de Carvajal (1556–607) und von den italienischen Malern Luca Cambiaso (1527–1585) im Hinblick auf sein ausgeprägtes Hell-Dunkel, die Volumina und einige Figurentypen. Hier gründet vermutlich auch Sánchez Cótans eigener *tenebrismo* (Hell-Dunkel-Malerei), den dieser parallel zum *Chiaroscuro* von Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio (1571–1610), entwickelte.

Warum Sánchez Cotán 1603 in das Kartäuserkloster von Granada eintrat, ist nicht bekannt. Mit Ausnahme einer unbestimmten Zeit zwischen 1604 und 1610, die er in der Kartause El Paular bei Segovia verbrachte, lebte und arbeitete er bis zu seinem Tod 1627 in der andalusischen Kartause. Dort befindet sich noch heute, wenn auch nicht am ursprünglichen Ort, der Großteil seines umfangreichen Œuvres mit Heiligen- und Märtyrerszenen des Ordens. Sánchez Cotáns Werk der Toledaner Zeit dagegen ist nur noch in wenigen Bildern erhalten. Anlässlich seines Eintritts in den Orden wurde sein Testament erstellt, das ein vor allem für die Stillebenforschung grundlegendes Inventar beinhaltet. Dort finden sich Angaben zu seinen Studien und Stilleben, von denen vier erhaltene *bodegones* identifiziert werden konnten: die Stilleben in San Diego, Chicago und Madrid sowie der *Bodegón con cardo y francolin* (Stilleben mit Kardone und Haselhuhn) der Barbara Piasecka Johnson Collection in Princeton.

Sánchez Cotáns Entscheidung, in den Orden des heiligen Bruno einzutreten, lenkte noch drei Jahrhunderte später die Sicht auf seine Stilleben in eine religiöse Richtung. Sie entspann sich vor allem an den *bodegones* mit wenigen Objekten und kühnen Leerflächen wie etwa beim San Diego-*Bodegón* oder beim *Bodegón con cardo y zanahorias* (Stilleben mit Kardone und Möhren) in Granada. Bilder, die in einem Steinrahmen nichts als eine Kardone und einen Möhrenstapel vor dunklem Grund darstellen, schienen prädestiniert dafür, die Ideale eines strengen Kirchenordens zu veranschaulichen: Askese und Demut, Meditation, fleischlose Nahrung oder Fastenspeise. Den Nukleus dieser mystisch-monastischen Lesart vertrat mit zahlreichen Schriften Emilio Orozco Díaz, der zu den wichtigsten Kunst- und Literaturhistorikern nach dem Spanischen Bürger-

⁷ Zu Sánchez Cotáns Leben und Gesamtwerk vgl. Emilio Orozco Díaz: *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Granada: Publicaciones de la Universidad, 1993; Diego Angulo Iniguez / Alfonso E. Pérez Sánchez: *Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.

krieg zählt.⁸ Genau in dieser Zeit kristallisierte sich das starke Fachinteresse der Spanier am *bodegón* heraus – angeregt durch eine erste, von Julio Cavestany 1935 breit angelegte Ausstellung. Hier endlich wurde die Stillebenmalerei zu einer der ersten der spanischen Kunstgattungen erhoben. Im Sinne nationaler Tendenzen war sie ganz dazu angetan, eigene kulturelle Phänomene vom restlichen Europa abzugrenzen und die *españolidad* in der Malerei aufzuzeigen.⁹ Neben den Stilleben von Sánchez Cotán spielten dabei die ebenfalls objektreduzierten, mit dunklem Hintergrund ausgestatteten Bilder von Francisco de Zurbarán (1598–1664) die Hauptrolle. Sánchez Cotáns Nähe zu diesem großen ‚Maler der Konvente‘ unterstützte die religiöse Interpretation seiner Stilleben. Tatsächlich ist bei Zurbarán ein solcher Kontext nachvollziehbar und lässt sich durch analoge Motivübernahmen belegen: Beim 1633 entstandenen *Bodegón con cidras, naranjas y una rosa* (Stilleben mit Zitronen, Orangen und einer Rose, Norton Simon Collection, Pasadena, USA) verweist zum Beispiel das Motiv einer mit Wasser gefüllten weißen Tasse samt Rosenblüte eindeutig auf Marias Reinheit und Schönheit, da Zurbarán es auf frühen Marienbildern (etwa *Maria als Kind mit ihren Eltern*, Colección Abelló, Madrid) in identischer Anordnung wiederholt.

Anders als bei Zurbarán tauchen dagegen beim Toledaner Maler Elemente aus seinem Stillebenrepertoire – Kardone und Lilien – nur selten in religiösen Werken auf, die er dort auch gänzlich anders anordnet: Während Sánchez Cotán seine Lilien in Vasen auf *Verkündigungen* oder am Erdboden auf *Immaculata*-Darstellungen als schnurgerade, aus symmetrischem Blattwerk emporgewachsene Blumen darstellt, die mit ihrem ‚Kronenhaupt‘ hieratisch-statisch wirken, erscheinen Lilien etwa auf dem *Bodegón con flores, hortalizas y una cesta de cerezas* (Stilleben mit Blumen, Gemüse und Kirschenkorb) durch ihre gebogene Form des Stängels bewegt.¹⁰ Außerdem sind hier den Blumenvasen auch Rosen bzw. Iris beigegeben. Eine genaue Übertragung des Motivs wie bei Zurbarán funktioniert bei Sánchez Cotán demnach nicht.

Darüber hinaus platziert Sánchez Cotán das Motiv der Kardone in den zwei Gattungen unterschiedlich: Während er die Distelpflanze im 1936 zerstörten Gemälde *Maria mit Kind* (ehemals San Santiago, Guadix, Spanien) prominent neben dem Brot bildparallel auf einem Tisch anordnet, baut er mit der Kardone in seinen *bodegones* durch ihre hyperbelartige Kurve einen Spannungsbogen zur

⁸ Den letzten Sammelpunkt seiner Forschung bildet eine posthume Publikation, vgl. Orozco Díaz, Anm. 7. Zur mystisch-monastischen Deutung vgl. die Besprechung bei Vischer, Anm. 2, der sich selbst in diese Linie einschreibt, und Scheffler, Anm. 1, Einleitung, insb. S. 18–21.

⁹ Javier Portús: *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema. II premio Juan Andrés de Ensayo e investigación en ciencias humanas*, Madrid: Verbum, 2012, S. 199, 206 f.

¹⁰ Dieses Stilleben mit Blumen bildet die letzte, 2010 von Cherry erfolgte Zuschreibung an Sánchez Cotáns Œuvre. Vgl. Peter Cherry: „Otra mirada por la ventana de Juan Sánchez Cotán“, in: *Ars Magazine*, 8, (2010), S. 50–63.

Steinecke auf – und bildet so den Ausgangspunkt für ihren unerschöpflichen Einsatz in späteren Stillleben anderer Maler.

