

JUTTA HELD

DIE THEORIE DER LANDSCHAFTSMALEREI IM FRÜHEN 17. JAHRHUNDERT UND IHRE POLITISCHE BEDEUTUNG BEI COLLANTES

Collantes ist nahezu der einzige bekannte Landschaftsmaler in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Madrid. Velázquez hat außer den Landschaftshintergründen auf seinen Reiter- und Jagdportraits wie den historischen Jagden, die gesondert zu untersuchen wären¹, nur zwei skizzenhafte Landschaftsbilder mit Motiven aus dem Garten der Villa Medici gemalt. In ihnen wie auch den wenigen anonymen Landschaften aus dem Velázquez-Kreis² ist nicht ein Bild der Natur, wie sie in ihrer Eigenständigkeit vorgestellt wurde, intendiert, sondern des Gartens, der die durch den Menschen verwandelte Natur repräsentiert. Die Natur wird in ihm zum Kunstwerk transformiert. Der Garten ist in der Dichtung auch Spaniens häufig ein Symbol für die Kunst³. Calderón stellte auf der Freilichtbühne des Palacio del Retiro den Garten und die freie Landschaft einander als Kunst und Natur gegenüber⁴. – Im Garten wirkt der Topos des »locus amoenus« nach⁵. Bezeichnend mag sein, daß es einen »locus amoenus« in der spanischen Malerei nur als Garten zu geben scheint, im Bannkreise des Hofes, nicht aber als Pastorale im venezianischen Sinne, bei der unterstellt wird, daß die Natur ohne kunstvollen Eingriff des Menschen diesen lieblichen Ort bildet, der ohne Hinweis auf den auch ihn ermöglichenden Hof dargestellt wird. Wenn Carducho in seinem Malëitratat einen angeblich wirklichen locus amoenus am Manzanares, nahe Madrid, beschreibt, so muß er ihn mit Landschaften von Bril und Muziano vergleichen, während ihm spanische Darstellungen nicht einfallen⁶.

Collantes' Landschaften geben dagegen nicht dieses restriktive Bild der Natur als Garten, sondern Natur in umfassendem Sinn als materielle Basis menschlichen Lebens, als die die Landschaft, wie zu zeigen sein wird, verstanden wurde.

Die kunstgeschichtliche Forschung hat sich bisher kaum mit dem Problem der Landschaftsmalerei in Spanien und ihrem fast einzigen Repräsentanten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beschäftigt. – Die



1. COLLANTES, VISION EZECHIELS. Madrid, Prado

früheste bekannte Quelle, in der Collantes genannt wird, ist die kurze Notiz bei Lázaro Díaz del Valle aus den 1650er Jahren⁷. Dieser nennt Collantes *Singular en hacer paisés*, einzigartig im Anfertigen von Landschaften, und gibt an, daß er in Madrid gelebt habe und daß seine Bilder in vielen Privatsammlungen zu finden seien. Palomino⁸ wiederholt diese Angaben in seinem 1715 erschienenen Werk, das die Viten spanischer Künstler enthält. Er fügt die Beschreibung einiger religiöser Bilder hinzu und erwähnt *kleine Historienbilder, die sich im Retiro befinden*, darunter die Vision Ezechiels (Abb. 1). Nach Palomino ist Collantes 1656 im Alter von 57 Jahren gestorben. Daß Collantes Schüler Vicente Carduchos gewesen ist, schreibt erst Ceán Bermúdez in seinem 1800 erschienenen Künstlerlexikon⁹. Die übrigen Angaben übernimmt Ceán im wesentlichen von Palomino. – Aus jüngster Zeit gibt es nur zwei Aufsätze, von Gaya Nuño und von Pérez Sánchez, die Collantes monographisch behandeln¹⁰. In beiden geht es um die



2. COLLANTES, DER BRENNENDE DORNBUSCH. Paris, Louvre

Zusammenstellung von Collantes' Œuvre. Neben zwei signierten Hieronymusdarstellungen und einem früher Ribera zugeschriebenen Bild des Heiligen Onofrius sind sechs signierte Landschaften von Collantes bekannt und eine weitere, die ihm bereits 1695 zugeschrieben wurde und sich heute im Louvre befindet¹¹. Weitere Landschaften und Heiligenbilder, die ihm in dem nach dem Tode Carlos' II. aufgestellten Inventar des Buen Retiro zugeschrieben werden, sind verschollen. Der Versuch, den Gaya Nuño und Pérez Sánchez unternehmen, dies kleine Œuvre chronologisch zu ordnen, scheint mir aussichtslos zu sein, da alle äußeren Anhaltspunkte fehlen und nur die »Vision des Ezechiel« (1630) und die Landschaft der Academia de San Fernando (1634) datiert sind. Auch soll hier nicht auf die Gemälde eingegangen werden, die beide Autoren über die gesicherten hinaus Collantes zuschreiben, da auch für sie keine zureichenden Gründe angeführt werden können¹². Hier soll weniger der »Phänomensinn« der Bilder von Collantes, das heißt der Stil seiner Werke isoliert oder in historischen Reihen untersucht werden. Ziel dieser Untersuchung soll vielmehr sein, zu einer Bestimmung ihres »Dokumentsinns« zu gelangen, der allerdings im »Phänomensinn« und »Bedeutungssinn« fundiert ist¹³.

Das formale Schema der Landschaften mit dem brennenden Dornbusch (Abb. 2) und der Vertreibung der



3. COLLANTES, HAGAR UND ISMAEL. Providence, Rhode Island School of Design

Hagar (Abb. 3) ist gekennzeichnet durch eine deutliche Gliederung in drei Landschaftsgründe. Der dunkle Vordergrund wird durch die hohen Bäume am Bildrand und in der Bildmitte gegen den helleren Mittelgrund abgegrenzt. Unmittelbar vorn, vor den großen hinterfangenden Bäumen, sind die biblischen Szenen angeordnet. Der Mittelgrund ist auf beiden Bildern vielfältiger gegliedert. Durch Häuser, Ruinen, Buschwerk, Gewässer, wird er in einzelne Bereiche eingeteilt, die nicht kontinuierlich miteinander verbunden sind. Zum Beispiel sind die Ausblicke in den Hintergrund rechts und links von den mittleren Bäumen auf beiden Bildern nicht miteinander koordiniert. Selbst die Bergketten des Hintergrundes bilden kein durchgehendes abschließendes Band, wie es etwa auf venezianischen oder auch auf niederländischen Landschaften üblich ist. Stärker zusammengefaßt sind die Bildteile in der Landschaft ohne figürliche Szene im Prado (Abb. 4) und in der Kölner Landschaft mit den beiden Wanderern (Abb. 5). Diese Landschaften sind weniger kleinteilig gestückelt. Mittelgrund und Hintergrund sind auf beiden Bildern in einer großen Schräge zusammengefaßt, wenn auch farblich wieder gegeneinander gesondert. Auch der Vordergrund ist



4. COLLANTES, LANDSCHAFT MIT BURG. Madrid, Prado

auf diesen Bildern wie den vorherigen farblich stark abgesetzt und ohne formalen oder motivischen Zusammenhang mit dem Mittelgrund.

Collantes' Gemälde stehen chronologisch und auch stilistisch zwischen denen der frühen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, die im Anschluß an die Venezianer und Carracci in Rom und Venedig den neuen Landschaftstyp des 17. Jahrhunderts schufen, Albani, Domenichino, Feti, Elsheimer und den neapolitanischen Landschaftlern Falcone, Salvator Rosa, Gargiulo, die diesen sogenannten barocken Landschaftstyp in spezifischer Weise abwandeln. An die klassische römische Landschaft, die entscheidend durch die dargestellte Architektur bestimmt ist, finden sich in Collantes' Landschaften keine Anklänge¹⁴. Dagegen sind Kompositionsschema und auch einzelne Elemente der Landschaften der Neapolitaner und Collantes' vergleichbar. Die an beiden Seiten des Vordergrundes hochgezogenen rahmenden Baumkulissen und den freien, tieferliegenden Ausblick in der Mitte, der entlang einem Wasserlauf geführt wird, haben z. B. Collantes' »Blick auf eine Stadt« (Abb. 6) und Rosas »Landschaft mit Tobias«¹⁵ gemeinsam. Die Architektur spielt beidemale keine beherrschende Rolle. Die Häuser, selbst die Stadt fungieren bei Collantes nur als eingestreute, vereinzelte Motive. Ihre Statuarik bestimmt jedoch nicht die gesamte Struktur des Bildes, so daß, wie bei römischen Landschaften, alle Bildelemente streng auf Horizontale und Vertikale bezogen wären. Die unfest gestapelten Felsblöcke rechts und das wuchernde Waldstück links auf dem Bild mit dem



5. COLLANTES, LANDSCHAFT
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Hirten (Abb. 6) sind vielmehr Elemente, die Formenkanon und Organisationsprinzipien der klassizistischen römischen Landschaft nicht entsprechen. Mit diesem Mangel an architektonischer Festigkeit und dem Vorherrschen naturhafter Elemente bei Collantes wie den neapolitanischen Landschaften hängt der Eindruck von Wildnis und Bizarrie zusammen, den jedenfalls Rosas Landschaften schon bei seinen Zeitgenossen erweckten¹⁶. Der bewölkte Himmel an Stelle des ebenmäßigen klaren Blaus auf den römischen Landschaften trägt zu diesem Eindruck ebenso bei wie die vom Sturm zerzausten Bäume mit abgebrochenen Stämmen und die oft ungefügten, bedrohlich vorhängenden Felsen. Vergleichbar mit den neapolitanischen Landschaften ist auch der schräg abfallende Zug der Berge im Hintergrund mehrerer Bilder von Collantes, die sich kaum von den Wolken abheben, an Stelle der im wesentlichen horizontalen Bergketten im Hintergrund römischer Landschaften. Der steinige, unzugängliche Vordergrund besonders auf Collantes' figurenloser Landschaft (Abb. 4) ist z. B. dem auf einer Landschaft von Leone zu vergleichen, der in den dreißiger Jahren in Neapel mit Falcone zusammenarbeitete¹⁷. Collantes' Ruinenarchitektur auf der »Vision Ezechiels« wird durch Codazzi angeregt sein, der, ausgehend von Claude Lorrain und den niederländischen Italianisten, das Architekturstück zu einer eigenen Gattung ausbildete und anfangs besonders in Neapel damit Schule machte¹⁸. Bilder dieser neapolitanischen Maler waren in Spanien, das mit Neapel politisch verbunden war, bekannt und können direkt auf Collantes gewirkt haben¹⁹.

Im Unterschied zu den neapolitanischen Landschaftlern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat Collantes jedoch sehr viel stärker sogenannte manieristische Stileigentümlichkeiten beibehalten. Vor allem die hügelige Formation des Bodens, die z. B. Collantes' »Landschaft mit Hirten« und seine figurenlose Landschaft kennzeichnet, ist ein solches Stilmerkmal. Auch der Vergleich zwischen Collantes' »Vision Ezechiels« und Codazzis Architekturstücken verdeutlicht diesen Unterschied zwischen »manieristischer« und »ba-



6. COLLANTES, LANDSCHAFT. Madrid, Academia de San Fernando

rocker« Raumbildung. Während bei Codazzi der Boden eben und einheitlich ist und die Ruinen eine räumlich klar geordnete Architektur rekonstruierbar erscheinen lassen, sind bei Collantes die verschiedenen Raumteile unzusammenhängend und auf vielfach gestuftem, diskontinuierlichem Terrain angeordnet.

Eine ähnliche Strukturierung des Bodens ist für die venezianischen Landschaften des späten 16. Jahrhunderts wie für Coninxloo und die Frankenthaler Maler charakteristisch. Sie findet sich auch noch auf frühen Landschaften von Carracci, besonders deutlich z. B. auf seiner Landschaft mit dem Heiligen Eustachius²⁰. Der Boden ist bei diesen Landschaften aus kleinen Hügeln gebildet, die gegeneinander versetzt sind. Die Landschaft wird aus inselhaft gegeneinander abgesonderten, körperhaften, statt »flüssig« miteinander verbundenen Elementen zusammengesetzt. Die Figuren scheinen jeweils mit einem dieser Raumkompartimente zusammen konzipiert und an sie gebunden zu sein. Die Landschaftsteile haben denn auch häufig die Funktion, die Figuren zu hinterfangen, wie z. B. auf Collantes' Bild mit Hagar und Moses die mächtigen Baumgruppen hinter den Figuren. Ähnliche Motive finden sich z. B. bei Elsheimer und Feti, also wieder auf zeitlich früheren Landschaften, die von der venezianischen Tradition ausgehen²¹.

