

## FORSCHUNGS- UND LITERATURBERICHT ZUM PROBLEM DES SPANISCHEN CARAVAGGISMUS

(Mit 3 Abbildungen)

Seit A. L. Mayer mit der These hervorgetreten war, daß sich in Spanien der „naturalistische Stil“ selbständig ausgebildet habe (Geschichte der spanischen Malerei. 1914), ist die Genese des spanischen „Tenebrismus“ ein äußerst umstrittenes Problem, ein zentraler Fragenkomplex in der Geschichtsbetrachtung. Longhis dokumentarisches Material und schwerwiegende Argumente (Vita Artistica, 1927), die die engen Verbindungen Spaniens und Italiens im 16. und 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Caravaggios Einfluß aufrollten (vgl. Antal in: Kritische Berichte 1927 – 29), zwangen Mayer, von seiner „Erfindungs-These“ abzugehen; nach manchen Zugeständnissen verteidigte er aber den „eigenschöpferischen Beitrag des Landes am Tenebrismus“, nunmehr die Frage an Ribalta und Tristán aufrollend (La pintura española. 4. A. 1949).

Dieser ersten großen Kontroverse steht neuerdings eine zweite gegenüber. Ainaud (Ribalta y Caravaggio. 1947) breitete ein reiches Dokumenten- und Bildmaterial aus, demzufolge er den entscheidenden Einfluß Caravaggios für die Formation der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts betonte. Er stellte folgende Punkte auf: 1. Caravaggio hatte schon vor Rubens' Reise 1603 sein Echo in Spanien und erfreute sich dort im 1. V. 17. Jh. großer Beliebtheit. 2. Ribalta, der den „kritischen Punkt“ und problematischen Moment darstellt (sign. und dat. Kreuzanheftung von 1582, Eremitage), durchläuft mehrere Stilphasen: bis 1612 ist er durch Navarrete, d. h. aus venezianischer Quelle zweiter Hand und durch Correggio beeinflusst, ab 1616 kommen seine tenebristischen Tendenzen, verbunden mit großer Plastizität direkt von Caravaggio. Um 1625 ist Riberas Einfluß zu notieren. 3. Die Prädisposition des Zentrums Toledo für den Caravaggismus ist durch Tristán und besonders Mayno gegeben, dessen Beziehungen zu Savoldo und anderen Künstlern des Ambientes, in dem sich Caravaggio bildete, Harris (Revista Española de Arte, 1934 – 35) gezeigt hat. 4. Caravaggio und Ribera sind die Meister, die die Entwicklung der Schule von Sevilla (Velázquez und Zurbarán) erklären. Demgegenüber betont Orozco (Clavileño 1952; Zurbarán. Estudio y Catálogo, Madrid 1953; Goya 1954) nachdrücklich die Bedeutung des spanischen „Pre-Tenebrismus“: die realistische und tenebristische Tendenz kulminiere – im Sinne des kritischen Punktes – bei Ribalta und Sánchez Cotán. Der erstere bezeichne im religiösen Figurenbild, der zweite im Bodegon den entscheidenden Moment. Diese beiden Meister würden die Formation des neuen Stiles vorbereiten. Lafuente (Breve historia de la pintura española. 1953) nimmt eine gemäßigte Stellung ein. Er sieht das Problem folgendermaßen: 1. Die Neigung Spaniens zum Tenebrismus tritt schon im 3. V. 16. Jh. hervor: Navarrete malt „tenebristische“ Bilder, künstliche Lichtquellen (Bestattung des hl. Laurentius etc. Escorial); ebenso Greco. 2. In Ribaltas Kreuzanheftung von 1582 können die Licht-Schattenkontraste, das Hell-Dunkel nur von Navarrete und der Malerei des Escorial

