

7390/1

CZYT.

hausgalerie berühmter Gemälde

Hausgalerie berühmter Gemälde

Erster Band

Haussgalerie

berühmter Gemälde

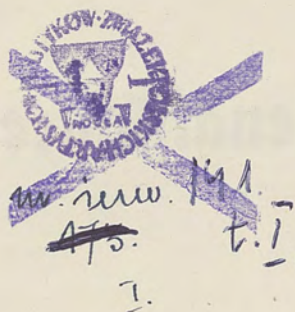
Zweihundert ausgewählte Meisterwerke
der bedeutendsten Maler aller Zeiten in
farbengetreuer Wiedergabe der Originale
mit kunsthistorischen Erläuterungen
herausgegeben von Farno Jessen

Renaissance

Dritte veränderte Auflage
(zweilundzwanzigstes bis sechsundzwanzigstes Tausend)

Erschienen bei der Verlagsanstalt

Hermann Klemm A.-G., Berlin-Grünwald



7390

x. 3, 2, 4, 1

7390/1

Einleitung.



Die Schaffenslust des Malers hat sich niemals von Grenzen einschränken lassen. Er griff in die Unendlichkeit hinaus, wagte das Walten Gottes im Kosmos zu zeigen. Nichts in der Erscheinungswelt des Endlichen schien seinem nachschöpferischen Drange unüberwindlich. Im Spiegel dieser Kunst geht es vom Himmel durch die Welt zur Hölle, und sinnfälliger als durch das Buch wird aller Inhalt. Eine Gemäldegalerie recht betrachten, heißt wie ein Proteus des Gedankens und Gefühls beständig neue Form annehmen können. Die Offenbarungen sind so mannigfach, daß der ernste Besucher schließlich nur in der Vertiefung auf Weniges seinen Vorteil erkennt. Nirgends wie im Kunstgenuß gilt das Wort „Zuviel des Guten stirbt an eigener Fülle“. Das Einzelwerk wird zum Berichterstatter über den Geist seiner Zeit, es läßt uns Kulturzustände und Weltanschauung ablesen. Auch die Figuren, die Raumausgestaltung, die Technik dienen als Wegweiser zu den weiten Ausblicken.

Im Lauf der Jahrhunderte wechselte die Vorliebe für den zeichnerischen und den malerischen Stil. Als Giotto ein Probestück seines Könnens liefern sollte, zog er in einem Zuge einen tadellosen Kreis. Er wußte, daß ihn die Kenner bewundern mußten. Tintoretto lachte über die sorgfältigen Umrisslinien der Florentiner Akademiker, denn in Venedig galt das leuchtende Farbenleben als Hauptreiz der Malkunst. Nie hat sich Palettenzauber betörender entfaltet als im Rokoko, und bald rissen die großen Zeichner, die David und Cornelius, die Bewunderer auf ihre Seite. Und auf die Farbenzerleger, die Impressionisten, folgten die Formenplastiker, die Expressionisten. „Wenn die Malerei von ihrem Herrn, der Zeichnung, mit starker Hand gepackt und bewacht wird, ist sie eine prachtvolle Braut mit einem würdigen Gatten“, schrieb der geistvolle Whistler. Er sagte damit: in der Vereinigung des zeichnerischen und malerischen Stils liegt die Vollendung. Ebenso schwankten die Geister in der Beurteilung des Stofflichen, und abwechselnd wurde der Phantasie oder der Wirklichkeit der Vorzug gegeben. Als Fra Angelico, von Gottseligkeit ganz erfüllt, den Pinsel führte, trieb es Gozzoli, weltfroh das Treiben der Menschen zu schildern. Während Giovanni Bellini der Madonna diente, zog es seinen Bruder Gentile in das Leben. Zur Barockzeit war die höchste Angelegenheit der Künstler in Italien und Spanien die Religion, in Holland das Bürgertum, in Frankreich die Sphäre des Hofes. Im Rokoko träumte sich Watteau in erdferne Gesilde der Liebeseligkeit, und Chardin schilderte den ehrenwerten Pariser Kleinbürger. Und seit dem neunzehnten Jahrhundert zogen in wechselndem Reigen Klassizisten, Romantiker, Realisten und Naturalisten durch das Reich der Malerei. In jedem der ganz Großen, in Raffael, Tizian, Rubens, Rembrandt, Velasquez war der Zeichner wie der Maler zu bewundern. In jedem betätigten sich zugleich die Organe, die an das

Irdische Klammern wie die, die nach dem Übersinnlichen begehren. Gemäß persönlicher Anlagen wird jeder sich für die zeichnerische oder malerische Art, für den idealistischen oder realistischen Künstler entscheiden. Bleiben wir des Urteils eingedenk, daß ein einseitiger Geschmack kein Geschmack ist, weil es eine tausendseelische Kunst gibt. Wer durch vieles Sehen gründlich sehen lernte, weiß, daß technische Vollendung der Weisheit letzten Schluß bedeutet. Gleichviel was gemalt wurde, das Wie entscheidet. Wenn allerdings der Künstler goldene Früchte auf silbernen Schalen, den edlen Inhalt in edler Form zu reichen hat, wird er um so vollkommener das Höchste vollbracht haben. Für unsere Hausgalerie der Malerei ist in dieser Auffassung die Auswahl getroffen. Sie ist nach keiner Richtung durch ein Dogma beschränkt. Nur was die Kenner als wertvoll anerkannten, was Geist und Herz entzückt, hat Aufnahme gefunden. Das tätige Leben läßt wenig Zeit zu Museumbesuchen, und in kleinen Orten fehlt oft jede Gelegenheit, Kunst, vor allem Originale der Kunstwerke, zu genießen. Dank der Mithilfe der Wissenschaft, der vorzüglichen modernen Reproduktionsverfahren, ist ein zuweilen erstaunlich guter Ersatz der Meistergemälde aller Zeiten zu beschaffen. Wer die Kunst liebt, kann sich heut in Form einer solchen Hausgalerie sein Museum im eignen Heim halten. Es wird ihm etwas von dem Glücksempfinden bereiten, in nächster Nähe der schaffenden Geister zu weilen.

Wir sehen mit Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts ein, weil sie die eigentlichen Entdecker der Welt und des Menschen für die Malerei wurden. Vor ihnen war alles mittelalterlich befangen, hielt byzantinische Starrheit noch die Formen gebunden. Nach der Feudalherrschaft setzt sich der demokratische Geist durch, neben die höchste Angelegenheit der Sterblichen, die Religion, stellt sich fordernd das Leben. Und seit alle Grenzen aufgehoben wurden, treten abwechselnd einzelne Völker als führende Mächte auf. Italien ist Kronenträger in der Renaissance, die Niederlande sind es im Barock, Frankreich wird es im Rokoko. Spanien liegt abseits auf dem europäischen Festland, und als es durch die Habsburger mit ihm verkettet wird, wirken aus seiner starken Künstlerschaft zur Barockzeit bedeutungsvolle Einflüsse. Es hat um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts noch einmal in Goya seine Kraftfülle gesammelt. Die deutsche Kunst entwickelt während der Renaissance wundervolles Blühen, doch Geschichte und Geographie bereiten ihrem Wachstum Hemmungen. Sie muß viel Fremdes aufnehmen, verliert zuweilen ganz den Nationalcharakter. Es ist aber erstaunlich, wieviel Eigenes sie bewahrt, und wieviel des Mannigfaltigen und Großen sie seit dem neunzehnten Jahrhundert hervorbrachte. Erst im ausgehenden Rokoko sehen wir England mit einer reifen Malerschafft auftreten. Hier scheinen die Meister wie vom Himmel gefallen. So sichtlich jedoch Anregungen verarbeitet wurden, die nationale Gefühlswaise bleibt das unauslöschliche Wahrzeichen.

Wir eilen durch das üppige Erntegelände der Malkunst, das die Hausgalerie vor uns entfaltet. Nur da und dort soll flüchtig auf eine köstliche Frucht gewiesen werden, um den Wertgehalt des Ganzen anzudeuten. Renaissancekunst bei Italienern, Niederländern, Deutschen zeigt ungleichen Charakter. Im Süden haftet vorerst Gebundenheit und gotisierende Krausheit an den Formen, aber sie schwellen bald in göttlicher Harmonie. Scholastischer Geist weicht dem Humanismus. Kindhaft, und doch schon mit der männlichen Anlage des Realisten, die Seele ganz ein übervolles Gefäß der Gottesliebe, erscheint Fra Angelico. Nach Lippi, Botticelli, Ghirlandajo tritt freie Größe in Tizian und Raffael auf, sie waltet auch im Werk der Leonardo, Giorgione, Veronese und Palma. Sie alle helfen den Kunstabschnitt der klassischen Malerei bereiten, das Paradies des Schönheitanbeters, das ita-

lienische Cinquecento. In den Niederlanden, in Flandern, soll Jan van Eyck den Anfang mit der Ölmalerei gemacht haben, aber Ausgabenbücher aus damaliger Zeit sagen, daß Domenico Veneziano gleichzeitig Leinöl in die Farbstoffe seiner San-Egidio-Fresken mischte. Der Frührenaissance danken wir jedenfalls das Medium, das jeden Vorwurf mit bezaubernder Glaubwürdigkeit sichtbar machte. Das Schaffen der nordischen Künstler entzückt durch technische Vollendung, gesunden Wirklichkeitsinn und eine Innerlichkeit, die das Mystische streift. Kirche und Welt streiten hier um die Seelen. Tiefen Eindruck hat die vornehme, farbenseelige und gediegene Malerei der Eyck, van der Weyden, Goes auf südliche Malbrüder in Florenz und Venedig gemacht. Sie selbst blieben mehr miniaturhaft, bis die später geborenen Mabuse und Massys etwas von dem Grandenstil zeitgenössischer Italiener annahmen. Aber Meistern wie Bosch und Breughel ist wieder bei der heimatischen Enge wohl. Vielgeartet erscheint deutsches Wesen der Renaissance im Spiegel seiner Malerei. Es verleugnet Kleinbürgerlichkeit und Knorrigkeit nicht, wenn es auch wohligh unter dem Hauch des Südens das Gliederleben zu freieren Formen erblühen läßt. Zart und innig führt der fromme Kölner Lochner den Pinsel. Dürers Meisterporträt des Nürnberger Patriziers „Holzschuher“ summiert alle nationalen Wesensanlagen des Verstandesklaren, Ehrlichen und Gemütvollen. Es läßt Humor und Derbheit, die doch der Würde nicht ermangelt, deutlich werden und jenen Fleiß, „den keine Mühe bleichet“. Der zeichnerischen Eindringlichkeit und der tiefschöpfenden Charakteristik der Nürnberger Schule, die Dürer vertritt, stellt sich in einem Menschenbildnis Holbeins die weichere Art der Schwaben gegenüber. Viel von dem aristokratischen Geschmack der Mediceer-Umwelt hat sich auf ihn, wie auf die Burgkmair und Srien übertragen. Im deutschen Tannenwald läßt Cranach „Die heilige Familie“ rasten, und trotz aller humanistischen Kultur des Malers scheut sein volkstümlich naturalistischer Hang nicht vor häßlichen Englein zurück. Als ein Genie der Farbe und der Charakterisierung tritt uns Grünewald in dem Gemälde „Der heilige Erasmus und Mauritius“ entgegen. Nur im Wort, nicht im Bilde konnten er und Dürer als thronende Herrscher im Reich der Phantasie gewürdigt werden.

Die quellende, unverbrauchte Naturkraft der Barockzeit, ihre Leidenschaftlichkeit und Schönheitsergriffenheit sprechen mit beredten Zungen vor allem aus niederländischen und italienischen Werken. Während die katholischen Seelen, auch bei Spaniern und Franzosen, mit fortreißender Inbrunst ihr Bekenntnis zum christlichen Himmel mit allen seinen Heiligen ablegen, stimmt in Holland der Protestantismus die wundervoll zur Palette ausgestatteten Meister auf Diesseitigkeit und Alltagsfreuden. Rubens und Rembrandt sind die ragenden Gipfel des Barock. Rubens ist der großartige Meister, unter dessen Schöpferhand Menschen, Tiere und Landschaften mit Kraftfülle ausgestattet wurden. Souverän griff er in die Welt der Erscheinungen und spiegelte mächtiges Leben in nie gekanntem Farbenreichtum. Die Appigkeit seiner Nacktheit verlezt fast, aber man hat von jeher des Vlamsen Raffeneigentümlichkeiten und die gesteigerte Stimmung der Zeit als erklärende Gründe gelten lassen. Zarter und nervöser äußert sich sein Hauptschüler van Dyck, der bis in die Fingerspitzen Vornehme, Unnahbare. Seine verzärtelten Prinzen und luxusliebenden Welt-damen verewigen Sprossen einer hohen, schon vom Hauch der Vergänglichkeit leise gestreiften Kultur.

Bodenständig wie keine zweite Kunst ist die Hollands. In ihren herrlichsten Werken fehlen fast alle Anklänge an Hellas und Rom, an Renaissance-Vorbilder. Hier wirkt der Magier Rembrandt, der Seinesgleichen in der Fülle der Junstgenossen nicht hat. Hier treten die klassischen

Sittenschilderer des ehrenfesten, profaischen, selbstbewußten Volkes und seines reizvollen Landes, die Terborch, Steen, Metsu, Ruysdael und Hobbema auf. Wir leben unter den prinzipientreuen und republikanisch gesinnten Bürgern, die doch wie die verwöhntesten Ästheten ihr Heim und ihre Person zu schmücken verstanden. Die Kunstfreunde in aller Welt haben gerade an diesen Malern ihr Verständnis für eine feine Lichtmalerei wie an einem Kolorismus geschult, der bald in Vollakkorden zu jauchzen vermochte, bald eine diskret ausgleichende Constimmung in äußerster Feinheit hervorbrachte. Da die Persönlichkeit des freien Bürgers von hervorragender Bedeutung ist, reifen hier die besten Bildnismaler. Mit Leichtigkeit scheinen die vielköpfigen Gruppenbildnisse, die Doelenstücke, auf die Leinwand gesetzt. Wir zeigen nichts von solchen Leistungen des Franz Hals, die noch heute das kleine Haarlem zum Ziel aller echten Kunstfreunde machen. Aber Meister Rembrandts warmglühende Tonpracht, sein durchleuchtetes Helldunkel und seine Fähigkeit des Psychologen sind an der Gruppe der „Staalmeesters“ aus seiner letzten Schaffensphase zu bewundern. Dagegen sehen wir Hals in Einzelbildnissen, denen noch heut die besten Jungegenossen nacheifern. Velasquez und Murillo sind hier die Vertreter der spanischen Schule in der Zeit, als die Weltherrschaft des Landes noch bestand. Die weltberühmte Rotheby „Venus“ des Hofmalers Philipp IV. prangt jetzt als einer der Sterne in der Londoner Nationalgalerie. Sie zeigt den Maler des Mannes in seinem letzten Schaffensabschnitt als vollendeten Darsteller des nackten Weibes. Kein anderer hätte damals in der Zeit des tödlichen Hasses gegen alle Sinnenfreudigkeit, in der finstren Ara der Inquisition eine solche Verherrlichung der Weibschönheit gewagt. Er aber stand unter dem direkten Schutz des Königs und durfte sich einen erotischen Hochgesang wie die Tizian und Giorgione leisten. Murillos visionäre Schwärmerei und seine leichtere, duftige Malweise bezeugt eine seiner liebreizenden Madonnen. Gottrunken und mit mönchischem Ernst arbeiteten Ribera und Zurbaran, und ihre unerhört gründliche Technik half den Begriff des Spanischen zu vorbildlicher Größe steigern. Italien stellt auch im siebzehnten Jahrhundert ein paar gebieterische Talente. Von Bologna nach Rom übertragen die Carracci den großzügigen Stil, der auf der Natur, wie auf Raffael und Correggio fußt. Caravaggios „Falschspieler“ geben eine Probe des geistvollen Naturalismus, von dem selbst Rubens bezwungen wurde. Zum erstenmal tritt jetzt Frankreich in den Kreis der führenden Mächte mit ein paar hervorragenden Malern. Sie folgen den Spuren bedeutender Cinquecentisten und empfangen durch das Hofleben ihr charakteristisches Gepräge. Ein dekorativer Meister wie Lebrun, ein heroisch-klassizistischer Landschaftler wie Claude Lorrain werden zu Schulbildnern.

Zur Kokolozeit leuchtet Watteau als Stern. Harlequin steht vor uns als neuer fesselnder Typ, ein ernst, fast traurig blickender Bajazzo. Und dieses Komödiantentum mit dem Seufzer im Gekicher übte seinen besonderen Reiz. Auch Träume vom Liebesglück der Kavaliere und Schönen auf Märcheninseln erstanden in Farben. Der neue Geschmack, der mit solchen Bildstoffen die ästhetisch sehr anspruchsvoll geschulten Franzosen vollständig gewann, bezaubert noch heute mit gleichen Armidakünsten. Es ist die Mischung galanter Züge mit dem Hauch sentimentaler Stimmung, das eigenartige Miteinander von Poesie und Pikanterie. Der Erfolg so gearteter Schöpfungen, auch der graziös frivolen der Boucher und Fragonard, war in gleichem Maße ihren betörenden Farbenharmonien zu danken. Nie sind dem Auge holdere, duftigere Wunder dargeboten worden, und ihre Erfolge waren auch durch formenfeinste Zeichenkunst verdient. Die Welt klatschte Kreuze mehr für den Reiz seiner

verliebten, schamhaft koketten Jungmädchen Beifall. Sie haben nichts Naturwüchsiges an sich, aber viel Rührseligkeit und genrehafte Süßigkeit. Wir würden sie wie idyllische Poesien genießen können, wenn nicht ein Beigeschmack des Frivolen eingemischt wäre. Er hat auch häusliche, moralisierende Szenen gemalt, aber von dem tragischen Sehnsuchtszug des Rousseauzeitalters hat er nichts empfunden. Sein anmutsvoller „Zerbrochener Krug“ wird Laien wie Kennern wohlgefallen. Vergleichen wir zwei Frauenbildnisse wie Lancret's „Tänzerin Camargo“ und Reynolds „Nelly O'Brien“, dann wird der Unterschied zwischen französischem und englischem Kokoko klar. Hier soll im Flatterwesen des Tanzes alle Erden schwere aufgehoben scheinen, aber es herrscht doch höchste Künstelei, und hier wahr die Leichtfertigkeit eine gewisse Bürgerlichkeit bei allem Stil des reichen Negligé. Zum englischen Maler gehört eine ausgesprochene Farbenliebe, wenn auch Gainsborough das Flüsternde, Frühlingsfeine wie kein Zweiter meistert, und Realisten sind alle die besten Talente des Insellandes. Reynolds pries als Akademiepräsident den Studenten als erste Lehrmeisterin die Natur, aber er behandelte seine Sizer nach den Rezepten der Tizian und Carracci. Weil er auch das Natürliche zu geben verstand, ist er dem Wesen der Kinder wundervoll gerecht geworden. Schon Hogarth steht fest auf dem Boden des Wirklichen und betet die schwingende Kokokolinie an. Menschenbildnisse, Tiere und Ausschnitte aus der lieblichen Natur der Heimat werden vor allem in England gemalt. Wie Feerien der Kulissenwelt mutet Feld und Wald in der „Liebesinsel“ Watteaus, in der „Schaukel“ Fragonards an, aber das „Kornfeld“, die „Talsfarm“ Constables atmen Schollenduft, lassen meerfeuchte Frische spüren. Auch Madame Vigé Le Brun hat in hohem Maße Charme, nur ist sie nicht mehr rokokohaft, sondern klassisch gestimmt. Sie malte die Männer sympathisch und die Frauen nonchalement gracieuses. Sie hat manche Berührungspunkte, auch in ihrem Schicksal, mit der schönen Schweizerin Angelika Kauffmann. Nach den Sommerernten der Dürer- und Holbein-Zeit in deutschen Landen hatten kulturzerstörende Kriege alles Blühen vernichtet. Wir sind dankbar im achtzehnten Jahrhundert, während des schöpferischen siècle charmant wenigstens Graff, Mengs, die Tischlein am Werk zu sehen. Graff hat in Dresden gelebt, als der Küster der Frauenkirche dem Fremden von der Kuppel herab nach allen Seiten die Ruinen zeigte und lakonisch erklärte: „Das hat der Feind getan.“ Und dennoch hat er damals wie ein deutscher Reynolds unter uns gewirkt, und erst neuerdings hat ihm die Gerechtigkeit des Geschichtsverlaufs seinen gebührenden Platz gesichert. In Werken dieser Künstler ist vieles noch Kokoko-Erbchaft, aber man gleitet in die Luisenzeit über. Die Werbekraft der Antike und der großen englischen Porträtisten setzt ein. Betrachten wir italienische Schöpfungen dieser Zeitspanne, so lassen sich wohl in der „Bühnenden Magdalena“ des Batoni, oder in Tiepolos „Nach dem Bade“ Zusammenhänge mit der Renaissance erkennen, aber vieles andere von diesen Meistern nahm Kokoko-Art an. Sie hat dem Canaletto nicht im Blute gelegen, wenn er mit unendlichem Fleiß die unvergleichlichen Architekturbilder venezianischer Straßen nachschuf. Mehr ist Guardi das Kind seiner Tage wegen seines gelockerten, sprühenden Malwerks und des Blickes für fesselnde Lichtreize.

Im neunzehnten Jahrhundert flattern vorerst die Siegesbanner der Antike. Die Revolution und Napoleon entscheiden ihren Triumph für Frankreich; aus der geistigen Sphäre, durch Goethes Diktatortum, wird ihre Herrschaft für Deutschland ausgerichtet. Das neue Programm faßte in Paris Ingres am klarsten zusammen. „David“, sagte er, „ist der Wiederhersteller der französischen Kunst und ein großer Meister. David hat mich gelehrt, wie

man eine Figur auf ihren Füßen aufrechterhält, wie man einen Kopf auf die Schultern setzt. Ich habe mich wie er an das Studium der Malereien von Herkulanum und Pompeji gehalten, und obgleich ich im Grunde immer seinen vortrefflichen Grundsätzen treu geblieben bin, glaube ich einen neuen Weg eröffnet zu haben. Ich fügte zu der Liebe, die er für die Antike hatte, den Geschmack am lebenden Modell, das Studium der italienischen Meister und insbesondere das des göttlichen Raffael." Das Gemälde „Die Quelle“ bringt diesen Geist zur Anschauung. Für den edlen Körper der Jungfrau haben Praxiteles wie die Hochrenaissance den Linienfluß diktiert. Wir zweifeln, ob dem Künstler die Erdentochter oder die Nymphe die Aufgabe war, und diese Doppelnatur kennzeichnet vielfach französische Altmalerei. Sie hat in den Idealgestalten des Puvis de Chavanne den reinsten Ausklang gefunden. Von Frankreich kommen die bedeutsamen Anregungen, die auch im Ausland die Entwicklung bestimmen. Die Gegensätze prallen aufeinander. Als Bekämpfer des Klassizismus erscheint Delacroix auf dem Plan und wird zum starken Führer der romantischen Schule. Jetzt machte der Kauch der Farbe die Genüsse zeichnerischer Feinheiten nebensächlich. Heißatmige Dramatik trat an die Stelle kühler Würde. Durch Courbet und J. F. Millet wurde dem konsequenten Naturalismus der Platz in der internationalen Malerei erobert. Courbet malte den Münchener Malerverehrern als Selbstporträt eine Tabakspfeife mit der Unterschrift: „Courbet sans idéal et sans religion.“ Millet stiftete dem Freund als Andenken ein Paar gemalte klobige Bauernholzschuhe. Die Brueghel, Teniers und Ostade hatten auch schon Bauern gemalt, aber mehr die genussfrohen, animalisch interessierten. Erst Millet wurde von der Arbeitsbürde dieser Modelle ergriffen. Er entdeckte Schönheit in ihrer Schollenzugehörigkeit und in ihrer gläubigen Demut. Wir sehen Josef Israels und Uhde gleiche Wege einschlagen. Sie, wie Meunier und Liebermann, halfen dem vierten Stand zu künstlerischer Bedeutung. Und die Fülle seelischen Lebens in solchen Vorwürfen adelt den Stoff. Für die Landschaft erkämpften die Barbizonisten, die Schule von Fontainebleau, dem Grundsatz des Naturwahren seine Geltung. Als ihr Vertreter erscheint Corot mit einer *paysage intime*. Um die für unser gesamtes Sezessionswesen richtunggebenden Begriffe der Freilichtmalerei und des Impressionismus gut zu begreifen, muß Manets Bild „Im Treibhaus“ aufmerksam studiert werden. Hier ist irgendein zufälliger Augeneindruck zum Vorwurf gemacht und in ganz direkter Wiedergabe festgehalten. Keine Farben sind flüchtig hingesezt, Schatten fehlen, jeder Lichteffect fällt fort, alles steht in gleichmäßig gedämpfter Helle.

Der Zeiger am Kompaß der deutschen Malerei schwankt während des neunzehnten Jahrhunderts zwischen verschiedenen Polen. Die klassische Vergangenheit ist vorerst, dank Goethes Lehre, das Elysium der Maler. Dem Zwange des Innern muß alles entströmen, für die Nazarener und Cornelius ist christliche Frömmigkeit der Grundquell des Schaffens. „Denn ist der Geist Gottes nicht mit der Kunst,“ schrieb Cornelius, „so helfen alle anderen Mittel nichts, und die größten Anstrengungen und Aufmunterungen sind nichts als Tand.“ Jetzt erstehen uns die Romantiker und die Realisten, die mit den Besten des Auslandes in Wettbewerb treten dürfen. Geschichte und Sage erscheinen blutdurchpulst dank ihrer Einföhlung. Deutsche und italienische Altmeisterkunst, wie zeitgenössische Belgier und Franzosen geben gewisse Richtlinien der Auffassung und der Formenbildung. Des Cornelius stillstrenges, von tiefer Innerlichkeit erfülltes Wandgemälde „Josef und seine Brüder“ ist ein Beispiel bedeutender Begabung zur Monumentalkomposition. Auch Künstlern wie Kaulbach, Kethel, Lessing, Schnorr, Gebhardt und Piloty war sie verliehen. Aus Düsseldorf, München und

Berlin sind Landschaftler, Volksschilderer und Genremaler wie Blechen, Defregger, Knaus, Diez, Spitzweg hervorgegangen. Wirken nicht Schwind, der Märchenerzähler, und Richter, der Kleinbürgerfreund, wie erfrischender Quelltrunk. Das Genie Böcklins hat neues besichert, hat Poetenträume von antik-romantischen Fabelwesen in südlicher Landschaftschönheit geschaut und in betörenden Farbenoffenbarungen glaubhaft gemacht. Weltnah ist er trotz aller Weltenferne. Unnahbarer und Kühler, aber voll künstlerischer Hoheit stellen sich die Gestalten Feuerbachs dar. Aus eingeborener Größe empfand er Wahlverwandtschaft mit Hochrenaissance-Geist, vermochte in seiner „Iphigenie“ einen erhabenen Typ für die tragische Königspriesterin zu schaffen. Prometheisches Feuer, das des Philosophen Hang abdämpft, lodert in der Malerei des genialen Bildhauers und Graphikers Max Klinger. Er ist der Realist und Idealist zugleich. Wer könnte sich der Treuherzigkeit und Gemütswärme des Hans Thoma verschließen, oder der reinen Innigkeit des naturalistischen Religionsmalers Uhde. Wie sehr wir in der rechten Einschätzung technischer Eigenschaften gewachsen sind, beweist die Stellung, die wir Leibl und seiner ganzen Schule einräumen. Sein schlichter Naturalismus wird durch die vollkommene Schönheit der malerischen Behandlung zur Augenweide. Einen besonderen Altar haben wir für Menzel zu errichten, denn in dem Werk dieses Meisters aller realistischen Meister war der Sezessionismus bereits vorweggenommen.

Die Kunst der Briten ist bei aller Zurückhaltung vielseitig. Sie hat manchen kontinentalen Einfluß aufgenommen und auch Schottisches und Englisch nach außen wirken lassen. Stark hat sie Frankreich beeinflusst. Vergebens suchen wir nach auffallenden Raumbegabungen, aber die Landschaftler und die Porträtisten haben Außerordentliches vollbracht, auch im Genre ist eine ganz besondere Originalität entwickelt worden. Nie hat die Kunstgeschichte ein Phänomen der Landschaftsmalerei wie Turner besessen. Er hatte die Natur mit äußerster Treue studiert und schilderte all ihre Herrlichkeiten als Realist wie als Romantiker. Zu faustischen Dichtungen wurden ihm Wolken und Ebenenzüge, und auch die holden Idyllen inspirierten seinen Pinsel. Neue Bahnen eröffnete er als Maler der Atmosphäre, deren erstaunliches Wesen ihm durch die Inselheimat und Venedig aufging. Turners Naturdarstellung beschäftigt das Gemüt wie die Phantasie, sie entzückt wie sie erhebt. Ein Meister wie Constable wirkt neben ihm prosaisch, und doch hat er als Heimatskünstler Großes geschaffen, und als Bahnbrecher die gesamte moderne Kunstbewegung einleiten helfen. Starke Wirkungen sind von den Präraffaeliten ausgegangen, die wie die deutschen Nazarener im Sinne der Frühitaliener und Dürers eine durch Gemütsfülle veredelte und in strengem Naturstudium zuverlässig geschulte Kunst erstrebten. Sie sind die Idealisten und Realisten zugleich gewesen, haben durch Inhalt und Ausdrucksart der nationalen Malerei neue Qualitätswerte geschaffen. Werke wie des Burne Jones „Goldene Treppe“, des Rossetti „Traum Dantes“, Millais' „Begnadigungsbefehl“ und Holman Hunts „Die beiden Herren von Verona“ sagen deutlich genug, daß hier ein höherer Seelenaufschwung voranging, eine andere Ausführungsweise gewählt war als von den Reynolds und Gainsborough. In die Nähe dieser vornehmen Reformatoren stellt sich der gemütvollste Naturalist Fred Walker und ein Hellasanbeter wie Frederick Leighton. Religiöse Weihegebiete, das Land der Romantik taten sich für das Volk der Praktiker auf. Ein Darsteller des reinen Gedankens, ein Symbolist von titanischer Kraft ist George Frederick Watts, der durch das Hochrenaissance-Gepräge seiner Kunst mit Recht als der Tizian Englands gefeiert wird. Wenn auch ein Bauernbild des Naturalisten Clausen für die Hausgalerie gewählt wurde, sollte die Kul-

tivierte Art des britischen Sezessionismus Ausdruck finden. Ihm halfen die geistreichen Meister der Farbe, die Anglo-Amerikaner Whistler und Sargent, als Anhänger des Impressionismus mit zum Durchbruch.

Wohin wir im Kunstschaffen der Neuzeit blicken, quellen wie aus dem Füllhorn der Abundantia köstliche Schöpfungen jeglicher Art. Mit bodenwüchsigem, fesselnder Kunst sind die nordischen Völker in unseren Gesichtskreis getreten. Verschieden wie ihr Land und ihre gesellschaftlichen Bedingungen gibt sich ihr Schaffen und gewann doch die Herzen durch echte Menschlichkeit und künstlerisches Könnertum. Auch Rußland hat durch starke Nationalkunst überrascht. Im Inland wie im Ausland sucht Revolutionswillen augenblicklich Altgeheiligtetes zu zertrümmern, neue Formen und neuen Inhalt zu schaffen. Aber der Vorsichtige wartet ab, welche Delos-Insel als Geburtsstätte des echt Göttlichen dem Wogenbraus entsteigen wird. Auch in künstlerischer Beziehung besteht die Verkettung der Nationen, und die lebenswürdigste Mittlerin bleibt immer die Kunst.



Renaissance.



