

Goethe-Universität Frankfurt/M
Fachbereich 09

Die Kunst auf der iberischen Halbinsel
Dr. Bettina Marten
Wintersemester 2015/2016

El Greco
ein Versuch der Kontextualisierung
im Italien und Spanien des 16. Jahrhunderts

Antonia Goetz
5065451
Wolfsgangstraße 96
60322 Frankfurt/M
antonia.goetz@hotmail.de

Kunstgeschichte (HF)
Rechtswissenschaften (NF)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
1.1 Einführung in die Fragestellung.....	3
1.2 Zum Vergleich herangezogene Künstler.....	4
1.3 Vorgehen in der Hausarbeit.....	5
2. Forschungsstand.....	5
3. Rückbezug auf italienische Maler.....	7
3.1 Farbigkeit.....	7
3.2 Räumlichkeit.....	8
3.3 Körperlichkeit.....	9
4. Kunsttheorie und ausgeführte Werke am Hof Philipps II.....	10
4.1 Monumentalität.....	11
4.2 Ordnung und Proportionen.....	11
4.3 Darstellung der Textvorlage.....	12
4.4 Wiedererkennbarkeit der Figuren.....	13
4.5 Gefühlsregung und Gestik.....	14
5. Kunst außerhalb des spanischen Hofes.....	16
5.1 Lichtführung.....	16
5.2 Überlängte Figuren.....	17
5.3 Expressiver Malstil.....	18
6. Fazit.....	18
7. Bibliographie.....	20
8. Abbildungen.....	22
9. Abbildungsnachweis.....	41

1. Einleitung

Im Folgenden wird es um das Werk Domínikos Theotokópoulos, genannt El Greco, gehen. Der Künstler weist ein mannigfaltiges Œvre auf, das von Miniaturen aus dem Frühwerk, über Portraits und kleinen Bilderzyklen, zu großen Altarbildern reicht. Hinzu kommt, dass El Greco auf Grund seiner Übersiedlung von Kreta nach Italien und Spanien verschiedenste Stile in seinen Arbeiten vereint. Aufgrund dieser Vielschichtigkeit wird sich im Folgenden auf Werke zwischen 1577 und 1614, also der Schaffenszeit in Spanien, konzentriert, da hier sowohl italienische als auch spanische Einflüsse nachzuvollziehen sind. An den späteren Werken ist zu erkennen, welche Einflüsse aus Italien für ihn wirklich prägsam waren, sodass er sie beibehalten hat und wie er sich an spanischen Künstlern orientiert hat.

1.1 Einführung in die Fragestellung

Verschafft man sich einen Überblick über die vorhandene Literatur¹ und Ausstellungen zum Werk El Grecos, stellt man schnell fest, dass er seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts häufig als Wegbereiter der modernen Kunst und besonders der Expressionisten gesehen wird. Fast jede Künstlermonographie weist ein Kapitel über El Greco und sein Verhältnis zur Moderne auf. Auf Grund seiner expressiven Malweise und seiner Art, sich dem Naturalismus abzuwenden, sind solche Vergleiche mit Sicherheit auch berechtigt.

Auffällig ist allerdings, dass es wenige bis keine Publikation gibt, in der versucht wird El Greco in seiner Zeit und besonders in der spanischen Kunstlandschaft zu kontextualisieren. Schließt man diesen Aspekt der Forschung aus, so wird man Theotokópoulos meiner Meinung nach nicht gerecht. Gerade seine Lehrjahre in Venedig und seine späteren Bemühungen als Hofmaler Philipps II. von Spanien angenommen zu werden, lassen auf eine tiefe Auseinandersetzung mit der angesehenen Kunst seiner Zeit schließen.

Jonathan Brown beschreibt die Bemühungen um eine Kontextualisierung El Grecos mit den treffenden Worten: „Wir müssen anfangen, Greco als einen Menschen seiner und nicht unserer Zeit zu begreifen.“² Einen solchen Versuch möchte ich im Folgenden unternehmen und einige von El Grecos Werken im Hinblick auf seine Auseinandersetzung mit den Werken zeitgenössischer Künstler aus Italien und Spanien

1 Siehe dazu Kapitel Forschungsstand (2)

2 Brown, Jonathan (Hg.): El Greco und Toledo, Berlin 1983, S. 26.

untersuchen.

1.2 Zum Vergleich herangezogene Künstler

Die Künstler, die in vorliegender Arbeit zum Vergleich mit El Greco herangezogen werden, mussten auf einige italienische und spanische Zeitgenossen beschränkt werden.

Ihre Auswahl wurde folgendermaßen getroffen:

Die Gruppe der italienischen Künstler wird mit Tizian, Tintoretto und Veronese in erster Linie Venezianer umfassen, da El Greco hier vorwiegend gelernt und gearbeitet hat³. Zudem wird Michelangelo herangezogen, da El Greco in Rom die Ausgestaltung der Sixtinischen Kapelle gesehen haben musste und sich in einigen Werken auf die Körperlichkeit der Figuren Michelangelos bezog.

Die spanischen Werke, die hier für den Vergleich mit El Grecos Arbeiten herangezogen werden, stammen vorwiegend von Hofkünstlern des spanischen Königs, wie Sánchez Coello und Juan Fernández de Navarrete, oder solchen, die sich um Aufträge des Königs bemühten, wie Luis de Morales. Die Auswahl der spanischen Künstler, die alle in Bezug zu König Philipp II. standen, lässt sich mit dem Ansehen von Malern in Spanien des 16. Jahrhunderts begründen. Sie genossen im Allgemeinen noch nicht das Ansehen von Künstlern, sondern wurden noch als Handwerker angesehen – anders aber die Hofkünstler.

Es ist nicht davon auszugehen, dass sich Theotokópoulos, aus Italien kommend, mit einem Selbstverständnis als ausgebildeter Meister und intellektueller Humanist und der Kunst als *ars libera*, auf Maler bezieht, die diesen Status noch nicht errungen hatten. Vielmehr habe er sich selbst für den Aufstieg der Malerei als *Freie Kunst* eingesetzt.⁴

Zu der Kunstsammlung Philipps II. gehörten in erster Linie Werke italienischer Meister. Bei den wenigen spanischen Künstlern ist davon auszugehen, dass sie den repräsentativen Ansprüchen des Königs entsprachen und ihr Ansehen somit den italienischen Meistern gleichrangig anzuerkennen ist. Mit seinem Bestreben, an den spanischen Hof zu kommen, ist zu vermuten, dass El Greco sich, wenn nicht orientierte, so doch zumindest mit den Werken der dort arbeitenden Künstler beschäftigte und zu messen gedachte.

3 Es ist nicht nachzuweisen, dass El Greco in Tizians Werkstatt gearbeitet hat. In einem Brief von Giulio Clovio wird er allerdings als „discepolo“ bezeichnet, woraus zu verstehen ist, dass er zumindest an Werken des Meisters Tizian gelernt hat. Vgl. Brown 1983 (wie Anm. 2), S. 67.

4 Vgl. Scholz-Hänsel, Michael: Vom Escorial nach Toledo. El Greco und die manieristische Malerei, in: Karge, Henrik (Hg.): Vision oder Wirklichkeit. Die Spanische Malerei der Neuzeit, München 1991, S.78.

1.3 Vorgehen in der Hausarbeit

Zur strukturierten Bearbeitung des oben erläuterten Themas ist die Arbeit folgendermaßen gegliedert:

Zunächst wird der aktuelle Forschungsstand in Bezug auf das Thema der Kontextualisierung El Grecos mit seinen wichtigsten Publikationen vorgestellt und zusammengefasst.