kommen. 3. Cotáns Bodegones, die um 1600 eine neuartige Beleuchtung bringen, können nicht durch den Einfluß Caravaggios erklärt werden und stellen heute den „zentralen Punkt“ für die Neu-Formation der spanischen Malerei dar. 4. In der Generation von 1560, die die „Prämissen des Naturalismus“ verkörpert, liegt also das Problem. Insbesondere der „Toledaner Herd“ mit Sánchez Cotán, Loarte, Tristán, Orrente und Mayno sowie die Valencianer Malerei mit Ribalta sind durch einen tenebristischen Realismus gekennzeichnet, der mit Caravaggio *gleichzeitig* ist. 5. Dieser „Pre-Tenebrismus“ wird einige Jahre später durch den Einfluß Caravaggios und Riberas überlagert. Der Einfluß dieser beiden wirkt sich in der Generation Velázquez – Cano – Zurbarán voll aus.

Zweifellos stellt Lafuente das Problem am weitsichtigsten: im Rahmen der Geschichte der spanischen Malerei muß die Frage an breiten Sammelbegriffen wie „Tenebrismus“ und „Realismus“ aufgerollt werden. Der Kernpunkt der These Lafuentes ist die *Kontinuität in der Entwicklung des spanischen Tenebrismus*, wodurch den „äußeren Einflüssen“ durch Italien und insbesondere durch Caravaggio weitgehend das Gewicht genommen würde. Von einer Kontinuität des Tenebrismus kann man in Italien sprechen. Seit Leonardo und Correggio reißt die Kette der tenebristischen Maler nicht mehr ab: Venedig mit Tintoretto und besonders Bassano, Parma mit Correggio, die Lombardei mit Lelio Orsi, mit Muziano, mit Cambiasso, Campi, Peterzano, welch letztere dann das Klima bilden, aus dem Caravaggio hervorsticht.

Demgegenüber erscheint der „Pre-Tenebrismus“ in Spanien sehr spät. Die erste große Welle der Lichtmalerei in Spanien fällt in das 4. Viertel des 16. Jh. und ist engst mit zwei Herden verknüpft, die beide ihre Wurzeln in Italien haben. El Grecos erster Toledaner Stil (1576 – 80) ist ein ausgesprochener Hell-Dunkelstil kühnster Eigenart, der die Lücke zwischen der oberitalienischen Lichtmalerei der ersten Jahrhunderthälfte und dem Auftreten Caravaggios in Rom schließt. Seine Nachtstücke wie die „Anbetung der Hirten“ oder die „Auferstehung“ (Abb. 2) in Sto. Domingo el Antiguo, Toledo nehmen durch ihr scharfes Kontrastlicht, den Bündellichtcharakter der Lichtquellen Eigenarten der caravaggischen Lichtauffassung vorweg (vgl. dazu Soehner: Greco in Spanien. Erscheint demnächst im Münchner Jahrb. d. B. Kunst). Die überragende Bedeutung seiner neuen Erfindungen auf dem Gebiete der Lichtmalerei (natürliche Lichtphänomene, farbige Lichtzerlegung, Bündellicht, schwarze Schatten) ist bis heute nicht gewürdigt; weder als Vorstufe zu Caravaggio (vgl. Friedländer: Caravaggio Studies. 1955) und im Rahmen der europäischen Lichtmalerei (Schöne: Über das Licht in der Malerei. 1954), noch in Hinblick auf die bedeutende Entfaltung der spanischen Lichtmalerei im 4. Viertel des 16. Jh. Tatsächlich ist zu beobachten, daß der zweite spanische Herd, die Lichtmalerei des Escorial, erst voll aufblüht, nachdem Greco den „Tenebrismus“ in Spanien eingeführt hatte: sie kulminiert in Tibaldi 1586 – 93, bei dem sich der Einfluß Grecos genugsam ausweisen läßt (vgl. Zarco Cuevas: Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial 1932).