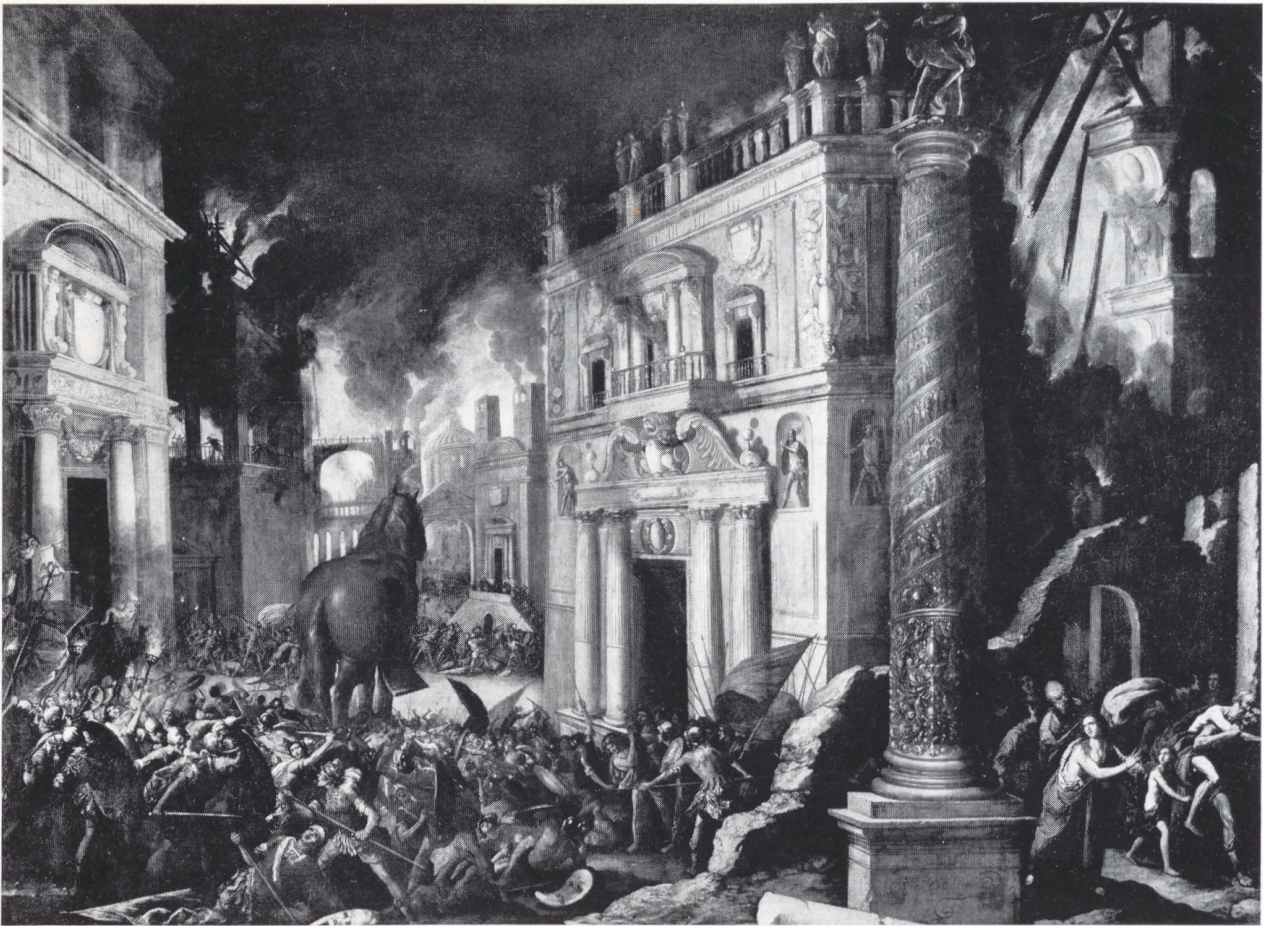
In der späteren, »barocken« Landschaft wird dagegen Wert darauf gelegt, daß die Figuren frei beweglich

im Raum erscheinen, statt von Landschaftsteilen hinterfangen und begrenzt zu werden. Die verschiedenartig gegliederten Ausblicke in den Hintergrund, die sich noch bei Collantes finden, weichen zugleich einem kontinuierlichen, vereinheitlichten Raum²².

Entsprechend hat die Farbe auf Collantes' Bildern wie in den frühen manieristischen Landschaften vor allem trennende Funktion. Die horizontalen Streifen der Landschaft werden auch farblich gegeneinander abgesetzt. Blaue Töne für die Ferne, grünliche im Mittelgrund, bräunliche im Vordergrund bilden die Regel und werden gerade von Collantes relativ schematisch angewendet. Während die Holländer und auch die auf Carracci fußenden Italiener ihre Landschaften farblich viel stärker vereinheitlichen, findet sich diese farbliche Streifengliederung auch im 17. Jahrhundert weiter auf flämischen Landschaften, besonders bei Momper, aber auch, in modifizierter Weise, bei Rubens.

Mit den folgenden Überlegungen soll versucht werden nachzuweisen, daß diese unterschiedliche Syntax, die die Struktur der beiden Landschaftstypen, des manieristischen und des sog. barocken bestimmt, Ausdruck verschiedener Raumvorstellungen ist, die ihrerseits durch die jeweilig zugrunde liegende gesellschaftliche Organisation bedingt sind.

Die Theorie der Landschaftsmalerei wurde im 16. Jahrhundert, wie Gombrich dargestellt hat²³, zunächst in Italien entwickelt. Nach ersten, mehr verstreuten Bemerkungen vor allem bei Alberti und Leonardo wird der Landschaftsmalerei zum erstenmal in dem »Trattato dell'Arte della Pittura« von Lomazzo, der 1584 in Mailand erschien, ein eigenes Kapitel gewidmet²⁴. Danach geht Karel van Mander²⁵ in seinem Lehrgedicht von 1604 ausführlich auf sie ein. Innerhalb der spanischen Kunsttheorie wird sie erst von Pacheco in seinem 1649 erschienenen »Arte de la Pintura« zusammenhängend behandelt²⁶, während sich in den »Diálogos de la Pintura« von Carducho, die 1633 erschienen, nur vereinzelte Bemerkungen finden²⁷. Palomino, dessen 1715 erschienenen Werk den Abschluß der barocken Kunsttheorie in Spanien bildet, fußt mit seinem Kapitel über die Landschaft im wesentlichen auf Pacheco²⁸. Unter den durch die Theorie anerkannten Themen der Malerei ist die Landschaft eines der untergeordnetsten, sie nimmt nahezu die letzte Stelle innerhalb der Hierarchie der Gattungen der Malerei ein. Schon Paolo Giovio schreibt, daß Landschaften »parerga« seien, also einen geringeren Rang als Historienbilder haben²⁹. Selbst van Mander, der besonders ausführlich auf die Landschaft eingeht, spricht selbstverständlich der Historie den höheren Rang zu³⁰. Ähnliche Bemerkungen finden sich bei Pacheco³¹. Diese Wertung läßt sich aus der aristotelisch-scholastischen wie auch der neuplatonischen Einschätzung der Materie herleiten, die die undiskutierte Grundlage auch für die Malereitraktate bildet. Landschaft als Natur gehört dem Bereich der Materie an. Ihre Abbildung in der Malerei erhält in der Kunsttheorie denselben Stellenwert wie das Abgebildete in den Theorien über die Realität zugewiesen bekommt. So ordnet Lomazzo sein Material in den einzelnen Kapiteln seines Traktats im allgemeinen hierarchisch, indem er bei Gott oder den Menschen beginnt, danach die Tiere, Pflanzen und unbelebten Dinge und in der Nähe der Steine auch die Landschaft behandelt. Noch deutlicher ist dieselbe Einschätzung, die sich bereits in der Gliederung des Stoffes manifestiert, bei Pacheco, dessen Theorie im wesentlichen von Lomazzo und Zuccaro abhängig ist. Er behandelt die Landschaft wie die italienischen Theoretiker allein im zweiten Teil seines Traktats, der der Praxis gewidmet ist, in dem also Anleitungen für die praktische Ausführung der Gemälde gegeben werden. Dabei geht Pacheco umgekehrt wie Lomazzo in aufsteigender Reihenfolge vor. Er beginnt mit dem Material des Malers, seinen Produktionsmitteln und behandelt danach, im unmittelbaren Anschluß an die verschiedenen Farbmaterien und die Herstellung von Goldgründen, die Darstellung der Pflanzen und Früchte, danach die Landschaft, die Tiere und schließlich die Darstellung des Menschen im Portrait und in der heiligen Historie. Die Natur als außerkünstlerische Realität, die als Material jedoch Substrat des Bildes ist, wird nicht grund-



7. COLLANTES, DER BRAND TROJAS. Madrid, Prado (zur Zeit Granada, Universität)

sätzlich von dargestellter Natur unterschieden. Seinen Rang erhält ein Bild infolgedessen vor allem durch den Gegenstand, der dargestellt wird, nicht durch die Tätigkeit der Umsetzung von Realität in deren Darstellung³².

Mit dieser Einstufung der Landschaft hängt wiederum die ihrer Wirkung zusammen. Sie spricht nach Meinung der Theoretiker nur die Sinne an, nicht den Intellekt wie die höheren Gattungen der Malerei. Paolo Giovio spricht folglich den Landschaftsbildern die Funktion zu, den Menschen Erholung zu bieten. Alberti, der auch hier nicht zwischen Abbildung und Abgebildetem unterscheidet, traut ihr gar die Kraft zu, Kranken Linderung und Genesung zu verschaffen³³.

Der starren Unterscheidung zwischen der auf den Intellekt und der auf die Sinne (bzw. den Körper) wirkenden Kunst liegt der aristotelisch-scholastische Dualismus zwischen Vernunft und Sinneswahrnehmung zugrunde³⁴. Während jene auf rein intelligible Inhalte, das Allgemeine, die ewigen Wahrheiten gerichtet ist, erfaßt diese nur das Stoffliche, Individuelle, die Welt der vergänglichen Erscheinungen. Wahrnehmung ist bei Alberti im Sinne des Naturalismus der Renaissance als unmittelbare Teilhabe an den wahrgenommenen Gegenständen der Natur verstanden, bei der grundsätzlich die Identität (bzw. *adaequatio*) von Subjekt und Objekt vorausgesetzt wird³⁵. Nur unter dieser Voraussetzung kann Alberti dem Anblick der

Landschaften bzw. von deren Abbild heilende Kraft zusprechen. Die Kunst der Landschaftsmalerei rückt damit in ihrer Wirkung in die Nähe der Medizin, die ebenfalls noch von den Humanisten eher als eine (mechanische) Kunst denn als Wissenschaft angesehen wurde. Auch sie ist allein auf das Zeitliche bezogen und geht experimentell vor, statt durch Theorien die »ewigen Vernunftgründe der Dinge« zu entdecken³⁶.

Folgerichtig spielt bei Lomazzos und Pachecos Anweisungen für die Ausführung von Landschaften die Farbe gegenüber dem »disegno« die wichtigere Rolle³⁷. Zwar werden durch die Form – der in der Malerei der »disegno« entspricht – alle Naturdinge, die als »materia secunda« geformt, aber weiter formbar sind, erfaßt. Doch ist die Landschaft oder Natur nach aristotelischer wie neuplatonischer Interpretation, wie erwähnt, der Materie (materia prima) näher als dem Geist. Diesem Überwiegen des Materiellen in der Natur entspricht in der sie darstellenden Malerei ein Vorrang der Farbe vor dem »disegno«. Dieser wird praktisch – nicht theoretisch – nur auf Figuren bezogen. Während der »disegno« auch der Substanz als dem Dauerhaften gleichgeordnet wird, gehört die Farbe dem Akzidentellen an. Daher hat die Farbe auch mit Täuschung, Illusion zu tun³⁸. Carducho, der Zuccaros Aufteilung seines Traktates in Theorie und Praxis übernimmt, ordnet diesen Bestimmungen entsprechend einerseits Theorie, Zeichnung, Substanz und den »pintor interior« einander zu und andererseits Praxis, Farbe, Akzidenz und den »pintor operativo«. Gute Zeichner sind nach Carducho gute Theoretiker, aber schlechte Koloristen und damit schlechte Praktiker³⁹.

Die Farben werden innerhalb dieses Systems auch auf die Elemente bezogen, die die verschiedenen Ausprägungen der Urmaterie sind und durch deren Mischung nach aristotelischer Vorstellung Werden und Vergehen der irdischen Dinge erklärt wird⁴⁰. Auch Pacheco referiert die traditionelle Zuordnung der Grundfarben zu je einem Element: Blau wird der Luft zugeordnet, Rot dem Feuer, Grün dem Wasser, Braun der Erde⁴¹. Alle übrigen Farben sind von diesen vier primären Farben abgeleitet wie die gemischten Stoffe in der Natur von den vier Elementen.

Gerade in den Anfängen der Landschaftsmalerei wurden die vier Elemente, die die Grundlage des gesamten materiellen, natürlichen Bereichs sind, häufig thematisiert. Seestürme vertreten z. B. das Wasser, der Brand Trojas (Abb. 7), den auch Collantes dargestellt hat, das Feuer⁴².

Entsprechend ihrer Zugehörigkeit zum Bereich des Materiellen und Sinnlichen wird auch der adäquate Ort für die Landschaftsmalerei bestimmt: sie soll Garten- und Landhäuser dekorieren, und zwar ohne Rücksicht auf die soziale Stellung der Besitzer, sondern allein im Hinblick auf die Funktion dieser Bauten, die Reproduktion des Lebens zu ermöglichen. Diese Zuordnung, die schon Vitruv empfiehlt, übernimmt Alberti. Sie findet sich in verkürzter Form unter Hinweis auf Plinius bei Pacheco und auch bei Carducho⁴³. Die Landschaftsmalerei wird folgerichtig auch der untersten sozialen Klasse, den Bauern, zugeordnet, die, indem sie unmittelbar die Natur bearbeiten und reine Handarbeit leisten, gemäß dieser Theorie dem Bereich des Materiellen verhaftet und der Theorie unfähig sind. In die gleiche Richtung zielt vermutlich Vasaris Bemerkung, daß es keinen Schuster gäbe, der nicht eine »deutsche Landschaft« besitze⁴⁴. Hier wird die Landschaft der kleinbürgerlichen Klasse, den Handwerkern, zugewiesen. Carducho und Pacheco übernehmen diese Zuordnung der Landschaft zum Bereich der Produktion und den unteren Ständen mehr oder weniger explizit⁴⁵. Lomazzo hatte dagegen entsprechend den einzelnen Landschaftstypen, die er, Vitruv folgend, unterscheidet⁴⁶, auch in ihrer Zuordnung zu bestimmten Gebäuden und Ständen differenziert, so daß bei ihm die Landschaftsmalerei in sich hierarchisiert wird.

Während Lomazzo in seinem Kapitel über die Landschaft vorwiegend historisch argumentiert und durch einzelne Beispiele darlegt, wie die verschiedenen Maler bestimmte Effekte in der Landschaftsmalerei erzielt

haben, gibt Pacheco sehr genaue normative Vorschriften für die Gliederung einer Landschaft⁴⁷. Demnach soll die Landschaft in drei oder vier »distancias«, also horizontale Streifen eingeteilt werden, die wir Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund nennen würden. Diese werden außer durch die Proportion der in ihnen dargestellten Objekte vor allem nach Farbe und Helligkeit unterschieden. Der Himmel, der die obere Hälfte des Bildes einnimmt, soll stets heller als der hellste Teil der Erde sein. Die hintersten Berge, die sich in der Ferne mit dem Blau des Himmels vereinigen, kommen diesem in Farbe und Licht am nächsten. Nach vorn hin nehmen die dunklen, zunächst grünlich, dann bräunlich gefärbten Töne zu. Der Vordergrundstreifen soll vorwiegend in schwärzlichen und bräunlichen Tönen gemalt werden (die, wie wir sahen, dem Element der Erde zugeordnet sind)⁴⁸.