Mit der Schnelligkeit des Wachstums eines olympischen Gottes vollzieht sich die Entwicklung der Malerei aus der Gotik in die Renaissance. Ein wundervoller Schwung muß die Schöpferseelen getragen haben, die aus der kleinlichen Art der Miniaturisten das freizügige Regen gottähnlicher Menschen gestalteten. Nach Italien, den Niederlanden und Deutschland müssen wir ausschauen, um diesen großartigen Werdeprozeß zu überblicken. Wie fabelhaft eingehend und bereits geadelt von einer erstaunlichen Volkskultur erscheinen schon Frühwerke. Mittelalterliche Glaubensinnigkeit und das offene Auge für die Wirklichkeit, für Menschen und Heimatsnatur spricht aus ihnen. So ganz sie noch auf die Ausgestaltung der Einzelheit gestellt sind, so echte Zeitspiegler verstanden sie zu werden. Das Wesen der flandrischen Gelehrten und Großkaufleute, all der Würdenträger und schlichteren, zartgefügtten Damen aus dem luxusliebenden Kreise der burgundischen Herzöge ließt sich bei den Brüdern Eyck von den Manieren und Trachten ihrer Bildfiguren ab. Wunderliche Gegensätzlichkeiten des Grobschlächtigen und Aberzierlichen wußten deutsche Frühmeister wie Franke und Stephan Lochner festzuhalten. Diese Künstler wagten den Schritt von der Miniatur zur Tafelmalerei. Aber sie blieben noch mit der Enggebundenheit des Anfängers behaftet, und diese scheint sich von dem Schaffen der Niederländer und Deutschen nie recht loszulösen. So Kunstfeines auch überall die Schauenden fesselt, am reinsten offenbart sich die Gottheit im Süden.

Die Italiener sprengen entschlossen den gotischen, spitzbogigen Druck und verlangen nach antiker Weiträumigkeit. Frei machen sie die Körper von bauschigen Faltenmassen, lieben schlichten Fall der Gewänder, die Hüllenlosigkeit edler Körper. Auch hier finden sich die Freunde des Realen. Sie emanzipieren sich stark von religiösem Inhalt und beginnen der Sinnenfreiheit volle Rechte zu gewähren. Immer wird nach Hellas, vor allem nach Rom ausgeschaut, und der Geist der Kunst streng wissenschaftlich erforscht. Bedeutende Theoretiker sind diese romanischen Meister zugleich. Ihre Anatomie, ihre Perspektive stellen wissenschaftliche Großtaten dar. Und welche malerische Breite, welche Herrlichkeit der Formen erblüht unter ihren Pinseln. In vielen Malern kommt vorerst die gotische, erregte Linie noch nicht recht zur Ruhe. Krauses, Gekünsteltes zeigt sich in den Bewegungen, Unsicherheit im Stehen und Gehen, auch raubt übertriebene Schmucklust den Gebilden die Klarheit. Wie in der Philosophie dieser Zeit gehen Antikes und Christliches in der Malerei sonderbar durcheinander. Mars und Helena werden mittelalterlich angeputzt. Die Helden des Epos tragen die Römertoga, auf dem Hausaltar wird vor Platos Büste die ewige Lampe entzündet. Rom ist der Ort, um diese Renaissancegotik kennenzulernen. Die Peruginos und Botticellis in der Sixtina, Pinturicchio im Apartemento Borgia, Filippino

Lippi in der Maria Sopra Minerva vertreten ihren Geist. Reife Schönheit heißt das Kennwort der Renaissance, aber ihr Wesen ist mit dieser Formel nicht erschöpft. Sie sieht auch die Elementarnaturen bei der Arbeit, deren Kraftüberschuß alle Wohlabgewogenheit überschäumt. Im Bildaufbau wagen sie den Ossa auf den Olymp zu türmen, lassen die Formen strogen, die Bewegungen stürmisch werden. Sie hat auch ihre Signorelli, Tintoretto, Giulio Romano, den Renaissance-Barock, den ein Titan wie Michelangelo zum reinen Barock überleitet. Es ist heute Mode, das Wesen der Renaissance aus Bewunderung für das Barock zu verkleinern. Aber je tiefer wir eindringen, je mehr spottet Renaissancereichtum jeder Unterordnung. In ihm ist Gotisches und Barockes zu genießen, und zugleich die Edel Frucht alles Kunstschaffens, die vollkommen ausgeglichene, die klassische Schöpfung. Den Raffael, Tizian, Leonardo, Giorgione, Palma, Veronese und Piombo ist sie gelungen. Ihnen war der Mensch das Maß aller Dinge. Im bel canto des Umrisses und der herrlichsten Farbengebung, als die in sich ruhende Vollkraft prangt er in ihren unsterblichen Gemälden.

Schon das 15. Jahrhundert sieht als wahren Kecken seiner Junft Andrea Mantegna, den Paduaner, ragen. Verwandtes Streben ließ ihn den gewaltigen Naturalisten und Charakteristiker Donatello zum Vorbild nehmen, der wie kaum ein zweites Genie schulbildend gewirkt hatte. Wie ein Plastiker wollte Mantegna in Farben auftreten, und so tragen seine Porträts, seine Religionsbilder, seine Mythologien und Allegorien diesen Zug in das Grandiose. In Venedig wird aber erst die Farbe zum echten Lebenselement der Kunst gemacht. Die wundervolle Lage der Lagunenstadt mit ihrem Meererglanz und ihren Lustspiegelungen, die Prachtentfaltung der Aristokratie und der festlich heitere Volkssinn bilden eine besondere Farbenliebe und Verfeinerung des Farbensehens aus. Hier lebt das Malergeschlecht der Bellini mit seinem stolzesten Sproß Giovanni, dem eigentlichen Begründer venetianischer Kunstgröße. Mantegna war sein Schwager, aber dessen strenge Erhabenheit lag seinem Wesen weniger als sinnengefälliger Liebreiz. Er mußte Farbewonnen auf der Leinwand hervorzaubern und Menschen, die den Schönheitsfreund entzückten. Seine Madonna, seine Heiligen, seine Kinderengel sind stets in beglückender Seelenheiterkeit erfasst, und dennoch oft von tiefem Empfinden erfüllt. Er ist auch der Meister des ruhig-klaren Aufbaus. Im 16. Jahrhundert hat Italien die Reihe von Künstlern besessen, die wie ein Königsgeschlecht prangen. Leonardo da Vinci ist eine jener vielseitigen Renaissance-Erscheinungen, die der menschliche Geist nur schwer zu fassen vermag. Er ist der vollendet schöne Mensch, der große Maler, Bildhauer, Gelehrte, der Musiker und Schriftsteller. Trotz seiner klassischen Werke und seiner Berührung mit den Größten der Zeit ist er allen Zeiten das fesselnde Rätsel geblieben. Dieses unerklärliche Etwas spricht auch aus seinen Gestalten, ihren Augen, ihrem Lächeln. In diesen Werken liegt wie bei keinem zweiten Künstler die Seele des Schaffenden geoffenbart und verborgen. Correggio hat tief unter diesem Einfluß gestanden, aber die Höhe des Genies ist nicht die gleiche. An ihn müssen wir uns wenden, wenn wir das feinste Weben des Lichtes im Bilde genießen wollen, die leisen Übergänge, das magische Halbdunkel, den Reiz des Lieblich-Weiblichen. Aus der Sphäre umbrischer Idylliker ging Raffael hervor, um als Typ harmonischer Ausgeglichenheit die Herzen aller Kulturmenschen zu gewinnen. In seinen Madonnenbildern, wie in den Porträts und Monumentalgemälden bleibt ein künstlerischer Wesenszug allbeherrschend, zusammenfassende Geistesgröße bei seelischer Zartheit. Im Madonnenbild hat sich Raffael von der schwächernen Zurückhaltung des Umbriers zu römischer Kühnheit entwickelt. Leonardo und später der titanische Michelangelo haben ihn zur

Gefolgschaft gezwungen, aber trotz aller Aufnahmefähigkeit, diesem Kennzeichen außer-gewöhnlicher Naturen, kündigt sich seine Eigenprägung in jedem Werk seiner Hand. Auch in manchen seiner letzten Porträts hat Sebastiano del Piombo, ein Schüler der großen Venezianer und des Michelangelo, stark gewirkt. Bei der Namenszeichnung einiger Bildnisse ist zwischen Raffael und Piombo viel geschwankt worden, und das kennzeichnet die Bedeutung Piombos. Er war der Meister des Kolorits und der großzügige, zuweilen machtvolle Gestalter ergreifender Wandgemälde. Venedigs Ruhm gipfelt in Tizian. Vorerst stempeln Lehrer wie Bellini und Giorgione seine Kunst. Von ihnen empfängt er die Liebe zur Schönheit und zur tiefen, symphonischen Farbe. Während eines vollbemessenen Menschenlebens hält seine Kunst diese Grundzüge fest und führt sie zu höchster Veredlung. Aber sein Stoffkreis ist reicher. Lyrisches wie Dramatisches weckt seine Bildnerinstinkte, und jede Pinselschöpfung seiner Hand verrät die wahrhaft große Auffassung. Gleichviel ob er die Venus selbst in immer neuen Varianten schildert, ob die phantastische Welt der Mythologie, die Religion, der Edelmensch seiner Zeit, die Landschaft ihm Stoffe liefern, Tizians Hand hebt alles in eine Sphäre vornehmer Schönheit. Er wahrt diesen Charakter, ob seine Technik vorerst liebevoll eingehend, oder schließlich mit impressionistischer Vereinfachung der Mittel arbeitet. Sein Einfluß auf das Damals wie auf das Heute ist überwältigend geblieben, und einstige Meister wie die Palma Vecchio, Veronese, Moroni, wie in unseren Tagen die Lenbach und Watts nannten sich stolz seine Schüler. In der weiblichen, goldhaarigen Halbfigur, dem Volltyp venezianischer Existenzmalerei, dessen prachtvollen, animalische Geruchsamkeit keine Geistesbeweglichkeit stört, ist Palma der Meister geworden. Ein würdiger Nachfolger Tizians war Veronese, der Schilderer des großartigen Festeslebens der Lagunenstadt, der weniger durch innerliche Großheit als durch dekorative Vollkraft seine Stellung schuf. Ihm stand Moroni nahe durch edle Menschenbildnisse. Die Mittagshöhe italienischer Malerei begann schon während des 16. Jahrhunderts zu verblaffen. Vielerlei Manieristenwesen begnügte sich mit schulgemäßen Leistungen, während die Wirkungen der Reformation die Länder Europas in Unruhe hielten.

In Deutschland hatte sich der Genius während des Renaissance-Zeitalters auch zu einigen Künstlern gesellt. Aber hier sieht es im Garten der Kunst weit weniger blütenleuchtend aus. Schönheiten sind auch vorhanden, doch wollen sie aufgesucht sein und mit verständnisvollem Geist genossen werden. Ihr Wesen ist lokalgeprägt, weit verschlossener, spröder als das der in südlicher Sonne gezeitigten Werke. Die Reformation mit dem ganzen Gefolge ihrer Kriege und Meinungszerfplitterungen bot mehr dem Soldaten und Gelehrten, als dem Künstler Raum zur Entwicklung. Uns fehlten auch die großen Mäzenaten, und vor allem das Schönheitsbedürfnis der Italiener. Bürgerfönn wurde bei uns der maßgebende Faktor. Er ergöhte sich an Kunsthandwerklichem, an den Schnitzaltären, den Holzschnitten. Er kannte kein Bedürfnis nach großzügigen Wandgemälden. Der Deutsche des 16. Jahrhunderts wählte sich die Frühflorentiner, nicht die herrlichen Großmeister Roms oder Venedigs zum Vorbild. Auch Mantegna wurde einer der geliebtesten Führer. Sein gelehrter Einschlag, seine Naturtreue und sein Fleiß waren die Züge, die den deutschen Künstler entzückten. Wenn wir bei allen Schwierigkeiten des Klimas, der Rassenanlage und des historischen Geschehens dennoch ein Viergestirn wie Grünwald, Dürer, Holbein und Cranach leuchten sehen, hat sich die echte Kunstbegabung unseres Volkes erwiesen. Grünwald war das Elementargenie, das nicht nach Süd und Nord ausblicken brauchte, um seiner Vision den entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Voll seines

Heilands durchlebte er in leidenschaftlicher Einfühlung dessen Passionslauf. Was er schuf, entsprang strengstem Naturstudium wie fessellosem Phantasiefug. Ein Meister des Kolorismus, wußte er der Palette die kühnste und zarteste Tonsülle zu entlocken. Er schilderte Himmelslichtglorien und Cherubimjubel bei der Geburt des Christkinds. In düstergluten-der Abendlandschaft ließ er den grausam zermarterten Leib des Gekreuzigten als Symbol der schmerzbeladenen Menschheit ragen. Und wie einen aus dem Irdischen zur Gottesnähe emporreißenden Wirbelsturm empfand er das Wunder der Auferstehung. Albrecht Dürer spricht nicht zu den Sinnen wie Tizian und Raffael. Charakteristische Schärfe, nicht veredelnde Schönheit ist sein Merkmal. Er berauscht nicht durch blühendes Farbenleben, wirkt als Kolorist oft bunt und kraß, seine Formen schwellen nicht in harmonischem Linienzug, sie zeigen viel Eckiges, Hartes, Knitteriges. Dürer ist nicht der unmittelbare Sieger, er will errungen werden, aber wer seine Größe entdeckte, wird auch vor ihm der Heldenanbeter. Diese Größe liegt in dem kühnen Flug seiner Phantasie, in tiefster Gemütskraft und in einem Fleiß, der eine Größe in sich darstellt. Aus Italien vor allem, auch aus niederländischer Kunst hat der Meister sich wesentliches Wissen geholt. Er wurzelte jedoch ganz und gar in der Nürnberger Heimat, und diese Schollenverwachsenheit stempelt seine Gemälde, seine unvergleichlichen Stiche und Holzschnitte als kerndeutsche Schöpfungen. Hans Holbein ist aus Augsburg gekommen, aus der prachtliebenden, schwäbischen Stadt, die mit Italien in regstem Verkehre stand. Dieser Ursprung erleichterte ihm die Entwicklung zur Freiheit des Stils. In ihm besitzen wir ein echtes Stück Hochrenaissance auf deutschem Boden. Seine Liebe zur schönen Form, zur tiefen leuchtenden Farbe, sein feiner Dekorationsfönn reden aus Passionszönen, Altarbildern, Porträts, aus Holzschnitten und Zeichnungen. Auch er hat genug des Tiefsinns und der Glaubensinnigkeit. Lukas Cranach, der treue Freund Luthers, erreicht die Höhe dieser beiden Deutschen nicht. Aber seine Volkstümlichkeit ist durch die vortreffliche Porträtierung hervorragender Zeitgenossen, durch Zartheit und Liebenswürdigkeit in religiösen und allegorischen Vorwürfen verdient.

Eine Neigung zum Kleinmeisterstil betont sich stark in deutschem Schaffen und haftet noch ausgeprägter an der Malerei der Niederlande. Schon im Werk des elegant-nervösen Roger van der Weyden und des leidenschaftlichen Hugo von der Goes war das Lebensgroße ganz vereinzelt. Mit der blühenden Nacktheit der Renaissance wagen sich die Nordländer nicht hervor. So viel ästhetische Genüsse ihre Farben, ihre Einzelfinheiten bereiten, es fehlt die volle Freiheit des Daseingeföhls. Man hängt mit aller Treue am Gotischen. Auch als südländische Verführungsmacht, die Mabüse und Lucas von Leyden bezwingt, erhält sich deutlich die eingeborene Anlage. Und manches klassische Porträt der Scorel und Mor ist Holbein und Kulmbach mehr verwandt als Lotto oder Tizian. Die Bosch und Patinir haben mit inhaltreichen Landschaftsausschnitten mit unglaublicher Fülle von Menschen- und Tierstaffage, und phantastischen Eingebungen geschaltet. Auch sie bleiben im Grunde mehr die Miniaturisten. Selbst der geniale Volksschilderer, der Bauernbrueghel, unterstellt sein Temperament einem unsäglichen Fleiß. Ob er aus bewegtem Gemüt, oder aus des Satirikers Angriffslust gestaltet, ob das Terrain sich weit und frei in seinen Darstellungen ausdehnt, er geht der winzigen Einzelheit mit geduldigem Nachprüfen bis auf den Grund.

Erstaunen und Bewunderung nennt Goethe die einzigen Führer zum inneren Heiligtum der Kunst. Wir spüren ihre Allgegenwart, während die Malerei der Renaissance uns ihre Großtaten schauen läßt.

„Cosmas und Damian vor dem Richter“

von Fra Giovanni da Fiesole (Fra Angelico) (1387–1455)

Alte Pinakothek, München

Wo der Freund der Kunst mit einem Werk des Fra Giovanni da Fiesole in Berührung kommt, zwingt sich des Malers Beinamen — Angelico — auf die Lippen. Ein zaubrisches Licht, eine wie aus unsichtbarer Himmelsnähe strömende Verklärung und unsagbare Innerlichkeit der Gestalten knüpfen wie mit magnetischen Bänden an diesen frommen Meister der italienischen Frührenaissance. Wenn es uns die Geschichte nicht sagte, würden seine Bilder mit berebten Zungen von der Treue gegen die strengen, reinen Lehren der Dominikaner zeugen. Seit er nach künstlerischen Vorstudien noch im Jünglingsalter über den eigenen Lebenslauf entscheiden durfte, hatte er sich zu dem Bettelmönchorden, den christserfüllten Mystikern, bekannt. Als Dankeschuld für die Beglückungen durch den Glauben an den Gottessohn hat er alle seine zahlreichen Werke entstehen lassen. Und dieser Malermönch war mit quellender Schöpfergabe gesegnet, schuf in Farben wie der Vogel singt. Ein hohes Loblied mystischer Christseligkeit ist sein gesamtes Schaffen. Die tiefe Wirkung die er auf uns so anspruchsvoll geschulte Kinder einer späteren Zeit ausübt, sagt deutlich, daß stärker als alle technische Vollkommenheit die seelische Kraft der Künstler entscheidet. Noch finden wir in den Werken des Angelico nicht das entschlossene Naturstudium der Masaccio und Signorelli, und doch spricht seine Kunst mit eindringlicher Kraft seine Mission aus. Päpste und Fürsten hat sie sich zu Auftraggebern geworben, die gesamte Nachwelt zu ihren Bewunderern. Sein Stoffkreis erscheint nur ein sehr begrenzter. Immer wieder malt er die Krönung der Maria, die Verkündigung, das Jüngste Gericht, die Madonna mit Kind und Heiligen, Szenen aus dem Heiligenleben. Er betätigt auch oft einen Hang zum Erzähler, wie der an seinen späteren Arbeiten mitwirkende Gehilfe Benozzo Gozzoli. Aber auch das bescheidenste Figürchen Angelicos, der als Miniator begann, und der immer wieder im Kleinformat ausgestaltete, scheint wie ein Gefäß voll des heiligen Geistes. Mit Recht spricht der seine Malerbiograph der Renaissance, Vasari, von der unglaublichen Lust und Süßigkeit, die seine Männer und Frauen ausströmen. Je länger Fra Giovanni schuf, je schärfer ist sein Auge für die Wirklichkeit geworden. Wir beobachten eine wachsende Kennerchaft des menschlichen Körpers, der Landschaft, der Architekturen, der Trachten und Rüstungen, ohne jemals den echten Naturalisten nachweisen zu können. Langsam läßt er alle Hüllen des Christkinds fort, mehr und mehr glauben wir einen ausgezeichneten Porträtisten zu entdecken, aber nie kann von einem kühnen Aktstudium, wie es Zeitgenossen aufnahmen, die Rede sein.

Während Fra Angelico dem Dominikanerorden angehörte, erbebt Italien von kirchlichen Kämpfen. Seine geistlichen Vorgesetzten hatten die Fehde gegen die Seelenvergiftung durch Weltlichkeit aufgenommen, ohne vorerst mit der fanatischen Glut eines Savonarolas vorzugehen. Nichts vermochte auch nur einen Atemzug lang jemals des Künstlers Weigerung zu ändern. Er diente verschiedenen Päpsten, malte im Auftrag vieler Städte und Klöster, des klugen und frommen Handelsfürsten Cosimo de' Medici. Er mußte als Jüngling schon mit den Ordensbrüdern vor Florentiner Verfolgung aus Fiesole nach Foligno und Cortona fliehen, aber nur rein geistlicher Inhalt füllt all seine Bilder. Wie der vor den Mund ge-

haltene Zeigefinger seines Petrus Martyr über der Sakristeithür des Klosters San Marco scheint seine Kunst der Welt zu sagen: Ihr sollt schweigen und Gott lassen wirken und sprechen. In immer neuen Abwandlungen diente er dieser Aufgabe. Bald setzte er seine Maria mit dem schmalen, feinen Antlitz, der hohen Stirn, den ernsten Augen auf einen niedrigen Sitz, oder auf einen Thron, bald in ein Tempelinneres, oder in die Landschaft. Köstliche Brokate sind hinter ihr aufgespannt, und das Jesukind erscheint öfter im langen Kleidchen oder ein wenig verhüllt. In visionärer Verzückung sieht er seine Heiligen im Himmelsgewölke, läßt es wie goldene Lichtglorien den Raum durchrieseln. Seine Männer zeigen reichere Abwechslung als die Frauen, und in den Engelwesen hat er den Inbegriff jungfräulicher Lieblichkeit gemalt. Ein paar solcher musizierenden Gestalten von dem Affizien-Altarbild, das er für die Zunftkapelle der Florentiner Flachshändler malte, werden oft genug in Nachbildungen erworben. Wie kaum ein anderer meistert Angelico die anmutvolle Bewegung, das eigenartige Schreiten. Mit der Gebundenheit der Gotik treten seine Figuren vorerst auf, aber schnell lockert sich die Steifheit. Ein ganzes Zeitalter scheint zwischen dem Hochaltarbild von San Domenico bei Fiesole und den Fresken der Nikolauskapelle im Vatikan zu liegen. Viel war vom Geist der Antike nach Florenz eingeströmt, und wir spüren die Berührung mit ihm in der Faltengebung des Angelico. In straffen, gleichlaufenden Einbuchtungen oder in weichen Biegungen läßt er seine Gewänder fallen. Kein stürmisches Innenleben, wie in der Nach-Phidiaszeit, keine spitzfindige Schärfe, wie bei deutschen Meistern offenbart sich, nur der Sinn für Regelmäßigkeit und Liebenswürdigkeit. Auf der Höhe seiner Leistungen stand er, als er wie aus seelischem Zwang um 1435 die heut in der Akademie zu Florenz bewahrte „Kreuzabnahme“ vollendete. Mitten in die bezaubernde umbrische Landschaft hinein setzt er das erschütternde Ereignis. Er läßt eine Fülle natürlich angeordneter Gestalten Anteil nehmen, zieht uns ganz in die Tragik des Vorgangs durch die beredte und doch so leise Mienensprache sein charakterisierter Menschen. Im Kloster San Marco zu Florenz ist die geweihte Stätte, wo die Kunst Angelicos in Sälen und an Zellenwänden mit wahrer Verschwendung ihre Gaben austeilte. Hier sollten seine Dominikanerbrüder auf Schritt und Tritt das Wunder göttlicher Einwirkung spüren. In Juwelen der Kleinkunst hat sich sein Genius verewigt, und in dem großen Wandbild des Kapitelsaals, der „Andacht zum Kreuz“, gab er sein Höchstes als Meister der Komposition und der Durchseelung. Der Ruf des Papstes ließ den Maler sein letztes Jahrzehnt in Rom verleben. Hier bezeugen die Wände der Nikolauskapelle im Vatikan, wie die Großartigkeit und Feierlichkeit der Reste des Altertums seiner Kunst ihr Gepräge mitteilten. Bis in die 35 Bildchen des Silberschreins der San Annunziata läßt sich dies verfolgen. In Maria sopra Minerva faßte seine Grabchrift noch einmal sein Kunstideal zusammen:

„Nicht werde mein Ruhm, daß ich war wie ein anderer Apelles,
Sondern daß all mein Tun, Christus, dem Deinigen galt.“

Die Menschen unseres Gemäldes lassen nicht des Vasari Wortes denken, daß „die seligen Geister im Himmel nicht anders sein könnten, wenn sie Körper hätten“. Hier suchte der Maler als Historiker aufzutreten, und verrät noch das Frühstadium seiner Kunst in Ausdruck und Gebärden. Geradlinig ist alles gerichtet in der Architektur wie in den Körpern. Keine Ergriffenheit stellt sich ein bei dem Henkerspruch des Richters Lisias über die unschuldigen Ärzte Cosmas und Damian, mit denen die jungen Brüder treu bis zum Tod zusammenhalten. Andere Bilder des Angelico schildern andere Szenen aus dem Leidensweg dieser Märtyrer.



Fra Giovanni da Siesole (Fra Angelico) / Cosmas und Damian vor dem Richter

Alte Pinakothek, München

„Maria verehrt das Kind“

von Filippo Lippi (um 1406-1469)

◆ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ◆

Heut ist das Genrebild in der Kunst verpönt, und doch danken wir ihm die besten Aufschlüsse über alle Kulturererscheinungen. Als die Malerei in Italien die Augen aufschlug, fühlte schon ein Mitglied des Giotto-Kreises den Drang zu dieser Darstellungsform. Und mit immer wachsender Hingebung übten sie die Meister, selbst die der Hochrenaissance, deren Ideal doch die monumentale Form war. Wenn der Florentiner Fra Filippo Lippi seine frommen Bildstoffe mit Vorliebe recht menschlich vortrug, gern heilige Handlungen mit allerlei der Wirklichkeit abgelauften Nebenvorgängen begleitete, entspricht dies dem Mönch, unter dessen Kutte stets das Herz des Weltkinds klopfte. Er war nicht wie Fra Angelico sein lebelang der hingebende Sohn des Ordens. Den Lockungen der Frau Welt war er ein gefügiges Werkzeug. Als Summe seines Lebens hat die Geschichtschreibung die vier Ideale festgestellt — Kunst, Liebe, Geld und Prozesse. Der Kunst hat dieser Frate wie einer Schicksalsbestimmung von jung auf gedient. Als man das achtfährige Waisenkind in ein Karmeliterkloster gesteckt hatte, bedeckte er die Schulhefte mit Zeichnungen, und während seiner Arbeiten im Chor des Domes von Spoleto nahm ihm der Tod den Pinsel aus der Hand. Geliebt hat er immer. Er hat sich wie ein Luther, ohne dessen sittliche Prinzipienfestigkeit, zum Bruch des Zölibats entschlossen, nachdem ihm die Geliebte, die Nonne Lucrezia Buti, einen Sohn geboren hatte. Geld muß er für seinen lustigen Lebenswandel viel gebraucht haben, und seine unzuverlässige Geschäftsführung hat ihn beständig in Prozesse verwickelt. Aber abgesehen von seinem Genie als Maler, muß die Lebenswürdigkeit des immer lustigen Mönches ihm Freunde und Gönner erworben haben. Durfte er doch dem Cosimo von Medici, der offenbar auf seine Leichtfertigkeit hingewiesen hatte, die Antwort erteilen: „Ausgezeichnete Geister sind Geschenke des Himmels und keine Lastesel.“ So begreift sich eine Kunst, der Pathos, die Weihe der Frömmigkeit versagt war, die aber durch genrehaften Liebreiz und technische Ausgestaltung Bewunderung weckt. Die Lust zum Genre muß Franzosen und Niederländern wie Italienern tief im Blut gesteckt haben. In Florenz war schon im fünfzehnten Jahrhundert der Boden gut vorbereitet, denn dem sieghaften Naturalismus entsprach ein Eingehen auf alle Dinge der Wirklichkeit. Man versuhte unglaublich sorgfältig in der Wiedergabe der Landschaft, des Heims, der äußeren Erscheinung des Menschen. Man erlöste die Madonna und alle Heiligen gern aus dem versteinernen Bann byzantinischer und gotischer Stilstrenge. Klar tritt das Streben zutage, die heiligen Bücher in Leben zu verwandeln.

Schon das Tondo (Rundbild) des Fra Filippo Lippi in Richmond „Die Anbetung der Könige“ rollt sich, trotz alles Menschengewimmels, wie ein im höchsten Grade fesselndes Stück florentinischen Volkslebens auf. Wie anschaulich ist der Ausschnitt aus der kleinen Gebirgsstadt, der sich mit seinen Häusern, Stallungen und Ruinen zur Höhe emporbaut. Wie deutlich wird florentinisches Gebaren in all diesen erstaunten und erregten Bürgern. Der Pfau auf dem Dach, das herabfliegende Fasanenpaar sind in ihrer Art wesentlich wie Maria und Joseph. Im Dienst der Mediceer und des toskanischen Adels, für Haus- und Altarschmuck ist der Meister dann beschäftigt gewesen. Auf den Fresken des Doms zu Prato, die die

Legenden des Stephanus und Johannes behandeln, findet sich, trotzdem Antike und Renaissance feierlich hineinklingen, mancher lebensechte Einzelzug. Und wie höht dieser Realismus die Reihe köstlicher Madonnenbilder in der Akademie zu Florenz, in Berlin, in den Uffizien und im Pitti-Palast. Nirgends ist das Genre durch Ausführung und Stoffliches zu höherer Bedeutung erhoben, als durch die Tondo-Madonna des Pitti. Zwar ist sie mit dem pastörliehen, nackten Jesukinde, dessen Linke den Granatapfel hält, in besonders großem Maßstab hingesezt, aber durch welches geschäftige Wesen hält uns die Wochenstube des Hintergrundes fest. Die herbeiteilende Dienerin erinnert an Tänzerinnengestalten der Botticelli und Ghirlandajo. Wie glaubhaft ist die Begrüßungsszene auf der Treppe. Wie interessieren die Marmortäfelung des Bodens, die Haube der Maria, die wundervolle Lichtführung. Obgleich Zinnober in allen Abstufungen, ein grünliches Grau und viele schwärzliche Dunkelheiten auftreten, ist alles fein zusammengestimmt. In der Madonna der Uffizien gelang es dem heitren Sinn des Künstlers ein ganz neues Motiv zu erfinden, das die Reihe solcher Bilder um einen reizenden Gedanken bereichert. Hier heben zwei lachende, derbe Engelbuben das dralle Christkind zu der Madonna empor, während sie als elegante Frau mit lieblicher Würde die Hände zur Anbetung zusammenfügt. Auch die berühmte „Kronung der Maria“ im Vatikan mutet, trotz aller Engelscharen mit Lilienstengeln, im Gottvater wie in den Heiligen fast bürgerlich behäbig an. Dieses Werk überliefert uns in dem vorn, in einer Seitennische knienden Mönch ein Porträt des Fra Filippo, das mehr von einem philisterhaft frommen Mann als von dem großen Maler ausagt.

Um Lippi ganz in seiner Anmut und technischen Feinheit zu begreifen, müssen wir den Predellen, den schmalen kleinen Streifenbildern, die er als Nebenglieder größerer Werke schuf, besondere Aufmerksamkeit widmen. Hier sind ihm entzückende Genres gelungen, die verschiedene Museen als Schätze bergen. Nirgends gibt es einen anziehenderen Landschaftsausschnitt als auf einem solchen Petersburger Werkchen, im Besitz der Prinzessin von Oldenburg. Hier spielt sich eine Wundererscheinung im Leben des heiligen Augustin wie ein Grimmsches Märchen am murmelnden Bergwasser, unter Tannen und Knieholz ab. Gleiche Idyllen im Grünen bieten ein paar schöne Marienbilder.

