



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Diego Velazquez und sein Jahrhundert

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

würdigen Abschnitt bilden und, wenn sie die erhoffte staatliche Förderung mit sich bringt, eine neue Ära noch größerer und allgemeinerer Vorteile und Segnungen durch Anwendung der Stenographie einleiten, denen die Aussicht auf dereinstige stenographische Einigung des Reiches die Krone aufsetzen wird. Daß aber die ganze Angelegenheit nicht als unwichtig oder bedeutungslos bei den Verhandlungen über die preussische Schulreform unter den Tisch falle, sondern wirklich erörtert und zu einem bestimmten Abschluß gebracht werde, dazu wollen die vorstehenden Gedanken Anregung geben. Möchten sie ihre Absicht erreichen.



Diego Velazquez und sein Jahrhundert

Von Adolf Rosenberg



n einer Zeit, wo ein namenloser „Deutscher“ Rembrandt als den Retter aus allen Nöten der Politik, der Moral, der Wissenschaft, der Kunst und des gesamten geistigen und materiellen Lebens angepriesen und durch eine unendliche Melodie berausender Phrasen die große Masse der Urteilslosen bethört hat, ist das malerische Ideal der ausübenden Künstler wie der kaufenden Kunstfreunde, die die Bewegung des Kunstmarktes mit alter und neuer Ware lebendig erhalten, so weit von Rembrandt entfernt wie noch nie zuvor seit zwei Jahrhunderten. Daß Rembrandt schon bei Lebzeiten mit einer entgegengesetzten Geschmacksrichtung seiner Landsleute zu kämpfen hatte, ist aus seiner Biographie, namentlich aus der Geschichte seines wirtschaftlichen Verfalles, bekannt, der gerade anhub, als der Künstler eben erst das, was wir jetzt den eigentlichen Rembrandtstil nennen, zur vollen Reife gebracht hatte. Wenn aber auch die Zeitgenossen, die sich von ihm malen ließen, nicht mit seiner subjektiven, individuell gefärbten Naturauffassung einverstanden waren, so fielen ihm doch die Maler zu. Die Schüler seiner spätern Jahre und seine Amsterdamer Kunstgenossen, die etwas Besondres mitbringen wollten, wenn sie in fremder Herren Ländern Beschäftigung suchten, trugen den malerischen Stil aus der letzten Zeit des Meisters in die Weite, und er nahm stetig an Geltung zu bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wo der fabrikmäßigen Herstellung von Ahnenbildergalerien ein vorläufiger Stillstand geboten wurde. Aber auch dann noch blühte der Rembrandtstil im Verborgenen fort, und in neuester Zeit erhob er sich wieder zu voller Kraft durch die geschäftige Thätigkeit eines

genialen, vom Glücke und von seinen Auftraggebern begünstigten Künstlers. Er wird immer fortleben, wohin sich auch jeweilig das Zünglein an der Wage des ästhetischen Geschmacks neigen mag; denn er beruht auf einem Naturgesetze, das bestehen wird, so lange die Sonne scheint und durch ihr Licht den Gegensatz zwischen Hell und Dunkel erzeugt, und so lange das menschliche Auge sonnenhaft bleibt, um die Sonne erblicken zu können.

Heute scheint es freilich, als hätte das Auge in den Köpfen vieler Menschen, der schaffenden wie der genießenden, die Fähigkeit verloren, ein gleiches Maß von Helligkeit und Dunkelheit aufzunehmen und in sich zu verarbeiten. Es ist mit einemmale allerorten ein lebhaftes Bedürfnis nach mehr Licht und Helligkeit erwacht. Es ist, wie der anonyme Rembrandtprophet sich ausdrücken würde, in den Augen unsrer Zeitgenossen eine Art von Achsenverschiebung eingetreten, die aber nicht zu Rembrandt, sondern, wenn man durchaus nach einem berühmten Taufpaten suchen will, zu Velazquez führt. Wie sich der Naturforscher bei seinen mikroskopischen Untersuchungen des schärfsten Sonnenlichts oder der elektrischen Beleuchtung bedient, um der Natur in die geheimsten Falten ihrer Seele blicken zu können, so hat auch der seit einem Jahrzehnt beständig wachsende Helligkeitsdrang der Maler zu einer Anschauung und Auffassung der Natur geführt, die die Dinge dieser Welt sozusagen in völliger Nacktheit, von dem poetischen Reize des Hellsdunkels entkleidet, erscheinen lassen. Und da nun einmal das Verehrungs- und Anschmiegungsbedürfnis ebenso tief in der Seele des Naturmenschen wie in der eines durch Überbildung zur vollkommenen Verneinung gediehenen Umsturzmannes unsrer Tage wurzelt, wo gäbe es einen halbwegs verehrungswürdigen Künstler der Vergangenheit, dessen Werke die reine Natur im Spiegel der Hellmalerei so unverfälscht zurückstrahlten wie die des Don Diego Velazquez?