Diese horizontale Stufung der Landschaft, von der Pacheco spricht, bestimmt das Kompositionsprinzip der Landschaften von Collantes wie auch der Landschaftshintergründe auf den Jagd- und Reiterbildnissen von Velázquez, ja noch auf denen von Goya. Auch Palomino⁴⁹ hat diese horizontale Stufung der Landschaft noch empfohlen. Allerdings legt er größeren Wert darauf, die Helligkeitsabstufung innerhalb der Landschaft zu verschleifen, so daß die Erde insgesamt sich dunkel gegen den Himmel absetzt. Aus Palominos Äußerungen geht noch deutlicher als aus denen Pachecos hervor, daß das Nahe mit dem Dunklen und Materiellen, das Ferne mit dem Lichten identisch gedacht ist. Bei den spanischen Mystikern und Lyrikern findet sich in zahlreichen Variationen dieselbe Vorstellung, in der das Geistige, Ferne, Lichte und Ewige einander entsprechen und dem Dunklen, Materiellen, Nahen, das heißt der Welt gegenübergestellt wird⁵⁰. Die Berge in der Ferne, deren Farbe für Pacheco fast mit der des Himmels verschmilzt, sind auch in der Dichtung, ähnlich dem Himmel und seinen Gestirnen, fast dem Ewigen angehörig und daher eine Quelle des Trostes⁵¹.

Diese Vorstellungen gehen mehr oder weniger deutlich von der neuplatonischen Lichtmetaphysik aus. Demnach dringt durch Emanationen und stufenweise vermittelt der göttliche Geist, dem Lichte gleich, das in die Finsternis strahlt, in die Welt und erzeugt diese aus sich. Die Wirkung dieser göttlichen Kraft oder des Lichtes wird jedoch immer unvollkommener, je weiter die einzelne Seinsstufe von diesem Licht entfernt ist. – Neuplatonische Ideen wurden im 15. Jahrhundert vor allem durch Ficino wiederbelebt und der Kunsttheorie vermittelt. Lomazzos »Idea del tempio della pittura« ist, wie Panofsky gezeigt hat, ein erster Reflex der Anschauungen Ficanos⁵². Pachecos Anweisung für die Gliederung einer Landschaft folgt deutlich neuplatonischen Vorstellungen. Auffallend ist schon, daß Pacheco nicht davon spricht, die Landschaft von vorn nach hinten oder umgekehrt zu gliedern, als vielmehr davon, sie von oben nach unten zu stufen und nach Farbe und Helligkeit zu unterteilen. Der Himmel nimmt die obere Hälfte des Bildes ein, unter ihm erscheinen die Berge, unter diesen die Häuser und Städte⁵³.

Das Dunkle identifiziert Pacheco analog der neuplatonischen Vorstellung ausdrücklich mit dem Häßlichen⁵⁴. Neben seiner Zuordnung der Farben zu den vier Elementen findet sich bei ihm auch die der Renaissance vertraute Auffassung, daß es nur zwei primäre Farben gibt, Weiß und Schwarz, die Licht und Dunkel repräsentieren, das geistige und materielle Prinzip⁵⁵. Carducho betont weniger den neuplatonischen Gedanken vom Gegensatz von Licht und Dunkelheit als vielmehr einen anderen Aspekt dieser Vorstellung einer hierarchischen Ordnung, der sich ebenfalls bei Ficino findet: Demnach ist die Schönheit der irdischen Dinge ein Strahl vom Glanz, der vom Antlitz Gottes ausgeht⁵⁶. Auch diese Vorstellung ist bei den spanischen Mystikern verbreitet⁵⁷. Bei Carducho, dem Theoretiker der Maler, verbindet sie sich mit dem Topos des Deus Artifex. Gottes Schöpfertätigkeit wird als ein Malen mit den Sonnenstrahlen bezeichnet, durch das die Dinge erschaffen werden⁵⁸. Wie die natürlichen Dinge – wenn auch mehrfach vermittelt – am göttlichen Prinzip qua Form teilhaben, so ahmt die Natur auch Gottes Schöpfertätigkeit

nach: auch die Elemente malen, wie Carducho sagt. Das Feuer malt die Schatten, die die Körper, die ihm entgegentreten, werfen; die Erde stellt z. B. in Felsen Bilder von Tieren und Menschen dar⁵⁹. Bedeutung gewinnt hiernach die Natur, das letzte Glied der hierarchischen Ordnung, vor allem insofern, als sophistisch nachgewiesen wird, daß auch sie Maler ist, also nach Carducho eine geistige Tätigkeit ausübt, während ihre tatsächliche »Produktivität« als solche nicht der Erwähnung wert ist.

Die drei oder vier nach Farbe und Helligkeit differenzierten Streifen, die Pacheco vorschreibt, haben also nicht den Sinn, den Raum atmosphärisch zu vereinheitlichen (wenn auch allgemeine Beobachtungen atmosphärischer Erscheinungen in diese Gliederung eingegangen sind). Die räumliche Aufteilung, durch die, wie wir sahen, neuplatonische Vorstellungen visuell ausgedrückt werden, impliziert vielmehr zugleich eine Wertstufung. Der Raum ist nach neuplatonischer wie auch nach aristotelisch-scholastischer Vorstellung nicht qualitätslos und homogen gedacht. Er wird infolgedessen auch nicht als Kontinuum vorgestellt und entsprechend visualisiert. Pacheco spricht vielmehr von »apartamientos«, d. h. Trennung, Absonderung der einzelnen Gründe voneinander⁶⁰. Die Farben sind quasi dinghaft mit der jeweiligen Raumzone verbunden gedacht. Jeder Ort ist etwas an sich Bestimmtes und Gegebenes und hat substantielle Beschaffenheit.

Entsprechend geht es nicht darum, diesen Raum durch genau bestimmbare Abstände der Gegenstände voneinander zu definieren. Pacheco geht bezeichnenderweise bei seinen Regeln für die Anlage einer Landschaft nicht auf die Zentralperspektive ein, die, wie Panofsky gezeigt hat, das formale Mittel war, die Wiedergabe des mittelalterlich-scholastischen »Aggregatraums« zu überwinden und den Raum als homogenes System darzustellen⁶¹. Pacheco spricht z. B. wohl von dem Größenverhältnis zwischen Bäumen oder Häusern und Figuren. Aber er sieht dies als ein absolutes Verhältnis, ohne in seinen Überlegungen zu berücksichtigen, daß es auch von der räumlichen Entfernung der Gegenstände voneinander und vom Blickpunkt des Malers abhängt. Pachecos Äußerungen über die räumliche Disposition der Dinge, durch welche die Landschaft konstituiert wird, geht im wesentlichen von der aristotelischen Raumvorstellung aus: Raum, ein Kontinuum, ist nur als Aneinanderreihung von endlichen Körpern denkbar⁶². Dabei hat Pacheco (und auch Collantes, wie wir sehen werden) vorwiegend nur feste Körper im Auge. Das Problem der Darstellung von Zwischenräumen ignoriert er. Die vorausgesetzte Vorstellung von einer absoluten Ordnung des Kosmos spiegelt sich in Pachecos Vorschriften für die Landschaftsmalerei darin, daß er genau angibt, welche Gegenstände an welcher Stelle der Landschaft darzustellen sind. So steht es z. B. fraglos für ihn fest, daß die Figur oder »el santo« in dem Vordergrundstreifen zu erscheinen hat, dem untersten Teil, der aber gleichzeitig der wichtigste ist, da in ihm ein Abglanz des göttlichen Lichtes auftritt⁶³.

Die sogenannten manieristischen Züge in Collantes' Landschaftsstil, die wir bei der Analyse des »Phänomensinnes« seiner Bilder feststellten, lassen sich nun als Zeichen für die vor-neuzeitliche Raumauffassung verstehen. Die qualitative Unterscheidung der einzelnen horizontalen Streifen, die die wertmäßige Stufung der Welt visualisiert, wird durch ihre motivische wie farbliche Diskontinuität ausgedrückt. Daß der Raum als eine Abfolge von Körpern verstanden wird, manifestiert sich bei Collantes darin, daß das Terrain (vor allem seiner Vordergründe) aus hügeligen, körperhaften Partikeln gebildet ist, die stark gegeneinander abgegrenzt sind. Um die Darstellung eines Raumes, der als solcher ein Kontinuum bildete, geht es Collantes nicht. Die Gegenstände sind auf seinen Bildern ihrer Substanz nach, jedoch nicht meßbar genau gegeneinander getrennt. Zwischenräume sind ihm nicht klar darstellbar. Das räumliche Verhältnis hintereinander angeordneter Gegenstände bleibt meistens unklar, so etwa das zwischen Hagar und der Baumgruppe hinter ihr (Abb. 3), zwischen Moses und seinem Esel, oder zwischen den Schafen und der sie halb verdeckenden Bodenstufe im Vordergrund desselben Bildes (Abb. 2), oder auch zwischen den

einzelnen unzusammenhängenden Ruinentteilen auf seiner »Vision Ezechiels« (Abb. 1). Daß Collantes die Zentralperspektive nicht beherrscht noch anzuwenden bemüht ist, bezeugt dieses Bild wie auch seine Darstellung des Brandes Trojas (Abb. 7). Raum ergibt sich auch bei Collantes nur aus dem direkten gegenseitigen Hinterfangen und Begrenzen der körperhaften Dinge. Infolgedessen wirken die Figuren und Gegenstände nicht frei beweglich oder bewegbar in diesem Raum, sondern scheinen an ihren Ort gebannt zu sein, der ihnen nach der vorgegebenen Ordnung zukommt.

Die Spanier unterscheiden sich mit dieser Raumauffassung deutlich von Karel van Manders Theorie wie auch von der malerischen Praxis derselben Zeit in Holland und Italien. Auch van Mander gibt praktische Regeln für die Anlage einer Landschaft. Ganz anders als Pacheco legt er jedoch größten Wert darauf, daß man die Gründe *fest aneinander gebunden machen solle, so wie man die Wellen in Neptuns Gebiet alle ineinander rollen sieht, und man soll die Gründe wie Schlangen ineinander laufen lassen und nicht einen Haufen hinter einen andern setzen*⁶⁴. Mit dieser Bemerkung wendet sich van Mander gegen die manieristische Gliederung einer Landschaft, die gerade darin bestand, *einen Haufen hinter einen andern zu setzen*. – Formal ähnlich wie Pacheco betont auch van Mander, daß der Vordergrund *schwer* sein solle und daß hier große Baumstämme günstig wirken. Doch diese Hervorhebung des Vordergrunds soll diesem nicht unabhängig von den übrigen Bildteilen Gewicht verleihen, sondern sie geschieht um der Wirkung des gesamten Raumes willen. Der Vordergrund soll als Repoussoir dienen, um den Eindruck der Weite zu verstärken. Bei Pacheco dagegen ist die vordere Raumzone wieder eher qualitativ von den übrigen unterschieden. Sie ist die wichtigste, weil auf sie der Blick zuerst fällt und hier die Bildgeschichte spielt. Pacheco sieht sie dagegen nicht in ihrer formalen Funktion im Zusammenhang mit den übrigen Raumteilen⁶⁵. Während bei Pacheco, wie wir feststellten, die Landschaft eher von oben nach unten gestuft ist, erstreckt sie sich nach van Manders Vorstellung von vorn nach hinten. – Die Farben sollen demnach bei van Mander entsprechend der Zusammenbindung der verschiedenen Gründe nicht stark kontrastieren, vielmehr durch Zwischentöne miteinander vermittelt werden. Zu viele farbliche Unterschiede sollen vermieden werden⁶⁶.

Van Mander geht es deutlich darum, Regeln für die Darstellung des homogenen, kontinuierlichen Raumes zu geben, dessen Orte nicht mehr absolut und qualitativ voneinander unterschieden sind, sondern nur durch ihre unterschiedliche Entfernung vom Standpunkt des Betrachters. So wird auch die Zentralperspektive bei ihm als Hilfsmittel zur Anlage der Landschaft genannt⁶⁷. Die Stufung nach Licht und Farbe, die der nach qualitativen Unterscheidungen der einzelnen Regionen entsprach, ist aufgegeben. Ein Kontinuum ergibt sich nicht mehr durch lückenloses Aneinanderreihen von Körpern, sondern kennzeichnet den Raum vorweg als Form. So kann van Mander nun auch von der Darstellung des leeren Raumes sprechen⁶⁸. Seine Vorstellungen von einem einheitlichen Raum finden sich verwirklicht, wie wir sahen, in der sogenannten barocken Landschaftsmalerei in Holland wie in anderer Weise in Italien. Das im allgemeinen ebene (oder doch auf Vertikale und Horizontale bezogene) Terrain dieser Landschaften, die fließenden farblichen wie auch motivischen Übergänge sind Anzeichen dieser neu entdeckten Homogenität des Raumes.

Durch den neuen Raumbegriff, der von Nicolaus Cusanus antizipiert und danach von den italienischen Naturphilosophen des 16. Jahrhunderts begründet wurde, wird der Raum als unendlich, autonom, homogen und qualitätslos erklärt⁶⁹. Häufig wurde er mit dem Vakuum gleichgesetzt⁷⁰. Gassendi erklärt ihn sogar für ungeschaffen, d. h. für unabhängig von Gott⁷¹. Die Existenz »natürlicher Örter«, d. h. qualitativ unterschiedener Raumzonen wird damit abgelehnt. Dieser neue Raumbegriff bildete die Bedingung für die Entstehung der modernen Physik, die wiederum der Entwicklung der Technik diene. Auf diese war die neu hervortretende bürgerliche Klasse angewiesen, die den entstehenden Kapitalismus trug⁷². Es ist daher

nicht von ungefähr, daß die neuen Raumtheorien vor allem in Italien entwickelt wurden und daß sie zuerst in der Landschaftsmalerei Italiens und Hollands einen Reflex fanden, den Ländern, in denen die Frühstufe des Kapitalismus zuerst entwickelt wurde.