Im Vergleich zu diesen gewaltigen Manifestationen der frühen Lichtmalerei be-

beschränkt sich der nationale Beitrag Spaniens nur auf Einzelstücke. Navarrete malt vor Grecos Ankunft nur ein tenebroses Bild, die „Anbetung der Hirten“ (1575, Abb. 3), dessen Behandlung als Nachtstück traditionell ist. Die gerne als „entscheidendes Bild“ angeführte „Bestattung des hl. Laurentius“ entsteht erst 1579 und bleibt bei Navarretes Tod unvollendet. Abgesehen von seiner Abhängigkeit von Venedig (Bassano) und Correggio, die auch Angulo (*Ars Hispaniae* XII, 1954) neuerdings betont, scheint uns die lombardische Malerei wesentlich zum Verständnis seiner Bilder: die riesigen Bildformate, das Proportionsverhältnis der großen Figuren zur Bildfläche, das Hell-Dunkel und das künstliche Kerzenlicht finden wir bei Antonio Campi (Marientod 1577, Mailand, etc.); das ist besonders interessant, weil Campi 1583 nach Spanien in den Dienst Philipps II. kam. Wie Cambiaso kann er sehr gut vor seiner Ankunft Bilder an den Escorial geliefert haben. Auch Werke des Brescianers Muziano und mancher anderen lombardischen Manieristen mag man vergleichen.

Das „entscheidende Bild“ Ribaltas ist die Kreuzanheftung von 1582. Nach den vorhandenen Fotos scheint Ainauds Urteil richtig zu sein, nämlich, daß Ribalta in dieser Phase von Correggio beeinflusst ist. Aber dieser Einfluß ist kein direkter, sondern kommt aus zweiter Hand: wer die Bildwelt des Lelio Orsi (Venturi IX, 6, 1933) studiert, wird überraschende Übereinstimmungen finden, nicht nur, was die Handhabung des Hell-Dunkels, die schweren Schlagschattenmuster, betrifft; bei ihm finden wir auch die heftig bewegte, „dramatisierte“ Figurenwelt, ähnliche Bewegungenstellungen und nicht zuletzt den Landschaftsausblick mit hochgezogenem Horizont. Ribalta ist nach diesem tenebristischen Vorstoß – seine nächsten bekannten Werke (Retabel von Algemesi) sind 20 Jahre später – zunächst in einen oberflächlichen Manierismus à la Zuccaro verfallen, ehe er seit 1616 einen „caravagesken Tenebrismus“ pflegt.

Es ist wichtig zu vermerken, daß die Maler des „Toledaner Herdes“, der Generation von 1560 (Sánchez Cotán, Loarte, Tristán, Orrente, Mayno), merkwürdigerweise alle erst in ihrer Spätzeit, also nach 1600 „tenebros“ malen, d. h. zu einer Zeit, als der Einfluß Caravaggios schon wirksam gewesen sein kann. Um hier zu klaren Unterscheidungen zu kommen, ist eine genaue Definition der Lichtkunst Caravaggios notwendig: solche Definition liegt neuerdings von Ortega y Gasset (*Papeles sobre Velazquez y Goya*. 1950), Schöne (a. a. O. 1954) und Soehner (*Zschr. f. Kstgesch.* 1955) vor. Auf diese Definitionen im einzelnen einzugehen, würde im Rahmen dieses Berichtes zu weit führen. Jedoch müssen dieselben für die nachfolgenden Feststellungen vorausgesetzt werden.

Das früheste Beispiel der neuen Toledaner Lichtkunst ist ein datiertes Stilleben von Sánchez Cotán von 1602 (Col. Duque de Hernani, vgl. Abb. 4), in dem – was die spanischen Gelehrten nicht wahr haben wollen – der Einfluß Caravaggios evident ist. Das betrifft nicht nur die Lichtführung (Lichteinfall von schräg oben links) und die Intensität des Lichtes, sondern vor allem die Art, wie es aufgefaßt wird: sämtliche Bilddinge werden von einem klar bestimmten Licht erfaßt, die Licht- und Schatten-