Zu den Perlen des Kaiser-Friedrich-Museums gehört unsere „Anbetung“, die wie alle großen Kunstwerke um so schöner wird, je eingehender man sie betrachtet. Niemals hatte ein Künstler vor Lippi das Beieinander der jungfräulichen Mutter und ihres Söhnleins so ganz in die freie Natur verlegt und mit aller Heimlichkeit des Gebirgswaldes umgeben. Der seelische Ausdruck erreicht einen Höhepunkt in der demütigen Zartheit der Maria, den die echte Kindlichkeit des Süßchens auf seinem Blütenteppich steigert. Aus den Wolken entsendet der patriarchalische Gottvater die Taube, und wie ein goldener Sprühregen fällt es von ihren Ausstrahlungen in das schummerige Waldgrün um den Heiland. Wie bezaubernd umspielt das Licht den hellblauen Mantel der Maria, ihr tiefgrünes Kleid mit den roten Umschlägen und die weiße Gaze ihres Kopfschleiers. Wie läßt es die roten Nelken, Waldmeister und Anemonen, das Felsgestein und den Gebirgsbach in allem Dämmer deutlich werden. Die Sage erzählt, daß Seeräuber einst den Fra Filippo freiließen, weil er ihren Anführer so naturgetreu an die Schiffswand malte. Er war damals ein Jüngling und muß früh Talent als Realist bewiesen haben. Wie hoch er sein Können entwickelte, sagen uns noch heut seine Werke, vor allem unser frommes, holdes Genrebild. Zu diesem kunstgeschichtlichen Unikum pilgern die Liebhaber und die Kenner, und wir begreifen, daß ein Medici dem Filippo Lippi, dem einstigen Florentiner Schlächtersohn, ein Ehrenggrab in Spoleto errichten ließ.

Filippo Lippi / Maria verehrt das Kind
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Bildnis einer jungen Frau“

von Sandro Botticelli (1446-1510)

◆ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ◆

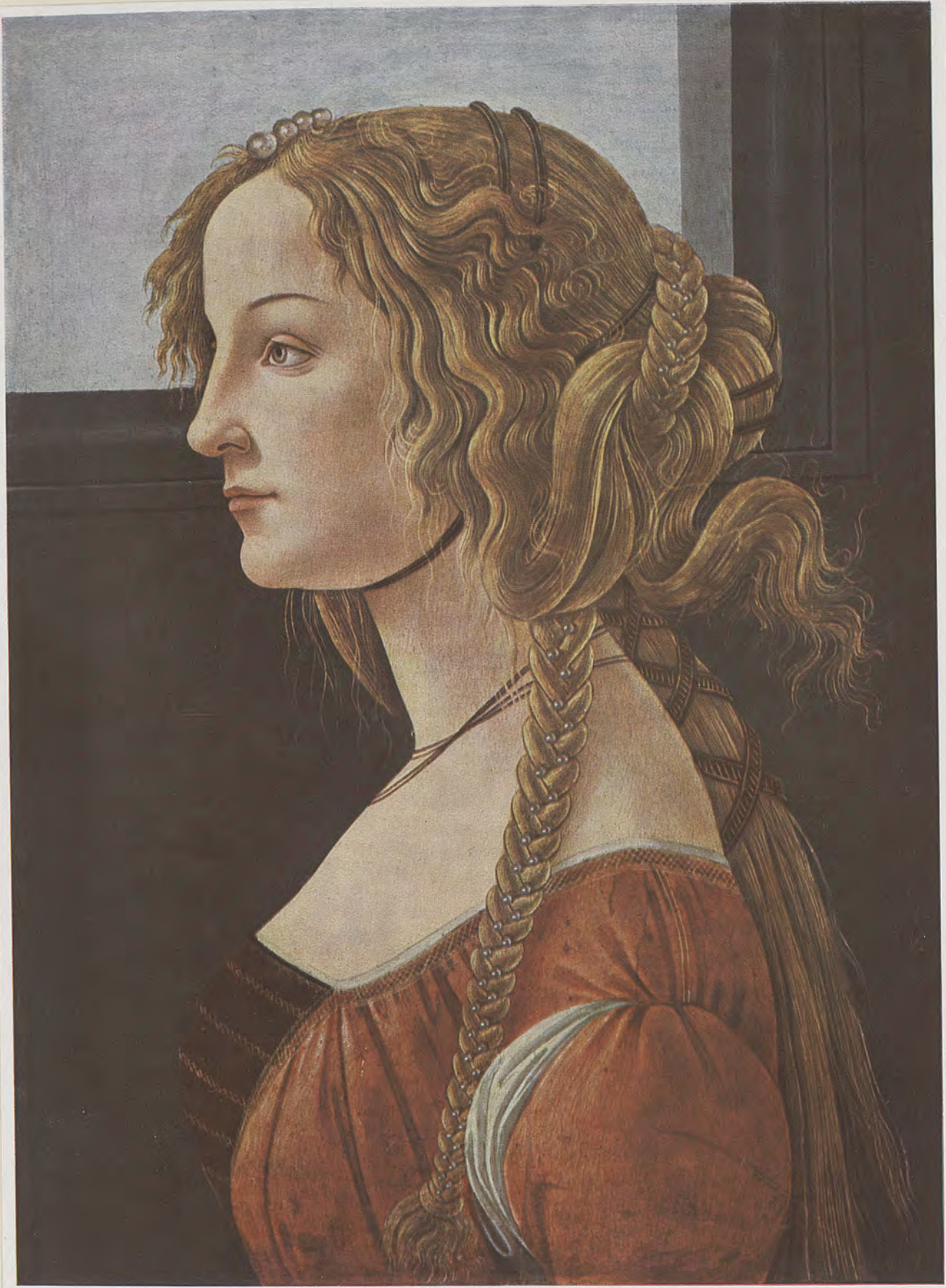
Ein seltsames Gemisch aus Früh- und Hochrenaissancegeist erscheint die Kunst Sandro Botticellis. Noch beschwert wissenschaftliches Rüstzeug seine Bildausgestaltung, noch ist alles von kirchlicher Weihestimmung umfungen, und doch wächst die großzügige Form hervor, meldet sich die Liebe zum Leben. Mönch und Ritter treten auf, Fra Angelico und Lorenzo Magnifico. Nicht mit klarumrissenen Zügen läßt sich dieses Künstlercharakterbild zeichnen. Widersprüche verwirren, aber sie grade fesseln an diesen Maler der tiefsten Christgläubigkeit und der heidnischen Phantasiwelt. Mit ihm fühlen sich besonders die Ästhetiker verkettet, denn ein Übermaß des Feinsühligen, das die Bewegung bis zur Geziertheit, den Schmuck bis zum Luxus treibt, äußert sich oft als Bedürfnis. Bei seinen Bildgestalten kann das Sehen zum Schweben oder Trippeln werden, Haare und Gewänder flattern wie schwingende Zierate, Künstelei vertreibt die Natürlichkeit. Solches Vorbild mußte die englischen Präraffaeliten begeistern. Als Botticelli zu schaffen begann, war den Künstlern die Wirklichkeit aufgegangen. Ob er eine Judith, einen Holofernes oder eine Maria malte, alles beweist, daß scharfe Maleraugen jedes Drum und Dran ihres Vorwurfs abprüften. Aber immer noch galt Religionsmalerei als das Selbstverständliche und Höchste. Dann riß der Geist des Humanismus jede Schranke nieder. Die Schönheit wurde zur Gottheit, und Darstellungsrecht besaß alles, was die Sinne beglückte. In Florenz, wo Botticelli zum Vertrautenkreis der Mediceer zählte, erstand der Rächer am keuschen Geist der Kunst in dem glühenden Ankläger Savonarola. Am Karnevalstag 1497 wurde durch ihn das große „Autodafé der Eitelkeiten“ veranstaltet. Auf riesigem Scheiterhaufen verbrannten all die Luxusdinge, die 1300 Kinder als Tand der Welt von Haus zu Haus eingefordert hatten. Und in den Anlagepredigten des Fanatikers hieß es: „Aristoteles, der ein Heide war, sagt in seiner Poetik, daß unzüchtige Figuren nicht gemalt werden dürfen, damit die Kinder nicht verdorben würden durch diesen Anblick. Was soll ich dann von euch sagen, ihr christlichen Maler, die ihr halbnackte Figuren dem Auge darbietet! — Die Bilder eurer Dirnen von der Straße laßt ihr malen als Heilige in den Kirchen. Damit zieht ihr das Göttliche in den Staub, bringt alle Eitelkeit in das Haus des Ewigen.“ Auch in Botticellis zartbesaitete Seele fielen solche Worte wie Donnerschläge. Niemals hätte er sich wie die Leonardo und Michelangelo zum freien Hochrenaissancemeister entwickeln können. So folgten auf seine „Primavera“ und seine „Geburt der Venus“, die jetzt in den Uffizien hängen, testamentarische Stoffe, die tiefste Erschütterung künden. Und in den letzten Jahren seines Lebens hat er nur mit der Feder in zarten Liniengebilden Dantes Poetenträume der Göttlichen Komödie zu gestalten getrachtet.

So abwechslungsreich sein Stoffkreis ist, Aberein Stimmung waltet in manchen Zügen. Stets ist Botticelli der Maler, der mit ganzem Einsatz des Gefühls schafft. Seine Menschen leben, sie sind voll ergreifender Innerlichkeit oder voll leidenschaftlicher Dramatik. Ein bloßes Modellsehen oder -stehen gibt es bei ihm nicht. Augen mit leidbeschwerten Lidern, Hände mit asketisch bebenden Fingern, eigenartiges Winden und Drehen schlanker Glieder sind seine Wahrzeichen. Seinem belebten Umriss nachgehen, heißt einem höchst erregbaren

Künstlergemüt nachspüren. Er liebt die feinen Stoffe und Stickereien, die Eleganz seiner Florentiner Mitwelt. Haarschmuck und Haartrachten von einzigartigen Formen hat er erdacht. Das Vornehme mit einem gewissen Zusatz des Bizarren tritt immer wieder in die Erscheinung. Von früh ab bekundet sein Werk die Bewunderung für schöne Baukunst. Sie steigert sich während seines Schaffens, und wie die Pinturicchio, Raffael und viele Zeitgenossen liebt er schließlich, mächtige Prunkgebäude in seinen Gemälden erscheinen zu lassen. Die Landschaft zieht er mit herein, die herrliche umbrische Ebene, die römische Gebirgswelt, aber Paläste, Triumphbögen und Ruinen schmücken sie. Ein Schwanken zwischen himmlischer und irdischer Sehnsucht verkündet sich aus diesen Arbeiten, eine Künstlernatur, in der Impuls und Willenskraft nicht gleichgewogen waren.

Eine lange Reihe von Madonnenbildern füllt zwei Drittel seines Schaffens vorerst aus. Wir können sie in Florenz, Neapel, Rom, Paris, London und Berlin studieren. Mit dem Gotteskind allein, mit Heiligen und den für Botticelli charakteristischen Engelknaben in kunstvollem Lockenschmuck tritt Maria auf. Sie wie der Heiland immer tiefer, wie von schwerer Mission und Ahnungen kommender Leiden belastet. In dem Frauenantlitz überwiegt ein wenig schöner Typ mit breitem Oberteil des Kopfes und rundlicher Nase, der dem der Verrocchio und Lippi ähnelt. Aber wie in der Maria des „Magnificat“ im Louvre sehen wir auch klassisch edle Züge, vielen unvergleichlichen Frauenliebreiz. Unentbehrlich scheinen Blumen dem Künstler. Ganze Lauben voller Früchte und Blüten, ein bunter Wiesenteppich, schwere Sträuße finden sich häufig. Das Gewand seiner Primavera ist von Blüten übersät. Neben solche Stimmungsbilder stellen sich dann die großen, figurenreichen Moses-Fresken der Sixtinischen Kapelle in Rom, zu deren Ausführung ihn der Papst Sixtus IV. berief, die verschiedenen „Anbetungen“ und eine „Verleumdung des Apelles“ in den Uffizien. In diesen Schöpfungen entrollt der Maler mit der Religionsgeschichte zugleich ein Bild der Menschenwelt seiner Tage. Als glänzender Beherrscher der Masse, als erstaunlicher Porträtist und als Schilderer der ganzen Stufenleiter menschlichen Empfindens bis in die Verzerrungen ungezügelter Leidenschaft fordert er unsere Bewunderung. Noch in der letzten „Grablegung“ und „Beweinung“ herrscht eine solche Naturechtheit des Schmerzes, macht sich so viel Beknicktheit und Auseinanderfallen der Bewegungen bemerkbar, daß wir an deutsche Meister erinnert werden. Aber nie ergreift uns Botticelli wie in seiner äußersten Einfachheit, und nur ein einziges Werk dieser Art besteht, die unvergleichliche „Ausgestoßene“ in der römischen Sammlung des Fürsten Pallavicini. In dieser holden Verzweifelten vor verschlossener Pforte ist auch ihm eine Gretchengestalt gelungen.

Während Botticelli für die Kirche Santa Maria Novella die große Anbetung der Könige malte, die heute die Uffizien bereichert, war er auch mit Bildnissen beschäftigt. Er war in der Übung, Porträts auszuführen, denn alle Mitglieder des Mediceerhauses wie ihre Anhänger mußten als Bildgestalten des Altarwerkes erscheinen. Zwei herrliche, ganz eigenartige Frauenporträts entstammen jener Zeit, das des Städels-Museums und unser Berliner Werk. Es sind Brustaufnahmen vor dunklem Hintergrund, der nur auf dem Berliner Bild im Fenster des Oberteils Raum für das Himmelsblau freiläßt. Der schlanke Typ zeigt des Malers blondhaariges Frauenideal, das durch raffinierte Friseurkunst dekorativ gehoben wird. Die Tracht ist reich, die Zöpfe sind mit Perlen durchflochten. Der Ausdruck der klaren Augen ist ernst und nachdenklich. Scharf abgrenzend laufen die Umrißlinien, mit fester Stofflichkeit sitzt der Farbauftrag. Alles ist gediegenste, hochkultivierte Malerei, und ihr Reiz erhöht sich durch fesselnde Innerlichkeit des Modells.



Sandro Botticelli / Bildnis einer jungen Frau
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Madonna“

von **Andrea del Verrocchio (1435-1488)**

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Hie hat der Genius der Menschheit mit so verschwenderischer Gebelauue das Geschenk künstlerischer Begabung ausgeteilt wie zur Renaissancezeit. Nicht ungewöhnlich ist die Erscheinung, die den Kunsthandwerker, Bildhauer und Maler in einer Persönlichkeit vereinigt. Dazu tritt zuweilen auch die Anlage zum Baumeister und Musiker, und das wirkliche Wunder des Universalgenies wird zur Tatsache. Andrea del Verrocchio zählt zu solchen Begnadeten. Im Verhältnis zu den Michelangelo und Leonardo bedeutet er nur den Sonnenaufgang, aber seine Schöpfungen traten als Kündler einer neuen Formensprache auf. Einzelne seiner bildhauerischen wie seiner malerischen Werke tragen bereits das Hochrenaissance-Gepräge, das die großgeschaffene Form in Freiheit und Schönheit entfaltet zeigt. Oft verrät sich auch noch die Enge und Zierlichkeit des fünfzehnten Jahrhunderts, aber mit Recht nennt ihn der zeitgenössische Schriftsteller „die Brücke, die hinüberführt in das gelobte Land der Künste“. Hat doch auch Leonardo da Vinci in seiner Werkstatt gelernt, und bei dem Taufbilde der Florentiner Akademie selbst mit Hand angelegt. Er soll nach der ganz eigenartigen Haarordnung gezeichneter Frauenköpfe des Verrocchio die phantastischen Frisuren eigener Schönen hergestellt haben. Seine Ausstrahlungen haben die Ghirlandajo und Botticelli berührt, und gegensätzliche Meister, wie der gewaltige Signorelli und der zarte Perugino, haben Entlehnungen bei ihm gemacht. Die neuen Richtlinien, die den Triumph der Renaissance über die Gotik herbeiführten, waren das Studium des Altertums, das Bekenntnis zur Natur und das Begehren nach harmonischer Schönheit. Sie alle kennzeichnen sich im Werk des Künstlers. Als echter Florentiner liebte er auch technische Grübeleien. Nur auf der Grundlage äußerster Zuverlässigkeit vermochte er ein Kunstwerk aufzubauen. Ob er eine plastische Gestalt oder eine Malerei werden ließ, unbedingte Naturtreue war die Voraussetzung. Vom Goldschmiedehandwerk war er hergekommen, und diese Einwirkung äußert sich in der Peinlichkeit der Behandlung der Ziermotive. Als Bronz Bildhauer meisterte er das ganz besonders schwierige Verfahren des Gusses über der Natur, das in Ägypten und Pompeji Wunder der Metallformungen hervorgebracht hatte. Als Maler erfand er sich eigene Bildgründe und eigene Farbenherstellungen. Kleine, feinstgestaltete Configuren, im Besitz des Pariser Rothschilds, sagen uns, wie sein großes Silberrelief für den Altar der Zunft der Florentiner Kaufleute entstand. Jede Einzelfigur wurde vorerst in Ton modelliert, die Ornamente, die Trachten mit fabelhafter Genauigkeit gebildet. In der Kunst des Verrocchio spielt diese Gewissenhaftigkeit eine so große Rolle, daß sie die Oberhand über den freischöpferischen Drang gewinnt. Ein schulmeisterlicher Zug steht neben seiner Genialität, deren ganze Hochrenaissance-Größe vor allem in dem riesigen Reiterdenkmal des Bartolommeo Colleoni in Venedig zur Erscheinung kommt. Nur Donatello und Schläter sind in solchen Schöpfungen seinesgleichen. Aber auch hier tritt bei allem Titanentum eine außerordentliche Zierlust auf, ein Sinn für das Nebensächliche. Der Genius nimmt seinen Hochflug, und der Bastler ist dabei in beständiger Geschäftigkeit.

Es gibt in den Uffizien ein vortreffliches Bildnis des Andrea del Verrocchio von der Hand seines Lieblingsschülers Lorenzo di Credi. Wir wissen, daß dieser in enger Gemein-

schaft mit ihm schuf, daß er es war, der des Meisters Leichnam von Venedig nach San Ambrogio überführte, und der seinen gesamten künstlerischen Nachlaß erbt. Er mußte ihn also gekannt haben wie kaum ein zweiter. Aber auch er läßt in der gedrungenen Gestalt und dem massigen Kopf den klardenkenden, etwas grüblerischen Handwerksmeister wirken. Wir trauen ihm Korrektheit und Zuverlässigkeit zu, aber keine schöpferische Genialität. Verrocchio, der eigentlich di Cioni hieß und seinen Künstlernamen als Ehrung für seinen Lehrer, einen Goldschmied, wählte, war als Sohn eines Ziegelbrenners und Schwager eines Barbiers ein echtes Kind des Volkes. Unter vielen Geschwistern ist er seit seinem Geburtsjahr 1435 in der Vaterstadt Florenz aufgewachsen. Er wurde Goldschmiedelehrling und hat sicher von früh auf den Ernst der Arbeit begreifen gelernt. Vielleicht hat ein unglückseliger Steinwurf, durch den der Sechzehnjährige einen Wollarbeiter tötete, und wegen jugendlicher Fahrlässigkeit freigesprochen wurde, sein Nervenleben mächtig erregt. Er hat auch in der Zeit der Appigkeit und der großen Leidenschaften als Lieblingskünstler der Giuliano und Lorenzo di Medici tiefen Einblick in heißatmiges Leben getan. So ist seine an sich stille Seele erschütterungsfähig geworden, und zuweilen konnte der große Pulsschlag in seinem Werk erklingen. Jedenfalls hat er in vielseitiger Ausübung seiner Anlagen unentwegt gearbeitet. Er hat nicht geheiratet und als gütiger Familienmensch im Leben wie noch 1488 in Venedig im letzten Willen für die Seinen gesorgt. Sein jugendlich-lecker „David“ im Florentiner Nationalmuseum wie sein flotter „Putto mit Delyphin“ im Palazzo Vecchio, die heitere Tonmadonna der Uffizien wie die edle „Christus und Thomas“-Gruppe an Or San Michele, vor allem aber der eherne „Colleoni“ bestätigen die unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeiten des Bildhauers. Sie bedeuten seinen Beitrag an Ewigkeitswerten in der Kunstgeschichte. Auch von seiner Hinterlassenschaft als Maler scheint vieles verlorengegangen, wird vieles von den Kunstgelehrten umstritten. Was als beglaubigt gilt, eine „Taufe Christi“ und ein paar „Madonnen mit Kind“, trägt die verwandten Züge einer die Körper bis zur Rundplastik ausgestaltenden Modellierung und die Einbeziehung freier Hintergründe aus umbrischen Berg- und Flußtälern. Sehr fein ist die Luft geschildert, und das milde Licht lockt bräunliche Schatten hervor. Die „Maria mit dem Kinde“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ist bei aller Vornehmheit der Tracht ganz die liebreizende junge Frau. Beglückt, doch wie in stiller Demut, hält sie das lebensquellende Kind auf ihrem Schoß, und es trachtet, sie mit seinen vollen Armchen zu erfassen. Wie plastisch tritt das Antlitz der Frau, wie der runde Knabkörper hervor. Der Bildhauer kontrolliert hier die Hand des Malers, und noch bei Credi setzt sich eine gleich vollendete Fleischbehandlung fort. Zierlich und durchsichtig ist der von dem kunstvollen Kopfschmuck fallende Schleier gemalt, tiefleuchtend der Brokat des Ärmels. Ein Liebhaber des Luxus hat sich hier in alles Stoffliche und seine Ausschmückung vertieft. Der Gesichtstyp dieser jungen Gottesmutter mit der hochgewölbten Stirn, von der der Zeitmode entsprechend jedes Haar fortgestrichen ist, den breiten Backenknochen, den schweren Augenlidern und dem feinfühligem Leben der Nasenflügel und Mundwinkel ist aus der Kunst Meister Andreas auf viele Folger übergegangen. Er hat selbst bei den Präraffaeliten des neunzehnten Jahrhunderts noch Anwendung gefunden. Die Farbe strahlt an manchen Stellen von metallischer Leuchtkraft. Sie ist an anderen, besonders den Fleischteilen von stumpfem Gelbbraun. Deutlich erkennen wir hier den Gebrauch von Tempera, das noch nicht wie beim Mantel mit Öl und Firnis überarbeitet wurde, und wir sind dem Zufall für diesen Einblick in die vorbildliche Malerweise des großen Frührenaissance-Meisters dankbar.



Andrea del Verrocchio / Madonna
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

❖ „Bildnis einer jungen Frau“ ❖

von **Domenico Veneziano** (geboren zwischen 1400-1410, gestorben 1461)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Weniges ist von dem Schaffen des Domenico Veneziano auf die Nachwelt gekommen, nur ein Altargemälde und ein paar Porträts. Das Altarwerk in den Uffizien beschäftigt vor allem denjenigen, der kunsthistorischen Zusammenhängen nachgeht. Denn diese „Thronende Madonna mit vier Heiligen“, die paarweise links und rechts die Himmelskönigin umstehen, stellt innerhalb der Werke ihres Zeitkreises etwas Eigenes dar. Sie hängt mit Früherem zusammen und kündigt Neues. Fra Angelico tritt leise neben sie, und Masaccio scheint nahe. Ein Freund des Seelischen wie der fordernden Willenskraft äußert sich in diesen Bildgeschöpfen. In der Farbe herrscht Frühlingsstimmung, denn alles Blau, auch das Grün und Rot schimmern in lichtem Glanz. Ein vollkommenes Aufgelöstsein durch die Tageshelle ist erreicht. Selbst die kostbaren Marmorintarsien der Rückwand sind licht überschimmert. Und diese Tonstellung grade sollte in damaliger Zeit, die auf Dunkelmalerei eingestellt war, einen so wesentlichen Einfluß üben. Sie begegnet uns auch auf den wenigen Menschenbildnissen von des Malers Hand. Als das Kaiser-Friedrich-Museum vor wenigen Jahrzehnten sein Frauenporträt erwarb, war das Aufsehen über die Modernität der alten Kunst nicht gering. Domenico Veneziano hatte sofort die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde erobert, denn unsere Entdecker der Freilichtmalerei, die Constable, Manet, Monet und Liebermann, schienen nur ausgesät zu haben, was schon längst geerntet war. Tatsächlich muß der Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts damals schon starken Eindruck gemacht haben.

Er war von Venedig her nach Florenz gekommen, und daher hieß der Domenico di Bartolommeo kurzweg der Domenico Veneziano. Die Künstlergelehrten der Arnostadt muß sein liches, leuchtendes Kolorit ungemein beschäftigt haben. Hier gingen die Maler mit Leidenschaft neuen technischen Gedanken nach, und sie wußten, daß die venezianischen Malkollegen eine ganz wunderbare Palettenkunst ausbildeten. Solche rauschende Klangfülle, solche Himmelsmelodien in Farben strebten auch die Lippi und Botticelli zu erreichen. Und für den hergereisten Junstigenossen konnte es wieder keinen fesselnderen Aufenthalt geben als Florenz, weil hier alles Talent auf festeste Grundlage gestellt wurde. Hier waren die großen Baumeister, die Bildhauer und Maler auf der Suche nach dem Gesetz. Sie trauten dem bloßen Ausleben der Naturanlage nicht, wollten mit fast fanatischem Eifer das Regelbuch für freies Kunstschaffen ausarbeiten. Hier hatte Brunellesco Leitgedanken nach mathematischen Berechnungen aufgestellt, Leo Battista Alberti gab der Lehre von der Perspektive bahnbrechende Gesichtspunkte, und der Maler Ucello mühte sich sein Leben lang wie ein Märtyrer in gleicher wissenschaftlicher Richtung. In Florenz gaben auch die fürstlichen Mäzene, die Medici, Strozzi, Tornabuoni allen Kunstbestrebungen fördernde Impulse. Der Humanismus begann seinen Einzug zu halten, die Götter des alten Hellas und Rom traten siegreich den christlichen Heiligen gegenüber. Man verlangte nach Warmblütigem, nach der Natur, und wie die Künstlerschaft sich wissenschaftlich vertiefte, begann sie zugleich allem Lebenden, Wirklichen gegenüber kritisch die Augen zu öffnen. War für Giotto noch das religiöse Gefühl der Urquell und das Endziel alles Schaffens, so hatten

die Maler in der Zeit, als Domenico Veneziano nach Florenz kam, dem Realismus zu huldigen begonnen. Der menschliche Körper wurde studiert, Pollajuolo nahm als erster anatomisches Zeichnen nach dem Leichnam auf. Aber neben allem Naturalismus hatte sich zugleich ein Schönheitsbedürfnis eingestellt, das in Florenz wie in aller italienischen Renaissancekunst schließlich die Idealform der menschlichen Erscheinung hervorbrachte. Das farbige Element half wesentlich zu diesem Hochziel, und Domenico Veneziano war als Lehrmeister in dieser Richtung willkommen.

Er brachte tatsächlich auch eine reiche Ausstattung mit, denn er hatte in Venedig im Dogenpalast die heut leider untergegangenen Fresken des gefeierten Vittore Pisanello entstehen sehen. Den silbrigen Ton verstand er, aus dem lebendige Farbigkeiten hervorleuchteten, konnte diese Art ebenso im Porträt wie Pisanello wundervoll zeigen. Es heißt auch, daß er als einer der ersten in Italien Ölmalerei ausgeübt habe, und noch bestehen seine Ausgabenbücher, die die Verwendung von Leinöl bei den zerstörten Wandbildern in San Egidio bestätigen. Berichtet doch Vasari auch von der Ermordung Domenicos durch den ungestümen, genialen Malgenossen Andrea del Castagno, der ihm vorerst neidvoll das Geheimnis der Ölmalerei abgelockt hatte. Feststehende Zahlen haben diese Geschichte als unmöglich erwiesen, aber sie wirft ein interessantes Schlaglicht auf die Bedeutung des Handwerks für den damaligen Künstler in Florenz. Welch ungeheures Aufsehen hatten hier schon die Gemälde des niederländischen Roger van der Weyden hervorgerufen. Von solcher Palettenkunst wie von der venezianischen des Domenico war viel zu lernen. Uns wird sie heut nur angefangs seiner Bildnisse klar. Wirkt doch zum Beispiel die kleine Predella, die zu seinem Offiziergemälde gehört, das einst den Altar der Florentiner Kirche San Lucia de' Bardi schmückte, nur wie ein hold naives Genrewerkchen von heller und aparter Constellung. Wie zimperlich märchenhaft wird da noch das grause Ereignis einer Hinrichtung vorgetragen. Es sind Figürchen, die wie im Puppenspiel auftreten. Wie hat hier nur ein abwägender Geschmack, keinerlei Berauschtsein die Farbengebung bestimmt.

Vor dem Porträt der jungen „Tochter aus dem Hause Bardi“ in Mailand oder unserem „Bildnis der jungen Frau“ im Kaiser-Friedrich-Museum wirkt ein anderes Zeichen auf uns ein. Hier strahlt das Licht der Adria, und wie seelisch fein ist zugleich ein Frauenwesen erfaßt und in maltechnischer Sorgfalt wiedergegeben. Wie das Reliefbild einer Medaille sitzt das Bruststück in dem tiefblauen Rahmen seines Himmelhintergrundes. Fast lichtweiß wie die Lämmerwölkchen schimmert das Blondhaar unter der weißen Kappe, und Venezias Pracht strahlt aus dem Tiefrot, Gold und Weiß des Brokatgewandes. Welch zarte Umrißlinie begrenzt Profil und Nacken, wie fein ist der sinnende Blick, das Ohr nachgeschaffen. Eine unkleidsame Mode zwingt der Taille solche Kürze auf, daß das Sitzen nicht recht klar wird. Aber vielleicht ist in zarter Form junge Mutterschaft angedeutet worden. Zweifel an dem Malernamen hat die Kunstgeschichte beseitigt. Ein Vergleich mit dem Offizierwerk ließ die Ähnlichkeit in der Nackenlinie einer Heiligen mit der unseres Modells hervortreten. Wir haben nicht die Empfindung, daß südliches Blut in diesen Adern pulst. So jung und doch so unnahbar erscheint diese Schöne. Etwas von der kühlen Selbstsicherheit, die florentinische Prinzessinnen-Büsten spiegeln, wirkt bei allem Liebreiz. Tatsächlich ist diese Bildnisart, wie die Pisanellos, aus der Medaillenkunst hervorgewachsen. Pisanello war stolz, Porträts gießen und ziselieren wie auch malen zu können, doch Domenico Veneziano vermochte die Menschen nur in Farben zu gestalten. Aber in diesen Leistungen hat er die Vollendung erreicht.