Ohne jeden Zufall: Sánchez Cotáns Kompositonskriterien

Auch ohne Kardone schuf Sánchez Cotán eine hyperbelförmige Kurve: Im vorliegenden *Bodegón de caza* bilden von oben links nach unten rechts eine Quitte und ein Kohl – jeweils an Schnüren hängend – sowie eine Dreiviertel aufgeschnittene Melone samt schmalem Teilstück und eine Gurke auf der Sohlbank diese Kurvenform. Ihre Elemente stehen gleichfalls mit anderen Reihungen in Beziehung: Rechts der Quitte (über dem Kohl) beginnt eine Phalanx von wiederum an Schnüren hängenden Wildvögeln. Paarweise füllen eine Blauracke und eine Turteltaube (Rücken an Rücken) sowie eine weibliche Zwergtrappe und eine männliche Stockente (Brust zu Brust) den oberen Bildraum. Schließlich steht die Chayote, eine Kürbispflanze, in der linken Fensterecke nicht nur in Analogie zur Gurke rechts, sondern auch zum langgestreckten Erpel, dem sie zusammen mit Kohl und Quitte ein vertikales Pendant bietet. Durch das Fehlen der oberen Laibung erhält die ruhige Komposition eine enigmatische Komponente, da der Grund für die Anbringung der hängenden Objekte nicht zu klären ist.

Sánchez Cotán begann seine Stillleben mit dem Steinfenster und setzte erst im zweiten Schritt die einzelnen Gegenstände ein – eine Beobachtung, die durch den eingangs erwähnten Inventareintrag über eine gänzlich leere Leinwand mit Steinfenster gestützt wird und auch bei Kantenschnittstellen vor den Originalen gut ablesbar ist (hier beispielsweise beim Quittenblatt). Sein nur partiell ausgeführter Schlagschatten und die unterschiedlichen Licht- und Schattenmodulationen weisen darauf hin, dass er die Objekte nach Vorstudien einzeln in das Gemälde übertrug, die vielleicht unter verschiedenen Lichtbedingungen festgehalten wurden – dabei betont er das Konstruierte. Derartige Studienbilder und Vorzeichnungen gehören, insbesondere bei leicht vergänglichen Objekten wie Blumen oder aufgeschnittenen Früchten, zur gängigen Praxis, worauf auch die Verwendung von exakt wiederkehrenden Bildelementen in Sánchez Cotáns Stillleben hinweist. Allerdings zeigt sich hierbei auch, wie subtil sein autoreferenzielles „Kopieren“ war. Sein San Diego-Stillleben, das sich mit der ausschließlich auf die hyperbelförmige Kurve fokussierten Darstellung quasi als veganes Gegenstück präsentiert, variiert deutlich bei der Melone.¹¹ Während im *Bodegón de caza* diese Frucht weiter vorne lagert und über die Steinkante herausragt, wirft sie in San Diego einen Schlagschatten auf ihr Teilstück, worauf der Künstler in der Chicago-Version wiederum verzichtet. Aufgrund dieser Unterschiede innerhalb der ‚Hyperbelkurve‘ lässt sich auch nicht belegen, welches der Gemälde zuerst entstand.

¹¹ Der *bodegón* aus San Diego ist in einem schlechten Zustand, er wurde mehrfach (teils unachtsam) restauriert. Auch wurde die Leinwand rechts verschmälert und der abgenommene Streifen oben angefügt. Siehe Jordan, Anm. 2, S. 58–61.

Der *Bodegón de caza* zeigt Sánchez Cotáns Faszination für seine Gegenstände durch ihre Separierung, die er mit einer sorgfältig durchdachten Anordnung kombiniert: Bei Quitte, Kohl und Melone wird die vollrunde Plastizität betont und von den länglichen Objekten – chayote, Gurke und Vögel – abgesetzt; sie ziehen sich in die Länge oder stoßen aus dem Bildraum über die ästhetische Grenze in den Betrachterraum vor. Gleichfalls spielt er mit einer vagen Analogie von Gefieder und den sich abspaltenden Kohlblättern, von denen der unterste Blattrand sich ähnlich der Krallenhaltung der Stockente abrollt und durch die parallele Ausrichtung den exponierten Vogel wiederum in die Kurvenlinie einbezieht.

Sánchez Cotáns auffällige Darstellung geometrischer Figuren, die im Chicago-Bild durch runde, zylinderartige und hyperbelähnliche Formen prägnant zum Ausdruck kommt, wurde vermutlich auch durch das wissenschaftliche Umfeld in Toledo angeregt. Dort entfaltete sich, nach der Gründung der Akademie für Mathematik 1582 in Madrid, ein besonders starkes Interesse für alles Mathematische, wofür schon das mittelalterliche Al-Andalus eine Basis geschaffen hatte – zumal Toledo und Córdoba die Zentren mathematischer Studien waren. Sánchez Cotáns geometrische Hyperbelfiguren sind zwar mathematisch nicht völlig korrekt,¹² doch liegt sein Anspruch auch in der – durch mimetische Präsenz zu erlangenden – maltechnischen Perfektion. So zeichnet sich das Chicago-Stilleben durch eine intensive Licht- und Schattengestaltung aus, die in der Komposition allerdings ambivalent durchgeführt ist: Während die helle Ausleuchtung von oben links einen starken Schlagschatten bei Steinlaibung, chayote, Melone und ihrem Teilstück produziert, bleiben die an Schnüren hängenden Objekte dagegen schattenlos – bis auf den Erpel. Der wirft seinen Schatten sogar in und vor die Öffnung, womit er sich als vor allen anderen Objekten platziert auszeichnet und in den Raum des Betrachters vordringt. Ähnlich wie 1749 bei Jean-Baptiste Oudry (1686–1755) – einem französischen Spezialisten für Trompe l'œil-Darstellungen – gefragt wurde, ob man seine Früchte und Blumen berühren müsse, um die Augen zu ‚ent-täuschen‘ (*détromper*), fordert hier Sánchez Cotán den Betrachter heraus, die Taktilität seiner Objekte zu würdigen. Der Augentäuschungseffekt gehörte zu den zentralen Herausforderungen für alle Stillebenmaler, mit dem sie ihre mimetischen Darstellungsfähigkeiten präsentieren konnten.

Mittels seiner Kompositionstechniken (vereinzelte Objekte, extremes Hell-dunkel, Trompe-l'œil) greift Sánchez Cotán den von Pacheco später formulierten Forderungen voraus: Durch eine ausgesuchte *disposición* der Bildelemente und unter Einsatz des *dibujo* sei die Malerei als Ausdruck des *ingenio* adäquat umzusetzen. Damit zielt er kaum auf Askese oder Fastendarstellung ab, obwohl in einer direkten Gegenüberstellung der reinen Gemüse- und Obstkurve im San Diego-Bild mit der Fülle an Wildvögeln, Gemüse und Obst im Chicago-

¹² Vischer verweist auf die damaligen Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Kegelschnitten im Verständnis moderner Physik. Vischer, Anm. 2, S. 283. Vgl. hierzu Scheffler, Anm. 1, S. 245, Anm. 741; Martin S. Soria: „Sánchez Cotán's Quince, Cabbage, Melon and Cucumber“, in: *The Art Quarterly*, 8, 3, (1945), S. 225–230.

Stilleben bei einem zeitgenössischen Betrachter genau diese Fasten- und Fleischtage (*días de cuaresma, días de carne*) evoziert werden konnten.¹³ Aber Sánchez Cotán sucht mit seinen komplexen Kompositionen die als niedrig angesehene *imitación de la naturaleza* der Früchtemalerei zu überwinden, um durch die Virtuosität Anerkennung für seine Malerei und damit für seinen Künstlerstatus zu erlangen.