Selbst bei den „Ursprünglichsten“ und „Unabhängigsten“ der modernen Malerei, bei den Mitgliedern der Glasgower Schule, sind Spuren vorhanden, die auf das Studium des Velazquez deuten, wozu freilich, außer in Madrid, nirgends so gut Gelegenheit geboten wird, wie in den Privatsammlungen Großbritanniens. James Guthrie, das künstlerisch hervorragendste Mitglied dieser Schule, hat das Beste, was seine großen Bildnisse aufzuweisen haben, mittelbar oder unmittelbar Velazquez zu verdanken.

Dieser Großmeister der spanischen Malerei war noch bis vor vier Jahrzehnten hinter dem glänzenden Gestirn Murillos, in Deutschland wenigstens, völlig im Dunkeln geblieben, und volkstümlich im wirklichen Sinne des Wortes ist er auch heute noch nicht, vielleicht weil man ihn in Deutschland nur als Bildnismaler kennen lernen kann, dessen große Eigenschaften für viele durch die barocken Ausschreitungen der spanischen Hoftracht ungenießbar gemacht werden. Aber selbst wenn man in Deutschland mehr von ihm wüßte, wenn man seine Szenen aus dem spanischen Volksleben und seine aus demselben

Nährboden erwachsenen robusten Darstellungen mythologischen Inhalts zu Gesicht bekäme, würde die große Masse der Kunstfreunde in kein nahes Verhältnis zu ihm treten, weil er tief in dem Leben seiner Nation wurzelt, und weil das, was ihn international macht, seine malerischen Eigenschaften, sich nur dem Verständnis der Künstler und eines kleinen Teils von Kunstkennern erschließt.

Was ihm die Künstler abgewonnen haben, wird jedem offenbar, der aufmerksam die zahlreichen Schlangenwege verfolgt, die der moderne Realismus einschlägt, um zur Mutter Natur zu gelangen. Inzwischen ist den kunstliebenden Laien in Deutschland die Persönlichkeit des spanischen Malers auch auf litterarischem Wege näher gebracht oder vielmehr, wie man wohl mit Recht sagen darf, bis in ihr innerstes Wesen erschlossen worden. Die vor zwei Jahren erschienene Biographie des Velazquez von Carl Justi ist eines der Werke, die nur in dem Hirn eines deutschen Gelehrten geboren und nur von der Hand eines deutschen Gelehrten ausgeführt werden können. *) Es ist die warme Begeisterung gepaart mit der besonnenen Methode des Philologen und Urkundenforschers, der Ameisenfleiß des Dokumentensammlers und der weitschauende Blick des den Zusammenhang der Dinge umfassenden, pragmatischen Historikers, der Scharfsinn des jede Einzelheit zergliedernden Psychologen und die plastische Gestaltungskraft des aus dem Vollen schaffenden Künstlers, der ein rundes Charakterbild neben das andre stellt. Es ist dieselbe Methode und Form der Darstellung, der wir schon in dem ersten Hauptwerke des nunmehr an der Schwelle des sechzigsten Jahres stehenden Verfassers begegnet sind. Er hätte das Buch „Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und Zeitgenossen,“ das einen großen Gegenstand erschöpfend behandelt und darum heute, zwanzig Jahre nach seinem Abschluß, noch keine Einbuße an seinem klassischen Werte erlitten hat, ebensogut „Winckelmann und sein Jahrhundert“ nennen können. Aber er hat es mit Absicht vermieden, den Vergleich mit Goethe herauszufordern, obwohl der weitergreifende Titel bei einer Darstellung der Wirksamkeit Winckelmanns viel tiefer begründet und mehr gerechtfertigt gewesen wäre, als bei einer Charakteristik des Diego Velazquez, der nicht einmal das siebzehnte Jahrhundert in Spanien, geschweige denn das ganze Bildungsleben Europas so mit seinen Gedanken und Thaten durchdrungen und bewegt hat, wie Winckelmann das achtzehnte. Carl Justi ist aber geistreich, belesen und im Besitze der aus Archiven und häufigen Bilderbesichtigungen gehobenen Schätze siegesgewiß genug, sich das Wagnis zu erlauben, einmal einen Maler als Mittelpunkt eines Jahrhunderts hinzustellen. Und er hat Recht, wenn man an alle Erzeugnisse menschlichen Geistes den gleichen Maßstab an-

*) Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Von Carl Justi. Zwei Bände. Mit zwei Titelbildern und zweiundfünfzig Illustrationen. Bonn, Max Cohen u. Sohn (Fr. Cohen).

legt, wie es der Kulturhistoriker thun muß, wenn er in Ehren seines Amtes waltet. Von den fürstlichen Personen, den Staatsmännern und Hofbeamten, denen Velazquez zuerst als Maler, dann als geschickter Ordner von Hoffestlichkeiten und schließlich als unentbehrliches Mitglied des Hofstaates mit geschmeidigem Eifer zu Diensten war, hat sich nicht ein einziger in dankbarer oder auch nur in angenehmer Erinnerung der Nachwelt erhalten. Ihr Maler hat sie alle überdauert, und ohne ihn würden sie noch tiefer in die Vergessenheit geraten sein, die sie verdient haben.

Interessant ist diese Gesellschaft, die sich um Philipp IV. gruppirt, gleichwohl. Nur muß man sie nicht als Personen betrachten, die von dem feierlichen Nimbus der Weltgeschichte umstrahlt sind. Ein solches Licht vertragen sie ebenso wenig, wie ihnen die Kerze des Kammerdieners schadet. Carl Justi hat diesen Hoffschranzen und Dilettanten der Kabinetpolitik, wo sich ihm die Gelegenheit bot, das Galakleid abgezogen und ihre wahre, leider fast immer klägliche Natur enthüllt. Um ein Beispiel von der Meisterschaft zu geben, mit der Justi solche Charakterbilder zu zeichnen weiß, halten wir uns an den Allmächtigen des spanischen Hofes unter Philipp IV., an den Herzog von Olivarez, der auch Velazquez Stellung bei Hofe geschaffen und befestigt hatte.

Justi zählt ihn zu jenen „Schicksalsmenschen, wie sie abwärtsgehenden Staaten ihr böser Genius beschert.“ Sein „Charakter war in hohem Grade labyrinthisch. Sein raschfassender, durchdringender Verstand, sein Mut, sein Eifer ist nie bezweifelt worden. Er glaubte wohl selbst, nur für das Interesse seines Königs zu wirken, welchen er, dem vorausgreifend, wozu er ihn zu machen sich getraute, El grande genannt hatte. In ihm hatte der von Karl V. Spanien eingimpfte Instinkt der Universalherrschaft noch einmal Gestalt gewonnen. Doch solche Ziele sind bei Menschen dieser Art unzertrennlich von persönlichem Ehrgeiz. Aber er besaß kein politisches Temperament, und sein Unglück war wohl, daß er ohne staatsmännische Schule ans Ruder kam. Sein Kopf war bizarr und launenhaft, unberechenbar, geblendet durch das Neue, ohne Takt in der Wahl seiner Räte. Er setzte sich beim Beginn eines Unternehmens über die Schwierigkeiten weg und verlor die Haltung bei Mißerfolgen, welche er so lange, als es ging, nicht glaubte. Er weinte dann; der König selbst mußte ihn trösten. Das alles unbeschadet einer blinden und tauben Hartnäckigkeit, mit der er auf falschem Wege auch unter den drohendsten Vorzeichen fortschritt. Er besaß eine originelle, im Geschmack der Zeit stark gefärbte, bald sarkastische, bald zelotische, nicht uninteressante Beredsamkeit und liebte sich reden zu hören; aber die Heftigkeit seiner Ergüsse wies auf ein überreiztes Gehirn. Was half ihm sein Mißtrauen gegen alle Menschen, seine macchiavellistische Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel, wenn er seine Leidenschaften verriet! Ein Wort reichete hin, um vor dem Gesandten dessen