Für den Hauptteil wurden die Künstler, deren Werke für den Vergleich herangezogen wurden, zunächst in drei Gruppen unterteilt – die italienischen Künstler, die Hofkünstler und solche, die sich um den Auftrag des Königs bemühten. Diesen drei Gruppen wurden dann verschiedene Aspekte untergeordnet, die im Werk El Grecos und vor allem in Bezug auf die jeweiligen Künstler eine Rolle spielen. Die Kategorien ergeben sich hauptsächlich aus Verweisen von Einflüssen auf El Grecos Werk, die in der Literatur zu finden sind.

So werden in Bezug auf die Farbigkeit, Räumlichkeit und die Körperlichkeit italienische Einflüsse bei El Greco gesucht. Der Beziehung zu den Malern am spanischen Hof wird anhand der Aspekte Monumentalität, Ordnung und Proportionen, Verbildlichung der Textvorlage, Wiedererkennbarkeit der Figuren und Gefühlsregung und Gestik nachgegangen. Mehr als aus dem Werk Grecos, stammen diese Aspekte aus den Forderungen, die der Hof und die Gegenreformatoren an seine Künstler formuliert hat. Die Kunsttheorie wird hier allerdings an den Werken selbst nachvollzogen und geprüft inwieweit El Greco diesen Ansprüchen gerecht wurde. Bei dem Vergleich mit dem ebenfalls vom Hof abgelehnten Künstler Luis de Morales wird mit den Überpunkten Lichtführung, Überlängte Figuren und expressiver Malstil auf die Expressivität El Grecos hingewiesen. Hierbei wird sich viel auf eigene Beobachtungen bezogen, da diese Vergleiche in der Literatur keine Rolle spielen.

Zuletzt wird ein Fazit gezogen werden, in dem die gezogenen Erkenntnisse zusammengefasst werden.

2. Forschungsstand

Wie oben bereits erwähnt, beschäftigen sich die Kunsthistoriker, sowohl in Publikationen, als auch in Ausstellungskonzepten, vorzugsweise mit der Frage, wie sich die moderne Malerei an El Greco orientiert hat⁵. Die Forschungsliteratur, die ähnliche

⁵ Besonders hervorzuheben ist daraus: Ausst.kat. El Greco und die Moderne, Düsseldorf (Museum Kunstpalast), 2012.

Fragen wie die hier gestellte behandeln, ist sehr begrenzt. Besonders Jonathan Brown hat sich allerdings in seiner Herausgeberschrift *El Greco und Toledo*⁶ zur Aufgabe gemacht, den Mythos eines Künstlers aufzulösen, der seiner Zeit 300 Jahre vorausging, sondern El Greco in seinem Kontext interdisziplinär zu betrachten. Die Publikation weist Beiträge von Kunsthistorikern, wie Historikern auf. Michael Scholz-Hänsel kontextualisiert den Künstler in seiner monographischen Publikation⁷, trotz des Untertitels, der wiederum auf die Moderne verweist, besonders in Bildvergleichen mit Tizian und Michelangelo. Auch Harold Wethey konzentriert sich in seinem monographischen Werk auf das In-Bezug-Setzen El Grecos vor allem mit italienischen Zeitgenossen⁸.

Die Stilentwicklung, die El Greco in Spanien vollzog, wird in dem Artikel *Greco in Spanien*⁹ von Halldor Soehner besonders detailliert nachvollzogen, wobei er hier verschiedene Phasen einteilt, derer scharfer Abgrenzung gegeneinander in vorliegender Arbeit nicht Folge geleistet wird. Soehner betrachtet in seiner Arbeit ausschließlich El Greco und setzt ihn nicht in Bezug zu seinen spanischen Zeitgenossen.

Selten werden stilistische Vergleiche zwischen El Greco und anderen spanischen Künstlern seiner Zeit gezogen. In einigen umfassenden Publikationen, wie der Herausgeberschrift von Henrik Karge mit dem Titel *Vision und Wirklichkeit*¹⁰ oder dem Überblickswerk die *Geschichte der spanischen Kunst*¹¹, sind lediglich kürzere Hinweise zur stilistischen Vergleichbarkeit zu finden. Für die Einordnung El Grecos in die Gruppe der spanischen Künstler sind vor allem solche Publikationen hervorzuheben, die ihren Fokus auf die Werke legen, die in der Klosteranlage des Escorial ausgeführt wurden oder sich in der Kunstsammlung Philipps II befanden. Hier wird in erster Linie thematisiert aus welchem Grund El Grecos Werke vom spanischen Hof abgelehnt wurden, woraus sich einige Schlüsse zum Verhältnis El Grecos zu am Hof anerkannten Künstlern ziehen lassen. Auf die Einordnung der Hofkünstler Philipps II. und ihr Verhältnis zueinander gibt Bettina Marten in ihrem Aufsatz im Sammelband *Zwischen Lust und Frust*¹² einen guten Überblick. In Bezug auf die Begründung für die

6 Brown, Jonathan (Hg.): *El Greco und Toledo*, Berlin 1983.

7 Scholz-Hänsel, Michael: *El Greco. Prophet der Moderne (1541-1614)*, Köln 2014.

8 Wethey, Harold E: *El Greco and His School*, New Jersey 1962.

9 Soehner, Halldor: *Greco in Spanien*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd. 11 (1960), S.123 -194.

10 Karge, Henrik (Hg.): *Vision oder Wirklichkeit. Die Spanische Malerei der Neuzeit*, München 1991.

11 Barral i Altet, Xavier (Hg.): *Die Geschichte der spanischen Kunst*, Köln 1997, S. 251 – 291.

12 Marten, Bettina: *Spanische Kunst am Hofe Philipps II.?*, in: Weissert, Caecilie/ Sabine Poeschel/ Nils Büttner (Hg.): *Zwischen Lust und Frust. Die Kunst in den Niederlanden und am Hofe Philipps II. von Spanien (1527-1598)*, Wien 2013, S. 193 – 211.

Ablehnung El Grecos durch den spanischen Hof sind besonders die Beiträge Fernando Checa Cremades¹³ und Carmen Garcia-Frias¹⁴ in dem Katalog zur Ausstellung *El Greco* im Kunsthistorischen Museum Wien hervorzuheben. Sie begründen ihre Überlegungen detailliert und anhand einiger Bildbeispiele, was auch Anspruch und Ziel dieser Arbeit sein wird.

3. Rückbezug auf italienische Meister

In einem seiner Werke, das schon vor der Übersiedlung nach Spanien entstanden ist, ist das Selbstverständnis El Grecos nachzuvollziehen, nach dem er sich in der Reihe der italienischen Meister sah. In der rechten unteren Ecke der *Tempelreinigung* (Abb. 1) von 1570 – 1575, sind nämlich vier Portraits italienischer Männer abgebildet, in deren Mitte sich der Künstler gesehen haben will. Eindeutig sind hier von links nach rechts Tizian, Michelangelo, Clovio und Raffael zu identifizieren. El Greco hat hier nicht nur seine Lehrmeister und Vorbilder abgebildet, sondern wollte sich wohl mit den großen Meistern des 16. Jahrhunderts in Italien auf eine Ebene setzen.