Pacheco kennt entsprechend der einen, feststehenden räumlichen Ordnung des Alls und der Natur nur einen Landschaftstyp, der im Prinzip die ganze Natur erfaßt. Mit der Aufgabe dieser einen, absoluten Ordnung des Kosmos dürfte es zusammenhängen, daß in Italien schon Lomazzo verschiedene Landschaftstypen unterscheidet, die jeweils motivisch und, diesen Motiven entsprechend, sozial determiniert sind. So bleibt zwar die alte Rangordnung der Werte, nach der der sinnliche, materielle Bereich und sein Reflex in der Malerei, die Landschaft, die unterste Stufe bildet, prinzipiell bestehen. Indem aber die verschiedenen Landschaftstypen diese Hierarchie der Werte je einzeln wiederholen, wird einmal der Gattung Landschaftsmalerei als solcher allein durch diese Differenzierung größere Bedeutung beigemessen. Zudem läßt sich die Zuordnung je eines Landschaftstyps zu einer bestimmten Klasse⁷³ so verstehen, daß den verschiedenen Standorten, also auch den sogenannten niedrigen, praktischen Beschäftigungen, relative Selbständigkeit und Unabhängigkeit voneinander, d. h. von der einen, theologisch fixierten Ordnung, zugestanden wird.

Die alte, aristotelisch-scholastische wie auch die neuplatonische Vorstellung von der qualitativen Stufung des Raumes und der geozentrischen bzw. theozentrischen Ausrichtung des Alls wurde von der Theologie gegenüber den neuen Raumtheorien verteidigt, die als Ketzereien gebrandmarkt wurden⁷⁴. Die Kosmologie war nach mittelalterlicher Vorstellung funktionaler Bestandteil der Theologie gewesen, die Natur ein Spiegel des Heilsgeschehens. Die Theologen verteidigen mit der alten Natur- und Raumauffassung nicht zuletzt ihre eigene soziale Stellung an der Spitze der irdischen sozialen Ordnung. Daß die hierarchische Ordnung des Kosmos und der Natur ihre Entsprechung in der gesellschaftlichen feudalen Ordnung hatte, war auch damals bewußt. Auch innerhalb der Kunsttheorie wird dies deutlich ausgesprochen. So vergleicht z. B. Zuccaro die Lenkung der Sinne durch die Idee mit der Herrschaft des Fürsten⁷⁵. Ähnliche Verknüpfungen von Kosmologie, Theologie und Kunsttheorie mit der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung finden sich auch bei Pacheco⁷⁶ und werden gerade bei diesem Theoretiker nicht erstaunen, der der Inquisition als Zensor der Malerei diente⁷⁷.

Collantes behält dasselbe alte Schema einer Landschaft bei, das, wie wir feststellten, die scholastisch-aristotelische bzw. neuplatonische Vorstellung vom Raum und der Stufung des Weltalls voraussetzt und das der hierarchischen feudalen Gesellschaftsordnung entspricht. Die Realitätsadäquanz dieser Raumvorstellung war zu seiner Zeit nicht mehr unbestritten, doch entsprach sie in Spanien, wie wir sehen werden, der historischen Situation.

Die figürlichen Szenen, die Collantes in seinen Landschaften darstellt, sind nun nicht allein als Staffage einer im wesentlichen »reinen« Landschaft zu verstehen, um die es dem Künstler in erster Linie gegangen wäre⁷⁸. Oder umgekehrt ist die Landschaft nicht als bloße Kulisse der biblischen Geschichten aufzufassen. Vielmehr scheint mir der »Dokumentsinn« der biblischen Szenen auch abhängig von der Bedeutung der Landschaft, die wir festzustellen versuchten, zu sein. Diese wiederum wird durch die biblischen Szenen historisch konkretisiert. Es soll versucht werden, diesen Zusammenhang anhand der Landschaften mit alttestamentlichen Szenen zu verdeutlichen.

Die erste Szene ist Ezechiels Vision des Totenfeldes oder »Ezechiel im Tal der Knochen«⁷⁹ (Abb. 1). Auf das Geheiß Gottes hin gebietet Ezechiel den toten Gebeinen, wieder aufzuerstehen. Ezechiel ist der Prophet des Exils in Babylonien, wo er mit dem jüdischen Volk lebte, das größtenteils dem heidnischen Kult verfallen war und seine eigene Religion vergaß⁸⁰. Die jüdische Deutung dieser Vision gibt Ezechiel selbst:

Die toten Gebeine sind das israelitische Volk, das vertrieben worden ist und in der Fremde lebt. Die Erweckung bedeutet die Befreiung und Rückführung in das eigene Land⁸¹. Die christliche Interpretation, wie sie sich zum Beispiel bei Alkuin findet, bezieht die Vision Ezechiels im allgemeinen auf die Auferstehung des Fleisches nach dem Jüngsten Gericht⁸². Doch ist diese Vision in der christlichen Kunst selten dargestellt worden, seltener als die übrigen eschatologischen Motive des Alten Testaments wie die Arche Noah, Isaaks Errettung oder Daniel in der Löwengrube⁸³. Dies wird damit zusammenhängen, daß neben der Deutung auf die Auferstehung nach dem Jüngsten Gericht, durch die diese Vision im Sinne des »sensus spiritualis« der Bibel für die christliche Ära in Anspruch genommen wird, doch auch die Deutung allein auf die irdische »Wiedergeburt« des jüdischen Volkes gültig blieb. Hieronymus lehnt es ausdrücklich ab, die Vision auf die Auferstehung am Jüngsten Tag zu beziehen⁸⁴. Sie bedeute vielmehr die irdische Wiedererweckung des israelitischen Volkes und sei daher als Ausdruck des christlichen Erlösungsgedankens weniger geeignet. Augustin bezieht sich denn auch, wie Neuss feststellt, trotz seiner häufigen Erörterung der Auferstehung nie auf die Vision Ezechiels. Auch bei Isidor spielt sie kaum eine Rolle. Eine Homilie des 5. oder 6. Jahrhunderts führt dagegen die jüdische Deutung, die als häretisch apostrophiert wird, ausführlich an⁸⁵.

Im Unterschied zu dieser Vernachlässigung in christlichen Quellen und in der christlichen Kunst ist die Vision Ezechiels bei Juden oder sogenannten Neuchristen, die heimlich dem Judentum anhängen, auch noch im 17. Jahrhundert ein gegenwärtiges Bild, durch das sie ihre Hoffnungen ausdrückten. Sie wird z. B. in der Schrift eines portugiesischen Juden übernommen, die um 1600 wahrscheinlich in Amsterdam erschien⁸⁶. Nachdem in ihr die Geschichte der Leiden und Verfolgungen des israelischen Volkes berichtet worden ist, wird diese Vision als Trost und als Verheißung angeführt.

Die Juden, die im Mittelalter besonders in Spanien einen bedeutenden Anteil an der Kultur und Wirtschaft des Landes gehabt hatten, waren 1492, nach der Eroberung Granadas, vertrieben worden, soweit sie nicht zum Christentum übertraten. Die Assimilation der bekehrten Juden, der sogenannten Neuchristen, die die Monarchie mit Hilfe der Inquisition erzwang, war bis Mitte des 16. Jahrhunderts fast völlig erreicht worden. Ein großer Teil der vertriebenen Juden war nach Portugal emigriert, wo sie 1497 zwangsweise getauft wurden. Doch blieben sie heimlich sehr viel stärker ihrem alten Glauben treu als die in Spanien gebliebenen Juden⁸⁷. Nachdem Spanien und Portugal seit 1580 staatlich vereinigt waren und Felipe III. einen Generalpardon für Neuchristen gegeben hatte, kehrten bereits viele von ihnen nach Spanien zurück. In den folgenden Jahrzehnten war besonders Olivares daran interessiert, die »portugiesischen Konvertiten«, wie sie genannt wurden, wieder nach Madrid zu ziehen, da er für seine Unternehmungen auf ihr Kapital angewiesen war. Er war deswegen bei seinen Feinden als Sympathisant der Andersgläubigen berüchtigt. Besonders seit der großen Geldkrise 1627 siedelten sich die Portugiesen mit samt ihren Familien und Angestellten in großer Zahl wieder in Madrid an und übten neben den Genuesen beträchtlichen Einfluß in der spanischen Wirtschaft aus⁸⁸. Um diese Zeit, in der unter den Juden eine gewisse Euphorie herrschte, wurden messianische Sekten gegründet, die von der baldigen Wiedererstehung Israels und der Rückgewinnung Jerusalems überzeugt waren. Doch führte die Rückkehr dieser konvertierten Juden unter den »Altchristen« zu neuem Antisemitismus (der sich gleichzeitig gegen den Conde-duque Olivares richtete)⁸⁹. 1632 erreichte die Inquisition, daß in Madrid ein nachmals berüchtigtes Auto de fe ausgeführt wurde, bei dem wohlhabende und angesehene Portugiesen verbrannt wurden. Dies Ereignis bewirkte eine Panik unter den Juden, besonders unter denen, die aus Portugal eingewandert waren, jedoch auch unter den im Ausland lebenden⁹⁰.

Es liegt nahe, die »Vision Ezechiels« von Collantes, die 1630 datiert ist, auf diese Ereignisse zu beziehen.

Schon zur Zeit Philipps IV. ist dies Bild in dem königlichen Schloß El Pardo nachweisbar, so daß es sehr wahrscheinlich für den König gemalt wurde. Möglicherweise kam es durch Olivares, der ein Förderer der Künste am Hof war⁹¹, in königlichen Besitz. Dieser konnte in dem Thema, das auf die Verheißung an die Juden, als Volk wieder zu erstarken, hinweist, auch einen Ausdruck seiner eigenen Hoffnung und Bemühung finden, eine neue Symbiose der Juden bzw. Neuchristen mit dem spanischen Staat zu erreichen. Philipp IV. selbst unterstützte zwar die Inquisition, hatte aber gleichzeitig Freunde und Ratgeber unter den Juden und war sich bewußt, daß er auf ihre Staatsanleihen angewiesen war. 1640 gab er ein Dekret heraus, in dem angeordnet wurde, die Juden, die ihm so gute Dienste geleistet hatten, wie die übrigen Einheimischen zu behandeln⁹².

Auf die Hoffnungen der Juden, die in dieser Zeit wiederholten Ausdruck fanden, mag vielleicht auch das Bild mit dem brennenden Dornbusch (Abb. 2) hinweisen. Denn auch diese Szene beinhaltet eine Verheißung an das Volk Israel: Gottes Stimme spricht aus dem Dornbusch zu Moses und befiehlt ihm, der selbst in der Fremde lebt, die Israeliter aus Ägypten zu befreien und fortzuführen⁹³.

1634 ist die Landschaft der Academia de San Fernando datiert, auf der vorn ein Hirte im Melancholiegestus dargestellt ist und im Hintergrund eine Stadt, die Zeichen der Zerstörung trägt (Abb. 6). Hier könnte es sich um eine Darstellung einer Stelle bei Jeremias handeln, in der es heißt: *Heulet nun, ihr Hirten, und schreiet, wälzet euch in der Asche, ihr Gewaltigen über die Herde; denn die Zeit ist hier, daß ihr geschlachtet und zerstreut werdet und zerfallen müßt wie ein köstliches Gefäß*. Jerusalem und das ganze Land sollen zerstört und das Volk verbannt werden⁹⁴.

Zwischen der Entstehung des Bildes mit der Vision Ezechiels und der dieser Landschaft, in der Zerstörung und Vergänglichkeit dargestellt sind, die sich auch in der Haltung des Hirten reflektieren, lag die Erfahrung des Auto de fe von 1632. Auf dieses Ereignis, das großen Schrecken verbreitete, könnte in der Darstellung angespielt worden sein. Darüber hinaus mag auch die Erinnerung an die Austreibung von 1492 in das Bild eingegangen sein, auf die in den Berichten jeder neueren Verfolgung sowohl von den Juden wie den Christen stets verwiesen wurde⁹⁵.

Auf einer undatierten Landschaft von Collantes, deren Provenienz nicht sicher feststeht⁹⁶, ist Hagar dargestellt, die von Abraham vertrieben worden ist und in der Wüste mit ihrem verdurstenden Knaben Ismael den Tod erwartet, als ein Engel ihr die rettende Quelle weist (Abb. 3). Hagar war nach 1. Mose 16 die ägyptische Magd Saras, mit der Abraham einen Sohn, Ismael, hatte, während Sara kinderlos geblieben war, bis sie in hohem Alter Isaak gebar. Auf Betreiben Saras hin wies Abraham Hagar und ihren Sohn aus, da dieser, nach Saras Wort, nicht gemeinsam mit Isaak erben solle. Ismael wurde in der Wüste nach der Verheißung Gottes der Stammvater eines großen Volkes⁹⁷.

Hagar ist nach Paulus ein Bild der alttestamentlichen Gemeinde, während Sara, die »Freie« und legitime Frau Abrahams, die neutestamentliche Gemeinde repräsentiert⁹⁸. Nach Augustin, der Paulus' Deutung folgt, weist Hagar auf die »Civitas terrena«, Sara dagegen auf die »Civitas caelestis« hin⁹⁹. – Nach Hieronymus' Interpretation der Verheißung Gottes an Ismael werden die Nachkommen der Hagar bzw. Ismaels und seiner ägyptischen Frau¹⁰⁰ wild und bäuerlich sein, sie werden in der Wüste leben und kämpfen und bekämpft werden¹⁰¹. Hrabanus Maurus führt das näher aus: die Söhne Ismaels werden ein streitsüchtiges Volk sein und die christlichen Völker angreifen, sie werden unstetig leben, Handel treiben und allen zur Last sein. Die Verheißung an Hagar bzw. Ismael deutet Hrabanus so, daß das jüdische Volk auf Erden, nicht aber im Himmel herrschen wird¹⁰².

Die Nachkommen der Hagar werden sowohl mit den Juden identifiziert¹⁰³ als auch mit den Arabern¹⁰⁴. Nach Hieronymus bedeutet Hagar »Conversa et advena«, d. h. die Fremde und Konvertitin¹⁰⁵. Hier

scheint die rabbinische Auffassung nachzuwirken, nach der die Aufrichtigkeit Hagar bei ihrer Bekehrung zum Judentum bezweifelt wurde. Diese Auffassung wurde von dem Kirchenvater auf das Verhältnis von Juden und Christen übertragen¹⁰⁶. Die Vertreibung Hagar wird daher außer auf die Vertreibung der Juden aus ihrem Lande von Augustin auch auf die Vertreibung der Häretiker aus der Kirche gedeutet¹⁰⁷.