Aus demselben Grund setzt er demonstrativ die Zentralperspektive ein: Durch die fensterförmige Steinrahmung wird für Gelehrte und Kunstkenner Albertis berühmte Aussage aufgerufen, ein Bild sei wie ein Blick durch das Fenster.¹⁴ In diesem Moment konnte ein Künstler seit der Renaissance die *maniera moderna* einlösen. Allerdings nimmt der Toledaner mit dem ‚Ausblick‘ eine Inversion vor, da die schwarze Folie den porträtierten Gegenständen zu ihrem glanzvollen Auftritt dient – die Illusion wird nicht im Ausblick, sondern Anblick der Gegenstände eingelöst. Der Maler erkannte die Möglichkeit der neuen Gattung: Sie bot ihm eine *tabula rasa*, auf der er seine Ideen entwickeln konnte.

Sánchez Cotán verknüpft Stilleben- und Historienmalerei durch drei Momente: *tenebrismo*, Volumina und Perspektive. Insbesondere bei seinen Gemälden und Wandmalereien zur Ordensgeschichte in der Kartause von Granada formt er auffällige Architekturdarstellungen.¹⁵ Diese Szenerien spielen generell mit Raumöffnungen: So verläuft der Blick von einer Halle mit gestufter Thronarchitektur in einen bebauten Innenhof (*Die Verurteilung der drei Prioren und des Mönchs vom Orden der heiligen Birgitta*) oder mündet in eine detaillierte Innenraumkonstruktion, die wiederum zu ostentativen Fensteröffnungen leitet (*Der heilige Bruno und seine Begleiter beim heiligen Hugo*). Selbst seine Porträts verbinden sich mit den Stilleben durch eine betonte Rahmung: Die Märtyrer des Ordens erscheinen unter gemalten Bögen, die die Arkaden mit toskanischer Ordnung des zeitgenössischen kleinen Kreuzgangs reflektieren – dem ursprünglichen Hängungsort dieser Bilder.

¹³ Vgl. Scheffler, Anm. 1, S. 309. Fasten- und Fleischtage werden im Princeton-Bild durch die dort betonte Sphärentrennung von Fleisch und Gemüse hervorgerufen, wobei sich Haselhuhn und Kardone im Originalzustand noch weiter auseinander befanden (vgl. Jordan, Anm. 2, S. 68). Derartige Überlegungen auf das Chicago-Bild zu übertragen, ist durch die nahe Stellung der Objekte zueinander schwieriger.

¹⁴ Hiermit wird auch die häufig diskutierte Vorstellung einer *despensa* (Vorratskammer) oder einer *cantarera* (Wandöffnung für Kühlkrüge) obsolet, zumal durch die meist gewählte unsichtbare Anbringung der hängenden Objekte kein Nutzraum erkennbar ist. Da *despensas* kaum in Gebrauch waren und *cantareras* generell aus Holz bestehen, sind diese Analogien beim damaligen Betrachter fraglich. Vgl. Scheffler, Anm. 1, S. 246 f., und ebd., 746 f.

¹⁵ Immerhin gehören laut Inventar zu seinen wenigen Büchern Jacopo Barozzi da Vignolas *Le due regole della prospettiva pratica* (Rom, 1583) und Alonso de Villegas *Fos Sanctorum* (Toledo, 1584) – Standardwerke zur Perspektive bzw. zur Ikonografie. *Le due regole* ist auch auf Juan de Valdés Leals *Allegorie der Eitelkeit* von 1660 präsentiert. Vgl. Jordan / Cherry, Anm. 1, S. 188, Anm. 9 und Abb. S. 116, Kat. 45; siehe auch Cherry, Anm. 2, S. 246.

Anders als heutige Rezipienten verband Antonio Palomino noch problemlos religiöse und Stilleben-Malerei über den Bezug zur Antike:

En el refectorio hay otros dos lienzos, que el uno es muy grande, y es de la Cena de Cristo Señor nuestro, y sirve de testero fingiéndose en él dos ventanas, por donde parece, que realmente se introducen las luces; y encima de este lienzo hay una Cruz fingida de madera con sus clavos, con tal propiedad en la perspectiva, que se ha visto repetidas veces, querer los pájaros sentarse en los clavos, y de su engaño venir, por haberles faltado el asiento, aleteando hasta el marco del cuadro [...].¹⁶

Zwei zentrale Merkmale von Sánchez Cotáns Kunst sind hier herausgestellt: seine Perspektivdarstellung und die Fähigkeit, so wirklichkeitsnah zu malen, dass die abgebildeten Dinge den Betrachter täuschen können (*engañar*). Beides ist ebenso für Stilleben wie dem *Chicago-bodegón* gültig. Palomino und der oben erwähnte Oudry zeigen, dass auch im 18. Jahrhundert der Trompe-l'œil-Effekt nichts von seiner Brisanz verloren hatte. Der Spanier schildert ihn hier zweimal: zum einen beim Licht, das durch die Fenster des Abendmahls zu fallen scheint, wodurch die Szene *in situ* eine aktuelle Präsenz erfährt, zum anderen bei den Vögeln, die vom mimetisch perfekten Holzkreuz getäuscht werden. Gleichzeitig bindet der Autor den gängigsten Topos der Stillebenmalerei ein: die Anekdote vom Malerwettstreit zwischen Parrhasios und Zeuxis. Dort picken Vögel an den von Zeuxis täuschend echt dargestellten Trauben, während er selbst getäuscht wird, als er den Vorhang von Parrhasios nicht als gemalt erkennt (Plinius, *Naturalis Historiae*, 35, 64 ff.). In dieser neuen Variante erfahren die Trauben des Zeuxis somit eine indirekte Sakralisierung. Palomino zieht letztlich beide Gattungen zusammen, was auch für Sánchez Cotán gelten mag: Die in den *bodegones* verdichtet dargestellten Ideale galten ihm als Ansporn, sie auch im großformatigen Figurenbild einzulösen.

¹⁶ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco y laureado*, Bd. 3 (Madrid 1724), Madrid: Aguilar, 1947, S. 846. [Im Refektorium gibt es zwei andere Gemälde, von denen eines sehr groß ist, es ist das letzte Abendmahl unseres Herrn Christus, und es dient als Kopfstück, wobei es zwei Fenster fingiert, durch die wirkliches Licht hereinkommen scheint; und über dieser Leinwand gibt es ein aus Holz mit seinen Nägeln fingiertes Kreuz, mit einer solchen Vortrefflichkeit in der Perspektive, dass man wiederholt gesehen hat, wie Vögel sich auf die Nägel setzen wollten und, als sie die Täuschung bemerkten, weil es keinen Sitzplatz gab, zum Bildrahmen flatterten.]