Die Orientierung an diesen Meistern ist allerdings nicht nur in theoretischer Form nachzuvollziehen, sondern es lassen sich auch eindeutige Zitate und Rückbezüge auf eben Genannte in El Grecos Werken wiederfinden. Bettina Marten beschreibt das Konglomerat aus Stilen in El Grecos Werken kurz aber treffend: „Von Tizian übernimmt er die Farbe, von Tintoretto die Komposition der Figuren und die Schaffung von Räumlichkeit“¹⁵. Hinzuzufügen wäre hier noch die Schaffung der Körperlichkeit, wie bei Michelangelo¹⁶.

3.1. Farbigkeit

Die Bildwirkung von Werken El Grecos wird in erster Linie durch ihre Farbigkeit erzeugt. Auch wenn die Farbpalette in seiner spanischen Schaffensphase sehr schnell immer kältere Töne aufweist, ist die Grundlage für die breit gefächerte Farbigkeit

13 Checa Cremades, Fernando: El Greco im Spiegel zeitgenössischer Kunsttheorie und Malerei, in : Ausst.kat. El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien (Kunsthistorisches Museum) 2001, S. 47 – 57.

14 Garcia-Frias, Carmen: Das Martyrium des heiligen Mauritius von El Greco und sein Schicksal im Escorial, in: Ausst.kat. El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien (Kunsthistorisches Museum) 2001, S. 77 – 81.

15 Marten 2013 (wie Anm. 12), S. 209.

16 Dies gilt allerdings nur bei frühen Werken der spanischen Zeit, da die Körperlichkeit der Figuren Michelangelos bei den verlängerten Körpern des Spätwerks El Grecos nicht mehr nachzuvollziehen ist.

bereits in Venedig gesetzt und besonders bei Tizian wiederzufinden¹⁷. El Greco scheut sich nicht, genauso wie der venezianische Meister, große komplementäre Farbfelder nebeneinander zu setzen. Beispielhaft hierfür ist bei Tizian der *Markusaltar* (Abb. 2) aus seinem Frühwerk, den er um 1511 für die Sakristei der venezianischen Kirche Santa Maria della Salute fertigte. Der Künstler verzichtet hier fast auf Zwischenfarben und lässt große Farbfelder von Rot, Blau, Grün und Gelb überlappen. Einen ähnlichen Einsatz von Farben benutzt Theotokópoulos in der *Himmelfahrt Mariens* in Santo Domingo el Antiguo (Abb. 3). Besonders bei der linken Gruppe der Jünger setzt er rote, gelbe, grüne und blaue Farbfelder gegeneinander und grenzt sie so hart voneinander ab. Halldor Soehner bringt in Bezug auf die Farbigkeit auch Veronese an, dessen „kalten Gesamtton“¹⁸ er in El Grecos Werken wiederfindet. Dieser Eindruck wird durch die Weißhöhungen erzeugt, die typisch für das Werk Grecos sind. Den starken Einsatz von Schwarz und Weiß setzt er nämlich nicht nur für die Illusion von Licht und Schatten ein, sondern moduliert damit die Farbflächen. Auch das ist in erster Linie an den Gewändern Mariens und der Engel bei der eben genannten Assunta zu beobachten.

3.2 Räumlichkeit

El Greco wendet sich in Spanien immer mehr davon ab, die dargestellten Figuren in einem Raum plausibel anzuordnen. Während er in Italien, wie bei der *Blindenheilung* um 1577 (Abb. 4), noch architektonisch nachvollziehbare Räume darstellt, verschwindet die Architektur in den Gemälden der spanischen Phase fast gänzlich.

Bei zwei Darstellungen der Assunta von Tintoretto und El Greco lässt sich trotzdem ein wichtiger Aspekt der Schaffung von Räumlichkeit beobachten. Die Assunta El Grecos von 1577 (Abb. 3) zeigt das übliche Bildprogramm der Jünger, die das offene Grab der Maria umgeben, während sie dem oberen Bildrand entgegen schwebend, von Engeln im Himmel aufgenommen wird.

Der Künstler verneint den Bildraum und die genaue Verortung der Szene hier zunächst, indem er die Figuren mit einer dichten Wolkenwand umgibt und so den Blick auf die Landschaft dahinter verwehrt. Allein das Grab gibt Aufschluss auf die Verortung der Szene an die Begräbnisstelle Mariens. Viel interessanter ist allerdings die Tiefenillusion, die El Greco allein durch die Anordnung der Figuren und das Einsetzen von Perspektive schafft. El Greco ordnet sowohl die Jünger in der irdischen Ebene, als

17 Anderer Ansicht ist hierzu Halldor Soehner: vgl. Soehner 1960 (wie Anm. 9), S. 130.

18 Vgl. ebd, S. 131.

auch die Engel in der sphärischen Ebene dicht gestaffelt an, sodass sich ihre Körper und sogar Köpfe stark überschneiden. Einige Jünger sind durch diese Überschneidungen unkenntlich gemacht. Zugunsten der Erschaffung des Raumes verzichtet er also teilweise auf die Identifizierung der Personen.

Auffällig ist zudem, dass der Künstler innerhalb eines Bildes zwei verschiedene Perspektiven anwendet. Während der Betrachter in das Grab der Maria hineinsehen kann, ist sie, vor allem an ihrem Gesicht, verkürzt ins Bild gebracht. Das Irdische wird also in der Draufsicht, das Überirdische in der Untersicht wahrgenommen. El Greco schafft damit eine starke Distanz zwischen den beiden Sphären und trennt sie räumlich voneinander, ohne sie in der Fläche des Bildes weit voneinander abzugrenzen¹⁹. Es ist ein weiter Bildraum entstanden.

Dieses Mittel übernimmt er von Tintoretto, das dieser schon in seiner Himmelfahrt Mariens in der Gesuiti Kirche (Abb. 5) eingesetzt hat. Tintoretto legt zwar noch Wert darauf die Szene zu verorten, in dem er dem Betrachter den Blick in die Tiefe gewährt. Doch auch er setzt das Mittel der zwei Fluchtpunkte ein und schafft damit den Effekt der Ausbreitung des Bildraums in der kleineren Bildfläche.

3.3 Körperlichkeit

Der Vergleich zu Michelangelo ist in Bezug auf die Körperlichkeit der Figuren interessant. Gerade mit dem Wissen, dass sich die Figuren El Grecos zu schlanken, verlängerten Körpern entwickeln werden, fällt die Kraft und Muskulösität der Körper der siebziger Jahre in El Grecos Werk auf. Laut Irma Emmrich übernehme El Greco in dieser Zeit das Körperideal Michelangelos²⁰. Beispielhaft sind hierfür zwei Gemälde - der *Gnadenstuhl* aus der Kirche Santo Domingo el Antiguo und die *Anbetung des Namens Christi* aus der Klosteranlage San Lorenzo el Escorial.

Bei Letzterem (Abb. 6) erinnern vor allem die in der Hölle schmorenden Körper, die am rechten Bildrand zu sehen sind, an die *Ignudi* der Fresken der Sixtinischen Kapelle (Abb. 7)²¹. Michelangelo zeigt dort muskulöse Körper in verschiedenen Bewegungen, besonders bei den männlichen Figuren, die auf den Kapitellen der gemalten Pilaster sitzen und Girlanden und Medaillons halten.