Nach jüdischer und arabischer Deutung sind die Nachkommen der Hagar eindeutig die Araber¹⁰⁸. Von den spanischen Theologen des 17. Jahrhunderts wurden die Nachkommen der Hagar ebenfalls allein mit den Arabern identifiziert¹⁰⁹. Den Namen »Sarazenen« haben sie sich nach dieser theologischen Argumentation unrechtmäßig angeeignet, denn die Sarazenen sind die Nachkommen Saras, während die Araber, von den Spaniern »agarenos«, von Agar, Hagar, genannt, nur die Söhne Hagar, der Sklavin sind¹¹⁰.

Nach der Eroberung Granadas im Jahre 1492, des letzten arabischen Staates auf spanischem Boden, versuchte die spanische Kirche, die Araber, die in Spanien ansässig blieben, die sogenannten Morisken, zwangsweise oder durch Überredungskünste zum Christentum zu bekehren. Zwar wurde den Morisken noch zur Regierungszeit Karls V. gegen einen Tribut halb offiziell Religionsfreiheit zugestanden. Doch unter Philipp II. wurde das Verbot ihrer Religion, ihrer Sitten und Kleidung strenger beachtet. Diese Unterdrückung der andersartigen Kultur führte 1568 zu einem Aufstand, der jedoch niedergeschlagen wurde. Um die Assimilation der Morisken zu beschleunigen, wurden sie damals aus Granada umgesiedelt und auf alle spanischen Provinzen verteilt¹¹¹. Doch Altchristen und Morisken sonderten sich weiterhin überall gegeneinander ab. Der Haß zwischen beiden Gruppen wuchs, zumal die Morisken im Handwerk und in der Bodenkultur überlegen waren und entsprechend größeren Reichtum erwarben¹¹². Die Kirche gab ihre Bekehrungsversuche als hoffnungslos auf und begann nachdrücklich, die Vertreibung der Morisken zu fordern. Seit 1602 wurde diese auch aus außenpolitischen Gründen diskutiert. Nachdem eine angebliche Verschwörung der Morisken gegen den König aufgedeckt worden war, wurde die Vertreibung 1609 endgültig beschlossen¹¹³. Nacheinander wurden die Morisken aus allen Provinzen Spaniens vertrieben, trotz Petitionen nicht nur von Seiten der Morisken und trotz deren passiven und aktiven Widerstands¹¹⁴. Ihre Austreibung wurde unter grausamen Umständen durchgeführt. Zahllose Morisken starben auf dem Wege zu ihrer Einschiffung oder an den Küsten Nordafrikas. Ihr Unglück erweckte selbst das Mitleid derer, die ihre Vertreibung veranlaßt hatten¹¹⁵.

Gegen die Interessen der Feudalherren insbesondere Valencias und Andalusiens wie auch teilweise gegen die der Monarchie hatte die spanische Kirche die Vertreibung der Morisken durchgesetzt. Selbst Rom hatte vor dem Schritt gewarnt¹¹⁶. Der spanische Klerus fühlte sich infolgedessen genötigt, seine Maßnahmen durch eine Reihe theologischer Schriften zu rechtfertigen. In ihnen wird den Morisken Ungehorsam und Rebellion gegen die weltliche Macht wie Häresie auf geistlicher Ebene vorgeworfen¹¹⁷. Die Kirche fürchtete um ihre Einheit, ihre Macht und ihr Ansehen, wenn die Abtrünnigen, die zwar getauft wurden, deren Bekehrung jedoch trotzdem auf die Dauer nicht gelang, weiter im Lande blieben. Gewalt und Härte gegen die Häretiker wird unter Berufung auf die Kirchenväter als legitim verteidigt. Dabei wird wiederholt auf die Vertreibung der Juden Bezug genommen, und diese dient mit zur Legitimation der neuen Vertreibung eines andersgläubigen Volksteiles aus Spanien¹¹⁸. Juden wie Araber gehören zu dem Teil der Menschheit, der von Anfang an dem Bösen verfallen und verdammt ist und dessen Prototypen des Alten Testaments von Kain bis Hagar aufgezählt werden¹¹⁹. Die Morisken sind »agarenos«, Nachkommen der Hagar, nicht nur im wörtlichen, historischen Sinne, sondern auch nach dem »sensus spiritualis« des Alten Testaments. Dieser auch prophetisch genannte Aspekt der alttestamentlichen Geschichten dient dazu, die gegenwärtige Situation zu deuten und zu legitimieren¹²⁰. Philipp III., der die Austreibung der Morisken befahl, wird von dem Dominikaner Blas Verdu ausdrücklich mit Abraham verglichen, der Hagar und

Ismael aus seinem Hause wies¹²¹. Durch diesen Bezug auf das Alte Testament ist die Entscheidung Philipps, der ein Abraham des Glaubens genannt wird, als Ausführung des Willens Gottes gerechtfertigt. Hatte schon die Vertreibung der Juden 1492 die spanische Monarchie in wirtschaftliche Schwierigkeiten gebracht, so bedeutete die Vertreibung der Morisken den Ruin des Landes. Das Prinzip des sich ausbildenden staatlichen Zentralismus, das schon zur Vertreibung der Juden geführt hatte und das die spanische Kirche strikter als die Monarchie selbst verfolgte, wurde mit der Vertreibung der Morisken weiter durchgesetzt, obwohl in Spanien eine bürgerliche christliche Mittelschicht fehlte, auf die sich ein moderner, absolutistischer Staat hätte stützen können und um deren wirtschaftlicher Interessen willen er entstanden wäre. Statt dessen wurde in Spanien die Macht der den Staat zunehmend beherrschenden Kirche gestärkt, die nun um vieles ungehinderter eine mittelalterliche Sozialordnung und Kultur aufrechterhalten konnte. Daß der Preis der wirtschaftliche Ruin des Landes war, d. h. sowohl des Landadels wie der Städte, wurde selbst von den Theologen eingeräumt, die die Vertreibung der Morisken ideologisch rechtfertigten¹²².

Auch die frühen ökonomischen Schriften, die in der Regierungszeit Philipps IV. in Spanien erschienen und durch den Niedergang der spanischen Macht und Wirtschaft motiviert sind, führen als Ursache des Ruins die Vertreibung der Juden wie vor allem der Morisken an¹²³. Die Bevölkerung war durch sie empfindlich dezimiert worden¹²⁴. – Die Araber der ländlichen Gebiete waren selbständige Bauern mit eigenen Haciendas, Pächter oder Tagelöhner gewesen. Vor allem die Maulbeerbaumzucht Andalusiens und die Bodenkultur mit künstlicher Bewässerung in Valencia wie die Gartenkunst beruhte auf traditionell arabischen Fertigkeiten. Die Verödung oder Verwilderung des Landes, der Verfall der Bauernhöfe wird von den zeitgenössischen Theologen wie den Ökonomen mit dem Wegzug der Araber in Zusammenhang gebracht¹²⁵.

In den Städten, besonders Andalusiens, waren Araber kleine Händler und reiche Kaufleute, selbständige Handwerker, Manufakturbesitzer und Industriearbeiter, die vor allem die Seidenspinnerei betrieben, die in Spanien eine wichtige Grundlage des entstehenden Kapitalismus war¹²⁶.

In allen Bereichen waren die Araber die unentbehrlichsten Produzenten Spaniens. Zusammen mit den konvertierten Juden waren sie es ebenfalls, die über Geld und Produktionsmittel verfügten und damit die kapitalistische Produktionsweise vorantrieben. Daß die spanische Wirtschaft nach ihrem ersten Vorsprung aufgrund der aus Amerika eingeführten Edelmetalle¹²⁷ nicht mit der der übrigen europäischen Länder Schritt hielt, hat zumindest einen wichtigen Grund in der Vertreibung der Morisken.

Juden bzw. Neuchristen und Morisken waren, obwohl sie in Spanien die wirtschaftliche Funktion des Bürgertums innehatten, wegen ihrer Andersgläubigkeit innerhalb der christlichen Hierarchie nicht entsprechend ihrer wirtschaftlichen Stärke anerkannt worden¹²⁸. Die Altchristen, deren Ideologie auf eine Unterscheidung von den Morisken und Juden ausgerichtet war, mieden jede Tätigkeit, die von diesen Andersgläubigen ausgeübt wurde oder worden war¹²⁹. Jeder Spanier, der einen derartigen Beruf mit Erfolg ausübte, machte sich bei der Inquisition verdächtig, nicht »limpio de sangre« zu sein¹³⁰. So verhinderte es diese Ideologie, die von der Inquisition vertreten wurde und die auf dem Stand der Feudalzeit blieb, daß die wirtschaftliche Rolle der Vertriebenen in ausreichendem Maße von den Altchristen übernommen wurde (abgesehen davon, daß die Bevölkerung weiterhin abnahm). Die Ausbildung eines starken Bürgertums, das die kapitalistische Produktionsweise, die nicht mehr rückgängig gemacht werden konnte, übernommen hätte und das seinem Selbstverständnis hätte Ausdruck verleihen können, wurde so auch nach der Vertreibung der »Häretiker« von der Kirche weiter verhindert.

Bei allen drei alttestamentlichen Szenen, die Collantes dargestellt hat, ist das Verlassen eines fremden Landes der zentrale Gedanke. Der *sensus literalis* wie der *sensus spiritualis* der Vision Ezechiels und der

Verstoßung Hagars beziehen sich nach jüdischer bzw. christlicher theologischer Deutung des 17. Jahrhunderts auf die Juden und Araber und ihre Austreibung aus Spanien. Diese Deutungen waren im Umkreis des Hofes, für den Collantes arbeitete, geläufig, wie aus den angeführten literarischen Quellen ersichtlich ist, und durch sie wird der in den biblischen Szenen verhüllte »Dokumentsinn« seiner Bilder vermittelt. Auch die Figurengruppe der Kölner Landschaft mit Reiter und einem abgerissenen Wanderer (Abb. 5) mag auf die Vertreibung, die wochenlange Völkerwanderung der Morisken durch Spanien hinweisen. Allerdings steht die Ikonographie bisher nicht fest, die möglicherweise auch dieser genrehaft anmutenden Szene zugrunde liegt und ihren historischen Gehalt hinter traditionellen Bedeutungen verbirgt.

Der Hinweis der alttestamentlichen Szenen auf die angeführten politischen Ereignisse scheint mir nun dadurch präzisiert und vertieft zu werden, daß jene Szenen nicht isoliert, sondern in der Landschaft dargestellt sind. Das war in der italienischen Malerei, von der die Spanier im 17. Jahrhundert im allgemeinen ausgingen, z. B. bei der Vertreibung der Hagar, nicht üblich¹³¹. Die Landschaft reflektiert insgesamt, wie die Theorie der Landschaftsmalerei erschließen läßt, den Bereich der Natur als der materiellen Basis des Lebens. Die Produktion und die praktischen Tätigkeiten sowie die unterste Klasse, die diese ausübt, sind diesem Bereich zugeordnet. Zwar waren Juden und Araber überhaupt nicht in die christliche Hierarchie mit einbezogen. Doch ihrer wirtschaftlichen Funktion nach, der gemäß sie allein gewertet wurden, waren sie am ehesten dem niedrigsten Stand oder jedenfalls den Klassen, die sich durch Arbeit unterhielten, vergleichbar. Sie werden auch als die Sklaven des Königs bezeichnet. Gegen ihre Vertreibung wurde fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihrer wirtschaftlichen Rolle protestiert¹³².

Dieser Zusammenhang zwischen der Vertreibung und dem wirtschaftlichen Ergehen des Landes wird auf Collantes' Bildern durch den Charakter der Landschaft verdeutlicht. Collantes' Sicht entspricht der der meisten Ökonomen, Reisebeschreibungen und selbst Theologen seiner Zeit, die den wirtschaftlichen Niedergang Spaniens und die Verödung des Landes mit der Vertreibung der Morisken und Juden erklären. Seine Bilder sind voller Vanitassymbole: der Wasserfall, eine Stadt, die Zeichen des Untergangs trägt, geborstene und abgestorbene Baumstämme, verfallene Hütten, die Ruinen auf der »Vision Ezechiels«, die weniger leicht rekonstruierbar erscheinen als die Ruinen auf italienischen Architekturstücken. Zwar sind diese Symbole, die auf die Vergänglichkeit des Irdischen hinweisen, durchaus traditionell¹³³ und bestätigen wieder den kategorialen Rahmen, innerhalb dessen der natürliche Bereich gesehen wird. Sie finden sich, wie Wiegand nachgewiesen hat, sogar in der holländischen Landschaftsmalerei, die man bisher für weitgehend frei von den theologischen Bedeutungen und vielmehr für direkte Wiedergaben von Gesehenem hielt¹³⁴. Dennoch wird man in den sehr unterschiedlichen Elementen, aus denen bei den Holländern und bei Collantes eine Landschaft gebildet wird und denen jeweils die Vanitasymbolik unterlegt ist, Reflexe ihrer jeweiligen historischen Gegenwart sehen dürfen. Das heißt, der »Dokumentsinn« ist hier stärker im »Phänomensinn« als im »Bedeutungssinn« fundiert. Auch bei Ruisdael, in dessen Bildern Wiegand die Vanitasymbolik gerade nachgewiesen hat, wird eine blühende Landschaft gezeigt, bebaute Felder und Wege, die zu Gehöften führen. ... *da unten soll man ... Seestädte bauen, die sich zu reichern Erben erstrecken, zu den Schlössern auf den Felsen, die kaum zu vernichten sind ... Ja, macht eure Landschaften, eure Stadt und euer Wasser bearbeitet, eure Häuser bewohnt und eure Wege begangen*, so weist Karel van Mander¹³⁵ die Maler an. Dieser ganze Bereich der menschlichen Arbeit, der auf holländischen Bildern gezeigt wird, trotz dem Verdikt des Vanitasgedankens und bezeugt die Emanzipation der durch ihre Arbeit reich und mächtig gewordenen bürgerlichen Klasse. In Collantes' Landschaften ist dagegen nichts zu sehen als verfallene Hütten, verlassene Kastelle, niedergerissene Zäune und Ruinen, eine menschenleere, unkultivierte und weglose Gegend, durch die

höchstens vereinzelte, zerlumpfte Vagabunden streifen. Kein bleibender Besitz, keine Anzeichen irgendwelchen Reichtums sind zu erkennen.