Grenzboten I 1891

47

König, Nation, Minister mit wilden Schmähungen und Drohungen zu überhäufen. Er war empfindlich und verstand keinen Scherz; devot dabei nicht bloß, sondern stark melancholisch und abergläubisch. Er sprach von der Welt und ihrer Größe wie ein Kapuziner und hatte in seinem Zimmer eine Bahre, in die er zuweilen hineinstieg unter den Klängen eines *De profundis*. Er beneide, rief er, das Los des niedrigsten Palastlehrers. Man glaubte in seinem Wesen die geistlichen Anfänge (er war ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt gewesen und hatte daraufhin seine Studien in Salamanca gemacht) durchscheinen zu sehen: es ist etwas Pfäffisches in dem Gange zu indirekten Mitteln und zur Rabale, in der glühenden Herrschsucht und Nachsucht, in seinen weitsehewigen Abkänzungen. Vor Blutvergießen zeigte er Scheu. Am Ende hätte er doch Glück gehabt, wenn seine Politik von der Unterströmung der Zeit getragen gewesen wäre. Aber sie fiel in die schon eingetretene und unaufhaltsame Rückbewegung Spaniens von seiner vorübergehenden Weltmachtstellung zu den natürlichen Grenzen, die es im Mittelalter besessen.“

Obwohl zweiundzwanzig Jahre seit Velazquez Eintritt in den Dienst des königlichen Palastes bis zum Sturze des Herzogs verlossen, hat sich in Spanien nur ein einziges Bildnis des Conde Duque von Velazquez Hand erhalten, vermutlich weil die, die im Besitze solcher Bildnisse waren, sich nach dem Falle des verhassten Mannes beeilten, sein Andenken auch im Bilde auszulöschen. Dafür giebt es im Auslande einige Originalbildnisse des Herzogs von Velazquez, selbst eine große Zahl von Atelierbildern und Kopien, und überdies sind noch Kupferstiche vorhanden, die auf Originale des Meisters zurückgehen. Wenn man die Nachrichten der Zeitgenossen über Olivarez äußere Erscheinung mit seinen unzweifelhaft echten Bildnissen von Velazquez vergleicht, so wird man dem Maler nicht den Vorwurf ersparen können, daß er von der Wahrheitsliebe, die man sonst am höchsten unter seinen Vorzügen preist, zu Gunsten seines hohen Gönners abgewichen ist. Der Herzog von Olivarez hatte krumme Schultern, was „die Toilettenkünste des Malers verschleiert haben,“ und sein Wuchs war durchaus nicht so stattlich, wie er auf den Bildnissen erscheint.

Aber bei den Bildnissen des Herzogs hatte Velazquez immerhin noch eine dankbare Aufgabe zu lösen, weil er einen Menschen von geistiger Beweglichkeit, voll Temperament und Ungestim vor sich hatte. In einer weit schwierigeren Lage befand er sich dem Könige gegenüber. „Eigenes Los, der Apelles dieses thatenlosen Achill zu sein! — ruft Justi aus. Siebenunddreißig Jahre lang dasselbe Bild zu malen! Dem das Angesicht Philipps hat in diesen siebenunddreißig Jahren eine wunderfame, erschreckende Gleichförmigkeit. In der schwarzseidenen Hoftracht, im Jagdhabit, in kriegsmäßig komplizirtem Kampagneanzug, im weißen Atlastaat, in goldtauschirter Stahlrüstung, in

Kirchengala — knieend, stehend, zu Roß — stets schaut der stereotype Kopf hervor. Das längliche Oval mit dem weißlich bleichen Teint, dem kalt-plegmatischen Blick der großen blauen Augen unter der steilen Stirn, zwischen blondem, steifgekräuselttem Haar, mit den starken, platten Lippen und dem massiven Kinn. Über dem allen der Ausdruck des jede Annäherung ablehnenden, jede Äußerung verschließenden Stolzes. Nur einmal, in der Mitte dieser Zeit, hat sich das Gesicht thatenlustig belebt; aber gleich darauf sinkt es wieder zurück in Starrheit und Apathie. In siebenunddreißig Jahren ist er keinmal aus seiner Rolle gefallen — auch als das Feuer die Kullissen ergriff.“

Die Einführung der schwarzen Hoftracht war eine That Philipps IV., der mit gutem Beispiel den Edeln seines Volkes vorangehen wollte und, wie ein Hofhistoriograph schmeichelnd sagt, „dem kostspieligen Putz entsagte, der dem Elend des Vaterlandes die Thore geöffniet hatte.“ Seinem Hofmaler bereitete er freilich mit diesem Streben nach gesuchter Einfachheit die größten Schwierigkeiten, deren Überwindung aber vielleicht gerade zu jenem Stile des vollkommensten Realismus geführt hat, der gegenwärtig an Velazquez am meisten bewundert wird.