Diese studienhafte Art, mögliche Bewegungen zu zeigen, die ein Körper vollziehen

19 So auch Halldor Soehner im Vergleich mit der Assunta Tizians, vgl. ebd, S.126.

20 Vgl. Emmrich, Irma: El Greco, Leipzig 1987, S.70.

21 Vgl. Ausst.kat. El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien (Kunsthistorisches Museum) 2001, S. 140.

kann, wendet El Greco auch bei Leibern seines Gemäldes der *Anbetung des Namens Jesu* an. Bei den verdammten Figuren sind keine Gesichter zu erkennen, ihr Körper setzen sich lediglich aus klar definierten Muskeln zusammen. Sie bewegen sich in ihrer Qual ekstatisch und ausschweifend. Hier ist ein klarer Verweis auf Michelangelos Genie gemacht, Körperlichkeit darzustellen.

Einen zitatenähnlichen Rückbezug El Grecos auf Michelangelo stellt der Körper Jesu im *Gnadenstuhl* des Altarretabels der Kirche Santo Domingo el Antiguo (Abb. 8) dar. Die dahinsinkende, erschlafte und in seinen Gliedmaßen verdrehte Figur Jesu lässt sich nämlich in der Skulptur der *Kreuzabnahme Christi* von Michelangelo aus den Jahren um 1550 (Abb. 9) wiederfinden²². Die beiden Künstler stimmen in ihren Darstellungen darin überein, dass sie beide einen starken und muskulösen Körper schaffen, der trotzdem, aufgrund seiner unnatürlichen Verrenkungen, leblos erscheint.

4 Kunsttheorie und ausgeführte Werke am Hof Philipps II.

El Greco hat zwei Gemälde im Auftrag des Königs Philipp II. von Spanien geschaffen – die *Anbetung des Namens Jesu* und das *Martyrium des Heiligen Mauritius*. Obwohl die beiden Bilder am Escorial blieben und der Künstler entlohnt wurde, erhielt er vom König keinen weiteren Auftrag und wurde nicht zum Hofkünstler ernannt²³. Hieraus lässt sich schließen, dass sich die Arbeiten El Grecos stark von denen der ausführenden Künstler am Escorial unterschieden.

Seine Kunstfertigkeit wurde jedoch vom königlichen Hof nicht in Gänze kritisiert. Vielmehr ist in der Begründung des königlichen Chronisten José de Siguënza für die Ablehnung der *Martyriums des Heiligen Mauritius* ein verstecktes Lob zu finden, da er sagt: „[...] man sagt, dass es viel Kunst enthält und dass sein Autor viel weiß, und man sieht das in hervorragenden Sachen aus seiner Hand.“²⁴ Seine Kunst wurde demnach nur in einigen Aspekten abgelehnt und weicht nicht gänzlich von der Kunst seiner Zeitgenossen und der Kunsttheorie seiner Zeit ab. Dies soll im Folgenden an einigen werkimmanenten Vergleichen vor allem mit Navarrete el Mudo und Alonso Sánchez Coello gezeigt werden.

22 Übereinstimmend hier: Scholz-Hänsel 2014 (wie Anm. 7), S. 33; Emmrich 1987 (wie Anm. 20), S.71.

23 Die Begründung für die Ablehnung durch den König wird hier ausgespart, da es sich dabei um die Frage des Kunstgeschmacks handelt. Vgl. dazu: Scholz-Hänsel 1991 (wie Anm. 4), S. 33 f.

24 Siguënza zitiert nach: Scholz-Hänsel 2014 (wie Anm. 7), S. 40.

4.1 Monumentalität

Fernando Checa Cremades, der in seinem Artikel die Kunsttheorie in Spanien zu El Grecos Zeit zusammenfasst, beschreibt das durch den Hof und Vertretern der Gegenreformation von den Künstlern Geforderte als „Strenge, Einfachheit und das Majestätische“²⁵. Dass die Strenge und Monumentalität ein Hauptkriterium des spanischen Hofes für die Kunst war, verdeutlicht auch die klassizistische Architektur des Escorial.

Die Forderungen seien in der Malerei vor allem von Juan Fernández Navarrete in seinen Werken umgesetzt worden, was ihn zu einem der beliebtesten Maler für die Ausgestaltung des Escorial machte. Besonders eindrücklich hat er die Monumentalität der Figuren bei dem Heiligenpaar des Petrus und Paulus (Abb. 10) erreicht, das er 1577 für den Escorial schuf. Die Gewänder beider Heiliger sind so voluminös, dass ihre Körper breit erscheinen und einen großen Teil der Bildfläche einnehmen. Die Körper erscheinen massig und schwer. Dies wird verstärkt durch die Frontalität in der sie, trotz der Schrittstellung ihrer Füße, dargestellt sind.

Die majestätische Monumentalität ist allerdings auch bei einigen frühen spanischen Werken El Grecos zu finden. Beispielhaft dafür sind vor allem die *Dreifaltigkeit* des Hochaltarbildes in Santo Domingo el Antiguo (Abb. 8) und die *Entkleidung Christi* (Abb. 11) in der Sakristei der Kathedrale von Toledo. Letzteres Gemälde habe der spanische König mit Sicherheit bei seinem Besuch in Toledo gesehen, worauf sein Auftrag für das Altarbild mit dem Thema des Martyriums von Mauritius folgte²⁶. Wahrscheinlich ist, dass ihn dieses Werk sogar zum Auftrag bewog. Bei beiden genannten Bildern verzichtet der Künstler fast komplett auf Überschneidungen am Körper Jesu, wodurch sich die Christusfigur von seiner Umgebung abhebt und somit in den Vordergrund gerückt wird. Bei der *Entkleidung Christi* erschafft El Greco, ähnlich wie El Mudo bei dem eben genannten Heiligenpaar, die Monumentalität des Körpers durch das Gewand, das er aufbauschen lässt und somit eine große Fläche im herausstechenden Rotton erzeugt. Die Jesusfigur gewinnt eine monumentale Größe und Präsenz, der sich der Betrachter nicht entziehen kann.

4.2 Ordnung und Proportionen

Zunächst lässt sich am *Martyrium des heiligen Jakobus* aus dem Escorial (Abb. 12) von

25 Checa Cremades 2001 (wie Anm. 13), S. 47.

26 Vgl. Garcia-Frias 2001 (wie Anm. 14), S.77.

Navarrete el Mudo das genaue Studium der Proportionen und die Ordnung der Bildkomposition²⁷ nachvollziehen. Der Bildraum ist klar in Vorder- und Hintergrund aufgeteilt. Die Personen des Martyriums im Bildvordergrund haben die gleiche Proportion, während die Verkleinerung der Personen im Hintergrund für den Betrachter perspektivisch Sinn ergibt. Anders löst das El Greco beim *Martyrium des heiligen Mauritius* (Abb. 13), ebenfalls für den Escorial. Der gebotenen Einfachheit der Bildkomposition widerspricht er, indem er die eigentliche Hauptszene in den Hintergrund verlegt, womit das Bildthema für den Betrachter schwieriger zu erfassen ist.

Die Tatsache, dass dieses Vorgehen El Grecos nicht der spanischen Kunstauffassung entspricht, beweist der Vergleich mit dem Gemälde Romulo Cincinnatos (Abb. 14) mit gleichem Bildinhalt, das nach der Ablehnung von El Grecos Werk durch Philipp II. in Auftrag gegeben wurde und als Ersatz diente. Während die grobe Komposition und Anordnung der Figuren stark an die Fassung El Grecos erinnert, verschiebt er die Szene des Martyriums in den Bildvordergrund, macht sie somit zur Hauptszene und nimmt dem Bild das Komplizierte. Carmen Garcia-Frias Checa beschreibt diesen Vorgang in ihrem Artikel des Ausstellungskatalogs in Wien als Rückwendung zur „althergebrachte[n] Ikonographie“²⁸.