Domenico Veneziano / Bildnis einer jungen Frau
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Jünglingsporträt“

von Antonello da Messina (geboren um 1430, gestorben 1479)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Alles echte Kunstschaffen enthüllt den Charakter des Künstlers, und deshalb ist das Wort wahr, daß der Porträtmaler zugleich das eigene Bildnis in der Person seines Sigers malt. Wenn die Berichterstattung versagt, wie leider in den Angaben über das Leben des Antonello da Messina, bleiben die Gemälde von seiner Hand jedenfalls zuverlässigste Schilderer des Menschen. Als eine geschlossene Persönlichkeit von Willenskraft, Sächlichkeit und Wahrhaftigkeit wie von ästhetischem Feingefühl tritt der Meister hinter seinem Werk hervor. Hochschätzung und Sympathie fordert er uns ab. Er hat sich der Gepflogenheit seiner Zeit gemäß auch vielfach als Religionsmaler betätigt, aber sein Ruhm fußt auf Bildnissen. Sie haben selbst die verwöhnten Auftraggeber im Venedig des fünfzehnten Jahrhunderts zu Bestellungen gespornt, und ihrer Betrachtung dankt der Kenner noch heut hohe Genüsse. Die Art der flandrischen Klassiker, der Eycks und Roger van der Weyden, scheint in ihnen aufzuleben. Wir sind entzückt, durch solch eine Schöpfung wirklich einem uralten Vorfahren menschlich ganz nahe zu kommen. Wir schwelgen in Farben und Formenbehandlung, in einem Höchstmaß künstlerischen Tactes. Zwingt Antonello da Messina durch bloße Qualitätsleistung zu besonderem Interesse, so bedauern wir um so mehr, wie wenig die Kunstgeschichte von ihm zu berichten weiß. Sie würdigt ihn jedoch als den Vermittler, der aus dem Norden die Ölmalerei zu den Südländern brachte. Ihm war die Rolle zugefallen, Flandern und Venedig, Germanisches mit Romanischem in innige Beziehungen zu setzen. Vasaris Bericht über des Malers Leben gilt als ungenau. Er läßt ihn aus sizilianischer Heimat stammen und nach längeren Studien in Rom beim König Alphons von Neapel ein Gemälde des Jan van Eyck erblicken. Davon hingerissen, soll Antonello Flandern aufgesucht haben. Nach Jans Tode ist er wieder in Messina, und schließlich wird Venedig sein Wohnsitz. Den Venezianern war er willkommen wie Domenico Veneziano den Florentinern, denn in der Lagunenstadt galt die Farbe als aller Malerei Anfang und Ende. Hier waren die Augen an unsägliche Farbenspiele über der Meerwelt gewöhnt, und was sie an Duft und Schmelz und Glut in sich aufgenommen hatten, ließ sich immer noch nicht recht durch die Malerei aussagen. Erst die Beimischung des Ols, die Antonello lehrte, löste ihrem Genius die Schwingen. Wahrscheinlich war es Roger van der Weyden, nicht Jan van Eyck, der Antonello geschult hatte, und unser Künstler machte in Venedig durchaus kein Geheimnis aus seinem neuen Wissen.

Noch begann die Malerei der Lagunenstadt erst zu neuem Leben zu erwachen, die Tizian und Palma waren noch nicht erstanden. Im Kreise der Maler der Murano-Schule malte man in mittelalterlicher Art. Gentile da Fabriano war beliebt, denn er besaß südumbrische Zartheit und Innigkeit und schmückte seine schattenlos hellen Bilder mit Goldauflagen. Aus Umbrien war er berufen worden, um Wandgemälde im Dogenpalast auszuführen. In das Schaffen der Murano-Künstler waren dann auch durch Johannes Alemannus deutsche Einflüsse getragen worden, und Stephan Lochner wirkte von Köln bis hinein in den Süden. Die Kunstsphäre Venedigs wurde ebenso durch Jacopo Bellini bestimmt, dem Stammvater des glorreichen Malergeschlechtes. Er hatte als Gehilfe unter Gentile da Fabriano gear-

beitet, aber dann war ihm im gelehrten Padua der Trieb zum wissenschaftlichen Studium aufgegangen. Seine hochinteressanten Skizzenbücher in London und Paris zeigen, mit welcher Hingebung er nach antiken Vorbildern zeichnete, und wie peinlich streng er ebenso die Erscheinungen der Wirklichkeit festhielt. Alle diese Künstler, zu denen sich auch noch der die ganze Herbeheit des paduanischen Realismus mit vertretende Bartolommeo Divarini gesellte, hatten in ihrer Art Vortreffliches geleistet, aber noch war ihnen die Herrlichkeit der Farbe nicht geoffenbart worden. Erst Antonello da Messina wies sie den rechten Weg, und Bellini, Tizian und Giorgione beschritten ihn zum Ruhme Venezias.

Als Religionsmaler würden wir unserem Künstler keinen besonderen Platz einräumen. In kleinen Rahmen sind ein segnender Heiland, ein paar Kreuzigungen, ein „Christus zwischen Schächern“ von ihm erhalten. Größere Werke sind ein „Leichnam Christi“, einige Madonnen und Altarwerke in London und Messina. Hierbei kann er niederländisch anmuten und auch italienisch. Wir sehen die flandrische Art in dem Antwerpener „Christus zwischen Schächern“. Wie sauber und fein ist alles bis in die Gräser und das Getier ausgeführt, wie stechen die gewagten Verkürzungen in den gemarterten Leibern der Schächer von der edlen Ruhe des gekreuzigten Heilands ab. Aber lebensgroß ragt der Dresdner „Sebastian“ in den blaugrünen Himmel, von weichem Helldunkel umspielt. Eine Gestalt, für die Bellini Pate gestanden zu haben scheint. Angesichts dieses Werkes müssen wir uns immer wieder des Malernamens vergewissern, um zu glauben, daß Antonello auch solcher Monumentalität fähig sein konnte. Ein Künstler ohne eigenartige Phantasie, ein Realist weit mehr als ein Idealist tritt uns aus solchen Schöpfungen entgegen, und als Realisten sehen wir Antonello da Messina auch seine Triumphe im Menschenbildnis feiern. Immer handelt es sich um Köpfe von Jünglingen oder Männern, die zuweilen fast nur den Umfang einer Miniatur messen. Brustbildaufnahmen sind gewählt, selbst die Hände fortgelassen, wie um das Antlitz allein als den Spiegel der Persönlichkeit auszuarbeiten. Ein Inbegriff zielbewußter Energie und Selbstbewußtseins erscheint der blonde junge Mann des Porträts im Louvre. Auch er ist absolut schmucklos gehalten, bietet wie alle übrigen Modelle von gleicher Malerhand nichts von dem Trachtenprunk der Pinturicchio und Botticelli. Aber das klare Auge, dessen stahlharter Blick wie eine Klinge trifft, die trohig vorgeschobene Unterlippe kündet die Führernatur, den Kondottiere, neben dem es nur unbedingte Unterwerfung gibt. Meist liebt der Künstler das Gesicht in Vorderansicht, vom Licht überspielt, daß keine Hautfalte, kein Härchen ungesehen bleiben. Er läßt den Blick etwas seitwärts gehen und doch mit beredter Sprache wirken, ist in den Farben stark und ernst und trägt sie mit äußerster Sorgfalt, wie die Eycks und Holbein, plastisch modellierend auf. Mit Holbein hat er auch dessen zuweilen so eindringliche Psychologie gemeinsam.

Unser kleines Berliner „Jünglingsporträt“ zeigt auf einer Brüstung das Begleitwort *modestus esto infortunatus vero prudens* („im Glück sei bescheiden, im Unglück aber klug“), und in zierlicher Schrift wie auf einem Papierblättchen des Malers Namen und die Jahreszahl 1474. Nachdenkliches Wesen spricht aus dem bartlosen Gesicht, das bei aller Bescheidenheit fesselt, Energie aus der Nase mit den gestrafften Flügeln und dem gedrunghenen Hals. Mit zartestem Pinsel sind die Pupillen, die Lippen nachgeschaffen. Nicht nur der Seelenkenner, auch der Maler hat hier eine Probe hohen Könnens geliefert, denn das schwarze Wams und die schwarze Mütze mit der Sendelbinde stehen fein zu dem rotbraunen Haar und dem kleinen Landschaftsausschnitt unter tiefblauem Himmel.



Antonello da Messina / Jünglingsporträt
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Heilige Familie“

von **Andrea Mantegna (1431-1506)**

Gemälde-Galerie, Dresden

Andrea Mantegna hat die Stadt Padua in der Renaissancezeit zu einem wahren Musensitz erhoben. Er lernte viel von dem großen Florentiner Donatello, auch von dem edlen venezianischen Künstlergeschlecht der Bellini, aber in ihm lag unzerstörbar ein Eigencharakter, der ihn zum König seines Reiches stempelte. Das Beste hat ihm die Antike gegeben. Ihre Anregungen haben den Jüngling im Studienatelier des Francesco Squarzone bereits mächtig gefesselt, und nie ist dieser Enthusiasmus aus seiner Seele gewichen. Jung sah er des Pflegevaters und Lehrers Stiche und Zeichnungen nach griechischen Bauten und Plastiken, und sein ganzes Leben lang (1431-1506) hat er diesem Studium mit immer wachsender Hingebung obgelegen. An dem kunstbegeisterten Hof der Gonzaga, der Landgrafen von Mantua, in Rom, in den Diensten des Papstes Innocenz VIII, als Greis hat Mantegna seine Kunst durch antike Schönheit befruchten lassen. Es lag in der Natur des stolzen, ernststen Mannes, daß weniger hellenische Grazie als charaktervolles Römertum ihm Genüge taten. So tragen alle seine Geschöpfe ein feierliches, hoheitsvolles Gepräge. Sie lachen nicht, sie sinnen; sie tänzeln nicht, sie schreiten. Bis auf die Tracht, bis auf den Fall ihrer Gewänder muß des alten Roma Geist von ihnen wiederklingen. Er erstaunte seine Zeit vorerst durch Darstellungen aus der Heiligengeschichte in der Kirche der Eremitani in Padua. Dann folgte er dem Ruf des edlen Lodovico Gonzaga nach Mantua und bewies sich durch die Ausmalung des Castello di Corte, vor allem der Camera degli Sposi, als ein Porträtmaler von unvergleichlicher Eigenart. Vierteilige Altarkompositionen einzelner Madonnengemälde und tiefsinnige Allegorien hat er dann gestaltet, aber jedes Werk seiner Hand konnte nur von ihm selbst geschaffen worden sein. Eines seiner späteren Kolossalwerke war noch der „Triumphzug des Cäsar“, den er für seinen neuen jungen Herrn, den Francesco Gonzaga ausführte. Wir stehen heute in Bewunderung hingerissen vor diesem Cyklus im Schloß Hampton-Court bei London und begreifen, daß unser Goethe so mächtig von ihm gefesselt werden mußte. Die Anordnung des ganzen Zuges, jede Figur, jedes Einzel Ding hat das Auge unseres Dichterolympiers auf das Genaueste durchgeprüft, und seine Feder hat dann in ihrer unvergleichlichen Art das Ganze geschildert. „Zuvörderst werden wir gewahr“, schrieb Goethe nach dem ersten Gesamteindruck, „daß er nach dem strebt, was man Stil nennt, nach einer allgemeinen Norm der Gestalten. Sind auch mitunter seine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, so ist doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Abereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Tieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und irdenlichem Geräte. Hier überzeugt man sich von seinem Studium der Antike, hier muß man anerkennen, er sei in das Altertum eingeweiht, er habe sich darein völlig versenkt. Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei Darstellung der mannigfaltigen Gestalten und Charaktere. Die Menschen, wie sie lieben und leben, mit persönlichen Vorzügen und Mängeln, wie sie auf dem Markte schlendern, in Professionen einhergehen, sich in Haufen zusammendrängen, weiß er zu schildern. Jedes Alter,

jedes Temperament wird in seiner Eigentümlichkeit vorgeführt, so daß, wenn wir erst das allgemeinste, ideellste Streben gewahr werden, wir sodann nicht etwa nebenan, sondern mit dem Höheren verkörpert, auch das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste aufgefaßt und überliefert sehen". Mit dem Höheren verkörpert müssen wir uns alle im Studium Mantegnas fühlen. Er hat auf eine bedeutsame Künstlerschar im Laufe der Kunstgeschichte als echter Schulbildner eingewirkt. Das Studium der Antike, wie er es aufnahm, war keine Kopierarbeit. Die Gleichgeschaffenheit zwang ihn zu gleichen Ausdrucksformen, und von des gewaltigen Paduaners Hand ist nichts gekommen, das er nicht im strengsten Naturstudium selbst zugleich durchgeprüft hätte. Seine zahlreichen Menschen sind nicht nur nach Statuen abgemalte Scheingebilde, sie sind echte Übertragungen nach dem lebendigen Modell und wirken dennoch wie in Versteinerung fortlebende Wesen. Alles ist bei ihm zum Greifen wirklich, mit unerbittlichster Wahrhaftigkeit gegeben. Seine Physiognomien sind immer eindrucksvoll, voller Geist und Charakter. Jede Gestalt wirkt wie eine abgeschlossene Welt, „so mußt du sein, du kannst dir nicht entfliehen". Und in diesem Sinne hat auch Mantegna gelebt. Er diente den großen Mantuanern treu, betätigte seine Antike-Begeisterung bis zu seinem hohen Alter durch beständige Sammlerleidenschaft, die ihn sogar in starke Verschuldung geraten ließ. Italien war stolz auf diesen Hochmeister, dessen Leben eine rastlose Schaffenstätigkeit darstellt. Lorenzo Magnifico kam selbst ihn in seinem Atelier besuchen, und als der Tod den Meister abberufen hatte, schrieb sein Sohn Lodovico an den Markgrafen: „In den vergangenen Tagen sind hier zwei Brüder eines heiligen Vaters beraubt worden".

Unser Gemälde die „Heilige Familie mit Elisabeth und dem kleinen Johannes" zeigt die charakteristische Menschendarstellung des Künstlers. Hier haben wir die Physiognomien, die Schicksale bedeuten, das Statuarische antiker Haltung. Und dennoch bezeugt grade dieses Madonnenbild, daß es einer früheren Schaffensperiode Mantegnas angehört. Es hat einen Einschlag des Holdseligen, Friedlichen in dem Wesen der Maria, daß wir die Berührung mit den Bellinis zu spüren glauben. Hatte doch Mantegna auch eine Schwester des Giovanni Bellini als Gattin heimgeführt, und dieses Werk, wie auch einzelne andere, sagen es unverkennbar, daß der Gigant von dem olympischen Wesen venetianischer Malergranden beeinflusst wurde. Dieses Halbfigurenwerk enthüllt freilich auch nichts von der ganzen Größe des monumentalen Gestalters. Es zeigt nichts von seiner Lust am köstlichen Beiwerk, die oft so stark hervortritt, daß Mantegnas Gemälde archäologisches Wissen mitgeben. Schöne Stoffe entzücken auch bei unserer Madonna, vor allem der köstliche grüne Brokat ihres Mantels, aber das Ganze ist durchaus mehr eine ruhevollere Existenzschilderung im venezianischen Stil. Man sagt, daß die Herzogin Eleonora von Ferrara dieses Madonnenbild in Auftrag gegeben habe. Es läßt sich aus ihrer Korrespondenz jedoch nicht mit Sicherheit feststellen, ob es sich tatsächlich grade um unser Bild handelte. Ähnliche Halbbilder finden sich an verschiedenen Orten. Immer ist die Madonna von edelstem Typ und das Christkind ein wundervoller nackter Bambino. Aber Mantegna hat mit den Begleitfiguren der Heiligen gewechselt, läßt auch den kleinen Johannes einmal ganz fort oder macht ihn, wie auf dem Londoner Gemälde, zu einer Hauptgestalt. In der koloristischen Haltung unseres Bildes betont sich die Art des Malers, kräftige Lokalfarben etwas ins Helle zu brechen. Er hat sich nur in einzelnen Werken um weiche Verschmolzenheit und tiefe Stimmungskraft bemüht. In der zeichnerischen Seite liegt seine bedeutendste Anlage.

Andrea Mantegna / Heilige Familie
Gemälde-Galerie, Dresden

„Der Doge Loredano“

von Giovanni Bellini (1428-1516)

National-Galerie, London.

Der Ruhm Venedigs setzt mit dem Dreigestirn der Bellinis ein - dem Vater Jacopo und seinen beiden Söhnen Gentile und Giovanni. Der Vater muß schon ein besonders strebsamer Künstler gewesen sein, denn er ging mit seinem Lehrer, dem zartfühlenden Umbrier Gentile da Fabriano, nach Padua, um des gewaltigen Mantegna Einfluß auf sich wirken zu lassen. Hier knüpfte sich der Herzensbund der Tochter des Jacopo, Nicolosia, mit Mantegna, und die Kunst aller Bellinis unterlag dem herben Ernst und der Großzügigkeit ihres neuen Familienmitglieds. Während Gentile in seinen vielfigurigen Darstellungen aus der venetianischen Geschichte, in dieser eigenen Art der Genrebilder, mehr in zeichnerischer Strenge, wie sie auch die Florentiner kultivierten, verharrte, war es Giovanni, der bald ein ganz eigenes, ungewöhnliches Schönheitsgefühl entwickelte. Seine Kunst erblühte in Ruhe und Klarheit zu herrlichster Vollendung, er wurde der Vorläufer der Tizian und Veronese. Während eines fast neunzigjährigen Künstlerlebens (1428-1516) halfen ihm ein glücklich ausgeglichenes Temperament und fördernde Berührungen zu der Reife, an der sich bald das gesamte Kunstleben seiner Vaterstadt festigte. Malte er vorerst in Tempera, so wurde ihm durch Antonello da Messina die Kenntnis des löstlichen Ölmaterials übermittelt. Ein ganz besonderes Leuchten und Glühen bildete sich in seinem Kolorismus aus. Es war jedoch nicht das Feuer, das der Leidenschaften Brand verriet, sondern das stetige Strahlen, das einer milden Kraftquelle entströmt. Nach schwerfälligeren Arbeiten folgten bald solche voller Lebensfülle. Seine Madonna ist vorerst die herbe Pietà, noch ohne alle Heiligen, bald lächelt sie uns in der Lieblichkeit der reinen Gottesmagd entgegen. Das anfänglich etwas harte Kolorit wandelt sich schnell zu feinst verschmelzender Modellierung. Seine Komposition wird figurenreicher, sie lebt sich bald derart aus, daß mächtige Nischen und weiträumige Hallen notwendig werden. Ja bald schaltet ein reicher Könnner in herrlichen Altarwerken, und entzückende Sonder-spenden, wie kleine und große musizierende Engel von unvergleichlichem Liebreiz, werden in das Kunstbereich eingeführt. Von einem seiner ersten bedeutenden Werke für die Kapelle del Sacramento in der Kirche San Giovanni e Paolo, das ein Brand vernichtete, hatte ein Kunstgelehrter geschrieben: „In der Tat ließ sich auf kein älteres venetianisches Bild die Bezeichnung grandios mit mehr Recht anwenden als auf dieses. Es war das Meisterstück eines Mannes an der Spitze seiner Zeitgenossen, des Vertreters einer Schule, die sich zu freier Größe erhebt, die erste überlegene Schöpfung einer Kunst, die nach Versuchen aller Art die Reife erlangt hatte. Giovanni Bellini hatte in seiner Kunst die höchsten Ziele der Malerei, angemessene Verteilung, Bewegung, Licht, Schatten, nie aus den Augen gelassen. Auch lag in ihm das Streben, seinen Werken die Wirkung höchster Würde und feierlichen Eindrucks durch bewußtes Studium und Anwendung wissenschaftlicher Grundsätze zu verleihen. Ungeachtet einiger altertümlicher Überlieferungen in der Größe der Jungfrau mit dem auf ihrem Schoß stehenden Kinde, erreicht er doch eine mächtige Wirkung durch den reichen Thron,

auf welchem sie saß und den schlanken Portikus, durch den der Himmel mit seinen weißen Wolkenstreifen hereinschaute. Sehr günstig für die Wirkung des Ganzen war der auf hohe Aufstellung berechnete niedrige Standpunkt, der Ton so voll und kräftig, als wäre ein Firnismittel angewendet." Wundervoll ist auch seine thronende Madonna mit Engeln und vier Heiligen in der Maria de Frari-Kirche in Venedig mit ihren überaus holdseligen Typen und den zarten, durchsichtig grauen Schatten im Fleisch, die für Bellini charakteristisch sind. Bis in sein höchstes Alter wußte Bellini seine Kunst zu steigern. Immer wächst er an idealer Schönheit, Freiheit und Würde, bis zwischen ihm und Tizian Unterschiede schwinden. Dennoch hat diese Kunst ohne alle Mystik und Ekstase, selbst ohne den Einschlag des Erhabenen, mit sanfter Sieghaftigkeit, wie das Lächeln des Frühlings, gewirkt. Der Humanismus ist erst spät in das Venedig gekommen, das so wenig Enthusiasmus für ideale Mächte betätigte, in dieses Handelsemporium, in dem eine Aristokratie voller Selbstzucht ihre Tyrannis ausübte, aber die Malerei des Giovanni Bellini ist human im edelsten Sinn.

Auch als Porträtist hat dieser Meister sich Ruhm errungen. Ihm wurde der Auftrag eine Anzahl Dogen-Bildnisse zu vollenden, und eines seiner schönsten zierte die Londoner National-Galerie. Es ist unser „Porträt des Dogen Leonardo Loredano“. An schlichter Größe der Formgebung, Charaktertiefe und edler Farbenschönheit ist dieses Brustbild niemals übertroffen worden. Lord Cawdor hat es aus dem Palazzo Grimani in seine Heimat gebracht, und dieses Kleinod der Malerei ging für einen verhältnismäßig geringen Preis in den Besitz Englands über. Das Werk ist auf Holz gemalt und wie eine jener Meersymphonien, die sich unserem Auge so häufig am Lido erschließt, klingt das Blaugrün des Hintergrundes mit dem lichten Goldgrün des Brokats, dem Purpur des Mühenstreifens und dem Bronze der Knopfreihe zusammen. Fabelhaft ist dieses Antlitz durchstudiert, in seinem Eigenleben erfasst, und bis in jede Wimper und Hautfalte gespiegelt. Wir rühmen uns solcher Meisterschaft bei unserem Dürer und Holbein. Vor diesem Porträt stand einer der klassischen Porträtisten des neunzehnten Jahrhunderts, der große George Frederick Watts, und nahm die technischen Wunder, diese Höhe der Auffassung in sich auf. Er füllte sich derart mit diesem Geist, daß eines seiner großartigsten Männerbildnisse, das eines geistlichen Würdenträgers, als Gegenstück des Leonardo Loredano gepriesen wird. Aus der Kunstschule Venedigs gingen die Porträts hervor, die noch unserer Zeit die unerreichten Muster aufstellen, und Bellini hat als Erster Klassisches auf diesem Gebiet geleistet.

Der Doge Leonardo Loredano wurde 1501 zu seinem hohen Amte berufen und bekleidete es zwanzig Jahre lang. In der Betrachtung dieser stahlharten Blauaugen, dieser festgeschlossenen Lippen und der Willenslinien, die seine scharfen Züge durchfurchen, begreifen wir den Absolutismus eines republikanischen Machthabers. Ruskin, der bedeutende englische Kunstreformer und Kunstschriftsteller, studierte diesen Kopf und schrieb: „Tiefgründig, majestätisch, schrecklich wie das Meer - schritten die Männer Venedigs in Machtentfaltung und Kriegergröße einher . . . furchtlos, treu, geduldig, undurchdringlich und unbeugsam - saß der Senat - jedes seiner Worte war ein Schicksal.“ Bellini zeigt hier noch nicht den genialen Wurf, die absolute Meisterschaft der Tizian und Tintoretto. Vorsichtig wählt er nur eine Brustbilddarstellung, er empfindet sich noch nicht als Beherrscher des Gesamtorganismus. Aber diese Teilschilderung charakterisiert restlos eine Persönlichkeit, sie gibt Vollkommenheit in der Beschränkung.



Giovanni Bellini / Der Doge Loredano
National-Galerie, London

„Maria mit Jesu“

von Lorenzo Lotto (geboren um 1480, gestorben zwischen 1556-1557)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Schon beim Beginn der Blütezeit der venezianischen Malerei gibt es leuchtende Farben und stoffliche Pracht. In der Handelszentrale der Adria brauchten die Pinsel nur die Wirklichkeit zu schildern, um eine Kunst von blendender Appigheit zu schaffen. Hier bewohnten die königlichen Kaufleute ihre Märchenpaläste. Auf dem Canale Grande schillerte es von orientalischen Stoffen bei den Prunkfesten der Dogen. Und alles überbot der Lichtzauber der Meeresatmosphäre mit seinen Dämmerstimmungen und Sonnenuntergängen. Einen mehr weltlichen Charakter trägt hier auch im Gegensatz zu Florenz und Rom die gesamte Religionsmalerei. Man fühlte sich unabhängig vom Papst, ein eigenes Reich der Freiheit. Eine Kasse von Seefahrern bevölkerte die Lagunenstadt, Kraft und Beweglichkeit äußerten sich im Lebensbetrieb. „Den Heimatgenossen unter ihren Rosen und Orangeblüten, im schützenden Schatten der Weinreben,“ sagt Ruskin, „mochten die bleichen Gesichter mit den feingezogenen Augenbrauen und phantastischen Haarflechten gefallen. Aber der bezwingende Glanz des Meeres lehrt eine andere Art Schönheit lieben. Breitbrüstig, ebenstirnig wie der Horizont muß sie sein, mit Hüften und Schultern wie die Wogen, mit Füßen wie ihr fliehender Schaum, in Wolken goldener Haare gebadet wie ihre Sonnenuntergänge.“ Es bedeutet nichts Geringses, wenn die Kunst dieses glänzende Lebensgetriebe wahr zu spiegeln vermochte. Neben den Namen venezianischer Klassiker, der Bellini, Tizian, Giorgione und Palma muß auch der des Lorenzo Lotto genannt werden. Ihm hatte die Günst der Musen Gestaltungsgabe, hohen Farbensinn und feinfühliges Empfindungsleben beschieden. Vieles lernte er von den bedeutenden Meistern, und es gibt Werke von seiner Hand, die ihre Namenszeichnung tragen können. Dies allein müßte ihn der Unsterblichkeit würdig machen, denn den Großen gleichen können, heißt selbst Größe in sich tragen. Aber wir begegnen auch Gemälden von Lotto, die kein rechtes Behagen auslösen. Dann erscheint er weichlich in der Formgebung, ungesichert im Aufbau und ohne den erlösenden Zusammenklang der Farben. Je mehr wir ihm nachgehen, je eigentümlicher wirkt dieser Venezianer als ein schwankendes Wesen, eine Proteusnatur. Er besitzt so viel Nerven, daß große Willensenergien zermüht werden. Zwischen Himmlischem und Irdischem scheint er hin und her getrieben. Er wird als Freund Palmas und Sansovinos genannt, hat für große Kirchenaltäre Bilderschmuck geschaffen und schöne Damen in köstlichem Kostüm verewigt. Ernst, fast schwermütig kann er sich in dunklen Farben, die kein leuchtender Pinselstrich belebt, aussprechen, und er kann wie schönheitsberauscht in herrlicher Klangfülle schwelgen. Schade, daß so wenig von den Schicksalsereignissen dieses Malerlebens berichtet wurde. Er interessiert als eigenartige Persönlichkeit, aber wir haben uns auf Vermutungen zu beschränken. Wenn es zutrifft, daß das herbe, ernste „Männerbildnis“ des Kaiser-Friedrich-Museums Lotto selbst darstellt, würde er uns als Schöpfer seiner Werke glaubhaft scheinen. Aus den nervösen, feinen Zügen des schwarzbärtigen Kopfes spricht große Erregbarkeit, und leidenschaftliches Leben können wir uns aus den klarblickenden, schwarzen Augen sprühend denken. Daß er als Mensch hohe Achtung genoß, beweisen nicht nur seine Aufträge, sondern auch das neuerdings herausgegebene Testament des berühmten Bau-

meisters Serlio, das Lotto als Vollstrecker nennt. Wechselnd wie sein Künstlercharakter in der Art der Bildausführungen erscheinen seine Aufenthaltsorte. Wir sehen ihn in verschiedenen Städten auftauchen. Lange Jahre hat er in Venedig gelebt, in Bergamo, Rom, Treviso, Ancona. In Loreto soll er sich und seine gesamten Besitztümer der Jungfrau geweiht haben, und jede weitere Spur der letzten Lebensjahre erscheint wie ausgelöscht.

Daß Lotto dem herrlichen Venezianer, der reine Harmonie und realistische Echtheit so wundervoll paarte, daß er Giovanni Bellini seine Ausbildung dankte, ist beglaubigt. Und dieses Lehrers Art spricht aus manchem seiner Werke. Die „Madonna mit Heiligen“ im Palazzo Borghese in Rom wirkt ganz wie ein Bellini. Aus schwarzem Hintergrund klingt es hier wie ein Mozartsches Tonkonzert. Die Formen sind plastisch durchmodelliert, und die locker gefügte Gruppe schließt sich natürlich zusammen. Auch der sinnbildlich-mythologische „Sieg der Keuschheit“ im Palazzo Rospiglioso in Rom läßt in seinem Frauenakt der Bellini-Schule denken, nur kennzeichnet die Undeutlichkeit des Liegens Lottos Art. Es war natürlich, daß der leicht zu beeinflussende Maler auch der Verzauberungsmacht Giorgiones unterlag. Vor dem Bilde der „Drei Lebensalter“ im Pitti umschmeicheln seine himmlischen Farbenmelodien unsere Sinne. Purpur, liches Rot und Tiefgrün stehen nebeneinander, und ein unsäglich schöner Goldton durchglüht das Ganze. Die besten Mannesjahre hindurch hat Lotto in Venedig geschaffen, und über vielen seiner Werke leuchtet der Stern Tizians. In der großen „Grablegung“, in einer „Himmelfahrt“, in einigen bedeutenden anderen Altargemälden in Venedig und Bergamo ist dem Künstler sein Temperamentvollstes und Bedeutendstes geglückt. Es ist der Born der Heiligengeschichte, aus dem ihm solche Stoffe zuströmten, und mit dem Schwunge der Begeisterung meisterte er zuweilen diese Vorwürfe. In Parma war damals Correggios Genius ausgegangen, und dieser Einfluß war zu überwältigend, als daß der empfängliche Lotto nicht seine Einwirkungen deutlich machen sollte. Sie verraten sich im Halbdunkel, in Wagnissen kühner Verkürzungen und Überscheidungen und gewissen sinnlichen Lockungen. In der „Verlobung der heiligen Katharina“ in Bergamo, in den Wandgemälden der „Szenen aus dem Leben der heiligen Barbara“ weht dieses Geistes Hauch. Wir spüren ihn selbst in dem kleinen kupidisch aussehenden Amor auf dem Prado-Doppelbild der „Vermählten“.

Vor allem verdient Lotto als Porträtmaler besonderes Studium. Wundervolle Bildnisse interessanter Damen und Herren hat er hinterlassen. Er verstand ernste Charaktere tiefgründig zu erfassen und ganz schlicht zu sein. Ebenso gelangen ihm die Patrizierinnen in ausgeklügelten Trachten mit kunstvollen Hauben, Garnituren und Schmuckdingen. Er hat eigenartige Einfälle für die Aufmachung, und wenn er, wie im Londoner „Familienbild“, eine ganze Gruppe schuf, versagt er auch einmal in Schilderung natürlicher Art und im Aufdecken innerer Beziehungen.

Lotto hat ganz entzückende Marienbilder gemalt, aber keines kommt unserem Dresdener Gemälde an seelischem Zauber und betörendem Farbenreiz gleich. Alles ist so still und tief, so heilig und doch so weltlich schön an dieser jungen Heilandsmutter mit den goldbraunen Zöpfen und dem prachtvollen, nackten Knaben auf ihrem Schoße. Wie heben sich das Graublau, Tiefblau und Gold ihres Kleides von dem glutroten Vorhang, und wie weitet der Ausblick in das italische Sommerland die Seele. Zartheit und Leidenschaft haben an diesem Werk geschaffen. Es kündet etwas von Raffaels Nähe und von dem „Melodrama, das Flamme und Gold, Rosa, Orange und Azur fast täglich am Himmel und über den Lagunen Venedigs aufführen“.