Mit der gleichen Meisterschaft, mit der Justi politische Persönlichkeiten zu zeichnen, Kabinetsstücke kulturgeschichtlicher Detailmalerei zu schaffen weiß, versteht er auch das koloristische Gewebe eines Bildes in seine ursprünglichen Fäden zu zerlegen oder das Werden und Reifen eines malerischen Stils zu zergliedern. Das vom Hofe ausgegebene „Lofungswort der Einfachheit“ wurde auch für die Hofporträtisten maßgebend. „Gegen die Farben ist man mindestens gleichgiltig; die meisten dieser Bildnisse sind fast nur mit Schwarz und Weiß gemalt; wo die Stoffe lebhaftere Lokalfarben hatten, werden diese möglichst gedämpft. Dagegen ist alles aufgeboten — und geopfert — für die plastische Wirkung. Das Licht fällt von links in den geschlossenen Raum und erhellt in breiten Flächen die Gestalt, nur Schattenpunkte und Schattenstreifen übrig lassend. Ohne ein Minimum von Schatten, glaubte der Maler, der die Venezianer noch nicht studirt hatte, würde die Figur ins Flache fallen. Diese Schatten sind zwar scharf abgesetzt, aber durch Reflexlicht erhellt und oft so zart, daß man sieht, der Maler ist auf dem Wege zum Schattenlosen. Vielleicht aber besorgte er auch, daß eine ganz helle Gesichtsfläche die einzelnen Teile isolirt, kleinlich, ja wie angeheftet erscheinen lasse. Schatten dienen nicht bloß dem Relief, sie können auch dem Antlitz Einheit, Zusammenhang und Harmonie, ja Geist geben. Die Figur ferner ist alles, die Umgebung nichts. Später giebt Velazquez Bildnissen in ganzer Figur landschaftliche Fernen, Zimmerdurchblicke. Hier ist der Grund, ausgenommen ein Ende von Tisch und Stuhl, völlig leer. Manchmal sind Fußboden und Wand kaum unterschieden. Diese leere Fläche ist in einem neutralen, kühlen, hellgrauen Ton, der jedoch den Eindruck einer unbestimmten Tiefe macht. Nur eine hellere

und dunklere Hälfte bemerkt man, wie durch eine Diagonale getrennt. In der dunkeln steht der Kopf, auf den das meiste Licht gesammelt ist. Auch hat er unterlassen, den dünnen Beinen durch beschattete Umgebung Festigkeit zu geben. Die Figur erscheint wie im Leeren; zwar sieht man ihren Schlag-
schatten, aber er scheint an keinem Körper zu haften. Dieser helle Grund war eine Neuerung des Velazquez. Beides, das einseitig scharfe Licht und die Unterdrückung alles Zerstreuten, sind sehr wirksame Mittel, dem Auge die Gestalt mit der Gewalt der Realität aufzudrängen. In dieser Sammlung und Konzentrierung des Blickes liegt ein Geheimnis dieser Bildnisse, wie Beschwörer das Zimmer verhängen, mit Qualm erfüllen und das Auge an einen Punkt bannen, um es für die Erscheinung empfänglich zu machen. In der That erscheint ja, wenn man einen Gegenstand scharf fixirt, die Umgebung nebelhaft, und ein bedeutendes Gesicht läßt alles umher vergessen. Es liegt darin also eine feinere Schmeichelei als in dem System der spätern französischen Bildnismaler mit ihrem Luxus bedeutungsvollen und blendenden Details. Wir können diese Bilder nicht mit dem Leben vergleichen, aber wir haben den Eindruck einer Treffsicherheit, ja Rücksichtslosigkeit in Umrissen und Modulationen, welche an die Unfehlbarkeit der Photographie erinnert. Das Medium der künstlerischen Person, dessen verändernder nivellirender Einfluß auf das Modell sich sonst von selbst zu verstehen scheint, scheint hier keine Brechung zu verursachen. Aber in diesen scharfen Linien, in dieser statuenhaften Form ist das ewig bewegliche, augenblickliche, das Leben festgehalten; aus ihr blickt uns der Mensch an, sich selbst offenbarend, wie einst, als er so vor dem Maler stand.“