In Bezug auf die Proportionen lässt das Gemälde den Betrachter ebenfalls in Unklarheit²⁹ – besonders auffällig ist das bei der kleinen Figur im Vordergrund. Die „neue“ Hauptszene zeigt Mauritius, der seine Gefährten dazu ermahnt dem christlichen Glauben treu zu bleiben, so Garcia-Frias Checa³⁰. Eine der Figuren, die eindeutig der Figurengruppe zugehörig ist, trägt einen Helm, welcher für seine Körpergröße viel zu groß ist. Auch ist sie offensichtlich nicht mit dem gleichen Maßstab ausgeführt worden, wie die anderen Figuren im Vordergrund des Bildes.

4.3 Darstellung der Textvorlage

Weiter solle das Ausgeführte eine genaue Darstellung der Textvorlage sein, von dieser also nicht abweichen³¹. Theotokópoulos widerspricht dieser Vorgabe, indem er das *Martyrium des Heiligen Mauritius* (Abb.13) als eine Art *sacra conversazione* darstellt.

27 Vgl. Checa Cremades 2001 (wie Anm. 13), S. 48.

28 Garcia-Frias 2001 (wie Anm. 14), S. 78.

29 So auch Michael Scholz-Hänsel: Vgl. Scholz-Hänsel 2014 (wie Anm. 7), S. 38.

30 Garcia-Frias 2001 (wie Anm.14), S.78.

31 Vgl. Checa Cremades 2001 (wie Anm. 13), S. 50.

Er fügt dafür Portraits einiger Zeitgenossen in das Bild ein³². Carmen Garcia-Frias Checa vermutet, dass es sich bei diesen Portraits um Generäle Philipps II. handele, was als Vergleich zwischen der Standhaftigkeit Mauritius' und Philipps II. gegen den Protestantismus zu verstehen sei³³. Obwohl der Künstler damit um den spanischen König werben wollte und dieser Kunstgriff auch in der italienischen Malerei üblich war, wich er doch von den Vorstellungen des spanischen Hofes und denen der Gegenreformatoren ab.

Bei diesem Vergleich lässt sich ein weiteres Element der nicht genügenden Wiedergabe der Textvorlage bei El Grecos Werk beobachten. Cincinnato fügte nämlich in seiner Fassung im Mittelgrund die Verweigerung der Götzenanbetung durch die Legion hinzu³⁴. Dadurch gibt er die Textvorlage genauer wieder, wodurch die Geschichte dem Betrachter unmissverständlicher nahe gebracht wird.

4.4 Wiedererkennbarkeit der Figuren

Als weitere Vorgabe des Hofes für die Künstler beschreibt Cremades die wahrhaftige Ähnlichkeit der Figuren und zitiert dabei den königlichen Chronisten Siguënza, die Heiligen dürften nie so gemalt werden, dass man das Bedürfnis verliere zu ihnen zu beten³⁵. Daraus ist zu schließen, dass von den Künstlern gefordert war die Menschen - insbesondere die Heiligen - in naturalistischer Art und Weise darzustellen, wenn nicht sogar, sie zu idealisieren. In Bezug darauf erlangt man durch einen Vergleich von Werken El Grecos und Alonso Sánchez Coello einige Erkenntnis. Herangezogen werden dafür Bilder von Heiligenpaarungen, die beide Künstler ausgeführt haben – dem heiligen Stephan und Laurentius von Coello (Abb. 15) und Johannes dem Täufer und dem Evangelisten von Greco (Abb. 16).

Bei Coello stehen die ganzfigurigen Heiligen in einem gemeinsamen Bildraum; ihnen sind im Hintergrund architektonische Elemente beigefügt. Trotzdem interagieren sie nicht miteinander, sondern wenden ihre Blicke in unterschiedliche Richtungen. Der Künstler weist sich bei der Gestaltung der Figuren als Hofportraitist aus, da er, wie Jonathan Brown meint, in den Heiligen reale Personen mit individuellen Merkmalen abzubilden scheint³⁶. Auch die Genauigkeit in der Ausführung der Kleidung aus Brokat erinnert an seine höfischen Portraits. Eben diese Genauigkeit wendet er auch dann an,

32 Vgl. Garcia-Frias 2001 (wie Anm. 14), S. 81.

33 Vgl. ebd, S.81.

34 Vgl. Tomlinson, Janis: Malerei in Spanien. Von El Greco bis Goya (1561 – 1828), Köln 1997, S. 38.

35 Vgl. Checa Cremades 2001 (wie Anm. 13), S. 52.

36 Vgl. Brown, Jonathan: Painting in Spain. 1500 – 1700, New Haven 1998, S. 56.

wenn es darum geht, die Heiligen für den Betrachter unmissverständlich identifizierbar zu machen. Ihre Häupter werden von Heiligenscheinen bekrönt und sie verfügen über geradezu sämtliche Attribute, wie es Tomlinson betont³⁷. Beide halten Palmwedel in ihrer rechten Hand. In der Linken hält Stephan ein Buch und vor ihm auf einer abgesenkten Stufe liegen Steine, als Marterinstrument seiner Steinigung. Zusätzlich wird die Szene seines Martyriums auf der bestickten Schärpe seines Gewandes abgebildet.

Gleiches gilt für Laurentius. Er hält einen Geldbeutel in der linken Hand und mit seinem Arm einen Rost, der mit dem vor ihm befindlichen Feuerholz auf seine Folterung auf dem Rost hinweist, welche ebenfalls auf der Schärpe seines Gewandes bildlich dargestellt ist.

Auch wenn El Greco mit seinem Heiligenpaar wohl die gleiche Intention, das heißt die Anregung zur Andacht, verfolgte, ist die Ausführung seiner Werkes dem von Sánchez Coello geradezu gegenteilig.

Der Hintergrund der Figuren, die die Bildfläche fast in Gänze einnehmen, ist lediglich durch angedeutete Wolkenformationen und am Boden als Felsvorsprung gekennzeichnet. Auch ihre Gewänder verfügen nicht über die bei Coello zu beobachtende Eindeutigkeit. Die Stofflichkeit ist nicht zu erahnen, da sie von dem Fell, das den Täufer attribuiert, zu dem Stoff der Gewandung des Evangelisten nicht variiert. Doch der wohl größte Unterschied zwischen den Werken der beiden Maler ist die Kennzeichnung der Heiligen durch ihre Attribute. Das Fell, das Johannes den Täufer als Einsiedler kennzeichnet, ist nur grob angedeutet. Er hält in seiner linken Hand das langstäbige Kreuz und weist mit der anderen Hand aus dem Bild heraus, was als Zeichen für das „Ecce Agnus Dei“ verstanden werden kann. Viel weniger ist dagegen Johannes der Evangelist gekennzeichnet, der in einem Buch liest. Er ist nicht nur wenig charakterisiert, sondern sogar in einer ungewöhnlichen Form – nämlich als älterer Mann mit langem weißen Bart – dargestellt. Laut Michael Scholz-Hänsel sei ihm in den Vorzeichnung noch ein Adler beigefügt gewesen. Indem El Greco das Tier im fertigen Gemälde weglässt, schafft er eine Spannung zwischen den beiden Figuren und macht sie erst aufgrund ihrer Paarung eindeutig erkennbar.