❖ „Bildnis eines jungen Mannes“ ❖

von Giorgione (Giorgio Barbarelli) (1478 - 1510)

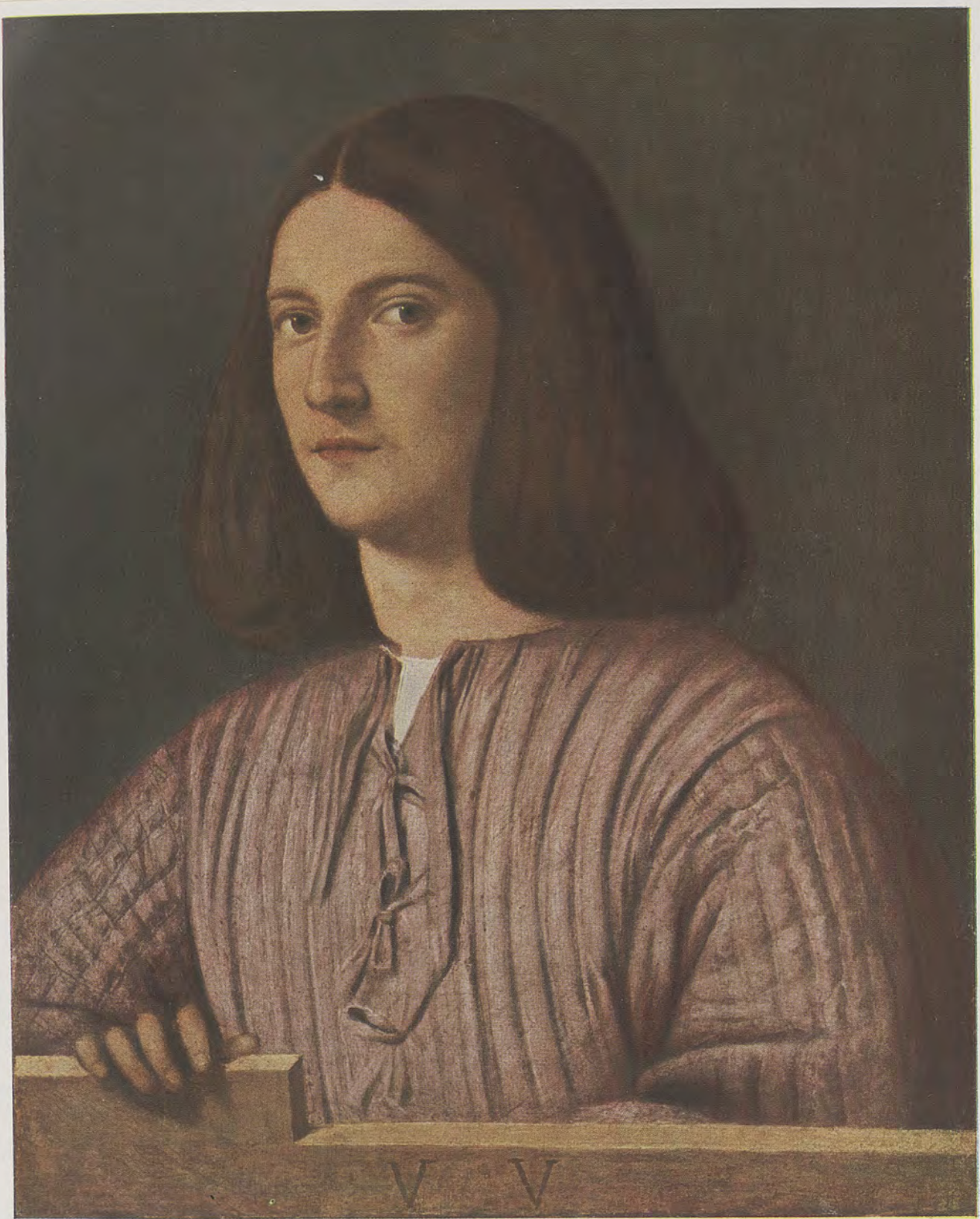
❖ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ❖

Wir sind gewöhnt, den Künstlernamen Giorgione mit besonderer Liebe auszusprechen. Bezaubernde Farbenklänge und unergründliche Seelenfülle steigen mit ihm in der Erinnerung auf, lyrische Dichtkunst und Musik lassen ihre Reize wirken. Was uns erhebt und rührt, vermählt sich hier, und ein rätselvolles Etwas, das immer aufs neue zu Lösungen spornet, kettet uns fest an diesen Meister aus Renaissancezeiten. Alles um ihn her hat die Forschung in helles Licht gestellt, er selber wandelt durch verdunkelnde Schatten. Ähnlich wie bei Shakespeare schweigen auch bei ihm die Zeitchronisten, entziehen sich persönliche Spuren den Augen der Wißbegierigen. Aus Wenigem muß der Spürsinn Zusammenhänge herausdeuten. Nur Werke bestehen als ewiger Anreiz, mehr von ihrem Schöpfer selbst zu erfahren. Bei Shakespeare ist die Fülle seiner Arbeiten so groß, daß schließlich er selbst zu Fleisch und Blut wird. Aber nur Spärliches ist von Giorgione bestehen geblieben, und manches wird stark als sein Eigenes angezweifelt, so daß immer die Sehnsucht nach näherer Bekanntschaft lebendig bleibt. Aus der geringen Anzahl der sicher beglaubigten Bilder bestätigen sich die Nachrichten von dem vielgeliebten Künstler. So vermochte nur ein gütiger, feinsinniger Mensch sich in Farben zu äußern. Wir wissen, daß die Mitwelt ihn mit bedeutenden Aufträgen ehrte, aber die Lust der Meernähe hat seine großen Wandgemälde erbarmungslos zerstört. Nur durch die etwas barock umgestaltende Hand eines Radierers sind von einigen edlen Gestalten, die er im Auftrag der deutschen Kaufleute für ihr Geschäftshaus in Venedig schuf, Anschauungen möglich geworden. Als sein Gestirn aufging, malten neben ihm die Bellini und Tizian, kam Dürer nach Venedig, um von solchen Könnern zu lernen. So üppig in der gewaltigen Handelsstadt an der Adria Lebensgenuß sich entfaltete, so weltfern lag dieses ganze Gebiet von den politischen Wirrsalen und Kämpfen anderer Städte Italiens. Hier wurden die Feste gefeiert, die Veroneses Pinsel verewigte. Hier atmeten die Sultaninnen der Schönheit, die Frauen der Palma und Bordone. Sinnliches Leben offenbart die Farbe, und es durchpulste diese Meister. Noch heut leuchtet und glüht es aus ihrem Werk, schimmert es dämmerungsfein aus ihren Halbtönen. Was die Zeit Giorgiones an Farbensollkraft gewöhnt war, bezeugen die goldglänzenden Wände San Marcos, die Stoffe damaliger Trachten. Mit dieser Sinnenglut geht Hand in Hand in unseres Malers Werken die herzbrechende Wehmut, das Schamgefühl der Seele, ein eigenartiges Verträumtsein. Es ist, als ob seine Menschen nicht handeln, sondern nur sinnen und existieren. Die Blicke scheinen nur nach innen gerichtet, ein Schicksal, mehr ein Verhängnis schwebt über jedem. So nervenbannend wirkt dieses Element, daß auch die Wesen des modernen, englischen Giorgiones, des Dante Gabriel Rossetti, uns wie Lotuseffer anmuten. Mit Recht wird von einem Daseinsphlegma in den Bildgestalten der Renaissance-Venezianer gesprochen. Auch wenn Giorgione den gepanzerten Ritter malt, flattert das Fähnlein seiner Lanze nicht siegesfroh, sondern hängt still herab. Sein junger Heiland senkt leidbeschwert das Antlitz, die bezaubernde Venus schläft in keuschem Frieden. Und wie paßt zu diesen Wesen der Landschaftsrahmen, der in immer neuer Fassung und doch aus der immer gleich geliebten Heimatsnatur gewählt

wurde. Wohl ist die reine Landschaftsmalerei erst eine Erscheinung der späteren Kunst, aber die Altmeister Italiens und der Niederlande wie die Deutschen haben es damals schon fein verstanden, das Weben der süßen, heiligen Natur mit in ihr Werk einzubeziehen. Giorgione muß die reizende Vorgebirgsebene um sein Vaterstädtchen Kastelfranco viel durchstreift haben. Er kannte das weite Wassergebiet, die ragenden Burgen, malerische Stadtmauern, Ruinen, Brücken, umbuschte Felsvorsprünge und die Pappeln und Pinien, die leis im Windhauch zittern. Weich und tief sind die Seelenklänge, die aus diesen Motiven strömen. Ein Grün von betörender Wärme hat er gemalt, immer vollen Einklang zwischen Mensch und Natur erzielt. Die Bildvorwürfe seiner beglaubigten Schöpfungen deuten auf sehr verschiedenartige Bedürfnisse. Er malt die Madonna und die Venus, das Kind des Volkes wie die Fürstin, er malt Mythologisches und Allegorie. Der liebenswürdigen Art des Künstlers entspricht ein genrehafte Gepräge, das sich niemals verleugnet und jedes Bild seiner Hand mit eigenem Liebreiz umkleidet. Obgleich in dem Frühwerk der Heimatkirche, die entzückende „Madonna mit den Heiligen Antonius und Liberale“ auf hochragendem Thron und vor kostbaren Teppichen sitzt, ist sie die schlichte Menschentochter voller Holdseligkeit, deren Zaghastigkeit uns rührt. Alles erscheint leise an ihr und in ihrer Umwelt. Es ist die gleiche Art bei den „Morgenländischen Weisen“ der Wiener Galerie, der Dresdener „Venus“ oder im „Konzert“ des Louvre. Doch sind die letzten Bilder ganz aus den Erlebnissen irdischer Freuden geboren. Die gleiche Stempelung tragen auch die wenigen Menschenbildnisse, die der Maler der poesiegehobenen Erotik, des Schweigens und der Ahnungen hinterlassen hat.

Es heißt, daß Giorgione aus Kastelfranco stammte und dort 1478 geboren wurde. Ein Bericht läßt ihn aus der ungesetlichen Ehe eines Patriziers und eines Landmädchens entstammen, ein anderer aus bescheidenem Elternhause. Es ist verbürgt, daß er bei Giovanni Bellini in Venedig studierte und mit Tizian gemeinsam arbeitete. Er war mit dem höchsten Glück der Erdenkinder, einer hervorragend schönen Persönlichkeit gesegnet. Die Menschen liebten ihn, schätzten seine Kunst gebührend ein, und in blühendstem Alter soll ihn 1510 die Pest dahingerafft haben. Tizian und Piombo hatten sich in Padua und Rom vor der Seuche in Sicherheit gebracht, Giorgione scheint sorgloser gewesen zu sein. Ein Massengrab hat über seine sterblichen Reste den gleichen Schleier gebreitet wie die Zeit über sein Leben und Schaffen. Ein wunderbares Genrebild im Palazzo Giovanelli ist als des „Künstlers Familie“ bezeichnet worden. Die Forschung, die es als einen antiken Stoff aus der Heroengeschichte feststellte, läßt die schönen jungen Menschen des Gemäldes wie im Nebel zerfließen.

Unser „Bildnis eines jungen Mannes“ löste bei seiner Erwerbung für das Kaiser-Friedrich-Museum helle Freude aus. Es war aus einer paduanischen Sammlung nach Florenz gekommen und ist dort für uns angekauft worden. Endlich war auch für Berlin ein Giorgione gesichert. Als ein ganz seltener Menschenschilderer tritt hier der Maler auf. Mit aller Schlichtheit stellt er den Jüngling vor eine Steinbrüstung, legt das Brustbild so an, daß auch eine Hand sichtbar wird. In tiefmelodischem Farbenklang hebt sich die hellviolette Jacke von grauem Hintergrund ab. Alles ist prachtvoll plastisch gegeben, aber höchstes Können spiegelt das bartlose Antlitz mit dem gescheitelten, schwerhängenden, kastanienbraunen Haar. Je länger wir in diese ernsten Augen blicken, je unergründlicher scheinen sie. Handelt es sich hier um einen Künstler, einen Gelehrten, einen Krieger? Ist ein glutvolles Innenleben nur beherrscht oder spricht die unerschütterliche Festigkeit einer geschlossenen Natur? Immer bleibt der große Venezianer der Rätselhafte.



Giorgione / Bildnis eines jungen Mannes

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Kreuztragung Christi“

von **Sebastiano del Piombo (1485-1547)**

Gemälde-Galerie, Dresden.

Aus der Kunst des Sebastiano del Piombo spricht Höhengefühl, jedes seiner Gemälde berührt wie etwas Erhabenes. Er galt den ragenden Schöpfernaturen der Medicäerzeit als ein Ebenbürtiger, und noch heute stellt man ihn nur in die Nähe der Größten. Mit diesem Künstlernamen verknüpften sich die Begriffe des Erhabenen, des Tragischen und des Schönheitsgehobenen. Er hatte das Weihegeschenk des echten Künstlertums empfangen, und nahe Berührung mit den Auserlesenen seiner Kunst half ihm zu eigener klassischer Prägung. Ein Studium der Gestalten des Piombo muß jeden Künstler zu Großheit der Formen, zu Gefühlstiefe und Tonschönheit erziehen. Immer hat sein Pinsel auch nur den bedeutungsvollen oder augenentzückenden Stoffen gedient, Religionsvorwürfe und die Darstellung vornehmen Menschentums bildeten seinen Kunstinhalt.

Sebastiano del Piombo (1485-1547) war von Geburt ein Venezianer. Die Stadt voller Natur- und Kunstwunder, das sinnensfrohe Volk, das durch seine vielen Beziehungen zum Orient sein genußliebendes Leben zu unvergleichlicher Prachtentfaltung steigerte, wirkten auf seine Jugendentwicklung. Zu Bellini und Giorgione ist er in die Schule gegangen, und der lyrische, musikalische Zauber, vor allem des letzten Meisters, ist voll auf ihn eingeströmt. Hatten doch gerade die Großmeister Venedigs das Farbenprinzip zu äußerster Vollendung geführt, und so Bewundernswertes damit erreicht, daß sie in dieser Leistung vorbildlich wurden wie die antiken Meister durch Formengestaltung. In der Lagunenstadt schätzte man das Leben an sich so hoch ein, fühlte man ein solches Behagen am bloßen Dasein, daß die Künstlerschaft nur wenig Tiefgründigkeit des Denkens trieb. Es war eine beglückende Aufgabe bloße Existenz-Verherrlichung zu malen, und dieser Lebensjubel tönt aus den Pinselschöpfungen der großen venezianischen Kunstgötter. Er schallt um so hinreißender, als die Farbe mit all ihren Gluten und Schimmerwundern zum Hauptmittel des Ausdrucks gemacht wird. Giorgione war der beste Meister, um einem Novizen diese Richtung zu weisen, unverkennbar ist sein Einfluß auf Sebastiano del Piombo. Schon eines seiner Erstlingswerke, das Hochaltargemälde in der Kirche San Giovanni Crisostomo in Venedig, ist voll venezianischen Daseins- und Schönheitsgefühls. Ernst und tief glühen seine Farben, und eine Gruppe von Heiligen enthält mit die schönsten Charakterköpfe voritalienischer Kunst. Diese Gestalten der sich unterhaltenden Heiligen sind jedoch bereits in ungewöhnlicher Freiheit erfaßt. Sie verraten ein Element geistreicher Lebendigkeit, daß Giorgioneskes hier weiter entwickelt erscheint, und vielleicht wäre gerade durch del Piombo das Venezianische zu ungeahnter Erweiterung geführt worden, wenn der große Magnet Rom ihn nicht in seinen Bannkreis gezogen hätte.

Hier unterlag er ganz dem Machteinfluß Michel Angelos. Gedanken und Formen wurden ihm jetzt das Wesentliche, die Leidenschaft für die Farbe ließ nach. Er strebte sich einer auf das Gewaltige gerichteten Kunst anzunähern. Und der bewunderte Meister dachte so hoch von diesem Schüler, daß er in ihm den Rivalen für Raffael

erhoffte, und eigene Entwürfe für Kompositionen und Zeichnungen von Einzelfiguren zu malerischer Vollendung durch Sebastiano hergab. Die „Geißelung Christi“ in San Montorio, die Fresken der Farnesina, das „Martyrium der Agata“ in Florenz und die „Auferweckung des Lazarus“ in London sind Zeugen michelangelesker Einwirkung. Der Lazarus ist das umfangreichste Altmeistergemälde, das England besitzt. „Es wurde“, sagt Vasari, „mit äußerster Sorgfalt unter der Anleitung Michel Angelos und teils nach seinem Entwurf gemalt.“ Giulio von Medici hatte es gleichzeitig mit Raffaels Transfiguration in Auftrag gegeben, und Manche rühmten Sebastianos Werk als das vollkommene. Mehr und mehr bildete sich der Künstler ein Ideal heraus - es lautete die Verschmelzung der Größe des Giorgione und des Michelangelo. Er hat es nicht durchaus, doch in Einzelschöpfungen erreicht, aber immer ist es Höhengsphäre, die seine Gegenwart mitbringt. Abri gens hat der römische Aufenthalt auch den eigentlichen Namen des Künstlers Sebastiano Luciani in Sebastiano „del Piombo“ gewandelt, denn der Papst ernannte den Meister zum Plombator, Ausfertiger seiner bleiernen Siegel an den Bullen, und dieses Material bestimmte fortan seinen Namen für die Kunstgeschichte.

Ohne Ungleichheiten zeigt sich Sebastiano del Piombo als Bildnismaler. Er hat einzelne Porträts von solcher Herrlichkeit geschaffen, daß man sie als Werke Raffaels nannte. Das milde Halbdunkel, die tiefumschatteten Augen, die edle Haltung, die charakteristische Auffassung und die Leuchtkraft des Kolorits werden hier zu typischen Kennzeichen. Kraftvolle Männer und schöne Damen haben ihm geseffen, durch seine Kunst wurde die wahre Natur gehöhht. Oft ist der Künstler ganz der sinneberückende Venetianer, oft gefällt er sich in florentinischer Luxusliebe, malt Pelzbesäße, Schmuck, Stoffe in äußerster Vollendung und oft streift ihn der Hauch Roms, und die großartige Formgebung wird zum Hauptakzent. Wie reich weiß er seine Halbbildnisse auszugestalten. Der französische Geistliche „Ferry de Carondelet“ sitzt im pelzverbrämten Gewand vor einer Marmorarkade, neben der sich ein südliches Landschaftsbild hinstreckt, und diktiert in ruhiger Überlegung dem lauschenden Sekretär. Die wundervolle „Dorothea“ des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums scheint in südlicher Abendglut, köstlich gekleidet, zu einem Stelldichein bereit. Verheißungsvolle, verhaltene Erotik atmet dieses Römerinnen-Antlitz, aber wie hebt die Schönheitprangende Umgebung alles in geläuterte Kultursphäre. Dogen und Päpste haben dem Piombo als Modelle geseffen, und dieser zuverlässige Seelenkenner ist sich seiner Künstlerwürde stets bewußt geblieben.

Die „Kreuztragung Christi“ in der Dresdener Galerie ist typisch für den Schüler des Giorgione und Michelangelo. Vor allem entzückt uns weicher Tonschmelz der Farben. Die Abendsonne verglüht in der Tiefe, und über die edle Gestalt des Kreuzträgers scheint ein aufziehender Mond seine Lichtweihe zu strömen. Unwillkürlich kommt uns bei diesem Zusammenklang das Raffaelsche Vorbild aus dem Sala d'Elodoro des Vatikan in die Erinnerung. Grandios wie die Männerköpfe des Michelangelo sind auch hier die bärtigen Gesichter, naturecht und dennoch frei von jedem abstoßenden Verismus. Dieses Christushaupt gehört sicherlich zu den würdevollsten und ergreifendsten, die je geschaffen wurden. Hoheit, Schmerz und Unschuld reden aus den klassischen Zügen wie aus der Gestalt. Sie fordern unser Mitleid weit stärker heraus als alle naturalistischen Marter szenen. Zu den Schöpfungen des Piombo paßt Orgelbegleitung.

Sebastiano del Piombo / Kreuztragung Christi
Gemälde-Galerie, Dresden

❖ „Heilung des Schusters Anianus“ ❖

von Cima da Conegliano (geb. 1459 oder 1460, gest. 1517 oder 1518)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ❖

Fre reicher unsere Kenntnisse werden, je weniger ist es uns möglich, große Geschichtsabschnitte mit einem einzigen Schlagwort abzutun. Immer deutlicher zeigt sich die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, und niemals wirken nur die gleichgearteten Begabungen nebeneinander. Auch der venezianischen Malerei gegenüber geht es nicht an, nur von rauschenden Farben und schwellenden Formen zu sprechen. Die noch unter gotischem Einfluß stehenden Quattrocentisten, die durch Florenz und Padua geleitet, und viele Schüler der Bellini haben zum Ruhm der Heimatstadt beigetragen wie die Tizian und Palma. Wir finden die Stillen neben den Lauten, die vorsichtig Haltenden neben den Verschwenderischen, und auch diese, die sich suchen lassen, wissen uns oft sehr stark an sich zu ketten. Zu den Meistern, die rechte Einkehr verlangen und die dem geduldigen Beschauer dann vieles spenden, zählt Cima da Conegliano. Er hat etwas Geradliniges, Sauberes in seiner Art, das ein wenig den Pedanten verrät, aber er hat auch Liebenswürdigeit und den Schönheitsfimmel einer feinen Künstlernatur. Reizend sind die Versuche, die er gelegentlich macht, dem echten Leben nahezu kommen. Ein krasser Naturalismus wäre ihm unmöglich, und doch gewährt er dem Wirklichen Zutritt in seinem Werk. In den Farben weiß er weiche, holde Gesänge ertönen zu lassen. Auch wenn er sehr Besonderes anstimmt, bleibt er melodisch. Ein schönes Blau, Rot, Orange und ein sattes Grün stehen gern nebeneinander. In diesen Äußerungen wie in seiner Bildanordnung und in den Typen wird es klar, daß Giovanni Bellini ihm als Lehrer teuer war. Oft zwingt auch sein salonsfähiges Auftreten an niederländische Ausstrahlungen zu glauben.

Nicht selten treten Werke des Meisters in europäischen Galerien auf, und ein guter Cima bedeutet einen wertvollen Besitz. Seine Neigung zu liebevollem Eingehen auf das Beiwerk und Gefältel, zum plastischen Herausbilden des Körperlichen, zum scharfsichtigen Nachspüren des Lichtes hatte ihn zum Tafelgemälde, nicht zum Fresko ausgestattet. In seiner Heimat hat man seinen Pinsel gern für die Altäre der Kirchen und Kapellen beschäftigt. Was wir noch von ihm sehen können, hat Religionsinhalt, gleichviel ob er sich auch dann und wann erzählerisch, genrehast mitteilt. Der Glaube war ihm eine heilige Angelegenheit, und dieser Ernst spricht aus seinen Madonnen, Märtyrern und Legendenwesen. Sie geben sich alle nicht inbrünstig oder verzückt, fern liegt ihnen das Pathos des Barocks, aber doch weiß ihr Schöpfer ihnen seelisches Ergriffensein zu übertragen. Bei ihm quillt es nicht wie bei dem großen Bellini aus einem stets in gleicher Fülle spendenden Born, kann auch zuweilen fast versiegen, aber es erquickt meistens wie rechter Labetrunk. Diese künstlerische Eigenart erhöht gewöhnlich ein landschaftlicher Rahmen. Es hat etwas Kührendes, wie die frühen Venezianer ihre Madonnen und Heiligen in die heimatischen Berge und Felder setzten. Cima stammte aus der schönen Provinz Friaul, die zwischen Alpen und Adria eingebettet liegt. Oft muß er von der Vaterstadt Conegliano aus die wundervollen Küstenzüge mit ihren Bergfernen und malerischen Schlössern durchstreift haben. Wie den Malern aus Bergamo ihr Monte Rovetta, den Japanern ihr Fudsi jama, wird ihm das trostige Schloß Colalto zu einem Lieblingsmotiv. Peinlich genau, wie er immer verfährt, malt er auch sein Turm-

massiv mit den Zinnenkränzen und seine Laufgräben. In kleinstem Maßstabe stellen solche Nebendinge der Gemälde des Cima oft genaueste Sonderschilderungen dar. Mitten im Grün der hügeligen Ebene steht dann der Marmorthron, für die Heilandmutter errichtet. Ein Vorhang wird hinter ihn gespannt, ein schöner Teppich gebreitet. Auch überzieht köstliche Goldmosaik den ragenden Nischenbogen, wie es der Künstler in Venedig, in San Marco bewundert hatte. In solcher Aufmachung wahrt er trotz allen Reichtums die vornehme Mäßigung Bellinis; der überschwengliche Prunk des Crivelli wäre ihm unerträglich. Gerade daß er den Sinn des Liebhabers für seine Stoffe, Schmuck und Stickereien besitzt und doch die Grenze der Bescheidenheit wahrt, macht seine Erscheinung so liebenswert.

Thronende Madonnen mit zwei und mehreren anbetenden Heiligen, die Mutter Maria mit dem Kinde, auch mit dem Stifter, die Geburt, die Taufe, die Beweinung Christi, Petrus, Johannes, Tobias, die heilige Katharina waren Bildvorwürfe des Cima. Wenn wir seine „Maria mit dem Täufer und Magdalena“ im Louvre betrachten, bezaubert die holde Weiblichkeit der jungen Frau, der echte Kinderreiz des nackten Jesusknäbleins, die durchseelte Hingabe der Anbetenden im schönsten Naturbereich. Hier steht er auf der Höhe Bellinis. Seine Marien können aber starr und leblos sein und mit ihren feingeschnittenen Zügen wie in den Faltenbrechungen ihrer Gewänder an Holzschnitarbeiten erinnern. Im Christkind gelang ihm öfters das treue Nachbild eines wundervollen Knabenmodells. Wie lebendig blickt und bewegt sich der lachende Jungheiland auf dem Berliner Bilde, das auch durch wählerische Farbenstellung fesselt. Hier ist alles Frische und Freilicht, während der benachbarte Cima, mit dem Stifter neben der Madonnengruppe, im Farbengesang auf Moll gestimmt ist und gleich einer *santa conversazione* anmutet. In Handbewegungen und Berührungen müssen wir dem Künstler ganz besonders nachspüren, weil hierin sein ganzer Zartfinn zum Ausdruck kommt. Seine Fähigkeiten kennzeichnen sich ebenso auf der „Geburt Christi“ in Carmine, der „Madonna mit sechs Heiligen“ in Parma, dem friedlich-leisen „Petrus zwischen Johannes und Paulus“ in der Brera und dem im Ausdruck der Begeisterung und in der Farbenhaltung besonders starken Altargemälde der venezianischen Kirche Maria dell' Orto.

Unser Gemälde der „Heilung des Anianus“ überrascht durch die Beobachterschärfe eines Künstlers, der das Leben mit offenen Augen ansah. Es handelt sich um einen testamentarischen Vorwurf, und doch ist alles in glaubhafte Wirklichkeit überseht. Wir könnten annehmen, daß Cima, wie Gentile Bellini und Carpaccio, eine Reise nach dem Orient gemacht habe, so fein ist die bunte Architekturpracht des Marktes von Alexandria geschildert. Auch hier hält das Vorherrschende der senkrechten Linie Beweglichkeit des Gruppengesüges fern, aber der die verwundete Hand hochstreckende Schuster, der heilende Markus, die beturbanten Orientalen und der neugierige Reiter erklären schnell den Vorgang. Die Charakteristik dringt nicht tief, denn Gesichtsausdruck und Gliedersprache haben etwas Gebundenes, und der Marktboden ist blüten sauber wie ein Salon. Er läßt jeden Schatten deutlich werden. Farblich ergötzen wir uns an reicher Abwechslung ohne Buntheit, die in heller Himmelsbläue ihren Schimmer entfaltet. Rot und Blau treten in verschiedenen Abstufungen auf. Creme wird über Gelb bis zu Orange gesteigert, und die weißen Flecken der Kopfbedeckungen stechen durchaus nicht, wie sonst gewöhnlich, grell hervor. Es ist der gleiche Realidealist am Werk, der im Dresdner „Tempelgang Marias“ die berühmte Eierfrau als Zuschauerin hinfetzte, und wir kosten in jedem Falle gern seine besonderen Vorzüge aus.

„Die Dialektik“

von **Melozzo da Forli (1438-1494)**

◆ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ◆

Ein einziger überragender Genius kann den Wert eines Kulturabschnitts bestimmen. Shakespeare, Rubens und Rembrandt beherrschen die Barockzeit, sie ragen wie die Riesen in einem Gewimmel der Mittelmäßigen. Die Größe der Renaissance liegt in dem hohen Könnertum der vielen, die neben den Raffael und Michelangelo, den Leonardo und Tizian schaffen. Schon in ihren ersten Entwicklungsstufen ist diese Epoche groß, und die bedeutenden Anreger fanden immer die bedeutenderen Schüler.

Als das wissenschaftliche Arbeiten des Künstlers von Florenz aus als Heilslehre verkündet wurde, bekannten sich bald Künstler in verschiedenen Städten Italiens als Anhänger dieser Art des Schaffens. Neben die Masaccio und Mantegna stellt sich ein Maler wie Melozzo da Forli. Einiges nur hat er hinterlassen, das wir groß nennen können, aber er fesselt durch seine Verschiedenartigkeit. Gerade daß er uns bald aus einem mathematisch streng-abwägenden, bald aus schwärmerischem Auge anzuschauen vermag, reizt, ihm nachzugehen. Er hat sich mit himmlischen und irdischen Dingen befaßt, hat sie wie aus der Ekstase und wie aus genauestem Wirklichkeitsstudium Form annehmen lassen. Als Realist ist er von Grund aus veranlagt, und doch verlangt des Idealisten Empfinden nach Ausdruck. Die gerade wie die geschwungene Linie weiß er zu meistern. Wenn die dürftigen Nachrichten über sein Leben uns nicht sagten, daß er ein Schüler des Piero della Francesca gewesen ist, wir müßten es aus manchem Werk erkennen. In den Fresken der Basilica della Santa Casa in Loreto wie in den übriggebliebenen Bruchstücken aus San Apostoli in Rom spricht deutlich das Ringen mit perspektivischen Berechnungen wie zuverlässiges Wiedergeben der Natur. Noch ist er nicht Herr der erlernten Gesetze, denn so glänzend auch manche Verkürzungen gelangen, mancher Engel des Kuppelgemäldes wirkt trotz des langwallenden Gewandes wie festgenagelt. Er scheint wie die ungetreuen Dienerinnen der Penelope gleich Drosseln aufgehängt. Der deutsch anmutende Christus auf dem Wandgemälde der „Himmelfahrt“ in Rom, sagt Vasari, ist „so gut verkürzt, daß er das Gewölbe zu durchbohren scheint“, und seine Mantelfalten laufen in korrekten, wagerechten Linien. Irgendwie muß auch Mantegna mit unserem Künstler in Berührung gekommen sein, denn dieses mächtigen Geistes Spur redet klar aus dem vornehmen, stilstrengen Gemälde „Papst Sixtus IV. mit seinen Nepoten“ in der Galerie des Vatikan, das vom Fresko auf diese Leinwand übertragen wurde. Der schreckliche Kirchenfürst, „der die Klagen des ganzen Abendlandes überhören konnte“, scheint hier all seiner Furchtbarkeit entkleidet, nur ganz wie der gütige Auftragsgeber Melozzo da Forlis. Aber in paduanischer Art sind die straffen Linien aufrechter Gestalten in die schwere Renaissance-Säulenhalle hineinkomponiert. Noch vermochte der Künstler kein Hinüber und Herüber geistiger Beziehungen zu spinnen, nur wie in seine Zwiegespräche löst sich alles auf, die äußerliche Ruhe muß gewahrt bleiben.

Melozzo da Forli zählt zu der Gruppe der Umbro-Florentiner, in der das Künstlergelehrtentum der Arnostadt mit umbrischer Liebenswürdigkeit gepaart auftritt. Aus der holden Ebene um Assisi und Perugia, wo Ulbäume rauschen und unvermittelt steile Berghäupter ihre Städtchen wie Kopfschmuck tragen, waren einst der lyrische, zarte Gentile da Fabriano und später,

als Zeitgenossen unseres Malers, der gefühlvolle Perugino und Pinturicchio hervorgegangen. Sie wirkten neben den starken Heimatgenossen, den Piero della Francesca und Luca Signorelli. Das große Publikum kennt den Melozzo sicher am besten in der weichen Seite seiner Natur durch die verschiedenen „Musizierenden Engel“ der römischen Fresken. Diese mit prachtvollem Schwunge hinknienden oder sich emporhebenden Himmelswesen lassen wie in verückter Hingebung ihre Instrumente angesichts des Heilands ertönen. Ihre Augen, ihre Locken, ihre Gewände sind vom Hauch der Begeisterung erfüllt. Es sind Schöpfungen echter Inspiration, die sich neben die holden Engel Fra Angelicos wie reifere, vollerblühte Kunstgebilde stellen. Noch sind auch im Kaiser-Friedrich-Museum und in der Londoner National-Galerie vier von den Tafelgemälden erhalten, die, nebst drei verschwundenen Werken, die Bilderfolge darstellen, welche einst im Auftrag Herzog Federigos von Urbino dessen Schloßbibliothek schmückten. Und auch hier kommt die liebenswürdige, fast genrehaft anmutende Art des Malers zur Erscheinung.