stufen bilden so eine festgelegte Proportion. Die Kontraste zwischen Hell und Dunkel, die strichscharfen Schattengrenzen, die schweren Schlagschatten sind unverkennbar römischer Stil Caravaggios, ebenso wie die Anordnung der Dinge in vorderster Bildebene und die Tendenz, die ideale Bildebene durch gleichsam in den realen Raum hinausragende, überstehende Dinge zu durchbrechen. Die Bodegones von Sánchez Cotán sind demnach symptomatisch für die Bereitschaft Spaniens, Caravaggios Kunst aufzunehmen – zu einer Zeit, als man anderen Orts noch gar nicht daran dachte. Wenn auch der Formenapparat bei Cotán weitgehend von Caravaggio abhängig ist, wird niemand den spanischen Bildgeist seiner Bodegones in Abrede stellen; im Gegenteil: Cotán ist der erste, der den spezifisch spanischen Bodegon – insbesondere in Themenstellung und -auffassung – vorstellt.

Trotz des Zusammenhanges mit Caravaggio zeigt Cotán Abweichungen von dessen Lichtmalerei: bei Cotán ist der Grund nicht lichthaltiger Dunkelgrund sondern einfacher Schwarzgrund; der Tiefschatten erreicht nie diese Undurchsichtigkeit und Dichte wie bei Caravaggio sondern ist lichter (wodurch die Gegenstände auch nicht die materielle Substantialität wie bei Caravaggio bekommen); die Farbskala ist durchaus eigenartig.

Gerade diese Abweichungen aber sind es – und sie sind typisch, wie wir bei der Betrachtung seiner religiösen Bildwelt noch sehen werden –, die die Behauptung widerlegen, daß Cotán die „Formation des neuen Stiles“ durch seine Lichtmalerei vorbereite. Denn die Meister der nachfolgenden Generation – Velázquez, Zurbarán – verstehen Caravaggio viel besser, insbesondere, was den Zusammenhang von Dunkelgrund und Bildfiguren des Vordergrundes betrifft: sie verstehen, daß zwischen diesen ein lichtmäßiger Zusammenhang besteht, was Cotán nicht begriff.

Die „tenebrosen“ Bilder religiösen Themas, sämtlich im I. V. 17. Jh. entstanden, zeigen bei Sánchez Cotán nicht diese Annäherung an Caravaggios Stil; sie liegen durchaus in der Tradition des Escorial-Stils und insbesondere des „Tenebrismus“ der dort arbeitenden Italiener Campi und Campiasso (vgl. auch Peterzano in Boll. d'Arte 1934) – nicht nur, was das Kunstlicht und seine Darstellung betrifft, sondern vor allem, was die Durchsichtigkeit und Transparenz der Körperschatten der Figuren anlangt. Als Musterbeispiel kann Cotáns Madonna mit Kind, Granada, Mus. dienen: die grauen Gesichtsschatten der Madonna sind transparent und verleihen ihr etwas Atherisches. Was es bei Caravaggio und den typischen Caravaggiesken nicht gibt, finden wir hier: die Licht- und Schattenstufen der Tafel bilden keine *zusammenhängende, durchgängig „reale“ Proportion*, sondern wechseln mit den Körperteilen ihre Stärke im Sinne einer bildeigenen „idealen“ Lichtstufung. Nur der Stilleben und Fenster umfassende Teil zeigt Anklänge an Caravaggio, die aber ebenso wie das bassaneske Kaminfeuer nur als „Motiv-Übernahmen“ Interesse haben.

Die für Cotáns religiöse Bildwelt beschriebene Situation ist für den ganzen „Tolledaner Herd“ charakteristisch. Caravaggios Lichtkunst wird dort gewissermaßen zögernd aufgenommen und nur teilweise verarbeitet; sie „mischt“ sich stärkst mit Ele-

menten des oberitalienischen, lombardischen „Tenebrismus“. Dieser tenebristische „Mischstil“ darf als das eigentliche Charakteristikum der Toledaner Schule gelten.