4.5 Gefühlsregung und Gestik

Zuletzt ist der Aspekt der Gefühlsregung und Gestik der Figuren zu betrachten. Der

³⁷ Vgl. Tomlinson 1997 (wie Anm. 34), S. 32 f.

didaktische Charakter, den die bildende Kunst nach den Vorstellungen der Gegenreformation haben sollte, wäre auch durch die Darstellung von Gefühlsregungen gewährleistet, da sie gleich einem Spiegel wirkten, das heißt dieselben Gefühle beim Betrachter hervorriefen und dadurch zur Andacht anregten³⁸. Bei der Auswahl der ikonographischen Themen seien mit Vorliebe Szenen ausgewählt worden, die per se über ein großes Maß an Pathos verfügen³⁹, wie die Passionsgeschichte oder Martyrien.

In diesem Punkt scheint es Überschneidungen zwischen den spanischen Künstlern und El Grecos Werken zu geben. El Greco zeigt im *Martyrium des heiligen Mauritius* eine Ansammlung von verschiedenen Gesten. Die Personen im Vordergrund weisen alle in verschiedene Richtungen und tauschen Blicke aus. Eine Person, die zu der Figurengruppe des Martyriums zu zählen ist, ist im betenden Gestus dargestellt. Bei der *Entkleidung Christi* (Abb. 11) ist die mit langer ikonographischer Tradition andächtige, demütige Haltung Christi mit der Hand auf der Brust dargestellt. Diese Gesten strahlen eine ruhige Wirkung aus, wodurch beim Betrachter ebenfalls eine andächtige Haltung angeregt werden sollte.

Das gleiche Ziel verfolgte El Mudo wohl bei der *Taufe Christi* von 1565 (Abb. 17) und erreichte es, indem er Jesus mit geneigtem Kopf darstellt und seine Hände zum Gebetsgestus zusammenführt. Auch dieser Haltung sollte der Betrachter, durch das Bild ausgelöst, nachkommen.

El Greco legt in seinem Werk einen starken Fokus auf die affekthafte starke Gefühlsregung seiner abgebildeten Personen und lädt teils Bildthemen mit Gefühlen auf, die normalerweise neutral dargestellt werden. Beispielhaft dafür ist vor allem der Trinitätsbild des Altarwerks der Kirche Santo Domingo el Antiguo (Abb. 3). Der Gnadenstuhl ist meist eine neutrale Darstellung der Trinität. Indem der Künstler der Figurengruppe hier allerdings trauernde Engel beifügt und Jesus nicht am Kreuz, sondern dahin sinkend in den Armen Gottvaters darstellt, integriert er zusätzliche Gefühlsregungen in das Bild⁴⁰. Die Abbildung erinnert vielmehr an eine Pietá, was die Trauer der Mutter, beziehungsweise des Vaters impliziert.

Während allerdings die Emotionen in den Bildern zum Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr zurückgedrängt werden⁴¹, so Checa Cremades, verstärkt sich der Pathos bei El Greco in seinem Spätwerk. Bei der Anbetung der Hirten von 1612 – 1614 (Abb. 18),

38 Vgl. Checa Cremades 2001 (wie Anm.13), S 53.

39 Vgl. Checa Cremades, Fernando: Die Kunst der Renaissance, in: Barral i Altet, Xavier (Hg.): Die Geschichte der spanischen Kunst, Köln 1997, S. 284.

40 Vgl. Soehner 1960 (wie Anm. 9), S.124.

41 Vgl. Checa Cremades 1997 (wie Anm. 39), S. 287.

was als Thema vielmehr eine ruhige und andächtige Szene vermuten lässt, sind die Hirten in großer Erregung dargestellt. Diese Gefühlsregung lässt sich an den vor der Brust zusammengeschlagenen Händen des linken Hirten und an den in Erstaunen zurückgeworfenen Armen und Oberkörper des rechten Hirten nachvollziehen.

5 Kunst außerhalb des spanischen Hofes

Genauso wie El Greco wurden allerdings auch andere spanische Künstler nach Probearbeiten vom spanischen König abgelehnt, wie Luis de Morales⁴², genannt El Divino. Daraus lässt sich zwar nicht schließen, dass die beiden Künstler aus den gleichen Gründen abgelehnt wurden, ist jedoch Grund genug die beiden Werke zu vergleichen. Nach Bettina Marten zeichnen sich seine Werke durch die „dramatische Lichtführung, gedeckte Farbtöne [und] überlängte Figuren mit tief religiösem, mystischem Ausdruck aus“⁴³. An diesen Punkten lässt sich mit El Greco ansetzen.

5.1 Lichtführung

Die Lichtführung spielt auch in El Grecos Werk eine große Rolle. Besonders einfallsreich erscheint in Bezug darauf die Nachtdarstellung der *Anbetung der Hirten* von 1610 (Abb. 18). Hier setzt El Greco nämlich eine symbolisch aufgeladene Lichtführung ein, indem er das sich im Zentrum des Bildes befindliche Christuskind als Lichtquelle für die Beleuchtung der umgebenden Personen macht. Während die dem Kind zugewandten Gesichter hell erleuchtet scheinen, sind die Rücken in dunkle Schatten gehüllt. Die Körper verschwimmen dadurch mit dem teils schwarzen Hintergrund. Während der Bogen zum *sfumato* von Leonardo da Vinci aufgrund seines so expressiven Malstil etwas schwer zu spannen ist, wird dieser Vergleich bei El Divino häufig gezogen⁴⁴. Er bedient sich bei dem Bild des sitzenden Christus um 1560 (Abb.19) einer sehr ähnlichen Lichtführung. Christus ist sitzend mit übergeschlagenen Beinen dargestellt und von seinen Marterinstrumenten umgeben. Er wird von einer dem Betrachter nicht ersichtlichen Lichtquelle so angestrahlt, dass sein Inkarnat und auch die blau-grüne Gewandung an den stärksten Höhungen fast weiß erscheint. Der Schatten ist dagegen als Vollschatten, das heißt gänzlich schwarz, ausgeführt. Seine linke Seite hebt sich damit nicht mehr vom schwarzen Hintergrund ab.

42 Vgl. Marten 2013 (wie Anm. 12), S. 207.

43 Ebd., S. 208.

44 Vgl. ebd., S. 207.

5.2 Überlängte Figuren

Es ist auffällig, dass das Stilmittel der Überlängung von Körpern und ihrer Gliedmaße bei am Hof ausgeführten Werken nicht zu finden ist. Die Figuren El Grecos scheinen sich dagegen mit seinem zunehmenden Altar immer weiter zu verschmälern und in die Länge zu ziehen. Fraglich ist hierbei, ob die Ablehnung am Hofe dazu beigetragen hat, dass sich El Greco – vielleicht aus Trotz – immer weiter von den Normen des am Hof gegebenen Malstils abwendet. Denn die Figuren werden durch ihre Schlankheit leichter und widersprechen somit vehement der Monumentalität und Schwere von Figuren El Mudos⁴⁵.