Die Antikenzitate: Bewunderung, Wettstreit und Nobilitierung

Deutet Sánchez Cotáns ausschließliche Darstellung von Nahrungsmitteln im Rohzustand bereits auf die antiken *Xenia* hin,¹⁷ so gilt dies umso mehr für die gemalte Rahmung: Durch den Verweis auf die neuzeitliche Zentralperspektive und die moderne, ‚bessere‘ Öltechnik soll sie mit antiken Stillleben gemessen werden, um Sánchez Cotáns Malerei zu nobilitieren und sein Umfeld an ein großes Mäzenatentum zu erinnern. Scheffler, der die Antikenorientierung der Spanier untersucht hat, stellt in diesen Kontext das Bodenmosaik-Emblem *Fenster mit Gazelle, hängenden Trauben und Rebhühnern* aus dem 1. bis 2. nachchristlichen Jahrhundert (Oea, Lybien).¹⁸ Hierbei erinnern die in einer Maueröffnung von oben herabhängenden Wildvögel (Entenbündel) und Obst (Traubenbündel) an den *Bodegón de caza*, während der mittige Henkelkorb mit Feigen den *Bodegón con flores, hortalizas y una cesta de cerezas* evoziert.

Wahrscheinlich kam Sánchez Cotán über seinen Lehrer Blas de Prado (um 1545–1599) mit derartigen Stilllebensotypen in Berührung. Nach dessen spätestens 1599 erfolgten Rückkehr vom marokkanischen Hof vererbte Blas de Prado seinem Schüler ein Skizzenbuch, in dem er in Nordafrika gesehene antike Stillleben festgehalten haben könnte.¹⁹ In diesem Kontext lässt sich somit der Beginn von Sánchez Cotáns Stilllebenmalerei auf das Ende der 1590er Jahre ansetzen.

Auch der seit 1577 in Toledo ansässige Domenikos Theotokopoulos, genannt El Greco, könnte mit seiner breiten humanistischen Kenntnis antike Stillleben vermittelt haben. Da El Greco bei Sánchez Cotán Schulden tilgte, muss er mit ihm bekannt, wenn nicht sogar befreundet gewesen sein. Generell mag El Grecos beharrliches Eintreten für eine finanziell angemessene Honorierung seiner Werke Sánchez Cotán und anderen Spaniern ein Vorbild für künstlerisches Selbstbewusstsein gewesen sein. El Greco nobilitierte selbst seine Kunst durch Antikenzitate – etwa durch die Wiedergabe antiker Bildthemen wie im Fall des *El soplón* (*Jungen, der die Glut anpustet*), die sich auf die Ekphrasen antiker Werke bezieht (Plinius, *Naturalis Historiae*, 35, 138 u. 143, auch 34, 79). Ein anderes Zitat in der *Vertreibung aus dem Tempel* (vor 1570) stellt eine Umsetzung der antiken *Winterhore* des Campanafrieses (erstes nachchristliches Jahrhundert) aus dem Louvre dar. Hier platzierte El Greco zudem auf den Steinstufen ein auffällig abgesondertes Rebhuhn (*Perdix perdix*).

Unter den Antikenverweisen nimmt dieser Vogel einen besonderen Platz ein, da er sich auf *Perdix*, den Erfinder des Zirkels und Schüler des ersten Künstlers Dädalus, zurückführen lässt (Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 236–259). Als ihn sein Lehrer aus Neid von der Akropolis stürzte, verwandelte ihn Athena in ein Reb-

¹⁷ Sánchez Cotán bildet niemals verarbeitete Speiseprodukte wie Konfitüre oder kandierte Früchte ab. Dies verbindet seine *bodegones* mit antiken Gastgeschenken (*Xenia*) wie Hühnchen, Eiern, Gemüse oder Obst. Vgl. König / Schön, Anm. 6, S. 93–97 (Klaus Junker).

¹⁸ Siehe hierzu ausführlich Scheffler, Anm. 1, S. 237–266, s. Abb. 133, 138.

¹⁹ Scheffler, Anm. 1, S. 246–259; Cherry, Anm. 1, S. 70–73.

huhn. Sánchez Cotán und viele seiner Nachfolger wie Juan van der Hamen oder Alejandro de Loarte (um 1600–1626) bevorzugten dagegen – wohl aufgrund der größeren Farbpracht – als Protagonist ein Rothuhn (*Alectoris rufa*). Der Bezug zu Perdix bleibt aber identisch, da das Tier auf Spanisch „perdiz roja“ bzw. „perdiz común“ genannt wird. Ob Reb- oder Rothuhn – in der Renaissance wird dieser Vogel zum Künstlersymbol und taucht etwa bei Tiziano Vecellio (um 1488/90–1576), Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553) oder sogar als zentrale Figur bei Jacopo de' Barbari (um 1460/70–vor 1516) auf.

Interessanterweise wurde Sánchez Cotáns *Bodegón de caza* durch den auffällig platzierten Erpel mit der Werkstatt von Lucas Cranach dem Älteren in Verbindung gebracht, von der eine ähnliche männliche Stockente von circa 1530 erhalten ist.²⁰ Dieses Aquarell zeigt den Vogel aber im strengen Profil, mit nur einem Flügel, stärker gebogenem Hals und gewellten Federenden – eine eher anekdotisch-artifizielle Darstellung. Auch wenn hier also kein direktes Vorbild für Sánchez Cotán vorliegt, so äußert sich doch mit der ostentativen Präsentation der Stockente im Chicagoer Bild, durch die zahlreichen Inventareinträge zu Wildvögeln und ihre Präsenz auf drei seiner Stillleben ein ähnlich gelagerter Fokus wie beim deutschen Kreis: Totes Flugwild war nicht nur dazu geeignet, Antikenbezüge herzustellen, es konnte auch einen naturwissenschaftlichen Beitrag leisten.

Bildgegenstände zwischen Naturwissenschaft und sozialer Distinktion

Auch bei Sánchez Cotán weisen Inventareinträge darauf hin, dass er wie Cranach seine Vogeldarstellung mittels kleiner Studientafeln vorbereitete: „Una [sic] ánade en tabla“ (eine Stockente auf Holztafel) könnte als Vorlage für den Erpel des Chicago-Bildes gelten. Denn zu diesem Gemälde führt das Inventar aus: „Un lienzo de frutas adonde está el ánade y otros tres pájaros ques de Diego de Valdivieso.“²¹ Das Gemälde befand sich 1603 folglich im Besitz von Sánchez Cotáns Freund und Testamentsvollstrecker Valdivieso.

Ein naturwissenschaftliches Interesse entsprach der Weltsicht Philipps II., der Teile des Escorial in diesem Sinn dekorieren ließ. Tiere, die in den Palästen der spanischen Herrscher seit den Katholischen Königen einen festen Bestandteil des Ambientes bildeten, wurden nun nicht mehr auf Luxus oder Exotismus reduziert. Naturalia aus Amerika hatten zwar Priorität, aber auch europäische Werke wurden aufgenommen, beispielsweise eine Iris-Darstellung von Albrecht Dürer (1471–1528).²² Für Sánchez Cotán, der über den Escorial gut informiert war, wird das allgemeine naturwissenschaftliche Interesse am Hof und beim Klerus in

²⁰ Fritz Koreny: *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, Symposium Wien, München: Prestel, 1985, S. 43.

²¹ [Ein Gemälde mit Früchten, auf der die Ente und drei weitere Vögel sind, das Diego de Valdivieso gehört.]

²² Fernando Checa Cremades: *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid: Nera, ²1993, S. 245–249.