Es steht fest, daß Melozzo da Forli eigentlich degli Ambrosi hieß. Er trägt jedoch nach der Vaterstadt Forli seinen Künstlernamen, und die Jahre 1438-1494 begrenzen seine Lebensdauer. Nichts wird von seinem Wandel gemeldet bis zu dem Eintreffen in Rom um 1461. Hier schreibt er sich als eines der ersten Mitglieder unter der Bezeichnung „päpstlicher Maler“ in der Accademia di S. Luca ein, der jungen Gründung Sixtus' IV. „Käuflich sind bei uns Dichter und Heiligtümer, Altäre und Gebete, ja der Himmel und Gott selbst“, schrieb damals ein Dichter, aber aus den Arbeiten Melozzos geht kein peinliches Schmeichlertum hervor. Der Vater Raffaels, Giovanni Santi, spricht in seiner Keimchronik von „Melozzo, der mir so teuer“. Er, der selbst sehr begabte Maler, muß ihn geliebt haben. Wir wissen, daß er ihm wie dem Piero della Francesca Wichtiges in wissenschaftlicher Kunstarbeit dankte. Die hohe Achtung, die der Umbrier genoss, geht auch aus seiner längeren Tätigkeit am Hofe des Herzogs Federigo di Montefeltre von Urbino hervor.

Für diesen edlen Fürsten, der dem Vorbild Julius Cäsars nachzuleben trachtete, und den Urbinaten mit dem Zuruf „Gott erhalte Euch, Signore“ auf der Straße grüßten, ist unser Gemälde „Die Dialektik“ gemalt worden. Es galt in einem sieben teiligen Zyklus die Pflege der freien Wissenschaften zu verherrlichen, und hier sehen wir in allegorischer Form den greisen Federigo das Geschenk der Dialektik entgegennehmen. Er kniet in purpurnem Samtrock, von den schweren, gutgeordneten Falten eines roten Talarsumbauscht. Die rote Samtkappe hat er auf den großmusterigen, grünen Teppich der Stufen niedergesetzt. Aus ihrer goldenen Nische reicht ihm eine schlanke Frau im Goldbrokatgewand mit etwas scharfen, starren Zügen und wie vom Denken schweren Lidern ein kostbar gebundenes Buch mit künstlerisch verzierter Schließe. So glattflächig und ernst in der Tönung der Raum gehalten ist, so prunkvoll ist der Renaissance-Thronstuhl ausgestaltet. Die kräftig geschwungenen Voluten der Seitenwände mit ihren Kollwerk-Endungen und aufgesetzten Kugeln, mit den vasenartigen Stützen scheinen deutsche Renaissance vorwegzunehmen. In ganz gleicher Anordnung, nur mit anderen Gestalten, Architekturen und Farben wiederholt sich der Vorgang in den Werken, die der Astronomie, der Rhetorik, der Musik, der Grammatik, der Geometrie und der Arithmetik gewidmet sind. Wir können auf unserem Bild noch an manchen Stellen einen starken Auftrag der Farben erkennen, aber die gesamte Tonfülle hat durch die Zeit gelitten. Jedenfalls läßt hier das Quattrocento schon Hochrenaissance ahnen.



Melozzo da Forlì / Die Dialektik
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Judith“

von Domenico Ghirlandajo (1449-1494)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Die Innenwände neuzeitlicher Bauten werden der Nachwelt nichts von dem Tun und Treiben der Menschen unserer Tage berichten. Kulturschildernde Raummalerei wird unseren bildenden Künstlern nicht in Auftrag gegeben, und das Talent für sie scheint in der Zeit technischer Versuche nicht verliehen. Dankbar sind wir den italienischen Renaissancemeistern für ihr heißes Bemühen, Großes im Fresko zu leisten. In Palästen und Kapellen haben sie eine farbenreiche Geschichtsschreibung hinterlassen. Als peinlich genaue Berichterstatter wie als schwungvolle Heldensänger haben sie Abbilder ihrer Gegenwart geschaffen. Nirgends ist das selbstbewusste Bürgertum des stolzen Florenz, das in republikanischer Unabhängigkeit die Zügel seiner Regierung lenkte und sein Mäzenatentum ausübte, lebendiger erhalten als in der Kunst des Domenico Ghirlandajo. Von ihm heißt es, daß er schon als Lehrling in der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters die vorübergehenden Leute auf der Straße mit Treffsicherheit abzeichnete. Dieses Talent drängte während seines gesamten Kunstschaffens zur Betätigung. Er wurde mit bedeutenden Aufträgen für Religionsmalerei in den Kirchen seiner Vaterstadt Florenz, selbst vom Papst für die Sixtinische Kapelle betraut, und immer bot ihm jedes Werk Gelegenheit, Abbilder der Zeitgenossen anzubringen. Eine seltsam gemischte Gesellschaft von Wesen aus der Heiligenlegende und dem Florenz des Cinquecento tritt uns aus seiner Kunst entgegen. Er, wie die Lippi und Botticelli wetteiferten in dieser Art der Porträtierung, und die Nachwelt dankt ihr lebendige Anschauungen von einer glänzenden Vergangenheit. Ghirlandajo brachte solcher Arbeit den ruhigen Blick eines scharferfassenden Beobachters und den feingebildeten Geschmack eines hochkultivierten Florentiners entgegen. Wir können nicht sagen, daß ein rascher Puls in seinen Menschen klopft, daß wir in sprühendes Geistesleben und bewegte Seelen Einblick erhalten, wie durch die Raffael und Tizian. In jedem Fall scheint aber ein glaubwürdiges Bildnis geleistet. Die Florentiner seiner Tage wirken als geschlossene, sicher abwägende Persönlichkeiten, deren Umgang durch ihre hohen Geschmacksbedürfnisse Genuß bereitet. Ghirlandajo hat mit den Besten seiner Zeit in nahen Beziehungen gestanden. Er war nicht nur der von den edelsten Geschlechtern, den Medici, Tornabuoni, Saffetti beschäftigte Maler, er war zugleich ihr Freund. Die ganze Fülle humanistischer Bildung, die Begeisterung der jungen Renaissancezeit für das klassische Altertum hatte er in sich aufgenommen. Gleichviel ob wir einen Blick in sein Frühwerk, oder in die späten Schöpfungen tun, immer sind ihm für alle seine reichen Handlungen die Bauten des klassischen Altertums unentbehrlich. Da öffnen sich lustige Arkaden, ragen antike Tempel, zieht sich um Palastwände und Säulen die herrliche Ornamentik der alten Griechen und Römer. Ja unser Meister, der selbst vom Goldschmiedehandwerk herkam und einen im Fach berühmten Vater besaß, verrät den ursprünglichen Beruf, wenn wir zufällig das Gebälk der Nische seiner „Thronenden Madonna“ in den Uffizien, oder den Deckenfries der edlen „Heimsuchung“ im Louvre näher betrachten. Da schimmert es unter Palmenketten und Mäandern von zierlich gefassten Edelsteinen und Perlen. Stammt doch der Name Ghirlandajo auch aus solchem Könnertum, denn der Vater hieß Tommaso, wurde aber wegen der entzückenden,

immer abwechslungsreichen Blütenkränze, den Girlanden, die er in Gold und Juwelen für Frauenstirnen anfertigte, der Tommaso „di Ghirlandajo“ genannt. Und so ist der große Wandmaler der Frührenaissance zu seinem Künstlernamen gekommen.

In dem turmreichen San Gimignano müssen wir weilen, um dort in der Kollegiatkirche in der „Bilderreihe aus dem Leben der heiligen Fina“ etwas aus dem anfänglichen Schaffen Ghirlandajos zu sehen. Noch sehr gradlinig, etwas steif mutet alles an, aber wie deutlich redet bereits der taktvolle, elegante Schilderer, dessen Drang, auch den Lebenden Platz in seinem Werk einzuräumen, nicht zu unterdrücken war. Als Meister der übersichtlichen Anordnung, des schönen Hintergrundes und auch als der Schilderer von Gefühlsbeziehungen tritt er dann in dem „Abendmahl“ der Ognisanti-Kirche auf. Er läßt den Sonnenaufgang schauen, den Leonardo bald zur vollen Mittagsglorie entwickelt. Trotz der Botticelli und Michelangelo in seiner Nachbarschaft behauptet noch heut sein Fresko der „Berufung der ersten Jünger“ in der Sixtina hohen Rang durch Ebenmaß der Anordnung und Feierlichkeit der Handlungsträger. Die gesamte Florentiner Kolonie Roms hat er mit in diesem Meisterwerk verewigt, und auf die Herren in Samtbaretts und wallenden Mänteln fällt es wie ein Abglanz des ehrfurchtgebietenden Heilands und seiner Gefährten. Lorbeer als Spiegler der Mediceerzeit gebührt Ghirlandajo vor allem für die Wandgemälde der Kapella Sasseti und der Kirche Santa Maria Novella in Florenz. Für die Sasseti-Kapelle galt es das Leben des heiligen Franziskus, für Santa Maria Novella Ereignisse aus dem Dasein Marias und Johannes des Täufers zu veranschaulichen. Hier hat der Meister Höhepunkte in dramatischem Vortrag wie in seelischer Ergriffenheit erreicht. Er hat alle feinen Würzen der Tracht, des architektonischen Rahmens, landschaftlicher Schönheiten wirken lassen. Ohne Bedenken versetzt er einen römischen Triumphbogen nach Bethlehem, mischt Orientalen der Legende mit holden Damen und Edlen seiner Zeit. Wir bekommen wie nirgends Einblick in die vornehme Wochenstube der Florentinerin mit den köstlichen Marmorreliefs und Tafelungen der Wände, den kunstgehobenen Möbeln und den fürstlich reichen Besucherinnen. Wie unter den stattlichen Zunftmitgliedern, die später in Holland für die Doelenstücke der Hals und Rembrandt gemalt sein wollten, muß in den obersten Gesellschaftskreisen des medicischen Florenz ein wahrer Wettstreit zum Modellstehen für die Fresken des Ghirlandajo bestanden haben. Er durfte mit Ruhe die schwerste Aufgabe übernehmen, denn er hatte sich auch feinen wohlgeschulten Stab an Gehilfen erzogen.

Tafelbilder müssen dem großen Raummalers eine leichte Arbeit erschienen sein. Mehrere Madonnen, Anbetungen und Porträts summieren sein feinstes Können. Er schuf keinen persönlichen Typ, aber der Schönheitsfreund wachte stets über den Realisten und forderte Außerordentliches bis in das kleinste Beiwerk. Die „Judith“ des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums ist eine echte Schöpfung der Florentiner Frührenaissance. Das kleine Gemälde, in Farbe und Ausführung ein wahres Königreich in der Nußschale, öffnet einen mit bildhauerischem Schmuck verschwenderisch ausgestatteten Raum, auf dessen Parkettgetäfel in tänzerischer Haltung Judith und eine herbeileidende Dienerin weilen. Nichts klingt von tragischer Größe an, vielmehr ist nur eine lebenswürdige Genreszene ausgestaltet. Das zierliche Halten des Richtschwertes, das Wellengekräusel des schwingenden Gewandes der Magd scheint wie von den Botticelli und dem jüngeren Lippi übernommen, aber Ghirlandajo bedurfte solcher Entlehnungen nicht. Er war selbst ein großer Könnler, und er durfte sich inmitten der Seinen auf einem der schönsten Religionsgemälde in Santa Maria Novella verewigen.



Domenico Ghirlandajo / Judith
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Mona Lisa“

von Leonardo da Vinci (1452-1519)

Louvre, Paris.

Meister Leonardo da Vinci gilt mit Recht als der „Doktor Faust“ der italienischen Kunst. Er stellt die erstaunliche Vereinigung des bildenden Künstlers und des Mannes der Wissenschaft dar. Sein schöner Männerkopf mit den weitblickenden Augen und den edlen Zügen, mit dem wallenden Bart- und Haupthaar ist uns allen zum Typ des weltbedeutenden Kunstschöpfers geworden. Aus einem gezeichneten Selbstbildnis des Greises, das die Königliche Bibliothek zu Turin aufbewahrt, spricht ein schweres, sorgengemarertes Leben. Wie eine steinerne Sphinx blicken diese Züge, und noch keinem Forscher haben sie eine deutliche Antwort gegeben. An Leonardos Schöpfungen haben sich alle Zeitalter ergötzt. Das Gemisch von Großartigkeit und Liebreiz hat kein anderer Meister je erreicht, sein weiblicher Schönheitstyp schwebt als Fixstern am Himmel des Erschaffenen. Dieser Leonardo ist mit den Größten der großen Renaissancezeit in Berührung gekommen. Er war so verwirrend vielseitig, daß er selbst einem Lorenzo von Medici unbequem wurde, später einem Lodovico Sforza unentbehrlich war, und daß seine faustische Natur ihn schließlich als nimmermüden Sohn der Sehnsucht in die Ferne trieb. Leonardo hat 1452 als der uneheliche Sohn eines Advokaten und einer Bäuerin das Licht der Welt erblickt und in langen Gerichtsfehden hat er schließlich seinen vielen legitimen Geschwistern gegenüber seine Stellung behauptet. Sehr jung hatte er den Meister Verrocchio bereits übertroffen. Aber er komponierte zum Lautenspiel so göttliche Gesänge, improvisierte so geistvoll und bewies als Kriegingenieur so bedeutende Talente, daß der prachtliebende, rücksichtslose Mailänder Herzog Lodovico - Il Moro - ihn in seine Dienste berief. In diesem Lebensabschnitt schuf er sein unsterbliches „Abendmahl“ für das Dominikanerkloster Santa Maria delle Grazie, das durch Goethe am feinsten beurteilt worden ist. Frauenporträts, Heiligendarstellungen und Schlachtscenen zeigten den Reichtum seiner Schöpferkraft, und so begreifen wir den brennenden Wunsch des kunstbegeisterten französischen Königs Franz I, dieses Unikum - Leonardo da Vinci - an seinen Hof zu ziehen. In des Fürsten Schloß Cloux bei Amboise wirkte der Meister abwechslungsreich bis zu seinem Tod 1519. Er hatte sich selbst ein Leichenbegängnis bestellt, bei dem er unter größten Feierlichkeiten in der Florentinus-Kirche in Amboise zu Grabe getragen werden sollte. „Drei große Messen sollten in allen Kirchen zelebriert werden und sechzig Arme sollten ihm gegen Entgelt mit sechzig Fackeln folgen“. Sein Gönner, der König, und sein bester Freund und Universalerbe, Francesco Melzi, haben diese Wünsche ausgeführt, aber die Zerstörerin Zeit hat durch Kriegsereignisse des großen Magiers Grabstätte der bewundernden Welt entzogen.

Leonardo hat sich als Denker mit jedem Problem befaßt, und als Schriftsteller und Zeichner hat er uns genug solcher interessanten Materialien hinterlassen. Als Künstler ragt er unerreicht, ebenso als unermüdlicher Student der Natur wie als titanischer Gestalter. Aber machtvoll wie er schuf auch andere Riesen der Renaissance, doch keiner befaß wie er das Seelengeheimnis, diesen höchsten Reiz, der vor allem

seine Frauenporträts aber auch seine Madonnen kennzeichnet. Der Zauber dieser „leonardesken“ Gabe hat so frisch durch die Jahrhunderte seinen Reiz erhalten, daß neuerdings die vielumstrittene „Wachs-Flora“ des Berliner Kaiser Friedrich-Museums durch ihn vor allem ihren Sieg über ihre Beschauer erstreitet. Leonardo war der Meister der gewaltigen wie der zartesten Formen. Er hat Hintergründe von so romantischem Zauber erfunden und Beleuchtungen und Farbenköstlichkeiten von einziger Holdseligkeit. Er hat ein so übermächtiges Gefühlsleben in seinen Gestalten zum Ausdruck gebracht, daß sein Name ein Liebesbekenntnis für alle Lippen bedeutet.

Keines der Werke des Meisters hat die Volkstümlichkeit unserer „Mona Lisa“ errungen. Es ist eines der Leonardo-Werke, an dem der junge Raffael zum Künstler emporreifte. Man sagt, daß die dritte Gemahlin des Francesco del Giocondo - La Joconde oder die Gioconda - in Florenz auf dem Wunderwerke porträtiert ist. Franz I hat sich diesen Schatz, der jetzt den Salon carré des Louvre schmückt, gesichert, obgleich sein bewunderter Meister in gewohnter Manier das Ganze als noch nicht vollendet betrachtete. Vier Jahre lang soll es entstanden sein, weil ein besonderes koloristisches Problem zum Ausdruck kommen sollte, und tatsächlich ist in diesem Antlitz ein mehr göttliches als menschliches Lächeln geglikt. Nie zuvor hatte sich ein Bildnismaler einen ähnlich phantasiereichen Hintergrund konzipiert, eine Landschaft von märchenhaften Felsen, dolomitenhaftem Steingezack, in das Ströme und Bäche einmünden. Aus dieser fabelhaft abgestuften Luftperspektive in ihren langsam verschimmenden, grünen und braunen Tönen ragt die wundervolle Halbfigur der schönen, merkwürdigen Frau, die so ruhevoll lächelnd angesichts der großartig mystischen Landschaft sitzt. Es ist das Besänftigung spendende Existenzbild venetianischen Stils, und dennoch lebt in dieser florentiner Schöpfung unendlich viel Innerlichkeit, eine Gemütswelt, die wir gar nicht zu ergründen vermögen. Wo fände sich ein Gegenbild in der gesamten Kunstgeschichte. Wie vornehm sind die Stoffe, die diese Bellissima umkleiden. Sie trägt keinerlei Schmuck, wie es sonst in jener Zeit grade bei den Florentinerinnen so beliebt war. Im Stil der damaligen Mode ist ihr das Haar ganz aus einer hohen edlen Stirn herausgestrichen, seidig weich fällt es über den schönen Hals zu den Schultern herab. Um diese besondere Holdheit des Ausdrucks zu erreichen, sagt man, daß der Meister während der Sitzungen Lautenspieler, Sänger und Spasmmacher bestellt hatte. In das Antlitz der Frau, für die der Käufelvolle selbst tiefer empfunden haben soll, wollte er etwas Unirdisch-Irdisches legen. Schade, daß des Restaurators Hand dem Original Vieles von seiner ursprünglichen Schönheit genommen hat, aber es ist genug geblieben, um uns Augenwonnen zu bereiten.

Hermann Grimm hat diese Art der Menschenmalerei wohl am feinsten charakterisiert, wenn er von Leonardo sagt: „Er besitzt das Geheimnis, das Klopfen des Herzens beinahe aus dem Antlitz derer lesen zu lassen, die er darstellt. Er scheint die Natur in ewigem Sonntagsglanze zu erblicken, gar nicht anders. Wir, weil unsere Sinne sich abstumpfen allgemach und weil wir denselben Verlust bei unseren Freunden entdecken, glauben zulezt, der frische, frühlingsreine Anblick der Natur und des Lebens, der sich uns aufstat, so lange wir Kinder waren, sei nur eine Täuschung des Glückes gewesen, und das gedämpftere Licht, in dem sie uns später erscheinen, gewähre die wahrhaftigere Betrachtung. Aber treten wir vor Leonardos schönste Werke, ob da nicht die Träume idealen Daseins wieder natürlich und inhaltreich erscheinen.“



Leonardo da Vinci / Mona Lisa
Louvre, Paris

„Bildnis einer jungen Frau“

von **Andrea del Sarto (1486-1531)**

◆ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ◆

Die Kunst des Andrea del Sarto spricht schon die volltönende Sprache der Hochrenaissance, doch lassen sich alle Entwicklungsstufen der Florentiner Malerei in ihr nachweisen. Es finden sich Spuren der giottesken Art, in der, trotz aller großen Züge, das Körperliche noch etwas unfrei war. Es äußert sich der tief in die Anatomie eindringende Forschergeist der Pollajuolo und Signorelli, und den Gesamtcharakter bestimmt das Schönheitsideal der edlen, freien Form und der prangenden Farbe. Wir begegnen bei del Sarto nicht den Volkstypen, die manchen seiner Zeitgenossen als Götter oder Heilige Modell standen. Er hatte das Auge für seine Gesichtszüge und anmutvolle Bewegungen. Selbst das Kind, das er als Bildgestalt brauchte, mußte einen wahrhaft prinzlichen Körper besitzen. Steht er auch dicht bei den Raffael und Michelangelo, so war er ihnen doch an schöpferischer Kraft, Gedankenhochflug und Gefühlsfülle nicht ebenbürtig. Seine Modelle bannen durch eine eigenartige Verhaltenseigenschaft, einen fast schmerzlichen Ernst. Auch bei dem lachenden Kind, der glücklichen Mutter müssen wir näher hinschauen, ob nicht irgendwie die Tränen drohen. Heiße Leidenschaft, Kampfungestüm hat er nicht gemalt. Selbst ein vor dem Blich aufbäumendes Koff, sagt ein Biograph, mußte er Leonardo entlehnen. Wirkt trotz aller schwermütvollen Grazie eine starke innerliche Erregtheit aus seiner Kunst, so kennzeichnet sich dies durch die malerische Vortragsart. Er liebte farbigen Reichtum, wußte ihm jedoch durch das huschende Spiel des Lichtes und der Schatten ein eigenartiges Innenleben mitzuteilen. Dabei hielt er eine breite Behandlung fest, ließ große Flächen in Tonpracht getaucht, oder in wundervolles Hell Dunkel versenkt erscheinen. So tritt er uns als der Maler der Ruhe und Unruhe zugleich entgegen. Nicht die Orgel, aber die Violinen erklingen aus seinem Schaffen. „Nach deiner Seele richtet sich dein Sehnen“, sagt der Dichter, und die Seele del Sartos hing an den Leonardo und Michelangelo. Er hat als Jüngling das Fresko der badenden Soldaten des Michelangelo kopiert, um diese Titanenkunst stets vor Augen zu haben. Ihm aber mangelte der Urgrund des starken Charakters. Weibliche mehr als männliche Anlagen hatte die Natur ihm verliehen, und das Gefühl dieser Unzulänglichkeit mag die Trübungen seiner Seelenverfassung verursacht haben. So stellt sich seine künstlerische Erscheinung neben die der Giorgione, Feuerbach und Rosetti, neben die Beugnadeten, die wir, weil sie ein gewisses Mitleid wecken, mit doppelter Innigkeit lieben.

Als Savonarola 1497 in Florenz am Karnevalstage die Scheiterhaufen für alle Luxusdinge in Flammen sehen ließ, war Andrea d' Angelo, dem erst später die Kunstgeschichte den Namen Andrea del Sarto beilegte, ein elfjähriger Knabe. Sein Vater betrieb den Schneiderberuf, sarto heißt Schneider, und so kam der Maler zu seinem Künstlernamen. Bei einem Goldschmied mußte er lernen, bevor er dem Drang zum Maler in der Werkstatt eines unbedeutenden Künstlers und schließlich bei dem originellen Piero di Cosimo folgen durfte. Die heißen Kämpfe zwischen Weltlichkeit und Kirchlichkeit, Republikanern und Herzoglichen sind in seine Jünglingsjahre gefallen, aber dieser Anbeter des Schönen scheint nicht von der Politik berührt. Wir hören von lustigem Ateliertreiben, an dem der große Nachbar Sansovino und der hochbegabte Schüler Franciabigio stotten Anteil nahmen. Von geistreicher

Spottpoesie und tollen Einfällen wird erzählt. Wurde doch ein antiker Tempel aus Würsten, Süßigkeiten und Geflügel erbaut, um Vitruv lächerlich zu machen. Alle liebten den bildschönen, gütigen Andrea mit den versonnenen Schwarzaugen, und früh schuf er bereits Erstaunliches. Mit Lucrezia del Fede, einer blendenden Schönheit, die bald die Witwe eines Mühen- und Barettmachers und dann des Malers Sattin wurde, trat das entscheidende Schicksal in sein Leben. Um ihre Genußsucht zu befriedigen, verzehrte sich Andrea in gewaltiger Arbeitsleistung. Sie wurde das ideale Modell für sein Schaffen wie die Nana Feuerbachs, die Elisabeth Siddal Rossettis. Ihretwegen kehrte der mit Gunst Überhäufte, zum Hofmaler Ernannte nicht mehr in den Dienst Königs Franz I. von Frankreich zurück. Er stand wie ein Sklave im Banne ihrer Keize, und doch ist er 1531 einsam an der Pest gestorben. Sein brechendes Auge soll noch die Frau gesucht haben, die ihm aus Furcht vor Ansteckung fern blieb. Die Servitenmönche haben ihn still in ihrer Annunziata-Kirche beigelegt, denn diesen Wänden hatte sein Genie Unsterblichkeit ermailt.

Zu seinen herrlichsten Tafelgemälden zählen ein paar Darstellungen der „Heiligen Familie“, unter denen das Louvre-Bild hervorragt. Auch die wie mit Kokokografie aufgebaute und doch majestätische „Caritas“ des Louvre, die „Madonna dell' Arpie“ mit ihrer holden Großartigkeit in den Uffizien, eine „Verkündigung“ von freier, berauscher Schönheit, ein durchgeistigter „Johannesknabe“ und eine „Disputation über die Dreieinigkeit“ von weich verschwimmendem Farbenschmelz sind zu Zeugen seiner Größe geworden. Wie er sich in dieser Form entwickelte, zeigt die Pitti-Galerie am deutlichsten. Er verdient auch als Bildnismaler seinen Ruhm, obgleich er nicht den Kulturglanz seiner Zeit, nur den Zauber des Seelischen über seine Modelle ausgoß. Unvergeßlich ist das „Selbstporträt“ der Londoner National-Galerie. In seinem großen, leichtgeneigten Umriss, der Schwermut des edlen Kopfes und der grauen Constellation hat es Browning zur tiefempfundenen Dichtung angeregt, die das Wesen des Künstlers aus seiner Schöpfung liest.

Um Sarto als Raummaler kennenzulernen, müssen in Florenz seine Freskenreihen im Scalzo-Kloster und in San Annunziata betrachtet werden. Während eines Zeitraumes von fünfzehn Jahren hat er an der ersten geschaffen. Sie bietet „Szenen aus dem Leben des Täufers Johannes“ und läßt seinen Aufstieg, der in der „Gefangennahme“ gipfelt und seine spätere, routinemäßige Art verfolgen. Den Maler „senza errori“, den fehlerlosen, hatten die Florentiner del Sarto getauft, und von altflorentinischer Art ist in den Annunziata-Fresken, die das Leben des heiligen „Filippo Benizzi“ zum Vorwurf nahmen, viel enthalten. Das wird in dem Meisterstück, der „Geburt der Maria“ augenfällig, während die altberühmte „Madonna del Sacco“ in dem Halbrund über der Eingangstür unvergleichlich bleibt an freier Anordnung und Farbenschönheit.

Unser Brustbild der schönen Sattin des Künstlers scheint einer Sibylle des Michelangelo verwandt. In seiner monumentalen Umrisslinie, in dem klassischen Bau des Kopfes und der feierlichen Melodik der Farben konnte es nur in der Blütezeit der Renaissance entstehen. Es wirkt groß durch seine Einfachheit. Der Malstoff ist so pastos aufgetragen, daß er steinernen Charakter annimmt, das Gemälde in Plastik verwandelt. Kein kostbarer Stoff, kein schimmernder Schmuck erinnert an mediceische Prachtliebe, aber die Haube umrahmt das dunkelgeschattelte Antlitz fast wie ein Heiligenschein. Del Sarto ist nicht müde geworden, diesen Kopf zu malen. Er ist unverkennbar durch seinen Ausdruck, durch den seltsamen Blick, der irgendein innerliches Widerspiel der Launenhaftigkeit, der Leidenschaftlichkeit verrät. Wir werden gefesselt, wir bewundern, aber das Ewig-Weibliche zieht uns nicht hinan.



Andrea del Sarto / Bildnis einer jungen Frau
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Die heilige Nacht“

von Antonio Allegri da Correggio (1494-1534)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Gerade unsere heutige Zeit müßte sich dem Studium des oberitalienischen Renaissance-Meisters Antonio Allegri da Correggio mit besonderem Interesse zuwenden. War er doch einer der ersten Maler, der im Fluidum des Lichtes eines der wichtigsten Mittel fesselnder Bildausgestaltung erkannte. „Das Licht ist die Hauptperson im Bilde“ hätte er wie Manet als Kunstdevise aufstellen können. Aber ihm mußte dieses Zaubermedium in anderem Sinne dienen. Es genügte ihm nicht an sich, oder als Deutlichmacher und Umhüller profaischer Objekte. Für Correggio war es ein Mittel, um eine Fülle lebendig, fast allzu lebendig bewegter Gestalten, menschlichen Gliederrhythmus, Holdseligkeit des Antlitzes und oft landschaftliche Schönheit, bewaldetes Berggelände und des Wolkenhimmels Erscheinungsformen in eigener Wirkung im Gemälde vorzuführen. Die Herrlichkeiten der Schöpfung und den Bau des menschlichen Körpers muß jener Altmeister unablässig studiert haben, aber er war zugleich der geniale Poet, dem alles Wirkliche durch sein inspiriertes Empfinden traumhafte Verklärung annahm. Seine Kunst verrät ein abwechslungsreich gestimmtes Gemüt. Er vermochte transzendente Verzückungen zu durchleben, die aus religiöser Ekstase stammten, und er schwelgte in Freisfröhlichkeiten eines goldenen Zeitalters, in dem das Göttliche keine Menschlichkeiten scheute, und die Sterblichen sich göttlich frei vergnügten. Als ein Glaubensseliger und als ein Anakreon tritt uns dieser Künstler entgegen. Oft streift er sogar bedenklich die Grenze des Unerlaubten, wagt Stoffe zu gestalten, die das Kühnste im Gebiet der Erotik in Angriff nehmen, aber er wahret stets so ganz ein naïv-schönheitsverzücktes Wesen, daß es keinem einfallen dürfte, diesem Darsteller ewiger Anmut einen Frevolen zu schelten. Ihm ist erlaubt, was sich ziemt, wie das, was gefällt. Allen Zeiten hat er verschafft, was der Kunst höchstes Geschenk ist, das reine Ergötzen.

Um so erstaunlicher ist es, daß gerade dieser Meister durch die Schule Mantegnas gebildet wurde. Ihre Spuren zeigen sich nicht in seinen weichen, phantastischen Schöpfungen. Zur Kenntnis der Anatomie mag sie ihn vor allem erzogen haben, aber so wie er auf uns wirkt, begreifen wir weit schneller, daß Leonardo, der große Magier, sein bleibendes Vorbild wurde. In der Leidenschaft für Lichtfeerien, in dem Hang nach dem Typ besonderer Seelenanmut, in der Kenntnis des bewegten Organismus gleicht Correggio Leonardo, aber ihm fehlt ganz des Gewaltigen tragische Tiefe, sein unaussprechlicher Reiz des Unbegreiflichen, Erschütternden. Wohl ist Correggio auch dramatisch, aber er besitzt mehr die plauderhafte Beweglichkeit des Melodramatikers, er malt nicht die Tragödien, die Furcht und Mitleid einflößen. Aus seiner Kunst geht der Mensch hervor, dessen Wesen offen und liebenswert berührte. Er führte die vielen Aufträge, die seine bewundernde Mitwelt ihm erteilte, mit der Leichtigkeit des Genius aus, „der sich vollendet, wenn er sein eigenes Gut verschwendet“. Er kannte des Leonardo tragische Skrupel nicht, die selten nur angesichts eigener Meisterwerke ein beglückendes „Heureka“ ausrufen ließen.