Alejandro de Loarte (Revista Española de Arte, 1934) ist nicht nur in den thematischen Vorwürfen, sondern auch in seinem Hell-Dunkel stärkst vom oberitalienischen Stillleben beeinflusst. Gerade aufgehängtes Geflügel etc. als Darstellung hat dort eine lange Tradition: wir verweisen auf Vincenzo Campis „Geflügelhandlung“ (Mindelheim), oder „Fleischerei“ (Mailand). Absolut vorbildlich für Loartes große Stillleben und Hell-Dunkel ist der Maler Empoli (Florenz, Pitti, etc.).

Tristán, der gerne schwere, dichte Schatten gibt, zeigt in seinen „tenebristischen“ Bildern neben anderen, in der Literatur hinreichend benannten Einflüssen engen Zusammenhang mit der Lombardei. Sein hl. Dominikus (Toledo, Greco-Mus.), eines seiner schönsten Bilder, weist im Intensivlicht, den Licht- und Schattenkontrasten deutlich den caravaggesken Einfluß aus. Aber diese Tendenz wird verbunden mit Kunstlicht (Kerze) in lombardischer Art (Campi) und einem Landschaftsgrund; dieser, im Halbfigurenbild, sowie die Farbhaltung, die der Tafel noch viel vom Geist des 16. Jh. verleiht, kommen ebenfalls aus der Lombardei: in den Hieronymus-Darstellungen des Brescianers Muziano finden wir geeignete Vorbilder. Orrente, der „spanische Bassano“, verbindet – erst nach 1610 – das Intensivlicht Caravaggios bei der Hauptfigur mit venezianischen dunklen Landschaftsgründen (Sebastian von 1616 in Valencia) – nicht anders als Juan de Roelas, der ebenfalls, etwa in seiner Befreiung Petri (Sevilla), einen venezianisch-caravaggesken Licht-„Mischstil“ entwickelt.

Maynos „Tenebrosen-Stil“ wurde hinreichend von Harris (Revista Española de Arte, 1934 – 35) erklärt und abgeleitet: ergänzend ist zu betonen, daß die aufdringliche Buntheit seiner Bilder (insbesondere die häufigen harten Komplementär-Kontraste tomatenrot-moosgrün) die lombardische Herkunft des Meisters verraten. So sehr man bei Maynos Bildern Caravaggios Einfluß in Typen und Motiven betonen mag – sein Bildgeist ist nicht caravaggesk. Wie für Cotán ist für Mayno die Anwendung durchlichteter Schatten charakteristisch; auch er hält die Licht- und Schattenintensität nicht über die ganze Figur gleichmäßig durch, sondern wechselt idealbildeigen ihre Stärke. Die starke Lichtdiffusion und die fließenden Schattengrenzen sind im Sinne des 2. Jahrzehnts des 17. Jh. entwickelt. Zudem bleiben die lichten oder vollen Lokalfarben erhalten; das Dunkel greift nicht in die Körper hinein.

Der ganze Fragen-Komplex des spanischen „Pre-Tenebrismus“ kann, wie wir anzudeuten versuchten, nur aus einer erst zu fertigenden Untersuchung über die Beziehungen des italienischen manieristischen Tenebrismus zu Spanien gelöst werden.

Unserer Auffassung nach hat die nachfolgende Generation mit Ribera, Velázquez und Zurbarán als Hauptvertretern wirkliche Bedeutung für die Geschichte der Lichtmalerei, eine Bedeutung, die bis heute zu wenig untersucht ist. Schöne (a. a. O. 1954) behandelt diese Meister sehr knapp, wird auch ihrem Phänomen nicht gerecht, wenn er von „Künstlichkeit“ spricht. Zweifellos entwickeln diese Meister die Lichtkunst Caravaggios in eigenschöpferischem Sinne weiter. Soehner (Zschr. f. Kstgesch.