Toledo für seine *bodegones* ein zusätzlicher Ansporn gewesen sein. Im *Bodegón de caza* veranschaulicht dies die genau beschriebene Struktur des Gefieders sehr deutlich, obwohl Sánchez Cotán über die naturalistische Darstellung hinausgeht und die einheimischen Vögel so wählt, dass sie untereinander und zu den restlichen Bildgegenständen eine Farbharmonie bilden: Das Grün bindet sie an Obst und Gemüse, während das Grau sich mit dem Steinrahmen verknüpft.

Darüber hinaus zeigt der Künstler auch Neuheiten: So ist die Darstellung der Chayote eine Rarität. Ihr Abbild gehört zu den frühesten Präsentationen von Amerikaimporten auf spanischen Gemälden. Die Pflanze lässt sich in präkolumbische Zeit bis zu den Mayas und Azteken zurückverfolgen.²³ Ein anderes Beispiel einer nicht europäischen Frucht ist die Hirse: Auf Sánchez Cotáns mehrfach kopierten *Bodegón con mijo y cesta de cerezas* (*Stilleben mit Hirse und Kirschenkorb*)²⁴ wird sie ostentativ platziert, wahrscheinlich handelt es sich um die große Mohrenhirse (*sorgo*) aus Afrika. Mit solchen Seltenheiten erhöht Sánchez Cotán seine Präsentationen von Obst und Gemüse – letztlich Nahrungsmittel, die im ausgehenden 17. Jahrhundert von einem Großteil der Bevölkerung konsumiert wurden – um eine exquisite Note.

Die Wildvögel dagegen – ständige Begleiter höfischer Festmahle – waren für die breite Bevölkerung kaum erschwinglich. Da Sánchez Cotán eine eigene Armbrust besaß, ist zu vermuten, dass er die dargestellten Vögel selbst geschossen hat. Solches Kleinwild durfte, wenn auch unter strengen Auflagen, erlegt werden, während die hohe Jagd ausschließlich dem Adel vorbehalten blieb. Aus diesem Grund vergrößerten auch spätere Maler – wie etwa Tomás Hiepes (um 1610–1674) – nie ihr Objektrepertoire und ‚überließen‘ niederländischen Kollegen wie Franz Snyder (1579–1627) die Darstellung von erbeutetem Großwild.²⁵

Die *bodegones* von Sánchez Cotán spiegeln keine speziellen sozialen Gesellschaftsschichten, wie es bei anderen Stillebenmalern zu beobachten ist. So spielen zahlreiche *bodegones* van der Hamens mit erlesenen Glasvasen, feinem Naschwerk, mit italienischen, vergoldeten Fruchtschalen oder lateinamerikanischen Tonvasen auf jenen aristokratischen Lebensstil an, den er als Angehöriger der Bogenschützen-Garde am Hof Philipps IV. ausgiebig studieren konnte. In dieser Hinsicht erfuhr die *bodegón*-Forschung in letzter Zeit seitens der interdisziplinären *material culture studies* die wichtigsten Erweiterungen.²⁶ So stellt

²³ Mariano de Cárcer y Disdier: *Apuntes para la historia de la transculturación indoespañola*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, ²1995, S. 366 f.

²⁴ Sánchez Cotáns Archetypus steht nicht eindeutig fest. Vgl. Rafael Romero Asenjo: *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*, Madrid: Icono I & R, 2009, S. 33–37.

²⁵ Zu den rigorosen spanischen Jagdgesetzen und zum Jagdstilleben vgl. Ira Oppermann: *Das spanische Stilleben im 17. Jahrhundert. Vom fensterlosen Raum zur licht-durchfluteten Landschaft*, Berlin: Reimer, 2007, S. 142–164.

²⁶ Vgl. Javier Portús: „Significados sociales en el bodegón barroco español“, S. 169–189, und Antonio Sánchez Jiménez: „Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas

Portús heraus, dass die in der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts topische Gegenüberstellung von Reichtum und Armut anhand von Gold/Silber und Ton wesentlich stärker zu differenzieren sei, da Keramikstücke in sehr unterschiedlichen sozialen Kontexten stehen können. Schmucklose Tongegenstände, wie sie etwa Velázquez in seinem *El aguador de Sevilla* (Wasserverkäufer von Sevilla, 1618/22) darstellt, veranschaulichen den reinen Gebrauch, während die verzierte Keramik aus Talavera von Dichtern ob ihrer Schönheit besungen wird. Einen Velázquez interessierte etwas anderes: Er wollte die ästhetischen Qualitäten und Charaktere aus den einfachsten Gegenständen herausarbeiten. So wie er in seinen frühen Bildern die bescheidene sevillanische Welt mit ihren ‚Küchen‘-Szenarien darstellt, malt auch Loarte in Toledo alltägliche *despensas* und Küchen-, Tavernen- oder Marktszenen. Dabei führt Loarte die zeit- und ortlosen *bodegones* seines Vorbildes Sánchez Cotán in konkrete Szenen der Stadt am Tajo über: Bilder wie den *Bodegón de caza* verwandelt Loarte in Schankstuben mit Blick auf die Vorratskammer. Diese Darstellungen, die in Spanien noch lange existieren werden, zeichnen sich häufig durch eine Trennung von hoch kultivierter und einfacher Bevölkerung aus, gekennzeichnet durch unterschiedliches, gegenstandsbezogenes Beiwerk.

Die aktuelle Forschung betont auch, wie gut seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die von den Königen bevorzugten Städte versorgt waren. Gleichzeitig befielen die Bevölkerung Schuldgefühle oder eine Furcht vor göttlicher Bestrafung ob des zeitweisen Überflusses – eine Implikation, die andererseits dazu animierte, der überreichen Nahrung große Aufmerksamkeit zu schenken. Von dieser Vielfalt vor allem an Obst und Gemüse, die in Kisten auf den Straßen auslagen, berichteten auch ausländische Besucher wie Bartolomé Joly (1603) oder Madame d’Aulnoy (1690).

Mit diesen Überlegungen öffnen sich neue Interpretationsmöglichkeiten für das frühe spanische Stillleben: So vermutet Sánchez Jiménez einen Zusammenhang zwischen der guten Versorgung und den *bodegones* in Malerei und Literatur, wobei Lope de Vega, zeitgleich mit Sánchez Cotán, bis 1613 bereits zahlreiche *bodegones poéticos* geschaffen hatte und das Feld dominierte. Lope de Vega nutzt seine Aufzählungen der Naturprodukte etwa bei *Isidro*, einem hagiografischen Gedicht über den Madrider Stadtheiligen, um eine moralische Botschaft zu vermitteln, wobei er – analog zum gemalten Stillleben – seine antiken Inspirationsquellen (zum Beispiel Ovid) integriert. Möglicherweise spiegeln die *bodegones* wie diejenigen des Sánchez Cotán die Aufmerksamkeit der Bevölkerung gegenüber der Fülle an Nahrungsmitteln wider, vielleicht führte aber auch genau diese Aufmerksamkeit dazu, dass sowohl die literarischen wie die gemalten *bodegones* überhaupt entstanden.

como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora“, S. 191–210, in: Enrique García Santo-Tomás (Hrsg.): *Materia crítica: Formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid: Iberoamericana, 2009.