Früh ist Correggio seinem Schaffen entrissen worden, nur vierzig Jahre lang hat

er auf Erden geweiht (1494-1534). Seinen Entwicklungsgang können wir gut in der Dresdener Galerie studieren. Hier hängt eines seiner Erstlingswerke, ein großes Altarbild der thronenden Madonna mit den Heiligen Franziskus und Antonius, mit Johannes und der Katharina. Es ist noch etwas gebunden in den Linien, aber erinnert doch schon in manchen Eigenschaften an Leonardo. Hier findet sich auch die vielgeliebte „Büßende Magdalena“, ein entzückendes Genrebild weit mehr als ein Heiligenbild, aber gerade wegen seiner unbefangenen Weltlichkeit so allgemein beliebt. Mehrere größere Altargemälde zeigen Correggio hier in all seinen Vorzügen und Schwächen, als den spielend leichten Gestalter und den Künstler, dessen sinnliche Naivität bedeutenden Vorwürfen ihre Hoheit raubte. Aber in Dresden ist auch unsere „Heilige Nacht“.

Wir finden Correggio in seiner entzückendsten Art als religiösen Genremaler in den Uffizien in Florenz. Dort versammelt sein holdes Idyll, die junge Maria, die ihr Kindlein anbetet, noch immer Scharen von Bewunderern vor sich. Niemals ist das bezaubernd Menschliche dieses Vorwurfs reiner zum Ausdruck gekommen. Mit allen Reizen seelischer Heiterkeit, landschaftlicher Schönheit und seinem magischen Helldunkel hat der Meister diese kleine Hulderschöpfung ausgestattet. Im Nonnenkloster San Paolo und im Dom zu Parma sind die großen Freskenmalereien des Künstlers zu studieren. Hier zeigt er sich ebenso lebenswürdig als Erfinder wie als der Beherrscher des Raumes. Er wählte im Dom das ganze Himmelsgewölbe zum Schauplatz, und vollführte in einem stutenden Meer von auf und ab wogenden Gestalten Verkürzungen von ganz unglaublicher Kühnheit, die auch den großen Junstgenossen Lehren erteilten. Gewisse Übertreibungen haben den Spott der scharfen Kritik hinnehmen müssen, aber die Kunstgeschichte mußte hier einen wichtigen Neuerer anerkennen.

Als Lichtmaler glänzt Correggio vor allem in der „Madonna della Scodella“ in Parma, und seine „Thronende Madonna mit dem Hieronymus“ in derselben Stadt ist so erfüllt von märchenhaftem Glanz des Lichtes, daß man sie als den „Tag“ zu bezeichnen pflegt. Nirgends ist er in dieser Ausdrucksform jedoch vollendeter als in unserem Bilde der „Heiligen Nacht“ in Dresden. Hier verrichtete er eine der Beleuchtungs-Großtaten, vor die später die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts pilgerten, um der eignen Nationalkunst ein ganz fremdes Element zuzuführen. Ein echtes Weihnachtsbild ist diese entzückende Intimszene aus dem Heiligenleben. Sie vermenslicht wundervoll die testamentarischen Gestalten. Dem Christkindchen beläßt sie seine holde Frühlingsfrische, aber sie macht es zum Urquell so weitausströmender Strahlenglorien, daß fast blendende Helle aus dem mächtigen Bereich hervorbricht. Dieses unendlich fein abgestufte Gold übergießt die rotblonde Maria ebenso wie ihre staunenden Gäste und die herbeisitzenden, erregten Engelzuschauer. Es taucht die ganze südliche Landschaft in weihevoller Tönung. Das Licht allein singt hier seinen Jubelgesang: der Erlöser ist geboren. Es hebt ein landläufiges Familienereignis zur großen Symbolik empor. Durch realistische wie ideelle Eigenschaften wird hier schlagende Wirkung erreicht, aber der Kern aller Triumphe bleibt die unerreichte Kunst eines Lichtmalers. Die Lebenswürdigkeit des Gesichtsausdrucks, und der große Schwung der Gesten sind auch die dem Correggio typischen Züge. Er berechnet seine Komposition nicht mathematisch wie die Paduaner oder Florentiner und doch fügen sich natürlich quellende Liniengebilde zu echten Eurythmien. An solchen Eigenschaften lernten die späteren Barockmeister.

„Madonna della Sedia“

von Raffael Santi (1483-1520)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Ein Ausspruch Hermann Grimms lautet: „Die Kenntnis Raffaels, der Besitz seiner Werke ist zu einem Elemente geworden, auf dem die menschliche Bildung überhaupt beruht. Die Menschen greifen danach, als nach etwas, das zu ihrem Wohlsein unentbehrlich ist.“ Und tatsächlich bedeutet der Anblick der edlen Formenwelt Raffaels für den Kulturmenschen das Gleiche wie der Genuß klassischer Musik und Poesie. Naturalistische Kunstströmungen haben ihre „Los von Raffael“ verkündet, aber nur um so inniger hat man dann wieder den Anschluß an ihn gesucht. Er ist der Künstler, der mit dem Auge der Liebe auf die Welt blickt, und dem ein eingeborener Schönheitsfönn alles Wirkliche höht. Tief unter ihm in wesenlosem Scheine lag alles Gemeine und Häßliche. Raffael war nicht der Künstler der eigenen kühnen Visionen, er besaß die feminine Gabe der Anpassung, ließ sich hingebungsvoll von den Bedeutenden, den Leonardo, Michel Angelo, Fra Bartolomeo anregen, aber um so erstaunlicher ist, was er aus Angeeignetem Eigenes gestaltete. Nur von 1483-1520 hat er gelebt, hat das vierzigste Lebensjahr nicht erreicht, und dennoch hinterließ er eine Aberfülle von Schöpfungen, deren exakte Durchforschung noch heute eine schwer zu lösende Aufgabe der Kunstgelehrten ist. Vieles haben alle Zeitalter von seinen Altargemälden, seinen Madonnen, Porträts, seinen Fresken gelernt. Die besten französischen Monumentalmaler, unsere Cornelius und Kaulbach sind bei ihm in die Schule gegangen, und gerade heut, da wenig Talent für bedeutende Wanddekorationen vorkommt, oder auch nicht in der rechten Richtung ausgebildet erscheint, sollten die raffaellischen Stanzten und Loggien des Vatikans zum Studium der Künstler gemacht werden. Vorbildlich ist dieser Gottbegnadete aber auch durch seinen Fleiß. Er hat die in ihm schlummernden Kräfte zu ihrer unvergleichlichen Harmonie nur durch rastlose Arbeit entwickelt. Von dem greisen Michelangelo stammt das Urteil, daß nicht Raffaels Genie, sondern sein Fleiß die Ursache seiner Erfolge gewesen sei. Sicher hat der vielseitig Begabte auch durch die Abernahme einer wahren Bürde von Verpflichtungen seine Lebenskräfte zu früh verbraucht. Es war sein Stolz und seine Freude, auch als Baumeister und Verwalter der Antiken dem Vaterlande zu dienen.

Nur die Lieblinge der Götter sterben jung, und Raffael war durch Abstammung sowohl als durch äußere Erscheinung, harmonische Wesensanlagen und sein Genie sicher einer der Auserwählten. Sein Vater war im Geburtsstädtchen Urbino selbst ein geschätzter Künstler und Kunsthandwerker, und mit einem besonderen Empfehlungsschreiben seiner Fürstin zog Raffael nach Florenz. Er hatte vorerst bei Perugino studiert, aber schon von seinem figurenreichen Jugendwerk in der Vatikanischen Galerie schreibt Burckhardt: „Wie ganz anders, wieviel himmlisch-reiner gibt hier Raffael die süße Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je getan hat.“ Und wieviel sichtbarer noch emanzipiert er sich von umbriischer Manieriertheit auf dem schönen Grenzwerk zu seiner Reisezeit, dem holden Gemälde der „Sposalizio“ in der Brera von Mailand. Gefühlsinnigkeit beginnt sich jetzt mit

freierem Lebensregen und Charakteristik zu verbinden. Gewaltig haben auf den Jüngling mit dem „bescheidenen, wohlgesitteten“ Wesen in Florenz Michel Angelo und Leonardo und die großartigen Kompositionsgesetze des Fra Bartolomeo eingewirkt. In einigen größeren Altargemälden sind diese Spuren niedergelegt, aber vorerst entsprach es der Wesensanlage des Künstlers, seine höchste Kraft auf Madonnenbildnisse zu konzentrieren. Echt „raffaellisch“ ist diese Liebe zu tiefem Gemütsleben, zu dem holden Duo zwischen der jugendlichen Mutter und dem knospenhaften Menschlein. Wie vertieft sich der Künstler in dieses Stoffgebiet, wie weiß er die entzückendsten Modelle zu finden und in immer neuen Beziehungen und Gruppierungen zu gestalten. Weit schwingt er sich hinaus über florentinische Unnahbarkeit, rein menschlich, zärtlich empfindet der selbst noch so jugendliche Schöpfer. Bald blickt Maria schau befangen auf das Gotteswunder in ihren Armen, bald überströmt sie es mit seligstem Mutterglück. Bald betet sie es wie ein überirdisch geweihtes Gnadengeschenk, als den vorgeahnten Menschheitserlöser an. Zu ihr gesellen sich auch Joseph, der kleine Johannes, die heilige Elisabeth, und ganz einzigartige bürgerliche Genreszenen oder Kultwerke entstehen. Zuweilen erkennen wir Erinnerungen an Leonardo oder Fra Bartolomeo, aber ganz unerschöpflich quillt die eigene Erfindungsgabe des Meisters. Er setzt seine Maria vor eine schlichte, dunkle Hinterwand, auf prangenden Thron oder am liebsten in die freie Landschaft. Wie er sie auch umgibt, alle Farben singen stets in süßesten Melodien, und unendliche Sorgfalt ist auf gewisse Einzelheiten, sei es ein Schleiertuch, eine Blume am Wege, verwendet. Er hat auch schließlich seine jungfräuliche Gottesmutter ganz aus aller Erdenumgebung gehoben, hat sie auf dem Gemälde der Dresdener Sixtina auf Wolken schreitend, von den Heiligen angebetet, und von den Engeln bestaunt, gezeigt.

Unsere „Madonna della Sedia“ stammt aus der Spätzeit des Meisters, als er in Rom für Leo X seine bereits unter Papst Julius II begonnenen Wandmalereien fortsetzte. Man bezeichnet das Werk auch als die Madonna „del Tondo“ (der Tonne), denn die Sage hat Glauben gefunden, daß Raffael es auf den Boden einer Tonne improvisierte. Man sagt, daß er bei einem zufälligen Weg über einen der vatikanischen Höfe eine bildschöne römische Bäuerin mit ihrem Bambino in dieser Haltung sah, und entzückt zu dem nächstliegenden Material gegriffen habe, um diese Augenfreude in Farben zu bannen. Aber die ungewohnte Form des Rundbildes war bereits von Florentiner Malern und Marmorbildnern häufig gewählt worden, und die vollendete Durchführung des Bildes widerspricht einer improvisierenden Entstehung. Wie harmonisch schmiegen sich die runden Linienzüge des zärtlichen Zueinanders von Mutter und Kind hier in die Kreisform des Ganzen. Wie liebreizend und doch wie intelligent ist dieses Marienantlitz mit dem reingezeichneten Oval des Kopfes. Es gibt im Schaffen Raffaels reizendere Jesuknaben, aber es gibt keine ergreifendere Darstellung der Mutterliebe. Das kraftstrotzende Kind, die Tracht der Madonna lassen es glaubhaft erscheinen, daß diese Modelle dem römischen Volkstum entstammten, und doch ist die echte Glorie des Göttlichen über das Ganze ausgegossen. Warme Lokalfarben, ein saftiges Grün, ein leuchtendes Rot und Orange stehen wundervoll neben dem sänftigenden Blau, und die Musterungen im Kopf und Brusttuch Marias tragen anregende Motive in die ruhevolltöne Schöne der Gesamtsymphonie. Als „eine florentinische Erinnerung in römische Formen gegossen“ ist das Werk charakteristisch bezeichnet worden.



Raffael Santi / Madonna della Sedia
Gemälde-Galerie, Dresden

„Madonna della Catena“

von Giulio Romano (Giulio Pippi) (1493-1546)

Gemälde-Galerie, Dresden

Nicht wie der Mann im Schatten, sondern wie ein Patrokles neben dem Achill steht in der großen Zeit der Hochrenaissance Giulio Romano neben Raffael. Auch er ist mit vielseitigem Können gesegnet, auch seine Kunst trägt in jeder ihrer Ausübungen immer den Höhencharakter, und doch kann ihn die Kunstgeschichte nur als den Schulfolger bezeichnen. Raffael fand sein Können bedeutend genug, um ihm die Mitarbeiterschaft in den Gemächern des Papstes, den vatikanischen Loggien, anzubieten. Er überließ ihm selbständige Monumentalwerke im Konstantin-Saal, aber bei aller glänzenden Begabung mangelte dem Romano etwas von dem Wesen des echten Olympiers, von seiner beseligenden Ausgeglichenheit und Schönheitsfülle. Es bleibt „ein Erdenrest zu tragen peinlich“ an manchen seiner Kunstgebilde. Formenvergröberungen und Gefühlsunzartheiten mischen sich mit Edelem.

In dem Zeitabschnitt der Universalgenies muß dem Künstler ein besonderer Platz eingeräumt werden. Er war kein Allseitiger wie Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci, aber er war ein Vielseitiger. Wie die Großen der Renaissance hätte auch er ein Recht auf die kühne Behauptung: Die Menschen können von sich aus alles, sobald sie wollen. Als Baumeister hatte er bei dem genialen Neuerer Bramante gelernt, dem wie keinem antike Größe und Einfachheit aufgegangen waren. Wenn Raffael zum erstenmal in der entzückenden Schöpfung der Farnesina eine weitläufige Villenanlage mit zugehöriger Gartenlandschaft baute, schuf Romano den Palazzo del Té in Mantua. Und auch er schmückte wie Raffael die Wände mit Gemälden. Ihn berief Herzog Federigo Gonzaga, der Sohn der verständnisvollen Kunstsammlerin Isabella d' Este, nach Mantua, um ihm seine Residenzstadt würdig auszugestalten. Zweiundzwanzig Jahre wirkte er in diesen Mauern mit so ungemeinderter Arbeitskraft, daß sein Fürst erklären konnte: „Es ist nicht mehr meine, sondern Giulios Stadt.“ Und in Mantua ist er auch vor allem als Maler zu beurteilen.

In Rom ist der Künstler 1493 geboren und trug eigentlich den Familiennamen Pippi. Er paßte in die Stadt, deren glänzendes Geniebertum durch die Nähe der Zeugen des klassischen Altertums besondere Weihe empfing. Als Schüler Raffaels mußte er fleißig die herrlichen Antikenreste abzeichnen, und sein Talent erhält die beste Bestätigung durch des Meisters Aufträge zur Mitarbeiterschaft im Vatikan. Neben Penni und anderen Gehilfen galt er als Liebling Raffaels. Führte er vorerst nur nach Anordnungen aus, so begehrte sein mächtiges Kompositionstalent bald freies Ausleben und erhielt seinen Spielraum. „Die Schlacht Konstantins gegen Maxentius“, in der heißkämpfende Reitermassen sich wie eine breite schwerflutende Woge über Ebene und Fluß ergießen, stellte sich ebenbürtig neben Raffaels Werke. Mit welcher Selbstverständlichkeit geht hier das fürchterliche Ringen vor sich. Alles wirkt in chaotischer Verketzung, und doch hebt sich die Einzelgestalt von Mensch und Ross oft in prachtvoller Klarheit hervor. Wir sehen den Realisten am Werk, dem der platonische Leitfaden gilt: Dem Weisen gibt Gott die Gesetze, dem Toren die Leidenschaft. Es heißt, daß Romano gewürdigt wurde, mit dem Lehrer gemeinsam das Altargemälde die „Krönung der Maria“ auszuführen, die heut den Vatikan schmückt. Aber in dem echt

peruginesken Gemälde mit seinen milden Farben, geraden Linien und Millem Wesen wie es schwer, die Spur Romanos festzustellen. Er hat licht und frisch im Kolorit sein können aber vielfach, urteilt ein Kenner, ist sein Fleisch ziegelrot, sind seine Schatten rauchig Stoffe aus der Heiligengeschichte, der Mythologie und Geschichte hatte der Künstler gemalt bevor er dem Ruf nach Mantua folgte.

In dem hallengeschmückten Lusthaus der Gonzaga, dem Palazzo del Tè in Mantua, konnte er sein reichstes Können entfalten. Schon die Konstantinschlacht hatte gezeigt, wie er am Beispiel der Michelangelo und Leonardo Pferde darzustellen gelernt hatte. Er beherrschte das Zeichnen des Tierkörpers so vollkommen, daß Herzog Federigo ihm die Ausföhrung der lebensgroßen Bildnisse aller seiner Lieblingsrosse anvertrauen durfte. Dieser Stoff gerade, der in der italienischen Malerei und Bildhauerkunst bis zur Vollendung behandelt wurde, erfuhr in Mantua durch die Hand des Künstlers eine grundlegende Darstellung. Ein ganzer Saal des Palazzo del Tè enthält nur Pferde, aber wie ist in ihm echtes Leben erfaßt und gespiegelt. Die Gonzagas zählten nicht zu den reichsten Geschlechtern der Renaissance, aber sie waren in allem stolz auf auserlesene Besitztümer. Mit welchem Angestüm Giulio Romani über die feinen Grenzlinien Raffaelscher Art hinausdrängen konnte, zeigt der „Gigantensturz“, mit dem er Decke und Mauern eines anderen Palastrsaals bemalte. Hier wird der Besucher über und um sich von einem Gewimmel krasser Riesengestalten fast erdrückt. Es tönt wie das Sterbegeläut der Renaissance, der wildes Barock das Ende bereiten will. Ein dritter Saal zeigt den Freskenmaler wieder ganz als Raffael-Folger, wenn auch er die holde Fabel von „Amor und Psyche“ veranschaulicht. Aber in der Spiegelung seines Geistes werden edle Gartenblüten zu Ackergewächsen. Und doch, trotz seiner häufigen Verbheiten, bleibt Romano ganz der Sohn der Mediceertage. Welche humanistische Bildungsfülle er in sich aufgenommen hatte, wie er nach Florentiner Vorbild seine Kunst auf wissenschaftliche Grundlage stellte, geht immer wieder aus seinen Schöpfungen hervor. Er hatte seine glänzenden Fähigkeiten als Realist durch vielseitige Studien bereichert. Wenn wir viele seiner Bilder betrachten, vor allem die „Fresken des Trojanischen Krieges“ im Mantuaer Schloß, erstaunt geradezu archäologische Gelehrsamkeit in Rüstungen, Bauten und Geräten. Hierin gibt er dem Mantegna nichts nach.

Wir besitzen auch viele reizvolle Tafelgemälde von seiner Hand, einige vom hohen Geist der Renaissance gestempelt, andere die Erhabenes allzuirdisch gestalten. Eine Art Genrebild ist die „Madonna mit der Kaze“ in Neapel. In der Dresdener Galerie bildet die „Madonna della Catena“ (mit dem Waschbecken) einen besonderen Anziehungspunkt. Der Künstler hat sich hier das Recht genommen, die Weihe des Legendarischen durch Keimenschliches abzulösen. Maria will den kleinen Gottessohn waschen, aber sie benutzt doch eine goldene Schüssel. Dieses edle Gefäß bildet einen schönen Klang in der wundervollen Tonsymphonie des Gemäldes. Es vermählt sich harmonisch mit dem Weiß der Wickelbinde, dem bräunlichen Steintisch, dem rötlichen Kleid der Madonna, dem Blau ihres grüngesfütterten Mantels. Zwar hat das Fleisch etwas bleiche Färbung, aber der Kinderkörper ist von besonderer Schönheit. Ein jugendlicher Herkules scheint dieses Heilandkind. Es freut sich der Wasserstrahlen, die der ebenso mutwillige, kleine Johannes aus grünem Krüglein auf ihn herabsprühen läßt. Joseph begreift, trotz seines Heiligenscheins, solch echt menschliches Treiben. Vornehm wirkt das Wesen der greisen Mutter Anna und der holden, ernsten Maria. Wir müssen das Gemälde in der Erinnerung bewahren, trotz der Fülle verwandter Schöpfungen, es ist ein charakteristisches Werk des genialen Meisters.



Giulio Romano (Giulio Pippi) / Madonna della Catena
Gemälde-Galerie, Dresden

„Venus mit dem Hündchen“

von Tiziano Vecelli (1477-1576)

Prado-Museum, Madrid

Sohelieder auf des Weibes Schönheit sind ebenso gemalt und gemeißelt, wie gedichtet worden. Der Venusbegriff wurde zum internationalen Besitztum, und je nach des Landes und seines Künstlers Eigenart wechselt er die Formen. Wie die Bildhauer der Phidias-Zeit haben die Maler der italienischen Renaissance, vor allem die Venediger, den Idealtyp für uns festgestellt. Tizian hat die Palme davongetragen, wenn auch Giorgione den Mut hatte, das holdeste Weib unter freiem Himmel zu malen, und Leonardo, Bellini, Raffael und Veronese bezaubernde Wesen verewigten. Ein ganzes Jahrhundert lang war es Tizian beschieden zu leben, und während aller Abschnitte seiner überquellenden Fruchtbarkeit steht das schöne Weib im Mittelpunkt seines Interesses. Goldhaar, dunkle Augen und klassische Züge bei vollendetem Ebenmaß rundlich schlanker oder auch gedrungen voller Glieder verkörpern sein Schönheitsideal. Als Heilige, als mythologische Göttin, als irdische Frau wahrt sein Hochbild diese Züge, und vielfach zeigte er es in hüllenloser Vollendung. So stark wir auch den Atem des leidenschaftlichen Erotikers fühlen, ihn widert das Allzufleischliche. Immer muß er in Schönheit, in anmutreicher Schönheit genießen. Sein Genius dient niemals, wie der der flämischen Meister, der Venus vulgiva. Er stand im blühenden Mannesalter, als in dem Gemälde der „Himmlichen und Irdischen Liebe“ zum erstenmal ein nackter Frauenleib in seiner Malerei erschien. Madonnen mit eigenartigem Zigeunertyp, und solche von bellinischer Holdseligkeit, Heilige von raffaelischem Liebreiz hatte er gemalt, bevor er den kühnen Schritt zum nackten Weibe tat. Und daß er ihm selbst kühn erschien, beweist die geringe Anzahl seiner Frauenakte. Brustbilder, bei denen nur Teile des Halses und der Büste enthüllt werden, wie bei der „Flora“ der Uffizien, der „Jungen Frau“ des Louvre, folgen, auch das Kniestück einer „Venus Anadyomene“, die das Bridgewater House besitzt. Tizian ist ein Fünfsziger, als seine bezaubernde erste „Ruhende Venus“, das Kleinod der Uffizien, geschaffen wurde. Der Vorwurf dieses Meisterstückes mußte in mehreren Wiederholungen gemalt werden, und das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum darf sich glücklich preisen, neben dem Prado eine der herrlichsten zu besitzen. Danae, Antiope, Diana, Eva und mancherlei Nymphen zwangen den Künstler bis zu seinem Lebensende noch zur Gestaltung. Sie bilden eine bunte Reihe mit Bildnissen und erschütternden Religionsstoffen. Aber wenn Tizian sein Hoheslied in Farben sang, ragt er ohnegleichen in der Kunstgeschichte.

Auch er hat, wie schon viele heimatlliche Vorgänger, gern die Landschaft in seine Werke einbezogen. In vielen seiner religiösen Gemälde, wie im Porträt und Phantasiebild dehnt sich das wundervolle Hügelland Oberitaliens. Das Auge gleitet mit Entzücken über die Ebene und ihre kleinen Wasser, folgt dem windenden Pfad bergauf, wo Burgen und Kirchen grüßen, und die Hirten ihre Lämmer hüten. Ist es nicht der schwellende Landstrich zwischen Alpen und Adria, den seine Hintergründe erraten lassen, so muß ein Kunstpark mit Alleen und Springbrunnen Licht und Luft in das Werk tragen. Das alles ist auch, oft bis in den Einzelzug, ganz klar leserlich, aber die Landschaft spielt bei Tizian doch mehr die Rolle der Begleitung. Sie bildet die Stimmungsunterlage, das lyrische oder balladenhafte

Element, das seine edlen Menschengebilde wie klangvolle Melodien hervorhebt. Es handelt sich nicht, wie bei den Pinturricchio und Cima da Conegliano, um naturalistische Nachbildungen des Naturauschnitts.

Als das glückliche Wirken der Berliner Museumsleitung dem Kaiser-Friedrich-Museum den Schatz der neuaufgefundenen „Venus mit dem Orgelspieler“ von Tizian gesichert hatte, ging Frohlocken durch die Seelen aller Kunstfreunde. War doch mit einem Schlag der italienischen Abteilung, die bisher nicht die stärkste Seite der Galerie darstellte, neue Bedeutung mitgeteilt und für sie eines der allerschönsten Kunstwerke der Welt erworben. Diese Venus trägt den Zauber südländischer Sommerpracht in unsere nordische Kühle. Ein dürstiger Frühling erscheint neben ihr die deutsche Venus Lucas Cranachs. Aber es ist nicht nur sinnliches Hochgefühl, das sie auf uns überströmen läßt, ihre Anziehung liegt zugleich in ästhetischen und seelischen Reizen. Wir werden aus Alltagschwere mächtig emporgetragen in die Gefilde der Seligkeit, die Leib, Herz und Geist aus vollen Quellen speisen. Ein Doppelhoheslied der Liebe und der Schönheit braust uns aus diesem Farben- und Formenwunder entgegen. Es betört um so unwiderstehlicher durch einen leisen Begleitton wehmütigen Ernstes. Mehrfach hat Tizian den gleichen Vorwurf behandelt, und wenn wir die zwei Venusbilder des Prado, die zwei der Uffizien und das Berliner Werk miteinander vergleichen, scheinen ihm drei Modelle gedient zu haben. Am schlanksten und feingliedrigsten ist die Uffizien-Venus, die meistbekannte, die auf weißer Lagerstatt im Innern kostbarer Räume hingestreckt liegt, und für die im Nebengemach zwei Dienerinnen das Ankleiden vorbereiten. Aber Schwestern scheinen alle diese Schönen durch die körperlichen Eigenschaften, die dem großen Venezianer Vorbedingungen für seine Aphrodite waren. Er hat ihr auch, wie im Dresdner und Cambridger Bild, einen Lautenspieler zur Seite gegeben, aber zu dem sommerlich prangenden Weibe unseres Gemäldes wirkt Orgelton als passendere Musik. Noch sind die Entstehungsjahre und die Aufenthaltsorte jeder einzelnen Venus nicht genau festgestellt. Selbst Briefe Tizians und verschiedener Zeitgenossen, wie Schriftstücke der Archive klären die Tatsachen nicht entscheidend auf. Sicher ist nur, daß der Meister sowohl im Auftrag Karls V. als Philipps II., wie des Kardinals Granvella eine Venus schuf, daß offenbar diese hohen Beispiele andere hervorragende Kunstfreunde zu gleichen Aufträgen, bewundernde Malkollegen zu Wiederholungen der Werke veranlaßten. Ob Philipp II. selbst, oder welcher der Brüder Farnese für den Orgelspieler der drei Venusbilder im Prado und in Berlin Modell saß, war bisher auch nicht aufzuklären.

Unser Venusbild des Prado eröffnet den weiten Fernblick in die Meerheimat Tizians. Wir schauen über einen Wildpark hinweg, den links und rechts Pappelreihen begrenzen. Von einem Springbrunnen läßt ein Faun Tropfenketten herabrieseln. Auf dem Ruhelager der Veranda im Vordergrund liegt halb sitzend die goldhaarige Venus, hingegossen auf metallisch schimmernder, kupfriger Plüschdecke. Ein erdbeerroter Vorhang ist hinter ihr hochgerafft. Ihr zu Füßen der Edelmann wendet sich vom Spiel der Hausorgel zu ihr. Es ist als störe ihn das Hündchen, das Liebkosungen seiner Schönsten begehrt. Unbeschreiblich ist der Farbenzauber dieses Hymnus auf anakreontisches Erdenglück. Töne von spanischem Ernst erklingen vom Kostüm des Herrn, Venus strahlt licht wie der Tag. Alles ist reich und doch zurückhaltend, überquellend in Melodien und ganz in Moll gehalten. Die beherrschenden Horizontalen der Bildkomposition entsprechen dem verführerischen Vorwurf, doch finden sich auch in den Bäumen und Orgelpfeifen die gegenwirkenden, straffen Vertikalen.

Tiziano Vecelli / Venus mit dem Hündchen
Prado-Museum, Madrid

„Der Zinsgrofchen“

von Tiziano Vecelli (1477-1576)

◆ Gemälde-Galerie, Dresden. ◆

Tizian hat als unbestrittener Malerfürst in seiner Zeit geherrscht. Er bedeutet auch noch heute die Potenz produktiver Anlage und das schönheitsgesegnete Auge, das die Fülle der Erscheinungen ganz aus seiner Eigenart erfaßte. Er war in das Bereich der prachtvollsten Modelle hineingeboren, und mit des Venezianers Hang zum Daseinsgenuß wählte er für seine Menschheitsrepräsentanten von diesen Männern und Frauen die kraftvollsten und animalisch vollendetsten. Er fragte nicht allzuviel nach prägnantesten Eigenheiten ihrer Psyche oder ihres Intellekts, die harmonische Erscheinung war ihm das Ideal, erregtes Nervenleben nahm unter dieses Bildners Hand Gelassenheit an. Tizians Kunst stattete ihre Geschöpfe mit Anmut, mit Würde und Schönheit aus, und so galt es den Königen und Großen Europas zu seiner Zeit als sicherste Unsterblichkeit, wenn dieser Pinsel sie verewigte. Seine Kunst umfaßte ein reiches Stoffgebiet. Sie reichte nicht von unterirdischen Schreckensbereichen bis in philosophischer Flugkraft äußersten Bezirk, aber alle Themen aus der Glaubensgeschichte, die ganze Inbrunst des Christentumserfüllten, und epikureisches Entzücken an sinnensfroher Mythologie und Allegorie wie an der Umwelt Gestaltenreichtum stellten ihre Wirkenssphäre dar. Sicherlich hat es die Einheit dieser Künstlerpersönlichkeit so voll gewahrt, daß sie ihren Wurzelboden in Venedig festhielt. So sog er sich voll mit dem existenzfreudigen Geist der Lagunenstadt. Er nahm das Beste ihrer besten Meister in sich auf und reifte es zu wahrer Fruchtüppigkeit durch sein eigenes Genie. Man kannte damals noch keine Verkehrserleichterungen unseres Reisezeitalters, und dennoch haben auch die Meister der Renaissancezeit schon ferne Länder aufgesucht. Weilte doch Tizian noch als greiser Malerfürst auf deutschem Boden, und unter den Künstlern der fernen Niederlande, Deutschlands und Italiens herrschten damals rege Wechselbeziehungen. Dank der Internationalität der großen Kunst haben unsere Dürer und Holbein Vieles gelernt und auch Manches übertragen. Wenn gerade Tizians Kunst sich als welterobernd erwies, bedeutet dies, daß die reine Schönheit die echte Allsiegerin ist. Wir kennen von Tizian keine Studien wie von Leonardo oder Michelangelo, die die Anziehungskraft des Abstoßenden darten. Die Menschengalerie, die er geschaffen, löst stets unser Wohlgefallen aus. Wir brauchen solche Künstler als die wahren Glücksspender.