1955) versuchte, die Auseinandersetzung Velázquez' mit Caravaggio und die dabei aufkommenden Probleme aufzuzeigen.

Die Frage des Verhältnisses Ribera-Ribalta ist bis heute ungelöst. Die Feststellungen von Ainaud (a. a. O. 1947), der, das Problem umkehrend, den Einfluß von Ribera auf Ribalta erwägt, haben insbesondere auch im Hinblick auf die Pastosmalerei bei Ribalta viel für sich. Leider ist bis heute der für diese ganze Frage so wichtige Frühstil Riberas nicht genügend geklärt (vgl. Trapier: Ribera. 1952).

Eine befriedigende Definition des Lichtstils Riberas liegt bis jetzt nicht vor. Sicher ist, daß er vor Rembrandt, und diesen möglicherweise beeinflussend, das Goldlicht entwickelte, ebenso wie das warme sonnenhafte (oft grüngoldene) Leuchten der Bilder. Sicher ist ferner, daß er mit seiner Pastosmalerei und starken Faktur und der daraus resultierenden Oberflächenreflexion des Lichtes ganz neue Wege aufgewiesen hat zur Erfassung der Körperhaftigkeit, Substantialität und materiellen Dichte der Objektwelt. Und schließlich ist die Ausbildung und Beobachtung des Spiels der Glanzlichter sowie überhaupt die Zerteilung hoher Lichtflächen in einzelne kleine Splitterlichter seine ureigenste Erfindung – nicht unwichtig für das Studium der Rembrandt'schen Kunst.

Unbegreiflicherweise gibt – entgegen Caturla – Soria (Zurbarán. 1953) dem Einfluß Caravaggios kaum Gewicht als Quelle für Zurbaráns Kunst. Er meint, Velázquez und Ribera hätten den Meister beeinflusst. Seine Ausführungen sind insbesondere was die Einflüsse Velázquez' betrifft, mit Vorsicht aufzunehmen. Zum Beispiel beim Nikolaus von Toledino, Cadiz, sieht Soria eine Ähnlichkeit mit Velázquez in der „loose, glossy technique“, die wir beim besten Willen nicht erkennen können. Im Kopf von Fray Diego de Deza, von dem wir allerdings nicht die Knoedler'sche Fassung, sondern die in Barcelona, Col. Maragall kennen, sieht Soria einen Zusammenhang mit Velázquez' „Mann mit Halskrause“ (Prado, Nr. 1209), obwohl eine völlig andersartige Lichtgebung und ein noch stärker abweichender Farbaufbau vorliegt. Beim Deza-Kopf fehlen die für Velázquez charakteristischen kleinen, hohen Lichter. Worauf sich Soria hier bezieht, ist das caravaggeske Beleuchtungsschema (eine Gesichtshälfte im Licht, die andere im Schatten), das Allgemeingut der caravaggesken und auch der Sevillaner Schule ist und keinerlei persönliche Einflußnahme bedingt.

Sicher scheint uns, daß sich kein Meister so intensiv und grundlegend mit Caravaggios Licht auseinandersetzte wie gerade Zurbarán. Er entwickelt denn auch das Intensivlicht Caravaggios weiter: das im Sinne des römischen Caravaggio „real beobachtete“ Licht, die simultan gesehenen Helligkeitswerte werden bei ihm zu neuer Ausdruckskunst (was er von Velázquez nicht lernen konnte). Bei seinem „Franziskus in Extase“ (Lyon) – und hier kommen wir zu einem entscheidenden Punkt, der *Lichtfarbe* – entwickelt er ein kaltes, zwingendes Silberlicht. Und es ist nicht das einzige Mal, daß er durch die Konsequenz des Lichtganges in Verbindung mit einer bestimmten Lichtfarbe (unbarmherzig weiß, geisterhaft blaß oder mondlichtig-silbern) besondere Ausdruckswerte schafft, die man als „Surrealismus“ zu bezeichnen ver-

suchte (Babelon. 1946). Die Übersteigerung des caravaggesken „Realismus“ ist auch in seinem in der Themenbehandlung zum Ausdruck kommenden Bildgeist zu beobachten: so, wenn die hl. Lucia ihre eigenen, äußerst „realistisch“ gemalten Augen auf einer Silberschale vor sich her trägt.