Abb. 3

Wolfram Aichinger

Juan Pantoja de la Cruz: *El nacimiento de la Virgen* (1603)

Wen möchte eine Gebärende um sich wissen? Wen möchte eine Königin, die gebiert, bei sich haben? Wo findet sie Schutz und Vor-Bild? Wie sieht eine Darstellung der menschlichen Ursituation Geburt aus, auf der das Ereignis in die Sphäre des Religiösen gehoben ist?

Im Jahr 1603 gibt die spanische Königin Margarete von Österreich mehrere Gemälde für den Palast von Valladolid in Auftrag. Es entsteht eine Geburt Mariens (*El nacimiento de la Virgen*), die heute zur Sammlung des Museo Nacional del Prado gehört. Wir sind in der Zeit des allmächtigen Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, der mit seinen Vettern und Günstlingen den Hof und den Willen des Königs beherrscht, Frieden mit Frankreich und England schließt, den erschöpften Söldnerheeren in den Niederlanden eine mehrere Jahre währende Waffenruhe gönnt, den Hof für fünf Jahre nach Valladolid verlegt, dabei viel Geld durch Immobilienspekulation verdient und dessen Ära für eine Blütezeit frühbarocker Kultur steht.

Von den zahllosen Fäden, die im Bild Pantojas zusammenlaufen, sollen hier drei ein Stück weit verfolgt werden: erstens die Bedeutung von Familiennetzen in allen Bereichen des Lebens, des politischen wie des privaten; zweitens die religiöse Fundierung des gesamten Daseins sowie die Bedeutung des Bildes für Formen ritueller oder privater Frömmigkeit; und drittens die Bedeutung religiöser Bilder für die Deutung und Bewältigung menschlicher Elementarsituationen.¹

Österreichische Verwandte als Geburtshelfer

Margarete von Österreich starb im Jahr 1611 mit 26 Jahren kurz nach der Geburt ihres achten Kindes. Sie stammte aus Graz, war 1584 am Hofe Karls von Innerösterreich und seiner Gemahlin, der Erzherzogin Maria Anna, geboren worden. 1598 hatte sie Philipp III. von Spanien geheiratet, 1601 war die erste Tochter Ana auf die Welt gekommen, im Jahr 1603 eine weitere Tochter, getauft auf den Namen Maria. Die Geburt dieser zweiten Infantin, der frühe Tod des Säuglings und eine neuerliche Schwangerschaft waren wohl Anlass dafür, dass Mar-

¹ Unter Mitarbeit von Nina Kremmel. Für wesentliche Hinweise danke ich Maria Cruz de Carlos Varona, Alice Dulmovits, Katrin Keller, Julia Häußler, Laura Oliván, Fernando Rodríguez-Gallego, Andrea Sommer-Mathis, Friedrich Polleroß, Christian Standhartinger, Jesús M. Usunáriz und vor allem Michael Mitterauer.

garete den Maler Pantoja de la Cruz mit der Ausführung einer Geburt der Jungfrau Maria für ihren privaten Andachtsraum betraute. Juan Pantoja de la Cruz (1553–1608) war zu jener Zeit der bedeutendste Porträtmaler am Hof.

Das biblische Thema und das Haus Habsburg sind auf eigentümliche Weise vereint in einem Bildraum, der weder eine historische Begebenheit abbildet, noch die Vorgeschichte des Lebens Jesu, vielmehr sind beide Zeitebenen in einer Bildfantasie verschmolzen. Den Vordergrund beherrscht eine der mächtigen Frauen der Zeit, die Herzogin Maria Anna von Bayern, nach ihrer Hochzeit mit dem Habsburger Karl Erzherzogin von Innerösterreich und Mutter der Königin Margarete von Spanien, die von 1551 bis 1608 lebte. Die Erzherzogin hat bei der Geburt geholfen, die Ärmel aufgekremgelt und präsentiert das nackte Kind (mit dem Gesicht einer wachen Erwachsenen) dem Betrachter außerhalb des Bildrahmens. Rechts im mittleren Bildraum haben sich noch zwei Damen hohen Standes eingefunden, sie halten Tücher bereit, in die das Kind gewickelt werden soll; an der Längsseite des Bettes hinten sind zwei Figuren mit der Pflege und Versorgung der Wöchnerin beschäftigt, es dürfte sich bei all diesen vornehm Gekleideten um Schwestern der Königin handeln. Eine Frau in einfacherer Kleidung reicht am Bett eine stärkende Speise, eine weitere hilft vorne bei der Vorbereitung des Bades für das Kind.

Pantojas Szenerie entstand, wie erwähnt, in dem Jahr, in dem die Königin eine Tochter mit Namen Maria gebar. All das legt nahe, dass hier ein irdisches Geschehen *a lo divino* gezeigt wird, und die Mutter der Infantin, Margarete, die Rolle der Mutter Mariens, Anna, übernimmt, so als schlüpfte sie in die Figur eines geistlichen Schauspiels.² Zwar ist es nicht möglich, die Züge Margaretes im Gesicht der Wöchnerin, der heiligen Anna, zu erkennen, doch malte Pantoja ein Jahr später eine Verkündigung, auf der Margarete eindeutig eine biblische Figur darstellt, diesmal die Jungfrau Maria selbst, und die kleine Infantin Anna, Margaretes erstgeborenes Kind, den Engel mit der Lilie, der die Geburt eines Kindes verheißt.³

Doch welche ihrer acht Schwestern holte die Königin in ihr vorgestelltes Geburtszimmer? Dies führt zur Frage, welche Gründe und Kriterien hinter der Privilegierung einer nahen Verwandten im Bilde stehen könnten? Wollte Margarete persönliche Zuneigung ausdrücken? Eine solche bestand zur späteren Großherzogin der Toskana, Maria Magdalena (1589–1631),⁴ sie könnte in der Figur abgebildet sein, die sich der jungen Mutter mit einem Salbgefäß nähert.⁵ Oder wollte Margarete die Schwestern hervorheben, die mit Königen und Fürsten verheiratet waren, also Anna (1573–1598), Königin von Polen, der Fellbesatz am

² Dazu grundsätzlich Friedrich Polleroß: „Die Anfänge des Identifikationsporträts im im höfischen und städtischen Bereich“, in: *Frühneuzeit-Info*, 4, 1, (1993), S. 17–36.

³ Maria Kusche: *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007, S. 118 ff.

⁴ Hinweise finden sich in Madre Mariana de San José: *Obras completas*, hrsg. v. Jesús Díez Rastrilla, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014. S. 804 f.

⁵ Das Salbgefäß ist Attribut ihrer Namenspatronin, der heiligen Maria Magdalena.