Lediglich Luis de Morales, der vorwiegend für private Auftraggeber arbeitete, führte seine Figuren in dieser Weise aus. Besonders deutlich und in seinem Zweck eindrücklich zeigt sich das in seiner Pietá von 1560 – 1570 (Abb. 20). Der ikonographischen Tradition folgend, wird der tote Leib Jesu von Maria um Fuße des Kreuzes gehalten, während sie in mütterlicher Trauer dargestellt ist. Sie hält den erschlafften Leib Jesu unter den Armen gestützt, was durch ihre sich in seiner Haut vergrabenden Hände an der Brust verstärkt wird. Durch die starke Hintereinanderreihung der beiden Personen, verdeckt der Körper Jesu Maria fast gänzlich. Der in sitzender Haltung dargestellte Körper Jesu ist deutlich verlängert dargestellt. Auch die Arme erscheinen in Relation zu seinen Beinen zu lang. Das aus seinen Wunden rinnende Blut, fließt in langen Bahnen an seinem Oberkörper beziehungsweise Armen entlang. Dies hebt die Verlängerung des Körpers weiter hervor. Das Stilmittel der überlangen Körper und die damit verbundene Betonung der Vertikale wird hier wohl eingesetzt, um das Erschlaffen des Körpers und sein der Schwerkraft folgendes Streben zu betonen.

Mit dem gleichen Zweck, in der Richtung jedoch entgegengesetzt, führt Theotokópoulos seinen halbfigurigen heiligen Sebastian (Abb. 21) aus. Der an einen Pfahl gefesselte und lediglich mit einem Lendenschurz bekleidete Sebastian ist bereits mit Pfeilen durchbohrt. Er richtet seinen Blick, aus dem Bildfeld heraus, gen Himmel. Durch den Pfahl, der das Bild teilt, und die Verlängerung des Körpers Sebastians wird die Vertikale betont. Der Heilige, der sich Schmerzen seiner Marterung schon nicht mehr zu spüren scheint, strebt dem Himmel und somit seiner Erlösung entgegen.

45 Siehe hierzu Kapitel Monumentalität (4.1)

5.3 Expressiver Malstil

Am schwierigsten in Spanien zu verorten ist wahrscheinlich El Grecos expressiver Malstil. Auch wenn die Pinselführung auf Reproduktionen schwierig nachzuvollziehen sind, so ist doch augenscheinlich, dass sich der Malstil elementar von dem seiner spanischen Zeitgenossen unterscheidet. Meiner Meinung nach ist er vor allem aufgrund seines von der Norm abweichenden Malstils so schwer in der spanischen Kunstlandschaft zu kontextualisieren.

Alle der Gemälde, die oben für die Vergleiche zu El Greco angeführt wurden, sind durch mehrere übereinandergelegte Lasurschichten ausgeführt. Besonders bei Alonso Sánchez Coello ist aufgrund der dünnen Farbschichten fast kein Pinselduktus mehr nachzuvollziehen. Allein kleine Details, wie Perlen am Gewand und Haarsträhnen, sind mit feinen Pinseln ausgeführt.

Anders ist das bei El Greco zu beobachten. Hervorzuheben sind dabei seine Apostelzyklen aus seiner späten Schaffensphase. Die Apostel sind halbfigurig vor schwarzem Hintergrund ausgeführt. Es ist zu sehen, dass die Gewänder mit dicken Farbschichten und breiten Pinselstrichen gemalt sind, wodurch sogar einzelne Borstenabriebe des Pinsels erkennbar sind. Der Duktus wirkt grob und die dargestellte Figur somit mit wenigen, schnellen Strichen ausgeführt. Bei dem Apostel Matthäus (Abb. 22) geht der Künstler sogar so weit, dass er die das Buch haltende Hand nur noch als Fleck andeutet. Außer Daumen und Zeigefinger trennt er die restlichen Finger nicht voneinander.

Dieser expressive Malstil El Grecos ist am ehesten noch mit dem späten Malstil Tizians zu vergleichen. Über diesen ist durch Palma Giovane überliefert, dass er Feinheiten sogar mit den Fingern ausgeführt habe⁴⁶. Die teilweise für unvollendet gehaltenen Gemälde aus seinem Spätwerk zeichnen sich, wie bei *Nymphe und Schäfer* (Abb. 13), durch einen uneindeutig ausgeführten Hintergrund aus, wobei einzelne Stellen nur die Grundierung aufweisen⁴⁷. Auch Tintoretts spätes Werk weist eine schnelle Malweise auf, die geprägt ist von einzelnen groben und intuitiv gesetzten Pinselhieben.

Zu beobachten ist also allgemein, dass die Malweise der Künstler des 16. Jahrhunderts, im Besonderen in Italien, aber auch bei El Greco, in den Spätwerken immer expressiver werden. Dies erscheint zunächst verwunderlich, da die Tendenz im Siglio de Oro zum starken Realismus geht. Allerdings resultiert daraus wahrscheinlich der Verfall des

46 Vgl. Humfrey, Peter: Tizian, Berlin 2007, S. 201.

47 Leider ist diese Erkenntnis auf Reproduktionen nicht nachzuvollziehen.

Ansehens von El Greco im 17. Jahrhundert.

6 Fazit

Mit dieser Arbeit wurden die zentralen Aspekte thematisiert, die Dominicos Theotokópoulos in Verhältnis zu seinen Zeitgenossen setzen und ihn somit zu einem Künstler seiner Zeit machen. Mit seinen Bezügen auf die Werke der großen italienischen Meister des 16. Jahrhunderts stellt er sich selbst als humanistisch gebildeten Künstler dar und weist seinen großen Erfahrungsschatz aus. Damit schafft er es, auch in Spanien, als freier Künstler angesehen zu werden und seine Kunst als *ars libera* zu charakterisieren. Indem er sich aber vor allem in seiner spanischen Schaffensphase neu orientiert, entwickelt er einen eigenen Stil und emanzipiert sich von seinen Lehrmeistern.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen El Greco und den spanischen Malern seiner Zeit wurde die These vertreten, dass die geschaffenen Werke zunächst sehr unterschiedlich scheinen und El Greco sich von dem durch den Hof Geforderten abwendete. Gleichzeitig ist aber besonders die gewünschte Monumentalität der Bilder und das Darstellen von Gefühlsregungen auch in El Grecos Werk wiederzufinden. El Greco changiert somit als von seinen Auftraggebern geschätzter, einfallsreicher Künstler, mit sehr eigenem Stil zum vom Hof abgelehnten Meister mit mannigfaltigen Einflüssen aus Kreta, Italien und Spanien. Am Ende entschied er sich wahrscheinlich für den Individualismus und seinen eigenen Stil und gegen die Akzeptanz des Hofes.

7 Bibliographie

Ausst.kat. El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien
(Kunsthistorisches Museum) 2001.

Ausst.kat. El Greco und die Moderne, Düsseldorf (Museum Kunstpalast), 2012.

Brown, Jonathan (Hg.): El Greco und Toledo, Berlin 1983.

Brown, Jonathan: Painting in Spain. 1500 – 1700, New Haven 1998.

Checa Cremades, Fernando: Die Kunst der Renaissance, in: Barral i Altet, Xavier (Hg.): Die
Geschichte der spanischen Kunst, Köln 1997, S. 251 – 291.

Checa Cremades, Fernando: El Greco im Spiegel zeitgenössischer Kunsttheorie und Malerei, in :
Ausst.kat. El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien
(Kunsthistorisches Museum) 2001, S. 47 – 57.

Emmrich, Irma: El Greco, Leipzig 1987.

Garcia-Frias, Carmen: Das Martyrium des heiligen Mauritius von El Greco und sein Schicksal im
Escorial, in: Ausst.kat. El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien,
Wien (Kunsthistorisches Museum) 2001, S. 77 – 81.

Humfrey, Peter: Tizian, Berlin 2007.