Diese Charakteristik malerischer Eigenschaften paßt freilich nur in allen Punkten genau auf den Velazquez der zwanziger und dreißiger Jahre; aber das ist gerade der Velazquez, der bei denen unsrer zeitgenössischen Künstler, deren Sucht realistischster Darstellung mit der „Unfehlbarkeit der Photographie“ wetteifert, das höchste Ansehen genießt. Als Velazquez in den vierziger und fünfziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts völlig in dem Hofdienst aufging — er war 1652 Aposentador mayor de palacio (Palastmarschall) geworden, und außerdem, wie Justi nach dem Urteil glaubwürdiger Zeitgenossen berichtet, „der Spiegel eines spanischen Edelmannes und Hofmannes“ —, betrieb er auch die Malerei im Stil eines Hofmannes, der zahlreiche Aufträge mit der schnellgewährenden Verbindlichkeit eines Kavaliere erlebte und darüber nur noch selten Gelegenheit fand, mit seiner Muse geheime Zwiesprache zu pflegen. In seiner Werkstatt arbeiteten Schüler nach seinen Anweisungen und nach seinen Urbildern. Zahlreiche Wiederholungen gingen unter Velazquez Namen in die Welt, und es bedarf daher gegenüber diesen Bildern aus Velazquez Spätzeit einer großen Vorsicht, die Justi auch mit diplomatischem Geschick geübt hat. Aber auch unter den Zerstreuungen und Abhaltungen seines Hof-

amtes ging er der Lösung neuer malerischer Aufgaben nach, die auch diejenigen unsrer neuern Künstler aufs höchste fesseln und reizen, die nicht gerade auf den nackten Naturalismus eingeschworen sind. „In seinen letzten Meisterwerken — schreibt Justi — beschäftigen ihn Lichtwirkungen in geschlossenem Raum. Aber die Beleuchtungsart, welche ihm mehr als irgend etwas die Aufmerksamkeit und Achtung der modernen Maler verdient hat, die, worin er keine Nebenbuhler hat, ist die Darstellung im allverbreiteten reflektirten Tageslichte mit dem Gegensatz warmer und kalter Massen. Er hat mit Tizian die Modellirung in vollem Lichte gemein; aber sein Ton ist von dem der Venezianer sehr verschieden, diese malten Antlitz und Nacktes in einem warmen Mittelton mit Unterdrückung der grauen Reflextöne und warmen Lichter. Der Spanier geht von der Beobachtung aus, daß die kühlen grauen Tinten in der Haut überwiegen; sein Inkarnat ist wahrer, obwohl es weniger zu den Sinnen spricht, als das venezianische oder die feurigen Farben des Rubens mit ihren leuchtenden Reflexen; eher ist es Franz Hals verwandt. Die großen Reiterbildnisse, die Übergabe von Breda, die Einsiedler, meist also Werke der mittlern Zeit, sind die Hauptbeispiele der alten Zeit für jene Malerei des diffusen Lichts, welche neuerdings mit Leidenschaft und Erfolg aufs Tapet gebracht worden ist und, was nicht nötig war, nach der Sitte dieses Jahrhunderts der Nervosität, zur Parteisache und zu fanatischem Sektenbekenntnis gemacht worden ist. Man kann sagen, sie sei von allen Arten der Beleuchtung die schwierigste und ungefälligste — vom Gesichtspunkte der Schönfarbigkeit und Farbenharmonie, aber doch die natürlichste, und schließlich schlage sie alle übrigen.“