Gewand der rechten Korbträgerin könnte ein Indiz sein, oder Maria Christina (1574–1621), deren glücklose Ehe mit dem Fürsten Sigismund Báthory von Siebenbürgen 1599 annulliert worden war. Wollte sie, wie es sich in der Zeit schickte, nur ihre verheirateten Schwestern am Ort der Entbindung zulassen, dann kämen wieder nur Anna und Maria Christina in Frage, und mit den schemenhaften Figuren um das Bett wären vielleicht Hofdamen, aber nicht die Schwestern gemeint. Oder wollte sie auf dem Marienbild diejenigen Schwestern bevorzugen, die einen Mariennamen trugen?⁶

Wir lassen die Frage offen und räumen ein, dass die Dame mit dem weißen Tuch zwischen den zarten Händen nach dem Porträt der früh verstorbenen Katharina Renate (1576–1595), verlobt mit dem Herzog von Parma, gemalt sein könnte, nach dem der Eleonore (1582–1620), die ab 1607 mit Maria Christina im Damenstift von Hall lebte, oder jener Gregoria Maximiliane, die 1597 im Brautstand verstarb, sie wäre die erste Wahl des spanischen Hofes für eine Verbindung mit dem späteren König Philipp III. gewesen.⁷

Kurz, die Kriterien sind vielfältig, und die Schwestern sahen einander zu ähnlich, als dass auf Porträts⁸ der Zeit, die immer zwischen Idealisierung und Treue der Darstellung vermittelten, eine eindeutige Klärung der Namen möglich wäre. Die Figuren, besonders diejenigen mit klarer Zeichnung der Gesichtszüge, wirken wie zum *Tableau vivant*, zum ‚lebenden Bild‘ gefroren, als wären sie auf einer Bühne aufgestellt, die feierliche Starre ihrer Züge und die ein wenig gezwungene Wendung der Gesichter hin zum Betrachter (Porträt und bewegte Handlung sind schwer in Einklang zu bringen), rühren auch daher, dass der Maler keine Modelle aus Fleisch und Blut vor sich hatte. Um die Züge der steirischen Habsburgerinnen wiederzugeben, verwendete Pantoja jene Porträtbildchen, die so eifrig zwischen den europäischen Höfen versandt und in verschiedenen Formaten reproduziert wurden.⁹ Beim Malen aus zweiter Hand geht meist Fri-

⁶ Am Grazer Hof, auch das wäre ein mögliches Auswahlkriterium, lebten im Jahr 1603 Maria Christina, Eleonore, Konstanze und Maria Magdalena.

⁷ Vgl. die entsprechenden Artikel in Brigitte Hamann: *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, Wien: Ueberreuter, 1988. Zur Identifikation der Schwestern auf den Gemälden Pantojas und den Miniaturen der Schwestern, die als Vorbilder dienten, vgl. auch Kusche, Anm. 3, S. 273, und Friedrich Polleroß: „Christianae religionis propugnatores. Zur sakralen Repräsentation der Habsburger im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: Dirk Syndram / Yvonne Wirth / Doreen Zerbe (Hrsg.): *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation*, Dresden: Sandstein Kommunikation, 2015, S. 309–319, hier 317.

⁸ Zu neuplatonischen Strömungen der Barockmalerei und dem Vorrang des inneren Wesens und allgemeiner Tugenden gegenüber dem äußerlich Sichtbaren in der Darstellung vgl. Emilio Orozco Díaz: „El retrato a lo divino, su influencia, y unas obras desconocidas de Risueño“, in: *Goya. Revista de arte*, 120, (1974), S. 351–359, hier 351 f.

⁹ Kusche, Anm. 3, S. 273.

sche und Individualität verloren. Wir müssen hier auch das Gegenstück unseres Gemäldes erwähnen: Zusammen mit der Geburt Mariens ließ Königin Margarete im selben Format eine *Adoración de los pastores* (*Anbetung der Hirten*) anfertigen. Das Thema erlaubt es, männliche und weibliche Verwandte mit biblischer und königlicher Geburt zu verknüpfen; so finden wir hier König Philipp III. und wiederum die steirischen Geschwister der Königin im Hirtenkostüm, eines von ihnen ist der spätere Kaiser Ferdinand II.¹⁰ Beachtlich ist, zu wie vielen Plätzen europäischer Herrschaftsgeschichte uns die Suche nach der richtigen Familienaufstellung führt, welche Zahl an Allianzen geschlossen werden konnten, wenn einem erzherzoglichen Haus viele Kinder geboren wurden, und wie weit sich die Netze von Graz und Madrid aus spannten. Diese Verbindungen stärkten das Haus Habsburg, die Kirche und die Gegenreformation.¹¹

Als die Königin den Gemälden Pantojas im Palast den gebührenden Platz zuwies, achtete sie, so die Auffassung von Maria Kusche, darauf, diese im Zwischenbereich zwischen dem Weltlichen und dem Sakralen zu platzieren. Sie hingen im Korridor, der in ihr privates Oratorium führte, bereiteten den Vorbeigehenden also auf die Andacht im Gebetsraum vor.¹² Keine der um das Kindbett versammelten Adeligen wohnte je wirklich einer Geburt in Madrid oder in Valladolid bei, doch lag der Königin offenbar viel daran, ihre engsten Verwandten um sich zu haben, Lebende wie Verstorbene.¹³

Unser Gemälde mit seiner österreichisch-spanischen Königin im Kindbett und der Erzherzogin von Innerösterreich als Geburtshelferin entstand aus habsburgischer Heiratspolitik und der spanisch-österreichischen Allianz zum Wohle des Hauses und des Glaubens, den man für den rechten hielt.¹⁴ Aus der Ferne betrachtet wirkt die spanisch-österreichische Allianz des 16. und 17. Jahrhunderts recht einförmig, und es war wohl für den großen Strom der Geschichte gleichgültig, ob eine Maria, Anna oder Margarete als Braut ‚verkauft‘ wurde, solange sie in der Lage war, gesunde Thronerben zu gebären. Dem großen Bild vom Zeitalter, das kulturell die Habsburger bestimmten, können wir ein kleinteiliges gegenüberstellen, dasjenige von den Wechselfällen der spanisch-österreichischen Beziehungen in der Frühen Neuzeit. Hier lassen sich Aufschlüsse darüber gewinnen, wie Eliten in ähnlichen, aber doch einander fremdartigen Kulturräumen miteinander umgingen, wie sie sich heimlich oder offen befehdeten oder unterstützten, wenn es galt, Macht, Einfluss, Reichtum zu erhalten und zu mehren.

Die spanischen, steirischen, Tiroler und Wiener Habsburger waren nicht nur Verbündete, sondern auch Widersacher, etwa, wenn es um Posten und Pfründe

¹⁰ Ebd., S. 109–113.

¹¹ Grundlegend zu endogamen Heiraten auf der Iberischen Halbinsel Michael Mitterauer: „Spanische Heiraten“. *Dynastische Endogamie im Kontext konsanguiner Ehestrategien*“, in: ders.: *Historische Verwandtschaftsforschung*, Wien etc.: Böhlau, 2013, S. 149–212.

¹² Kusche, Anm. 3, S. 113, und zur Ausstattung des Oratoriums vgl. ebd., S. 221–225.

¹³ Vgl. ebd., S. 109–113.