Collantes zeigt die Natur wie die politische Geschichte im Rahmen des Heilsgeschehens und durch dieses legitimiert. Natur und Produktion werden weder als Thema isoliert noch in der neuen Sicht repräsentiert, die in der Emanzipierung der Naturwissenschaft von der Theologie begründet ist. Die politische Geschichte fügt sich der theologischen Deutung, so wie sie realiter durch die Kirche bewirkt worden war und ihren Interessen diene. Gerade indem Collantes bei der Visualisierung der theologischen Interpretation von Natur und Geschichte bleibt, zeigt er realistisch die Situation in Spanien und das Durchsetzungsvermögen der spanischen Kirche gegenüber den von ihr nicht vereinnahmten bzw. sich emanzipierenden Gruppen.

Auch Velázquez hat die Vertreibung der Morisken dargestellt. Das beweist, wie aktuell dies Ereignis in der geistigen Auseinandersetzung auch zur Regierungszeit Philipps IV. noch war. Sein Gemälde, 1627 gemalt, ist nicht erhalten und nur in literarischen Quellen bezeugt¹³⁶. Im Detail ist es realistischer als Collantes' Bild mit Hagar in der Wüste. Denn Velázquez hat die wehklagenden Morisken, die von Soldaten zur Küste geleitet werden, direkt, nicht wie Collantes allegorisch dargestellt. Darin entspricht Velázquez' Wiedergabe eher den Berichten, die von Adligen oder höfischen Chronisten verfaßt wurden, in denen von den Morisken fast durchweg, gemäß ihrer gegenwärtigen historischen Situation, ohne den legitimierenden Verweis der Theologen auf ihre Abkunft von Hagar und Ismael gesprochen wird¹³⁷. Die geschichtlichen Zusammenhänge sieht Velázquez jedoch, scheint mir, weniger realistisch als Collantes, sondern verfälscht sie zugunsten der Rolle des Königs, für den er das Bild malte. Bei Velázquez beherrscht Philipp III. die Szene und weist mit Herrschaftsgebärde die Morisken aus dem Land. Neben ihm thront die allegorische Figur der Hispania. Die Ähren in ihrer Linken symbolisieren den Reichtum des Landes, mit dem es nach der Ausweisung der anstößigen Häretiker gesegnet sein wird¹³⁸. Weder war die Vertreibung der Morisken Philipps souveränes Werk noch brachte sie Spanien Reichtum ein. In Collantes' so viel bescheidenerem Bild kommt dagegen hinter der theologischen Rechtfertigung die historische Tatsache zutage, daß die Kirche verantwortlich für die Herbeiführung der hoffnungslosen wirtschaftlichen Situation Spaniens war, über die sie mit ihrer Vorstellung der Vanitas alles Irdischen hinwegzutrusten suchte.

Nachbemerkung

Diesem Aufsatz, der bereits 1971 abgeschlossen wurde, liegen folgende hermeneutische Überlegungen zugrunde, die in der vorliegenden Arbeit nur implizit entwickelt wurden, hier jedoch noch einmal verdeutlicht werden sollen.

Die Raumgründe der Landschaft bei Collantes wurden unter Berücksichtigung der gleichzeitigen spanischen Theorie der Landschaftsmalerei (insbesondere Pachecos), die den Künstlern als Gestaltungsanweisung diente, zunächst im Sinne einer Relation zwischen oberem und unterem Bildteil interpretiert, deren Bedeutung durch die neuplatonische Lichtmetaphysik konstituiert war. Diese Lichtmetaphysik und deren Visualisierung wiederum stellt eine Form der theologischen Legitimation der feudalgesellschaftlichen Hierarchie dar, deren Spitzenstellung der Klerus einnahm. Zum andern wurde im zweiten Teil der Arbeit die realökonomische Bedeutung und Funktion der Landschaft rekonstruiert, die sich aus der Vanitassymbolik und der extensionalen Bedeutung der biblischen Historie als Bildmotiv erschließen läßt. So steht z. B. das Motiv der Vertreibung der Hagar als theologisch legitimierendes Bild für die Vertreibung der Morisken.

Im ersten Fall – der Visualisierung von Natur qua Landschaft mittels einer vertikalen Hell-Dunkel-Stufung – handelt es sich um ein abstrakt-apriorisches Universalschema der Theorie und Praxis der Landschaftsmalerei, das unerachtet der kontingenten Beschaffenheit der Landschaft grundsätzlich galt und im Spanien des frühen 17. Jahrhunderts noch kanonisch war (vgl. Pacheco). Dieses vertikale Hell-Dunkel-Schema repräsentiert eine Weise der Weltinterpretation, die deshalb allgemein, d. h. quer durch alle gesellschaftlichen Stände und Schichten akzeptiert wurde, weil eine wissenschaftliche Alternative in Spanien nicht entwickelt war – daher denn auch der selbstverständliche Gebrauch dieses Schemas durch Collantes.

Im zweiten Fall dagegen wird im Rahmen dieses Universalschemas konkret und denotativ auf die reale Landschaft und Historie Spaniens Bezug genommen, auch wenn diese ästhetische Umsetzung aktueller Wahrnehmung durch den Künstler kognitiv strukturiert ist durch die Vanitastopik und durch den »sensus typologicus« der biblischen Historie. Aber gerade in dieser aktuellen Wahl der Topik sowie der spezifischen allegorischen Sinnschicht der biblischen Historie zeigt sich m. E. die realhistorische Dimension dieser Bilder. Typologie, Allegorie und Vanitastopik – alles spirituelle Auslegungsweisen, die an konkrete Sachen und Begriffe gebunden waren, für die es legitimierende biblische oder patristische Nachweise gab – waren schon immer offen für eine jeweils unterschiedliche Verwendung bzw. Interpretation von bestimmten sozialen Standpunkten aus.

Anmerkungen

Abgekürzt zitierte Literatur: MPL = J.-P. Migne (Hg.), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*.

- ¹ Ein Ansatz zur Untersuchung des Verhältnisses von Reiter und Landschaft bei Velázquez findet sich in dem Aufsatz: M. Warnke, Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez, in: *Festschrift für Werner Gross*, München 1968, S. 218–227.
- ² Die beiden Bilder mit Motiven aus dem Garten der Villa Medici befinden sich im Prado, Inv. Nr. 1210 und 1211. – Zu den Gartenlandschaften aus dem Velázquez-Kreis gehören vor allem die »Fuente de los Tritones«, Prado, Inv. Nr. 1213 und die Mazo zugeschriebenen Gemälde, Prado Inv. Nr. 1214, 1215, 1216.
- ³ Vgl. E. Orozco Díaz: Ruinas y jardines, in: *Temas del Barroco*, Granada 1947, S. 119–176, dort S. 140 ff. – Orozco Díaz führt u. a. die »Academias del Jardín« von Polo de Medina, »Paraiso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos« von Pedro Soto de Rojas an.
- ⁴ E. Orozco Díaz: *op. cit.* (Anm. 3), S. 160.
- ⁵ Vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 202 ff., 206.
- ⁶ V. Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid 1633. Zitiert nach der Ausgabe Madrid 1865, S. 115.
- ⁷ Lázaro Díaz del Valle, Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes Varios 1656–1659, in: F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Bd. 2, Madrid 1933, S. 365.
- ⁸ A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid 1715. Zitiert nach der Ausgabe Madrid 1947, S. 882 f.
- ⁹ A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid 1800, Bd. 1, S. 347 f.
- ¹⁰ J. A. Gaya Nuño, En el centenario de Collantes. Escenarios barrocos y paisajes disimulados, in: *Goya* 10, 1956, S. 222–228. – A. Pérez Sánchez, Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes, *Archivo Español de Arte* 35, 1962, S. 253–263.
- ¹¹ Heiliger Onofrius. Prado, Inv. Nr. 3027. – Heiliger Hieronymus. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. Sp 54. – Heiliger Hieronymus. Slg. Sandström, Stockholm. – Brand Trojas. Granada, Universität. – Landschaft. Vigo, Museo de Bellas Artes. – Landschaft. Madrid, Academia de San Fernando, Inv. Nr. 619 – Landschaft. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 2238. – Hagar und Ismael. Providence, Rhode Island School of Design. – Vision Ezechiels. Prado, Inv. Nr. 666. – Landschaft mit Burg. Prado, Inv. Nr. 2849. – Der brennende Dornbusch. Louvre.
- ¹² So zeigen die Collantes zugeschriebene Landschaft in Düsseldorf, Kunstmuseum (Inv. Nr. 79) und die Landschaft mit Jakobs Traum in New York, Hispanic Society of America nicht die charakteristischen Merkmale von Collantes' Stil, und es fehlen historische Gründe, sie Collantes zuzuschreiben.
- ¹³ Die Terminologie nach: E. Panofsky *Studies in Iconology*, Oxford 1939, Kap. I.

- ¹⁴ Ein Sonderfall ist die Landschaft mit der Vision Ezechiels, die von der Ruinenarchitektur Codazzis ausgeht. Aber auch hier sind nicht alle Landschaftsteile durch die Architektur bestimmt wie bei der klassizistischen Landschaft, d. h. auf Horizontale und Vertikale bezogen (vgl. unten).
- ¹⁵ Salvator Rosa, Landschaft mit Tobias. Privatsammlung. Vgl. L. Salerno, *Salvator Rosa*, Mailand 1963, Nr. 51.
- ¹⁶ Vgl. L. Pascoli, *Vita de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Rom 1730, Bd. I. Zitiert nach der Ausgabe Rom 1933, S. 68, 85 f.
- ¹⁷ Vgl. von A. de Leone, Jakobs Kampf mit dem Engel. Prado, Inv. Nr. 239.
- ¹⁸ Zu Codazzi vgl. E. Brunetti, Situazione di Viviano Codazzi, *Paragone*, 1956, 79, S. 48–69.
- ¹⁹ Pérez Sánchez (*op. cit.* – Anm. 10 – S. 257) weist darauf hin, daß Collantes vermutlich die von dem Neapolitaner Scipione Compagno begonnene Landschaftsserie fortsetzte und sich vermutlich auch deren Stil anpaßte. Die Gemälde dieses Künstlers, die im Inventar des Retiro von 1700 erwähnt werden, sind jedoch nicht erhalten. Es läßt sich daher auch nicht feststellen, inwiefern ein thematischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern dieser Serie bestand.
- ²⁰ Vgl. z. B. die Fiammingo zugeschriebene Landschaft mit Jagd der Diana, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen; die Stiche von C. Cort nach Muziano; die Waldlandschaften von Coninxloo der Slg. Liechtenstein und in den Museen in Speyer und Straßburg und von A. Carracci, Vision des Heiligen Eustachius, Neapel, Pinacoteca Nazionale (Capodimonte).
- ²¹ Vgl. etwa von Elsheimer u. a. Die Nymphe, Berlin, Staatliche Museen; von Feti die Flucht nach Ägypten, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- ²² Die frühesten Beispiele hierfür sind in Italien die späteren Landschaften von Annibale Carracci (um 1600 gemalt), darunter die der Galleria Doria oder z. B. die Landschaft mit Johannes dem Täufer, Grenoble, Musée des Beaux-Arts.
- ²³ E. H. Gombrich, The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape, in: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Bd. I, London 1966, S. 107–121.
- ²⁴ G. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, Milano 1584. Im folgenden zitiert nach der Reprintausgabe Hildesheim 1968.
- ²⁵ K. van Mander, *Schilderboek*, Alkmaar 1604. Im folgenden wird die deutsche Ausgabe des theoretischen Teils dieses Malerbuchs, *Den Grondt der edel vry Schilder-Const* zitiert: K. van Mander, *Das Lehrgedicht*, Hg. R. Hoecker, Den Haag 1916.
- ²⁶ F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649. Zitiert nach der Ausgabe Madrid 1956, Bd. 2, S. 124 ff.
- ²⁷ Carducho, *op. cit.* (Anm. 6), u. a. S. 247.
- ²⁸ A. Palomino, *op. cit.* (Anm. 8), S. 507 ff.
- ²⁹ Paolo Giovio über Dosso Dossi. Vgl. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Florenz 1712, Bd. 2, S. 1722. Zitiert bei Gombrich, *op. cit.* (Anm. 23), S. 151, Anm. 33.
- ³⁰ van Mander, *op. cit.* (Anm. 25), S. 15, 133.
- ³¹ Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), S. 125, 126, 132.
- ³² Die Arbeit des Malers, die in der Verwandlung der Natur besteht, wird auf dieser Ebene, der praktischen Ausführung der Gemälde, grundsätzlich als mechanische Handarbeit, die von geistiger Tätigkeit getrennt ist, bestimmt. Es ist also kein grundsätzlicher Unterschied, ob der Maler Farben zubereitet, einen Goldgrund aufträgt oder eine Landschaft anlegt.
- ³³ Paolo Giovio, *op. cit.* (Anm. 29). L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Florenz 1485, libro IX, Cap. 4. In der Ausgabe v. P. Portoghesi, Mailand 1966, S. 804 ff.
- ³⁴ Vgl. hierzu, E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig und Berlin 1927. Zitiert nach der Ausgabe Darmstadt 1963, S. 149 f.
- ³⁵ Zu dieser magischen Naturerkenntnis der Renaissance vgl. Cassirer, *op. cit.* (Anm. 34), S. 156 f.
- ³⁶ Vgl. Cassirer, *op. cit.* (Anm. 34), S. 150.
- ³⁷ Lomazzo schreibt, daß die Landschaftsmalerei eine besondere Begabung erfordere, ihre flüchtigen, in Farbe und Licht sich manifestierenden Reize zu erfassen, die man beim Figurenmalen nicht erlerne (*op. cit.* – Anm. 24 – S. 473). Auch Pacheco geht besonders ausführlich auf die Farb- und Lichtabstufung ein, die die Struktur der Landschaft bestimmt, wenn auch selbstverständlich die Gegenstände der Landschaft zunächst durch die Zeichnung festgelegt werden (*op. cit.* – Anm. 26 – S. 127 ff.).
- ³⁸ Vgl. J. Martínez, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Hg. V. Carderera, Madrid 1866, S. 21 – Auch in der pikaresken Dichtung erscheint die Farbe als Illusion. Vgl. hierzu Leo Spitzer: Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón, in: Heidenreich (Hg.), *Pikarische Welt*, Darmstadt 1969, S. 44.
- ³⁹ Carducho, *op. cit.* (Anm. 6), S. 124, 180 f.
- ⁴⁰ Aristoteles, u. a. in, *Physikalische Vorlesung*, Buch III, 4; IV, 4, 5; V, 1, 2, 5.
- ⁴¹ Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 1, S. 441.
- ⁴² Vgl. Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 131.
- ⁴³ Vitruv, *De architectura libri decem. Liber septimus*, V. In der Ausgabe von C. Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 332 ff. Alberti, *op. cit.* (Anm. 33), S. 804. – Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 132. – Carducho, *op. cit.* (Anm. 6), S. 247.
- ⁴⁴ Vasari in einem Brief an Benedetto Varchi. Abgedruckt in: Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere* . . . Mailand 1822, Bd. 1, S. 56.
- ⁴⁵ Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 132. Pacheco führt u. a. an, daß in der Landschaft Jagd, Fischfang, Ernte, Handel dargestellt werden. Diesen Tätigkeiten stellt er die *cosas mas altas* gegenüber. – Carducho nennt zusammen mit den Landschaften Jagden, Fischfang, Tiere und Früchte. Diese Themen seien dann höher zu bewerten, wenn man *alguna Filosofia natural* hinzufüge (*op. cit.* – Anm. 6 – S. 247).