In der Einleitung zu seiner Biographie des Meisters giebt Justi auch einen Überblick über die vorhandene Litteratur. In diesem Überblick wird die im Jahre 1848 gemachte Bemerkung eines Engländers angeführt, die dahin geht, daß „die Deutschen ihren üblichen genauen und kritischen Fleiß diesem Gegenstande (der spanischen Malerei) noch nicht zugewandt hätten,“ und Justi pflichtet dem Engländer darin bei, indem er nur auf Passavant und Waagen hinweist, die in einem kleinen Buch und in einigen Artikeln auch „Bemerkungen über Velazquez“ gemacht hätten. In dieser kurzen Abfertigung der deutschen Litteratur über Velazquez scheint mir ein Unrecht gegen zwei neuere Kunsthistoriker zu liegen, die in jüngster Zeit so verdienstlich und lehrreich über Velazquez geschrieben haben, daß es unbillig wäre, ihrer nicht im Zusammenhange mit diesem Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung zu gedenken. Hermann Lüde hat in dem Lebensbilde von Velazquez, das er zu der dritten, 1880 erschienenen Abteilung des von R. Dohme herausgegebenen Sammelwerkes „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ beigezeichnet hat, sowohl den Entwicklungsgang des Meisters in großen Zügen richtig gezeichnet als auch das hervorgehoben, wodurch sich Velazquez von seinen Vorgängern in der Malerei, den Spaniern, den Italienern und den Flamen, von denen er hätte

lernen können, unterscheidet und worin seine Eigentümlichkeit beruht. Mit scharfem Blick hat schon Lücke das Wesen der realistischen Kunst des Velazquez erfaßt und gezeigt, durch welche Mittel er die Darstellung des wirklichen Lebens vorwärtsgebracht und dieses Leben so bis zur Täuschung erreicht hat, daß es ihm gelang, „die Kunst durch die Kunst zu verbergen.“ Ich führe aus Lückes Biographie eine Stelle an, die einen Beleg für seine richtige Beurteilung von Velazquez geistigem Wesen liefert. „Die Aufgabe — schreibt Lücke — auf deren Lösung sein staunenswertes Talent sich konzentrierte, war schlechthin die, Menschen und Dinge zu schildern, wie sie sind und zugleich auch, wie sie erscheinen. Je größere Vollendung seine Darstellungen zeigen, umso reiner sind sie von jeder Beimischung eines subjektiven Elements; kein anderer Maler hat vermocht, die Objekte klarer auf sich wirken zu lassen und ihre Individualität in prägnanterer Bestimmtheit wiederzugeben als Velazquez; seine eigne Persönlichkeit verschwindet gänzlich hinter seinen Werken.“

Noch tiefer in das Wesen des Velazquez und seine hervorragendsten Schöpfungen ist Karl Woermann in dem dem Künstler gewidmeten Abschnitt seiner „Geschichte der Malerei“ eingedrungen, der etwa zwei Jahre vor Justis Biographie erschienen ist. Was Justi von einem verlangt, der sich das Recht zu einer Malerbiographie nehmen will, daß er sich nämlich zuvor „durch unermüdliches Studium der Originale eine Basis der Kennererschaft verschafft“ habe, das ist gerade Woermann in einem Maße eigen, wie nur wenigen seiner Fachgenossen, und die Charakteristik, die er von Velazquez und seinen Hauptwerken giebt, wird daher kaum in irgend einem wesentlichen Punkte durch Justis Wert berichtigt. Freilich haben Lücke und Woermann, ihrer Aufgabe entsprechend, Velazquez nur als Maler gekennzeichnet, während Justi ihn im Mittelpunkt seines Jahrhunderts zeigt und um ihn herum sich eine kaum übersehbare Fülle von Erscheinungen, von Menschen jeglicher Art und jeglichen Standes bewegen läßt. Durch diese Form der Darstellung, die weit über die Biographie zu einem beträchtlichen Stück spanischer Staats- und Kulturgeschichte hinausgewachsen ist, ist es Justi gelungen, die Persönlichkeit des Velazquez zu einer Art von Universalmenschen zu steigern, die am Ende wirklich dem Bilde entspricht, dessen Grundlinien er in der Einleitung zu seinem Buche mit folgenden Strichen entwirft: „Für die Geschichtsforscher sind die Werke dieses »Geheimsekretärs der Natur« Urkunden der Zeit; dem Philosophen zeigen sie seinen Hauptgegenstand, den Menschen, wie im Hohlspiegel; sie sind aufregend für den ausübenden Künstler, und ihre Details bestehen vor dem Auge des Anatomen wie des Sportsmannes und des Schusters.“