¹⁴ Vgl. Polleroß, Anm. 7, S. 316.

ging. So wollte Maria von Innerösterreich, die resolute Dame auf Pantojas Gemälde, nicht nur ihre Tochter an das immer noch reiche Spanien vermitteln, sondern auch die übrigen Kinder versorgen. Für Sohn Leopold schwebte ihr das Erzbistum Toledo vor, Maximilian sollte die Statthalterschaft von Portugal übernehmen, Eleonore oder Maria Christina ins Kloster der Descalzas Reales eintreten.¹⁵ In Madrid lebten seit 1581 die Witwe Kaiser Maximilians II., Maria, und deren jüngste Tochter Margarete, die 1583 als Margarita de la Cruz die Ordensgelübde ablegte.¹⁶ Mit diesen beiden, der verwitweten Kaiserin und der Erzherzogin in Klostertracht, wollte Maria von Innerösterreich unbedingt zusammenreffen, als sie 1599 nach Spanien kam, um Tochter Margarete dem spanischen König zuzuführen. Der spanische Hof wollte den unliebsamen Besuch der Erzherzogin schlicht verbieten, doch diese ließ sich, unterstützt von Botschafter Khevenhüller, nicht davon abhalten, spanischen Boden zu betreten. „Müssen sie mich hinein lassen, ist Gotts Will, und sollten sie sich bescheißen“¹⁷, schreibt sie, schon auf der Reise durch Italien, an ihren Sohn, Erzherzog Ferdinand. Die spanischen Minister wussten wohl, dass Maria nicht nur geistliche Dinge verhandeln wollte, auch wenn sie Fürstinnen im Nonnenstand aufsuchte. Beide, Kaiserin Maria und ihre Tochter Margarete, waren den Österreichern Verbündete gegen Lerma und seinen Clan. Die Habsburger in Kastilien wiederum hatten ihre Ansprüche auf das Reich am Beginn des 17. Jahrhunderts noch nicht aufgegeben, die Aufteilung der Territorien zwischen Österreich und Spanien wurde erst im Vertrag von Oñate im Jahr 1617 festgelegt.¹⁸

¹⁵ María José Rubio: *Reinas de España. Las Austrias*, Madrid: La esfera de los libros, 2010, S. 243 f.; und Katrin Keller: *Erzherzogin Maria von Innerösterreich. Zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Wien usw.: Böhlau, 2012, S. 190–196. Außerdem stand die Frage der militärischen und vor allem finanziellen Unterstützung, die Spanien zur Verteidigung der Ostgrenze gegen die Osmanen leisten sollte, im Raum (Rubio, Anm. 15, S. 252 f.). Die geplante Übersiedlung Maria Christinas ins Königliche Kloster de la Encarnación – zur Stärkung der Eintracht im Hause Habsburg – wird noch nach dem Tod der Erzherzogin im Jahr 1621 von der Priorin, der Augustiner-Nonne und Mystikerin Mariana de San José, kommentiert. Vgl. Madre Mariana de San José, Anm. 4, S. 804 f.

¹⁶ Ausführlich dazu und zum politischen Einfluss der Kaiserin (Maria), der Königin (der uns hier befassenden aus Graz stammenden Königin Margarete) und der Nonne (der Kaisertochter Margarete) vgl. Magdalena S. Sánchez: *The Empress, the Queen and the Nun. Women and Power at the Court of Philipp III of Spain*, Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1998.

¹⁷ Keller, Anm. 15, S. 203. Der Brautzug umfasste 550 Mitglieder des Grazer Hofes, ab Mailand schwoll der Tross auf gut 3000 Personen samt ihren Pferden an. Vgl. ebd., S. 204 f.

¹⁸ Vgl. Jesús M. Usunáriz: „El tratado de Oñate y sus consecuencias“, in: José Martínez Millán / Rubén González Cuerva (Hrsg.): *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Bd. 2, Madrid: Polifemo, 2011, S. 1279–1296.

Schließlich wird über die spanischen Heiraten auch Streit im katholischen Lager sichtbar, um Formen der Frömmigkeit und um profane Unterhaltung. In solchen Streit wurde auch die junge Königin Margarete hineingezogen. Im Jahr 1601 richtet ihr Beichtvater Richard Haller ein verschlüsseltes Schreiben an Maria von Innerösterreich, die in Graz weilende Mutter der Königin; er berichtet vom „unordentlichen Leben“ in Spanien, von den kindischen Lüsten, davon, dass „man nur auf [...] Pracht, Lust und Eitelkeit geht“, „nur dem Fleisch mit Essen, Trinken, Schlafen, Spielen, üppigen gefährlichen Geschwätz, buhlerischen Büchern, schändlichen Komödien nachhängt. [...] da man keine Armen speist, keine Spitäler besucht, da man in keine Klöster mehr kumbt, etwas Guts zu sehen und zu hören [...], hergegen nur lutherische, falsche eigennützig, verruchte, unverschämte Freund (ja Hauptfeind sollt ich sagen) umb sich hat usw.“ Das bezeichnende Codewort „Lutherische“ verwendet Haller, wie die Herausgeberin der Briefe darlegt, für den Duque de Lerma und seinen Anhang; „köpfig und eigensinnig“ sei sein Beichtkind und nicht wenig Kraft koste es ihn zu verhindern, dass Margarete ganz in Lermas Partei überlaufe.¹⁹

Zwischen 1600 und 1611 war Margarete meist schwanger. Die Krankheiten und Todesängste dieser Monate und Jahre, die Trauer um die Infantin Maria im Jahr 1603, die Dankbarkeit für den recht glücklichen Verlauf von sechs Geburten dürften bewirkt haben, dass die Königin ihren jugendlichen Übermut ablegte und sich immer mehr in die Rolle einer katholischen Fürstin und Mutter schickte, sich dabei wohl im Leben der eigenen Mutter wiedererkannte – diese hatte 15 Mal geboren, das letzte Kind noch nach dem Tod ihres Mannes, des Erzherzogs Karl, im Jahr 1590. Als die Mutter Margaretes im Jahr 1608 starb, wurde sie auch in Spanien mit großen Ehren verabschiedet, spanische Biografen sehen sie als standhaft in ihrer Grazer Heimat, wo der Kampf zwischen Katholiken und Protestanten tobt, und die alternde Fürstin, bedrängt und bedroht von ihren dem „Ketzerium“ verfallenen Vasallen, durch die Fenster ihres Palastes die Dörfer im Umland brennen sieht.²⁰

Dabei verschlechterte sich allerdings das Verhältnis zwischen Margarete und Lerma immer mehr, sie wurde bespitzelt und überwacht, Schlüsselstellen in ihrem Hofstaat waren an Vertraute und Verwandte des Herzogs vergeben worden,²¹ und nur mit Starrsinn konnte die Königin durchsetzen, dass sie weiter bei

¹⁹ Katrin Keller: „Die Königin und ihr Beichtvater. Die Briefe Richard Hallers SJ aus Spanien in den Jahren 1600 und 1601“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 122, (2014), S. 143 f., 147–150. [Modernisierung der Schreibung durch W.A.]

²⁰ Diego de Guzmán: *Vida y muerte de Doña Margarita de Austria Reina de España*, Madrid: Luis Sánchez, 1617, f. 177v. Das ist wohl ein propagandistisch verzerrtes Bild, denn Maria hatte nach dem Tod von Karl die Rekatholisierung Kärntens und der Steiermark resolut betrieben, zusammen mit dem späteren Kaiser, Erzherzog Ferdinand. Vgl. Keller, Anm. 15, S. 105–112.

²¹ Rubio, Anm. 15, S. 254.