- ⁴⁶ Vgl. Lomazzo, *op. cit.* (Anm. 24), S. 473 f. – Pacheco erwähnt zwar auch vorbildliche Landschaftsmaler, doch macht er seine Vorschriften für die Anlage einer Landschaft davon unabhängig (*op. cit.* – Anm. 26 – Bd. 2, S. 125).
- ⁴⁷ Vgl. Lomazzo, *op. cit.* (Anm. 24), S. 474 f. – Pacheco erwähnt zwar auch vorbildliche Landschaftsmaler, doch macht er seine Vorschriften für die Anlage einer Landschaft davon unabhängig (*op. cit.* – Anm. 26 – Bd. 2, S. 125).
- ⁴⁸ Vgl. Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 127 ff. – Pacheco gibt bei seiner Anweisung für die Vorzeichnung der Landschaft auch das umgekehrte Verfahren an, nämlich bei dem ersten (untersten) Streifen zu beginnen (vgl. *op. cit.* S. 127). Dies widerspricht jedoch nicht seiner prinzipiellen Vorstellung, die sich in dem Schema einer vertikalen Stufung der Landschaft statt einer tiefenräumlichen Gliederung manifestiert.
- ⁴⁹ Palomino, *op. cit.* (Anm. 8), S. 508.
- ⁵⁰ Vgl. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid 1920, Bd. 3, S. 111 ff. – E. Orozco Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid 1968, S. 105 ff.
- ⁵¹ Dieser aus der Bibel stammende Topos (vgl. Psalm 121) findet sich in der spanischen Mystik z. B. bei Fray Luis de León. Vgl. Orozco Díaz (*op. cit.* – Anm. 50 – S. 126).
- ⁵² Vgl. hierzu E. Panofsky, *Idea*, Berlin 1960 (2. Auflage), S. 30, 53 ff.
- ⁵³ Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 130 f. – Die neuplatonische Interpretation der Landschaft, die sich in ihrer Gliederung manifestiert, dürfte auch dadurch bestätigt werden, daß die Landschaft bei Pacheco im Anschluß an den Goldgrund behandelt wird und quasi dessen modernen Ersatz darstellt (vgl. Pacheco Bd. 2, S. 124). Während der Goldgrund nach mittelalterlicher Vorstellung Licht (nach Isidor von Sevilla ist *aurum* von *aura* abgeleitet) repräsentiert (vgl. Bartholomaeus Anglicus, *De rerum proprietatibus*, Frankfurt 1601. Zitiert nach der Ausgabe Frankfurt 1964, S. 717 f. Hier sind die mittelalterlichen Deutungen kompiliert), wird in der Landschaft die Wirkung des Lichtes, seine Entäußerung in der Natur, dargestellt. – Vgl. zu dem Zusammenhang zwischen neuplatonischer Lichtmetaphysik und entsprechenden Raumtheorien des 16. Jahrhunderts, die der Naturphilosophie zugrundeliegen: M. Jammer, *Das Problem des Raumes*, Darmstadt 1960, S. 37 ff.
- ⁵⁴ Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 1, S. 444.
- ⁵⁵ Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 1, S. 441, 442.
- ⁵⁶ Carducho, *op. cit.* (Anm. 6), S. 115 f.
- ⁵⁷ Vgl. zu Fray Luis de León und Juan de la Cruz: Orozco Díaz, *op. cit.* (Anm. 50), S. 130 ff.
- ⁵⁸ Carducho, *op. cit.* (Anm. 56). – Vgl. hierzu auch E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948. Zitiert nach der Ausgabe Bern 1969: Exkurs XXI: Gott als Bildner (S. 527 ff.). Zur ikonographischen Tradition dieses Themas vgl. die Miniatur um 1400 (Rom, Bibl. Vaticana, Palat. lat. 1989, fol. 189 v; abgebildet bei M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, London 1967, Abb. 318) und von Dosso Dossi »Jupiter und Merkur«, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 9100 (freundlicher Hinweis von Martin Warnke). – Der Topos von der malenden Natur, bereits von Plinius überliefert (vgl. *Historia naturalis*, Lib. XXXVIII, Cap. I) findet sich u. a. bei Alberti (*Della Pittura*; vgl. Leone Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, Hg. H. Janitschek, Wien 1877, S. 96). Vgl. hierzu H. W. Janson: The »Image Made by Chance«, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky* (Hg. M. Meiss), New York 1961, S. 254–266.
- ⁵⁹ Carducho, *op. cit.* (Anm. 6), S. 266. – Mit dieser Vorstellung von der mimetischen Tätigkeit der Natur mag das Interesse an Spiegelreflexen zusammenhängen, das die Malereitraktate bezeugen: Vgl. Lomazzo, *op. cit.* (Anm. 24), S. 474; Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 129. –; van Mander, *op. cit.* (Anm. 25), S. 169 ff. Gleichzeitig wird diese Freude an Spiegelwirkungen mit der auch in der Mystik und Dichtung des Barock sich äußernden Vorstellung zusammenhängen, daß das Übersinnliche sich im Irdischen spiegelt, zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos Parallelität besteht und ein jedes Ding Hinweise auf ein anderes enthält. Die barocke Metaphorik beruht auf dieser Annahme einer in der Welt herrschenden Harmonie und den aus ihr folgenden allseitigen Entsprechungen. Vgl. hierzu: M. Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock*. Hamburg 1968, S. 14, 38. – Orozco Díaz, *op. cit.* (Anm. 50), S. 130 ff.
- ⁶⁰ Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 131.
- ⁶¹ Vgl. E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm 1960. Zitiert nach der Ausgabe New York 1969. S. 121 ff., insbesondere S. 122 f.
- ⁶² Aristoteles, u. a. in: *Physikalische Vorlesung*, Buch III, 4,5; IV, 1–8. – Cassirer, *op. cit.* (Anm. 34), S. 190 ff., 184 f. – M. Jammer, *Das Problem des Raumes*, Darmstadt 1960, S. 16 ff., 22. – Panofsky, *op. cit.* (Anm. 61), S. 122 f.
- ⁶³ Vgl. Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 129 f. – Im Menschen als Mikrokosmos wiederholt sich nach mittelalterlicher (auf platonischen Vorstellungen basierender) Auffassung die hierarchische Stufung des Makrokosmos; ein Widerschein des göttlichen Lichtes findet sich im menschlichen Geiste, wodurch der Mensch vor den übrigen irdischen Lebewesen ausgezeichnet ist. Vgl. hierzu z. B. Hugo von St. Viktor: *Didascalicon de Studio legendi*, Lib. I, Cap. III: *De triplici vi animae et solum hominem ratione praeditum*. Diese Vorstellung blieb auch im 17. Jahrhundert lebendig. Vgl. in Spanien z. B.: Eusebius Nieremberg, *Doctrinae asceticae*, Lugduni 1643, Lib. IV, Doctr. IV, Cap. XXVIII (S. 307). Sie wird in eher altertümlichen Darstellungen von Heiligen oder besonders der Immaculata Conceptio so realisiert, daß die Figur, die im vordersten Landschaftsstreifen aufrucht, diesen und den Horizont überragt, so daß ihr Haupt vor der Zone des Himmels erscheint. Vgl. die Immaculada von C. Gómez (1595), Sevilla, El Salvador (abgebildet in: D. Angulo Iníguez, *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae* Vol. 12, Madrid 1954,

- S. 325). – Pacheco denkt scheinend auch bei seiner Beschreibung des Verhältnisses von Figur und Landschaft an eine derartige vorrangige Behandlung der Figur. Dies geht aus seiner Anweisung hervor, die Figur zunächst nur durch die Zeichnung anzulegen und erst zuletzt, nach Fertigstellung der Landschaft, in Farbe auszuführen, ein Verfahren, das vermutlich nur bei großfigurigen Darstellungen angewandt wurde (vgl. Pacheco, *op. cit.* – Anm. 26 – Bd. 2, S. 130).
- ⁶⁴ Van Mander, *op. cit.* (Anm. 25), S. 205.
- ⁶⁵ Van Mander, *op. cit.* (Anm. 25), S. 205. – Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 2, S. 130.
- ⁶⁶ Van Mander, *op. cit.* (Anm. 25), S. 203, 207.
- ⁶⁷ Van Mander, *op. cit.* (Anm. 25), S. 201, 205. – Van Mander warnt jedoch vor zu starken zentralperspektivischen Verkürzungen, die er unschön findet (S. 207). Hinter dieser Warnung könnte die Beobachtung stehen, daß wir in der optischen Wahrnehmung Geraden in Kurven und ebene Oberflächen in gekrümmte übersetzen, die schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Wilhelm Schickhard in einer Disputation mit Kepler gemacht wurde. Vgl. Panofsky, *op. cit.* (Anm. 61), S. 128 f.
- ⁶⁸ Das geht aus van Manders Anweisung hervor, zu viele Motive und starke Kontraste zu vermeiden. Vgl. *op. cit.* (Anm. 25), S. 205, 207.
- ⁶⁹ So u. a. von Telesio und Campanella. Vgl. Telesio, *De natura rerum iuxta propria principia libri novem*, Neapel 1586, Buch I, Kap. 25. – Telesios Raumtheorie ist durch den Neuplatonismus geprägt, der für die italienische Naturphilosophie des 16. Jahrhunderts bestimmend ist. Vgl. Jammer, *op. cit.* (Anm. 62), S. 36 f., 89, 91 ff. – Schon Nicolaus von Cues hatte (in: *De Docta Ignorantia* [1440], II, Kap. 16) eine räumliche Hierarchie der Werte abgelehnt. Vgl. Jammer S. 89. – Cassirer, *op. cit.* (Anm. 34), S. 186 ff.
- ⁷⁰ So von J. C. Scaliger, *Exotericarum exercitationum libri ad Hieronymum Cardanum*, Lutetia (= Paris) 1557. Vgl. Jammer, *op. cit.* (Anm. 62), S. 90.
- ⁷¹ Pierre Gassendi *Syntagma philosophicum*, Florenz 1722, pars II, sec. 1, lib. II, cap. I. Vgl. Jammer, *op. cit.* (Anm. 62), S. 99 ff.
- ⁷² Vgl. hierzu Karl Marx, *Das Kapital*, Bd. 1, Kap. 13. Zitiert nach der Ausgabe Berlin 1972, S. 391 ff. – F. Borkenau, *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild*, Paris 1934. Zitiert nach der Ausgabe Darmstadt 1971, S. 1 ff. – Vgl. zu diesem Zusammenhang der Naturwissenschaften mit der kapitalistischen Produktionsweise und speziell zwischen der Tauschabstraktion im ökonomischen Bereich und einer Naturwissenschaft, die die Natur auf ein System abstrakter Naturgesetze reduziert: A. Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit*, Frankfurt 1972, S. 160 ff. (insbesondere S. 164).
- ⁷³ Diese Unterscheidung verschiedener Landschaftstypen leitet sich von der der einzelnen »modi« in der Rhetorik her, die schon im Mittelalter verschiedenen Ständen zugeordnet wurden. Entsprechendes gilt für die Unterscheidung literarischer Gattungen, z. B. innerhalb des Dramas. Vgl. hierzu: J. Bialostocki: Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: ders., *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, S. 9 ff.
- ⁷⁴ Vgl. H. Blumenberg, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt 1965, S. 61 ff., 122 ff.
- ⁷⁵ F. Zuccaro, *L'Idée de' pittori, scultori ed architetti*, Turin 1607, Libro II, Cap. XI (S. 55 f).
- ⁷⁶ Pacheco, *op. cit.* (Anm. 26), Bd. 1, S. 259 f.
- ⁷⁷ J. Gallego, *Vision et Symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, Paris 1968, S. 170 f.
- ⁷⁸ Gombrichs Sicht der Entwicklung der Landschaftsmalerei in der Renaissance hin zur »reinen« Landschaft (vgl. *op. cit.* – Anm. 23 – S. 110), die der Wertschätzung rein ästhetischer Qualitäten und des Genies, das diese hervorbringt, entspricht, scheint mir fragwürdig zu sein. Gombrich geht allein von den durch die Tradition etablierten Bedeutungen und Inhalten religiöser oder allegorischer Art aus, wenn er die Landschaft für von ihnen frei und für tendenziell »reine« Kunst hält. Jedoch wird in der Landschaftsmalerei nicht auf Bedeutungen verzichtet, diese werden lediglich neuen Bereichen zugeschrieben. Vgl. hierzu auch Panofskys Vorwort zu der Neuauflage seines Buches *Studies in Iconology*, New York 1962, S. V f.
- ⁷⁹ Ezechiel 37,1.10.
- ⁸⁰ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1956, Bd. II, 1, S. 373 f.
- ⁸¹ Ezechiel 37,11–14.
- ⁸² Vgl. W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst*, Münster 1912, S. 108.
- ⁸³ Vgl. Neuss, *op. cit.* (Anm. 82), S. 261 ff.
- ⁸⁴ Hieronymus, *Commentaria in Ezechielem*. Lib. XI, Cap. XXXVII, in: *MPL* 25, Sp. 346 ff. – Neuss, *op. cit.* (Anm. 82), S. 65 ff., insbesondere S. 71.
- ⁸⁵ Neuss, *op. cit.* (Anm. 82), S. 86, 89 f., 105.
- ⁸⁶ Samuel Usque *Consolação ás tribulações de Israel*, Ferrara 1553 (laut Katalog des Britischen Museums sind Erscheinungsort und -jahr eine Fiktion. Hiernach erschien die Schrift um 1600 in Amsterdam). Zitiert nach der Ausgabe Coimbra 1908, S. LXXIII ff.
- ⁸⁷ Vgl. u. a. W. Ch. Atkinson, *Geschichte Spaniens und Portugals*, München 1962, S. 65 ff. – José Amador de los Rios, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, Madrid 1875, S. 230 ff. – José Amador de los Rios, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid 1848, S. 465 ff. – Julio Caro Baroja, *La sociedad cryptojudía en la corte de Felipe IV*, Madrid 1963.
- ⁸⁸ Vgl. besonders Caro Baroja, *op. cit.* (Anm. 87), S. 23 ff., 36 ff.
- ⁸⁹ Caro Baroja, *op. cit.* (Anm. 87), S. 38 ff., 51, 53.