Marten, Bettina: Spanische Kunst am Hofe Philipps II.?, in: Weissert, Caecilie/ Sabine Poseschel/
Nils Büttner (Hg.): Zwischen Lust und Frust. Die Kunst in den Niederlanden und am Hof
Philipps II. von Spanien (1527-1598), Wien 2013, S. 193 – 211.

Scholz-Hänsel, Michael: El Greco. Prophet der Moderne (1541-1614), Köln 2014.

Scholz-Hänsel, Michael: Vom Escorial nach Toledo. El Greco und die manieristische Malerei, in:
Karge, Henrik (Hg.): Vision oder Wirklichkeit. Die Spanische Malerei der Neuzeit,
München 1991, S. 65 – 83.

Soehner, Halldor: Greco in Spanien, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 11 (1960),
S.123 – 194.

Tomlinson, Janis: Malerei in Spanien. Von El Greco bis Goya (1561- 1828), Köln 1997.

Wethey, Harold E: El Greco and His School, New Jersey 1962.



Abb. 1: El Greco, Tempelreinigung, 1570 – 1575, Öl auf Leinwand, 116,8 x 149,9 cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.



Abb. 2: Tizian, Der thronende Markus mit den heiligen Cosmas und Damian, Rochus und Sebastian, 1509 – 1510, Öl auf Holz, 230 x 149 cm, Santa Maria della Salute, Venedig.



Abb. 3: El Greco, Himmelfahrt Mariens, 1577, Öl auf Leinwand, 401 x 229 cm, The Art Institute, Chicago.



Abb. 4: El Greco, Blindenheilung, um 1577, Öl auf Leinwand, 120 x 146 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 5: Jacopo Tintoretto, Himmelfahrt Mariens, 1550 – 1555, Öl auf Leinwand, 440 x 260 cm, Gesuiti Kirche, Venedig.



Abb. 6: El Greco, Anbetung des Namens Jesu, 1577 – 1579, Öl auf Leinwand, 140 x 110 cm, San Lorenzo el Escorial.



Abb. 7: Ausschnitt aus Michelangelo, Ignudi, 1508 – 1511, Fresko, Sixtinischer Kapelle, Rom.



Abb. 8: El Greco, Trinität, 1577 – 1579, Öl auf Leinwand, 300 x 179 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 9: Michelangelo, Pietá (Kreuzabnahme), 1547- 1555, Marmor, Höhe 226, Museo dell'Opera del duomo, Florenz.



Abb. 10: Juan Fernández de Navarrete, Die heiligen Petrus und Paulus, 1577, Öl auf Leinwand, 360 x 272 cm, Basilika San Lorenzo el Escorial.



Abb. 11: El Greco, Entkleidung Christi, 1577 – 1579, Öl auf Leinwand, 285 x 173 cm, Kathedrale, Toledo.



Abb. 12: Juan Fernández de Navarrete, Das Martyrium des heiligen Jakobus, 1571, Öl auf Leinwand 340 x 210 cm, San Lorenzo el Escorial.



Abb. 13: El Greco, Das Martyrium des heiligen Mauritius, 1580 – 1582, Öl auf Leinwand, 448 x 301 cm, San Lorenzo el Escorial.



Abb. 14: Romulo Cincinnato, Das Martyrium des heiligen Mauritius, San Lorenzo el Escorial.



Abb. 15: Alonso Sánchez Coello, Die Heiligen Stephanus und Laurentius, 1580, Öl auf Leinwand, San Lorenz el Escorial.



Abb. 16: El Greco, Die Heiligen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, 1577 – 1579, jeweils 212 x 78 cm, Öl auf Leinwand, Santo Domingo el Antiguo, Toledo.



Abb. 17: Juan Fernández de Navarrete, die Taufe Christi, 1565, Öl auf Leinwand, 48,5 x 37 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 18: El Greco, Anbetung der Hirten, um 1610, Öl auf Leinwand, 144,5 x 101,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 19: Luis de Morales, Sitzender Christus, um 1560, Öl auf Leinwand.



Abb. 20: Luis de Morales, Pietá, 1560 – 1570, Öl auf Leinwand, Real Academia de bellas artes de San Fernando.



Abb. 21: El Greco, der heilige Sebastian, 1610 – 1614, Öl auf Leinwand, 115 x 85 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 22: El Greco, der Apostel Matthäus, um 1610 – 1614, Öl auf Leinwand, 92 x 77 cm, El Greco Museum, Toledo.



Abb. 23: Tizian, Nympe und Schäfer, 1570 – 1576, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien.

9 Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Scholz-Hänsel, Michael: El Greco. Domenikos Theotokopoulos. 1541-1614, Köln 2004, S.22/23.
- Abb. 2: Romanelli, Giovanni (Hg.): Venedig I. Kunst und Architektur, Köln 1997, S. 303.
- Abb. 3: Scholz-Hänsel, Michael: El Greco. Domenikos Theotokopoulos. 1541-1614, Köln 2004, S.31.
- Abb. 4: Brown, Jonathan (Hg.): El Greco und Toledo, Berlin 1983, Abb. 65.
- Abb. 5: URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-4a97d6b622631e497bd7b20e3f7da8bc8d49c73b> (Stand: 25. März 2016).
- Abb. 6: Ausst.kat. El Greco, London (National Gallery) 2003, S. 127, Taf. 22.
- Abb. 7: URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-c1f39a054030a6823382cbc7caf01e3360632f3f> (Stand: 25. März 2016).
- Abb. 8: Bilddatenbank des Prado
- Abb. 9: Wallace, William E: Michelangelo, Köln 1999, S. 55.
- Abb. 10: Mulcahy, Rosemarie: A la mayor gloria de Dios y el Rey. La decoración de la Real Basilica del Monasterio de El Escorial, Madrid 1992, S. 37.
- Abb. 11: Scholz-Hänsel, Michael: El Greco. Domenikos Theotokopoulos. 1541-1614, Köln 2004, S.36.
- Abb. 12: Mulcahy, Rosemarie: A la mayor gloria de Dios y el Rey. La decoración de la Real Basilica del Monasterio de El Escorial, Madrid 1992, S. 73.
- Abb. 13: José Álvarez Lopera (Hg.): El Greco. Identity and Transformation. Crete. Italy. Spain, Mailand 1999, Kat. Nr. 30.
- Abb. 14: Ausst.kat. El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien (Kunsthistorisches Museum) 2001, S. 80.
- Abb. 15: Mulcahy, Rosemarie: A la mayor gloria de Dios y el Rey. La decoración de la Real Basilica del Monasterio de El Escorial, Madrid 1992, S. 43.
- Abb. 16: Scholz-Hänsel, Michael: El Greco. Domenikos Theotokopoulos. 1541-1614, Köln 2004, S.33.
- Abb. 17: Ausst.kat. El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien (Kunsthistorisches Museum) 2001, S. 57.
- Abb. 18: Scholz-Hänsel, Michael: El Greco. Domenikos Theotokopoulos. 1541-1614, Köln 2004, S.65.
- Abb. 19: URL: <http://www.artsconnected.org/media/59/a2/c9a37a5f16d7181607c755fddf62/300/300/112570.jpg> (Stand: 25. März 2016)

Abb. 20: URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Luis_de_Morales_-_Piet%C3%A0.jpg (Stand: 25. März 2016).

Abb. 21: Bilddatenbank des Prado

Abb. 22: URL: http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41_00292620.jpg (Stand: 25. März 2016).

Abb. 23: Humfrey, Peter (Hg.): Titian. The complete paintings, New York 2007, Inv. Nr. 186.