Die Ausstellung „L'âge d'or espagnol“ in Bordeaux 1955 (vgl. Kunstchronik 1955, H. 9, S. 249 – 253) bot reiches Material zur Beobachtung, wie sehr der Caravaggismus als Formproblem, als Themenrepertoire und als Themeninterpretation auch die übrigen spanischen Maler, wie A. de Castillo, Espinosa, Valdés Leal etc. beschäftigte: eigentümlich und zu untersuchen bleibt dabei die Umformung und Wandlung der caravaggesken Ideen in spanischen Bildgeist. Freilich müßte für eine solche Untersuchung der spanische Bestand an caravaggesken Bildern – die Kirchen sind voll davon – in viel breiterem Ausmaß erfaßt werden als dies bisher der Fall ist.

Fassen wir unsere Feststellungen kurz zusammen:

1. Es ist charakteristisch, daß für jede der drei Phasen des spanischen Tenebrismus neue Anregungen von außen „maßgebend“ sind: insofern kann man nicht von einer eigenständigen Kontinuität in der Entwicklung sprechen, wie etwa bei Italien.

2. Der Tenebrismus setzt in der spanischen Malerei des 16. Jh. in den 70er Jahren ein, und zwar in Kastilien: El Greco und die Maler des Escorial bürgern die Lichtmalerei in Spanien ein. Die Spanier selbst – Navarrete und Ribalta – nehmen die neue Richtung nur in Einzelfällen auf, bezeichnenderweise am Herd des Tenebrismus, dem Escorial. Diese erste Phase der Lichtmalerei entwickelt sich im Anschluß an die oberitalienische – lombardische und venezianische – Lichtkunst.

3. Die zweite Phase des Tenebrismus, ca. 1600 – 1620 entwickelt sich vorzüglich in Toledo, aber auch in Valencia und Andalusien. Charakteristisch für sie ist ein „tenebristischer Mischstil“, bei dem die oberitalienischen, durch die erste Phase bereits eingebürgerten Elemente mit neuen caravaggesken verbunden werden (hierher gehört auch noch Velázquez' Epiphanie!). Der „Toledaner Herd“ bezieht dabei die oberitalienischen Elemente aus der Malerei des Escorial, insbesondere von den dort arbeitenden Italienern. In Einzelfällen – hierher gehören vor allem Sánchez Cotáns Stilleben, die Caravaggio am fortschrittlichsten verarbeiten – gelingt es, mittels des entlehnten Lichtapparates einen neuen Bildgeist zu konstituieren, indem das spezifisch Spanische stärkeres Gewicht hat als die Entlehnung.

4. Ab ca. 1620 setzt die dritte Phase des spanischen Tenebrismus ein, die direkt vom Caravaggismus ausgeht. Die Valencianer Malerei mit Ribalta und Ribera sowie die Sevillaner mit Velázquez und Zurbarán als Exponenten bleiben nicht im Sinne einer Nachahmung, eines Abbrauchens vorgebildeter Schemata stehen: sie entwickeln auf Caravaggio fußend, eigenschöpferische Ideen, eine spezifisch spanische Lichtmalerei. Von Riberas Pastomalerei und Splitterlicht über Velázquez' Lichtstaffelraum und Tonmalerei zu Zurbaráns Silberlicht ist diese Phase durch eine Reihe neuer Eroberungen, Entdeckungen und Findungen charakterisiert, die die Spanier als die wahren Erben des caravaggesken Lichtevangelioms erscheinen lassen. Halldor Soehner