- ⁹⁰ Caro Baroja, *op. cit.* (Anm. 87), S. 49 ff.
- ⁹¹ Vgl. Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Zürich 1933, S. 216 ff.
- ⁹² Caro Baroja, *op. cit.* (Anm. 87), S. 51 f.
- ⁹³ 2. Mose 3, 1–4, 17. – Für einen Bezug dieser alttestamentlichen Szene auf zeitgenössische Ereignisse kann ich allerdings keine Quellenschriften anführen. – Nach theologischer Tradition wird Ägypten, in dem das Volk Israel in Knechtschaft lebt, als Finsternis gedeutet und mit den ungläubigen Herzen identifiziert. Der brennende Dornbusch wird als Kirche gedeutet, die unter den Verfolgungen »brennt«, doch nicht verbrennt. Vgl. Hrabanus Maurus, *Commentaria in Exodum*, Lib. I, Cap. 5. In: MPL 108, Sp. 17–20.
- ⁹⁴ Jeremias 25, 9, 11, 18, 34. – Vgl. auch Sacharja 11, 3.
- ⁹⁵ Von den Theologen wird häufig ein Zusammenhang zwischen der Vertreibung der Juden und der der Morisken gesehen. Vgl. hierzu u. a. Jacobo Bleda, *Defensio Fidei in causa neophytorum* . . ., Valencia 1610, S. 539.
- ⁹⁶ Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island. – Die Provenienz läßt sich nur bis auf eine Privatsammlung Ende des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen.
- ⁹⁷ 1. Mose 21.
- ⁹⁸ Galater 4, 24–26.
- ⁹⁹ Augustinus: *Sermones de Scripturis*, Sermo III: *De Agar et Ismaele*. in: MPL, 38, Sp. 32 f. – Vgl. auch H. Leisegang: Der Ursprung der Lehre Augustins von der civitas Dei, *Archiv für Kulturgeschichte*, 16, 1926, S. 127–158, insbesondere S. 131 f.
- ¹⁰⁰ 1. Mose 21, 21.
- ¹⁰¹ Hieronymus, *Hebraicae quaestiones in Libro Geneseos*, in: *Corpus Christianorum, Series Latina*, LXXII, S. 20 ff.
- ¹⁰² Hrabanus Maurus, *Commentaria in Genesium*, in MPL 107, Sp. 543 ff. – Als zweite Möglichkeit der Interpretation der Verheißung an Hagar führt Hrabanus an, daß diejenigen unter den Juden, die sich zu Christus bekehren werden, ebenfalls den »Ruhm des Himmels« erlangen werden (Sp. 564).
- ¹⁰³ Vgl. Hrabanus Maurus, *op. cit.* (Anm. 102), Sp. 564. – Hrabanus sieht in Hagar sowohl das Alte Gesetz als auch die Heidenkirche repräsentiert (Sp. 564, 544).
- ¹⁰⁴ Hieronymus, *op. cit.* (Anm. 101), S. 21.
- ¹⁰⁵ Hieronymus, *Liber Interpretationis hebraicorum nominum*, in: *Corpus Christianorum, Series Latina*, LXXII, S. 61.
- ¹⁰⁶ Vgl. *The Universal Jewish Encyclopedia*, New York 1948, Bd. 5, S. 153 ff.
- ¹⁰⁷ Hrabanus Maurus, *op. cit.* (Anm. 102), Sp. 564. – Augustinus, *op. cit.* (Anm. 99), Sp. 33.
- ¹⁰⁸ Vgl. B. D'Herbelot, *La Bibliothèque Orientale* . . ., Paris 1697, S. 420, 501, 927.
- ¹⁰⁹ Vgl. u. a. Pedro Aznar Cardona, *Expulsion justificada de los moriscos españoles* . . ., Huesca 1612, S. 150 v., 189 v., 190. – Cristobal Suarez de Figueroa, in: Juan Mendez de Vasconcelos, *Liga deshecha, por la expulsion de los Moriscos de los Reynos de España*, Madrid 1612, S. 14 – Gaspar Aguilar, *Expulsion de los moros de España por la R.C.R. Magestad del Rey Don Phelipe Tercero nuestro Señor*, Valencia 1610, S. 60.
- ¹¹⁰ Aznar Cardona, *op. cit.* (Anm. 109), S. 150 v. – Fray Blas Verdu, *Engaños y desengaños del tiempo. Con un discurso de la expulsion de los Moriscos de España* . . ., Barcelona 1612, S. 145.
- ¹¹¹ Vgl. Atkinson, *op. cit.* (Anm. 87), S. 176 f. – H. Kamen, *Die spanische Inquisition*, München 1967, S. 123 ff.
- ¹¹² L. Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kempten 1924, S. 43 ff. – Bleda, *op. cit.* (Anm. 95), S. 505. – F. Marcos de Guadalajara, *Prodicion y destierro de los moriscos de Castilla*, Pamplona 1614, S. 84 ff. – Sancho de Moncada, *Restauracion politica de España y deseos públicos* . . ., Madrid 1746, S. 11, 131.
- ¹¹³ Aznar Cardona, *op. cit.* (Anm. 109), S. 103. – Marcos de Guadalajara, *op. cit.* (Anm. 112), S. 53 v. – Blas Verdu, *op. cit.* (Anm. 110), S. 145 v. – Damian Fonseca, *Justa expulsion de los moriscos de España* . . ., Roma 1612, S. 402.
- ¹¹⁴ Vgl. Luis Cabrera de Cordoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid 1857, S. 383 ff.
- ¹¹⁵ Geronimo Gimenez de Aragon, in: Mendez de Vasconcelos, *op. cit.* (Anm. 109), unpaginiert. – Vicente Perez de Culla, *Expulsion de los Moriscos Rebeldes de la Sierra, y Muela de Cortes*, Valencia 1635, S. 69 ff. – Oder der Klerus zeigt, wieder unter Hinweisen auf das Alte Testament, warum Mitleid mit den Morisken unangebracht ist: vgl. Blas Verdu, *op. cit.* (Anm. 110), S. 143 v.
- ¹¹⁶ Vgl. Cabrera de Cordoba *op. cit.* (Anm. 114), S. 399. – Blas Verdu, *op. cit.* (Anm. 110), S. 145 v. – Sancho de Moncada, *op. cit.* (Anm. 112), S. 71. – Fonseca, *op. cit.* (Anm. 113), S. 322. – Aguilar, *op. cit.* (Anm. 109), S. 16 – Marcos de Guadalajara, *op. cit.* (Anm. 112), S. 20, 104.
- ¹¹⁷ Marcos Guadalajara, *op. cit.* (Anm. 112), S. 18 v.
- ¹¹⁸ Blas Verdu, *op. cit.* (Anm. 110), S. 142 v. – Bleda, *op. cit.* (Anm. 95), S. 504 f. – Aznar Cardona, *op. cit.* (Anm. 109), S. 177 v., 178. – Marcos de Guadalajara, *op. cit.* (Anm. 112), S. 28 v., 86.
- ¹¹⁹ Aznar Cardona, *op. cit.* (Anm. 109), S. 165, 177 v.
- ¹²⁰ Zu der Auffassung vom zweifachen Sinn der Heiligen Schrift, die noch der Argumentation der Theologen des 17. Jahrhunderts zugrunde liegt, vgl.: F. Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, Darmstadt 1966.
- ¹²¹ Aznar Cardona, *op. cit.* (Anm. 109), S. 173 ff. – Blas Verdu, *op. cit.* (Anm. 110), S. 141 v., 142.

- ¹²² Fonseca, *op. cit.* (Anm. 113), S. 331. – Marcos de Guadalajara, *op. cit.* (Anm. 112), S. 20, 29, 151.
- ¹²³ Pedro Fernandez Navarrete, *Conservacion de Monarquías. Discursos Politicos . . .*, Madrid 1624, S. 55. – Sancho de Moncada, *op. cit.* (Anm. 112), S. 45. – Vgl. auch Antonio de Brunel: *Viaje de España*, in: Garcia Mercadal (Hg.): *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Madrid 1959, Bd. 2, S. 421 ff. (Erstausgabe: Paris 1665).
- ¹²⁴ Fernandez Navarrete, *op. cit.* (Anm. 123), S. 47, 50. – Sancho de Moncada, *op. cit.* (Anm. 112), S. 45. – Fonseca, *op. cit.* (Anm. 113), S. 323.
- ¹²⁵ Fernandez Navarrete, *op. cit.* (Anm. 123), S. 47, 67, 83 ff. – Fonseca, *op. cit.* (Anm. 113), S. 323. – Vgl. auch Anm. 123.
- ¹²⁶ Vgl. K. Häbler *Die wirtschaftliche Blüte Spaniens im 16. Jahrhundert und ihr Verfall*, Berlin 1888, S. 46, 57, 70 f., 83.
- ¹²⁷ Marx, *op. cit.* (Anm. 72), S. 741 ff., 781. – J. Kulischer, *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit*, München/Wien 1965 (3. Auflage), Bd. 2, S. 198 ff. – Häbler, *op. cit.* (Anm. 126), S. 66 ff.
- ¹²⁸ Vgl. José Larraz, *La época del mercantilismo en Castilla, 1500–1700*, Madrid 1943, (2. Auflage), S. 102.
- ¹²⁹ Vgl. Häbler, *op. cit.* (Anm. 126), S. 71. – Fonseca, *op. cit.* (Anm. 113), S. 322. – Sancho de Moncada, *op. cit.* (Anm. 112) S. 11.
- ¹³⁰ Kamen, *op. cit.* (Anm. 111), S. 137 ff. – A. Sicroff: *Les controverses des statuts de »Pureté de sang« en Espagne du XVe au VIIe siècle, Etudes de littérature Etrangère et Comparée*, 39, 1960, insbesondere S. 209 ff.
- ¹³¹ Dagegen haben Claude Lorrain und die den Frankenthalern und dem Rembrandtkreis nahestehenden Maler die Vertreibung der Hagar in der Landschaft wiederholt dargestellt (vgl. von Claude Lorrain die beiden Bilder in der Alten Pinakothek in München, Inv. Nr. 604, 598). Zu den Darstellungen dieses Themas im Rembrandtkreis und von den den Frankenthalern nahestehenden Malern vgl.: R. Hamann: Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8/9, 1936, S. 471–578 und den Ausstellungskatalog *Adam Elsheimer*, Frankfurt 1967, Kat. Nr. 2, 69, 83, 92, 240, 259. – Die Ausweisung der Hagar kann die Verstoßung der Häretiker insgesamt aus der Kirche repräsentieren. (Vgl. S. 145 und Anm. 107), also nicht nur die der Juden und Araber, sondern auch der Lutheraner, die mit ersteren als Häretiker oft in einem Atem genannt werden (vgl. u. a. Bleda, *op. cit.* – Anm. 95 – S. 539. – Suarez, in: Mendez de Vasconcelos, *op. cit.* – Anm. 109 –, unpaginiert). Möglicherweise beziehen sich die häufigen Hagar-Darstellungen im niederländischen Raum auf die Emigration der Protestanten.
- ¹³² Aguilar, *op. cit.* (Anm. 109), S. 16. – Sancho de Moncada, *op. cit.* (Anm. 112), S. 72. – Blas Verdu, *op. cit.* (Anm. 110), S. 145 v.
- ¹³³ Zur Vanitassymbolik, soweit sie für Collantes' Bilder verwandt wurde, vgl.: A. Henkel und A. Schöne (Hg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, S. 149 (Baum), S. 1206 (Stadt). Zum Wasserfall vgl. W. Wiegand, *Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*, Hamburg (Diss. phil.) 1971, S. 87 ff. – Zu den Ruinen, die auch in der Literatur ein Vanitasmotiv sind, vgl. Orozco Díaz: *Ruinas y jardines*, in: *op. cit.* (Anm. 3), S. 128 ff.
- ¹³⁴ Vgl. Wiegand, *op. cit.* (Anm. 133), S. 9 ff.
- ¹³⁵ van Mander, *op. cit.* (Anm. 25), S. 209, 215.
- ¹³⁶ Vgl. Justi, *op. cit.* (Anm. 91), S. 238 ff.
- ¹³⁷ Vgl. u. a. Cabrera de Cordoba, *op. cit.* (Anm. 114). – A. Corral y Rojas, *Relacion del Rebellion y Expulsion de los Moriscos del Reyno de Valencia*, Valladolid 1613, passim.
- ¹³⁸ Dasselbe Versprechen geben auch die Theologen: vgl. Marcos de Guadalajara, *op. cit.* (Anm. 112), S. 28 v. Oder sie preisen die geistliche Schönheit des Landes nach der Vertreibung der Häretiker, die es »verunreinigten«. Vgl. Aguilar, *op. cit.* (Anm. 109), S. 16, 185, 196.