Fast hundert Jahre lang - von 1477 bis 1576 - hat der Meister gelebt. Schon als Kind soll er ein Marienbild mit Blumensaft an die Wand gemalt haben. Er war eben der geborene Maler, und es ehrt seine Familie, in der die Rechtsgelehrsamkeit Tradition war, daß man ihn aus dem Vaterstädtchen Pieve di Cadore nach Venedig zum Malstudium schickte. Bellini und besonders Giorgione wurden seine Lehrer, und bald hatte er sich als Freskomaler so ausgezeichnet, daß Papst Leo X ihn nach Rom beehrte. Aber die Venetianer wußten ihn zu halten, und ihnen wahrte er die Treue, gleichviel ob er für die kunst sinnigen Lokalfürsten in Ferrara, Mantua, Bologna, Pesaro, ob er für Kaiser Karl den Fünften, König Franz den Ersten, für die Päpste

in Rom ununterbrochen Aufträge ausführte. Im Jahre 1551 hatte Kaiser Karl V ungeduldig von Brüssel an seinen Gesandten in Venedig geschrieben: „Hier hat man gesagt, Tizian wäre gestorben, und obgleich das später nicht bestätigt worden ist und daher wohl nicht so sein wird, so gebt uns doch Nachricht über die Wahrheit.“ Und der Gesandte konnte erwidern: „Tizian lebt und befindet sich wohl und ist nicht wenig erfreut, zu wissen, daß Eure Majestät sich um ihn Sorge machen.“ Als dem Künstler einst während einer Porträtsitzung des Kaisers der Pinsel zur Erde fiel, blickte sich der Fürst, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, ihn dem Meister aufzuheben. So bedeutend war die Stellung des gefeierten Malers in seiner Zeit. Auch in seinem Familienkreis hat er viel Glück genossen, wenn auch der leichtfertige Sohn Orazio ihm Kummer bereitete, und so konnte der bekannte Maler und Malerbiograph Vasari, der den greisen Meister in Venedig aufsuchen kam, und der ihn vor der Staffelei bei der Arbeit fand, notieren: „Tizian hat eine Gesundheit und ein Glück genossen wie noch nie einer seinesgleichen. Nie hat ihm der Himmel etwas anderes als Gunst und Segen beschert. In seinem Hause zu Venedig sind alle Fürsten, alle Gelehrten und alle Leute von weltmännischer Bildung gewesen. Er war, abgesehen von seiner hervorragenden Bedeutung als Künstler, ein sehr liebenswürdiger Mensch, von schöner Erscheinung und von sehr angenehmem Wesen.“

Ununterbrochen hat Tizian religiöse Stoffe gemalt. Ein toter Christus steht am Anfang seines Schaffens, eine „Pietà“ am Ende. Diese Werke sind verschiedenartig in ihrer Ausführung, denn der Meister begann mit sehr sorgfältiger Durcharbeitung und entwickelte sich zu freier, großzügiger Pinselhandschrift. Der Schüler der Bellini endete wie ein genialer Improvisator, so daß Vasari ihm den Vorwurf zunehmender Oberflächlichkeit nicht ersparte und daß die Impressionisten unserer Tage ein Recht haben, sich auf Tizian zu beziehen. Gleichviel wie seine letzte Arbeit an Großartigkeit der Komposition und an Reichtum des Dekors gewonnen hatte, sie ist von gleichem Ursprung wie der tote Christus durch eine ergreifende Innerlichkeit. Tizian hat es mit dem Glauben ernst genommen. Er konnte aus tiefstem Mitempfinden sein berühmtes „Fede“, das dem Dogenpalast in Venedig gehört, konzipieren, denn wie er auf diesem Gemälde den kriegerisch-stolzen Dogen Grimani vor seiner Vision des Glaubens, vor dem herzbezwingenden Kreuz, knien ließ, ganz so fühlte er selbst. Seine herrlichen Madonnenbildnisse, die denen des Giovanni Bellini und des Raffael nichts nachgeben, seine mächtigen Altarkompositionen, der edel-traurige Typ seines Welterlösers sind alles Opferspenden vor dem Altar seines Katholizismus.

Unser wundervolles Gemälde „Der Zinsgroschen“, das der Dresdener Galerie gehört, ist im Gesamtwerk des Meisters die äußerste Vollendung der Bellini-Giorgione Richtung. Es ist nicht nur ein Meisterstück der Charakteristik, die zwei grundverschiedene Welten zum Ausdruck bringen will, sondern es kann an symphonischer Tonschönheit auch niemals überboten werden. Es wird erzählt, daß Deutsche, die nach Venedig gekommen waren, Tizian wiederholt durch Vergleiche mit Dürer zu einer mehr zeichnerischen Malweise zu bestimmen suchten. Er malte dieses Werk um zu beweisen, wie ganz er auch einer äußersten Detailtreue fähig sei. Bei vertieftem Studium müssen uns hier auch die fabelhaft fein gegebenen Haare Christi, seine Hände, seine Gesichtshaut wie der bis in jede Furche genau geschilderte Kopf des Phariséers interessieren. Das Werk kam aus der Sammlung Francesco d'Este durch König August III nach Dresden.

Tiziano Vecelli / Der Zinsgrofchen
Gemälde-Galerie, Dresden

„Vornehmer italienischer Kriegsmann“

von **Tiziano Vecelli (1477-1576)**

◆ Gemälde-Galerie, Kassel. ◆

Mit besonderem Feinsinn hat Ruskin die Wahrzeichen der venezianischen Malerei angegeben. „Hier“, sagt er, „habt Ihr die denkbar vollkommenste Darstellung von Farbe, Licht und Schatten, wie sie auf die menschliche Form und ihr unmittelbares Beiwerk, Architektur, Möbel und Kostüm einwirken. Diese äußerliche Anschauung der edelsten Natur war das höchste Ziel der Venetianer.“ Mit der Blüte ihrer Malerei fiel die ihrer schönen Lagunenstadt zusammen. Hier sahen die Künstler die prachtvollen Marmorpaläste, die Hallen und Arkaden mit reizvoller Steinornamentik, und in ihnen die imposanten Menschen in königlicher Tracht. Sie brauchten nur echte Realisten zu sein, um würdige Bildstoffe zu haben. Und zu diesem Anschauungsmaterial kam der Zauber einer unvergleichlichen Atmosphäre. Ihnen bot sich ein „Melodrama aus Flammen und Gold, Rosenrot, Orange und Azur, das Venedigs Himmel und Lagunen fast täglich dem Auge bereiteten.“ Ein anderer Menschenschlag lebte auch hier in der Nachbarschaft des Meeres als in Florenz, weniger zart auftretend, weniger bläulich-ästhetisch. „Die Glorien des Meeres“, sagt Ruskin, „erziehen einen anderen Schönheitstyp, breitbrüstig, breitstirnig wie der Horizont, mit Hüften und Schultern wie die Wogen, mit einem Schritt wie fliehender Schaum, mit goldenen Haarfluten, die die Formen wie Sonnenuntergänge umfließen. Der Einfluß des Meeres vertreibt umdüsternde Stimmungen und Gefühle. Weder die Liebe, noch die Poesie oder der Glaube können das Gedankenleben jemals schwerflüssig oder unsicher gestalten.“ In Betrachtung der Tizianischen Menschenwelt kommen uns solche Analysen in die Erinnerung.

Als Bildnismaler erscheint der Meister von unbegrenztem Können. Er war ebenso der unerreichte Interpret des Mannes wie der Frau und des Kindes. Ein ganzes gemaltes Pantheon auserlesener Menschenexemplare hat er hinterlassen. Welches Berufes, welches Geschlechtes auch seine Modelle immer waren, sie vertreten stets der Menschheit Würde, dieser Künstler adelte durch seine Auffassungsweise. Wir müssen es als ein Glück preisen, daß gerade er der Blüte seiner Zeit so nahekam, aber er hatte auch die Schönheit in seinem Heim, und sein Künstlergeschmack hatte für Mann und Weib ein hohes Ideal geprägt. Er liebte die Männer mit schlankkernigen Gestalten und charaktervollen, ernsten, regelmäßigen Zügen, und er liebte die dunkeläugigen, goldhaarigen Frauen von edel verklärter Sinnlichkeit und anmutiger Fülle. Die Schönheit, die sich ungezwungen, würdevoll gibt, nicht die bewusste, kokett anreizende war ihm die liebste. Als Menschenmaler solcher Typen reißt er zur Bewunderung hin, aber wir müssen ihn lieben, wenn wir unsere Aufmerksamkeit nur auf seine Kinder einstellen. Als entzückenden Putto, als Engel, als Erlöser, als bloßen augenerquickenden Bambino hat Tizian Kinder verwendet und neben den Correggio und Reni ist er in dieser Spezialität der Beste.

Von allen fürstlichen Gönnern hat Federigo Gonzaga seinem Maler den größten Dienst geleistet, denn er vermittelte die Beziehung zu Kaiser Karl V. Als Paradestück

seiner Tafel stellte er dem durch Mantua reisenden Fürsten den großen Tizian vor, und der gekrönte Freund der schönen Künste hielt seine Beute fest. Durch ihn wurde der Venezianer damals bereits zur europäischen Berühmtheit. Ganz verschiedenartig hat der Meister den interessanten Kaiser porträtiert. Er zeigt ihn einmal stehend mit seiner Dogge, ruhevoll im spanischen Nobili-Kostüm, dann malte er ihn in voller Rüstung auf wieherndem Schlachtenrappen vor der die Völkergeschicke entscheidenden Schlacht bei Mühlberg, oder er zeigt ihn ein andres Mal ganz als den ernstesten Gelehrten, der in Barett und Handschuhen vor herrlicher Landschaft sitzend, wie nach einem Spaziergange ausruht.

Aus der Zeit seines Aufenthaltes bei dem Kaiser, aus dem Jahre 1552, stammt unser wundervolles Porträt eines italienischen Edelmannes, und es hebt sicher aus dem aristokratischen Gewimmel dieser Umgebung einen der imposantesten Männer-typen hervor. Man hat an den Herzog Guibaldo von Urbino als Original gedacht, aber beglaubigte Bildnisse des Fürsten widersprechen dieser Ansicht. Man mutmaßt auch, daß Giovanni Francesco Aquariva, Herzog von Atri, hier Modell gestanden habe. Wie der verwegene, dunkelbärtige Jäger auch geheißen habe, er ist für alle Zeiten als ein prachtvoller Repräsentant eines großen Zeitalters gemalt. Oft hat sich Tizian mit Halb- und Dreiviertel-Aufnahmen begnügt, aber hier fand er Gefallen an einer Porträtierung von Kopf zu Fuß. Nicht nur der Gesamtorganismus dieses Edelmannes, seine herrliche Tracht müssen den Künstler hingerissen haben. Wir können das Werk in der Kasseler Galerie genießen, und es lohnt eingehende Betrachtung. Wie fürstlich wirkt diese ganze stolze Erscheinung mit ihrem lebhaften, selbstsicheren Gesicht. Wie lockt die Feder auf dem agraffengezierten Barett, wie köstlich ist das Wams, sind die Schuhe gemalt. Und Purpur ist die Farbe des Anzugs, jenes gedämpft leuchtende Rot, das venezianische Augen so entzückte. Wie fein steht zu diesem Farbenprangen das eisengraue Panzerhemd, dessen Armel nur sichtbar werden, und das atlasweiße Fell des Hundes. Es ist auch klar, daß dieser Held an romantische Siege mehr denkt als an Kriegstaten, denn ein Amor trägt seinen prächtigen Drachenhelm schelmisch beiseite. Echt tizianisch ist auch das herrliche Landschaftsmilieu, ein Stück freier bergumstellter Talnatur, das im saftigsten Sommergrün prangt und selbst die Blüten am Wege deutlich macht. Tizian, von dem ein kaiserlicher Gesandter erzählte, daß er ihn einst mit einem Pinsel groß wie ein Besen malen gesehen habe, zeigt sich in solchem Detail als subtilster Ausgestalter seiner Stoffe.

Ehren und Einkünfte hat solche Porträtkunst ihrem Meister eingebracht. „Es ist eben ein Bild von Eurer Hand“ schrieb ihm Kaiser Karls Sohn Philipp als höchste Anerkennung für ein Porträt, das Tizian ihm nach der Vollendung zustellte. Und selbst Graf Gobineau, unser Zeitgenosse, der das glänzende Kulturbild der Renaissance mit ihrer Großheit und mit ihren schlimmen Leidenschaften so packend aufrollte, und der das Allzumenschliche in Tizians Natur wohl zu stark unterstrich, läßt den Menschenmaler dennoch von seiner Darstellungsweise sagen: „Ich gebe den Geschöpfen Gottes ein doppeltes Dasein, denn ich stelle sie, so wie sie sind, mit ihren Bewegungen, mit ihrer Wahrheit, in die Welt der Farben und in das Licht, womit die wirkliche Sonne sie belebt. Ich gebe sie so wieder, wie ich sie sehe, und das grade ist mein Triumph, daß ich sie sehe, daß ich sie wiedergebe, und es gibt nichts Höheres“.



Titiano Vecelli / Vornehmer italienischer Kriegsmann
Gemälde-Galerie, Kassel

„Die heilige Justina“

von Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino) (1498-1554)

Gemälde-Galerie, Wien

Wer einmal bei längerem Verweilen vor einem guten Werk des Moretto das Wesen dieses Künstlers erfaßte, fühlt sich wie von sanfter Unbesieglichkeit festgehalten. Seine, eigenartige Tonstimmungen schmeicheln sich in unsere Sinne, eine besondere Grazie der Linienführung, edle Anmut sehr innerlicher Menschen wirken mit Verzauberungsmacht. Etwas Leises wie es die Giorgione, die Fra Angelico ausstrahlen, offenbart sich, und selbst wer Kraft und Leidenschaft über alles liebt, wird doch zum Bewunderer. Forschen wir diesem Malerleben nach, dann ergeben sich nur die geringsten Anhaltspunkte; aber der Mann, der Gott und Menschen ein Wohlgefallen gewesen sein muß, kündigt sich in seinem Schaffen. Er hat Schönheit im Leben gesucht und sie reichlich gefunden. Keine verführerisch läppige wie Palma im benachbarten Bergamo, sondern eine klassisch geadelte. Würde eine Auslese der edelsten Frauenschönheit in italienischer Kunst gemacht werden, Morettos holdstolze Frauen müssen in erster Reihe stehen. Wie eine Fernwirkung scheint von Venedig her Hochrenaissancegeist in manche Städte der oberitalischen Ebene eingeströmt zu sein. Brescia, die Vaterstadt Morettos am Rande des Alpengebietes, lag in diesem Zauberkreise. Sie empfing seinen Einfluß, aber muß genug bodenwüchsige Eigenart besessen haben, um den Lokalcharakter hervortreten lassen zu können. In der reizenden Stadt, die sanft zur Höhe emporgelagert liegt, in der klassisches Altertum und Mittelalter ineinander wuchsen, ermalten ein paar echte Talente den Kirchen und Palästen Unsterblichkeit. Wie ist das Italien des sechzehnten Jahrhunderts bis in den unbedeutenden Provinzort mit Genies der Raummalerei gesegnet gewesen. Das große Malertrio Brescias, Romanino, Savoldo und Moretto nahm vieles von den überragenden Meistern in Venedig, Florenz und Rom an, aber es entwickelt doch etwas Heimisches. Die kraftvolle, schöne Menschengestalt, der freie Rhythmus des Bildaufbaues kam auch ihrem Ideal entgegen, aber farbig hatte man eigene Bedürfnisse. Man spürte das Berauschtsein durch die vollen Akkorde Venedigs, doch eine Richtung auf das Diskrete, Grauedämpfte entsprach einer innerlichen Nötigung. Einen Zug des wehmütig Ernsten hielt Moretto sein lebelang fest. Er liebte es all seine anziehenden, klaren Lokalfarben in zarte Lusthülle zu tauchen, einen silbrigen Gesamtton zu erzielen. Hat doch sein Grau in der vornehmsten Malkunst aller Zeiten als höchster Vorzug gegolten. Die niederländischen Kleinmeister, wie die Corot und Feuerbach erwählten es als feinsten Stimmungsausdruck.

Glücklicherweise ist Moretto in manchen großen Galerien, auch außerhalb Italiens, mit schönen Werken vertreten, aber wer ihn gut kennen will, muß Brescia aufsuchen. Hier hat seine Kunst in Galerien und Kirchen, vor allem in San Giovanni Evangelista in San Nazaro e Celso und San Clemente Herrliches hinterlassen. Immer scheint sein Pinsel nur unter den Eingebungen tiefster Gläubigkeit gewirkt zu haben. Ein hingebungsvoller Katholik wußte das Tun des Heilands, der Madonna und der Heiligen echt menschlich zu veranschaulichen. Wir sehen bewegte Szenen, Ergriffensein vom Heiligen Geist, mütterliche Fürsorge und nachdenkliches Jüngertum. Zuweilen weht es uns wie mit Schauern des Aberirdischen an, wenn bei der „Verkündigung“ in der Pinakothek der feierliche Engel die Finger hebt,

und seine Botschaft alle stolze Demut Marias weckt. Wir sind tief ergriffen, wenn das Haupt Christi in Strahlenglorie aufleuchtet, während Magdalena die Füße des Heilands umklammert. Manchmal regt sich auch ein ungestümer Puls in Morettos Werk. Wir spüren es deutlich, wenn er, wie bei dem fesselnden „Elias und der Engel“ im Dom zu Brescia, neben Romanino arbeitete. Dann entwirft er eine Berglandschaft von hohem Pathos. In großen Wellenlinien eilt der Fluß durch das Tal. Locken und Gewande des Engels flattern wie im Sturmwind, und selbst durch den kraftvollen Körper des schlummernden Propheten geht es wie eine große Blutwoge. Sein Temperament gipfelt in den wundervollen Bildern „Bethlehemitischer Kindermord“ und „Mannalese“. Ohne absolute Nacktheit zu schildern, entblößt er hier kühn prachtvolle Gliedmaßen, packt volles Menschenleben und gestaltet mit ebensoviel dramatischer Energie als maßhaltendem Schönheitsgefühl. Wir sehen Personen von Raffaelschem Gepräge, und wir wissen auch, daß er sich viel an Raffaels Stichen fortbildete. Wir sehen manches von niederländischer Echtheit, und zuweilen umwittert bereits Barocknähe des Meisters Art in höchster Steigerung der Geste. Wie aber auch Moretto darstellte, er überzeugt stets von gediegener Arbeitsweise. Seine Hand verstand eine vornehme Zeichenkunst und den Aufbau eines Gemäldes. Er ist der Idealist als großer Religionsmaler, und er hat aus künstlerischem Gewissen als Realist in das Leben geblickt. Selbst wenn er in mancher Arbeit noch wie vom fünfzehnten Jahrhundert befangen wirkt, Steifes und Unausgeglichenes nachzuweisen ist, sein Gesamtwerk ist eine volle Blüte am Stamm der Hochrenaissance. In der Kirche San Clemente hängt sein Gemälde „Sankt Ursula und die Jungfrauen“. Sie stehen noch steif nebeneinander geordnet, und trotz des wilden Geflatters zweier Fähnlein verstärken die beiden Fahnenstangen die Geradlinigkeit der Bildfiguren. Aber niemals findet sich in der Malerei ein volleres Bukett entzückender Mädchengesichter. Sie sind so hold, so schön, so rein und doch zugleich ganz damenhaft. Denn alle Kunst Morettos zeugt dafür, daß er sich in guter Gesellschaft bewegte. Das primitiv Steife ist in seiner Kunst eine seltene Erscheinung, meist nimmt die schwungvolle Linie jeden Provinzgeschmack, und sie gebärdet sich niemals rokokohast unruhig. Das köstliche „Maria und Elisabeth in der Glorie“ des Kaiser-Friedrich-Museums ist von unbeschreiblichem Wohlklang der silbrigen Farbe und des Liniengefüges und voll seelischer Mitteilungen. Wie anmutvoll durchschwebt das Engelein den Mittelteil des Bildes. Wie majestätisch lässig thronen oben die heiligen Frauen auf ihrem Wolkenstich, und wie überzeugend wirkt die Glaubensinbrunst der beiden knienden Geistlichen aus dem Hause Averoldo unten in der schönen Bergnatur.

Es heißt, daß Moretto niederkniete und fastete, bevor er ein großes Werk in Angriff nahm. Ihm war das Malen ein Gottesdienst, und dieser reine Geist liegt über seiner Kunst ausgegossen. Die herrliche „Heilige Justina“ in Wien ist von prangender Schönheit der Erscheinung, ein Weib, das die königlichen Genies des Medici-Kreises hätte hinreißen können. Majestätisch und doch voller Lieblichkeit steht sie in der alpinen Landschaft, der Heimatwelt des Malers, aufgerichtet. Ihr himbeerfarbenes Atlaskleid ist mit blaßblauem Schal gegürtet, und sie rafft den starren Goldbrokat des Mantels wie zum Ausdruck ihrer Unberührbarkeit empor. Das weiße Einhorn neben ihr betont dieses Wesen seiner Herrin und Schutzbefohlenen. Es scheint jedoch, daß der Stifter des Gemäldes, der kniende Bürger, der seine Göttin in Handschuhen anbetet, keiner Mahnung an unirdisches Empfinden bedarf. Inbrünstig und keusch schaut er zu der Jungfrau auf, ihre Führerschaft erstehend.



Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino) / Die heilige Justina
Gemälde-Galerie, Wien

„Bildnis eines Schneiders“

von Giovanni Battista Moroni (1523-1578)

National-Galerie, London.

Der Segen führender Künstlerpersönlichkeiten liegt in ihrer schulbildenden Kraft. Sie sind die großen Geschmackserzieher, weil sie das Talent zu ihrer Gefolgschaft werben. Die klassischen Meister, die unerhörte Pinseltaten in Venedig vollbrachten, die Bellini, Giorgione, Tizian, Palma und Veronese, wirkten weit über den Grenzbezirk der königlichen Handelsstadt auf den Lagunen der Adria hinaus. Vor allem wehte ihr Geist durch das Schaffen der Künstler, die den Sammelnamen der Schule von Brescia tragen, und immer ist Tizian der Maler des überwältigendsten Einflusses. Bei den Savoldo, Romanino, Moretto und Moroni wird den koloristischen Herrlichkeiten der Venezianer nachgestrebt, auch ihrem Schönheitsverlangen, ihrer edlen Bildhaltung und dem kernhaften Realismus ihrer Naturtreue. Moretto vor allem näherte sich Tizianischer Größe, doch bevorzugt seine Neigung statt der Farbengluten einen milden, duftigen Silberton. Gerade dieser wird zu seinem Seelenkinder, kennzeichnet ihn als den Schaffenden von vorwiegend zarter Empfindung. Des Künstlers Beinamen „Der Schwarze“ hat sicher keinerlei Bezug auf seine Palette. Nicht den Rausch, sondern besänftigenden Gemütsfrieden genießen wir von seinen Gemälden. Wir glauben der Überlieferung gern, die uns mitteilt, daß Moretto sich vor jeder Inangriffnahme einer großen Religionskomposition durch Gebet und Fasten weihte. Und dennoch ist Kraft und Tiefe in all seiner Anmut, und seine großen Altarwerke mit der Eurythmie ihrer Anordnung sind bei häufiger Grobheit der Gestalten voll poesie-reicher Verklärung. Moretto führte auch den Pinsel des Bildnismalers mit hoher Vollendung. Er war ein Schilderer der Charaktere und Seelen wie der absoluten Natur und verstand Samt, Atlas, Brokat wundervoll in Farben zu übersetzen. Der Schüler dieses Hervorragenden war Giovanni Battista Moroni, der große Porträtmaler aus Bergamo.

Wie Palma war auch er aus heimatlicher Bergnatur nach Venedig verschlagen, und seine eifrigsten Schaffensjahre strichen vorüber, während er die Riesentaten venezianischer Berufsgenossen um sich verrichten sah. Moroni lebte von 1525-1578, und da er, in echter Beschränkung auf sein eigentliches Können, vor allem Menschenbildnisse ausführte, gelang es ihm unter den Besten auf diesem Eigengebiet als Ebenbürtiger zu stehen. Er hatte als echter Sohn seiner Zeit auch Heiligendarstellungen geübt, aber wird mit Recht nur als ein schwächerer Moretto bezeichnet. Seht zu Moroni, riet Tizian den Bergamasken, die gemalt werden wollten, denn so vollendet wie dieser Landsmann gibt Keiner euer Wesen wieder. Und kaum Einen mag Moroni enttäuscht haben, weil er ebenso mit äußerster Gewissenhaftigkeit wie mit Feinsinn zu Werke ging. Ein Porträt von Moroni verlieh dem Sitzer ein Adelsdiplom, gleichviel ob er die Vollfigur oder nur ein Kniestück ausführte. Er verstand die natürliche Haltung wie den charakteristischen Ausdruck mit Meisterschaft zu treffen. Seine Menschen sagen ihre beruflichen Obliegenheiten sehr klar aus, und dennoch wird ihr bestes Menschentum zugleich mitgekennzeichnet.

In der Brera in Mailand, in den Uffizien von Florenz, in Brescia und viel im Ausland finden sich seine Werke. Als abwechslungsreicher Arrangeur zeigt er sich auf ihnen, der dem Edelmann wie dem Bürger gerecht zu werden versteht, der die südliche Landschaft oder das Intérieur oder nur einen schlichten Lusthintergrund als Umgebung der Bildgestalt zu wählen weiß. Wie Palma als Maler der genussliebenden Venezianerin, ist Moroni als Maler des ernstesten, tüchtigen Mannes groß. Auch dem praktischen Arbeiter weiß er eine ganz eigene Weihe persönlicher Großheit mitzuteilen.

Die Londoner National-Galerie darf sich des Besitzes einiger seiner vollendetsten männlichen Halbporträts rühmen. In dieser Sammlung, die nur Perlen des internationalen Kunstbestandes enthält, prägt sich sicherlich das vielbewunderte „Porträt eines Schneiders“ ganz besonders dem Gedächtnis ein. Wir stehen vor diesem merkwürdigen Männerbildnis und fragen uns staunend, wie ist es möglich, daß der Vertreter eines so nüchternen Berufes mit solch seltsamer Anziehungskraft auf uns einwirkt. Wie von dem Selbstbildnis des del Sarto, von der Mona Lisa und dem Berliner Jünglingskopf des Giorgione kommen wir auch von diesem Handwerksmeister nicht los. Wir betrachten das einzig schöne Kolorit, dieses vornehme Braunrot der Beinkleider neben dem fahnenfarbigen Wams, das brünette Gesicht vor dem silbrigen Hintergrund, das leise Weiß der Hals- und Armkrausen und den Lederton des Gurtes. Wir schwelgen in dieser vornehmen Symphonie, aber wir sind uns dennoch bewußt, daß die volle Magie des Bildes von dem jungen Männerantlitz und seiner bescheiden geneigten, fast demutsvollen Haltung ausgeht. Die erstaunliche Durchführung der Hände, der Schere, jeder Einzelheit wird unwesentlich neben dem Psychischen, das dieses Bildnis vermittelt. Sicher muß es sich um einen der ruhmreichsten Meister der Kunst gehandelt haben, denn nur ein echter Handwerkergrande wäre von Moroni gemalt worden. So wirkt auch diese Persönlichkeit durch ihren ganzen Anzug und den prachtvollen Fingerring. Er steht und scheint gerade zu überlegen, welchen Schnitt er seinem Stoffe geben muß. In dem Venedig seiner Tage spielte der geschickte Schneider eine wichtige Rolle, denn die Menschen der Tizian und Veronese zeigen uns, welche Pracht des Kostüms entfaltet wurde. Sie mußten Armel und Draperien wie große Formenbildner erfassen können, Raffinements der Stickerei und der Spitzenzierate hatten sie außer den köstlichsten Tonkompositionen nachzuschaffen.

In London ist auch das Porträt eines hohen Geistlichen aus Bergamo zu studieren, ein edles Werk, das uns Namen und Adresse des Modells durch einen Brief in seiner Hand mitteilt. Hier hängen auch zwei Bildnisse italienischer Edelleute, die in verwandter Auffassung konzipiert wurden und die sich trotz aller Schlichtheit durch Eigenart unverlierbar einprägen. An einem von ihnen weist Sidney Colvin die hervorstechenden Eigenschaften der Venetianischen Porträtkunst nach, Würde, direkte Charakteristik, Reichtum der Qualität und Weichheit des Tons. Er nennt die Wirkung an seinem Beispiel um so erstaunlicher, als nur der Fleischton mit einfachem Schwarz und Weiß gegen Grau gesetzt ist. „Wir besitzen“, sagt er, „schon ein Porträt von der gleichen Hand, aus ungefähr gleichen Elementen geschaffen: einem Mann im enganliegenden, schwarzen Anzug, dessen Armel den Kettenpanzer sichtbar werden lassen, einer zerbrochenen Säule, einer Mauer und einem Schimmer des Himmels. Die beiden bilden bewundernswerte Gegenstücke.“



Giovanni Battista Moroni / Bildnis eines Schneiders
National-Galerie, London

„Die Hochzeit zu Kana“

von Paolo Cagliari-Veronese (1528-1588)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Auch Veronese gehörte zu dem Künstlerkreis, der Venedigs Ruhm als Malerstadt begründete. Schwer war es, unter den Bellini, Giorgione, Tizian und Palma ein Eigenkönnen zu entwickeln, und dennoch bildete der Meister eine Kunst in ganz persönlicher Form aus. Seine Gemälde sind weit über die Welt verstreut, und sie gewähren Genüsse durch Farben und Formen und Raumbeherrschung. Aber sein Kolorit klingt nicht mit dem sinnesänftigenden Orchester Tizianischer Art, es hebt die Einzelstimme mehr hervor, die Klangakkorde weniger Instrumente, und melodisches Dur beherrscht das Ensemble mehr als melodisches Moll. Die Formen haben nicht die Weiche, das sinnlich Schwellende, wie es die großen Berufsgenossen pflegten. Veroneses Gestalten sind schlankstrebender, schärfer silhouettiert, und ebenso ist der Raum in klaren Gliederungen disponiert. Weniger Wärmefülle und Gluten strömen aus seinen Farben als heitere Lebendigkeit. Er setzt Weiß und Goldgelb zu Rot und Blau und strebt oft, alles in silbrigem Gesamtton zu einen, der eine feine Kühle hinzuträgt. Veroneses Gestalten können den großen Organismus mit dem pathetischen Gebärdenzug der Michelangelo und Piombo besitzen, aber meist rufen sie uns Mantegna zurück. Und von diesem Künstler hat Veronese Vieles gelernt, auch seine Liebe für schmückendes Bildbeiwerk, Architekturen, Stoffe, Geräte, das imponierend Zeichnerische des großen Paduaners. Wie verstand es Veronese die herrliche Renaissance-Architektur Venedigs mit ihrer Klarheit und Sicherheit, ihrem Parallelismus für die Bildausgestaltung zu benutzen. Terrassen, Arkaden, Straßensassaden, Platzprospekte hat niemand wie er in seine Gemälde gezogen, um eine ganz einzige Übersichtlichkeit der Figuren und grandiose Umrahmungen herzustellen. Diese herrlichen Gebäude und Stadtlokalitäten müssen wir gut studieren, denn Vieles erkennen wir im heutigen Venedig wieder. Auch das Gewimmel der Menschen in dieser Umgebung sagt viel für damalige Wirklichkeit aus, denn wir finden in Veronese nicht den Verherrlicher wie in Bellini und Tizian, sondern den Beobachter mit dem Streben nach Charakteristik. Auch er ist freilich kein Verist, denn Häßliches oder Abstoßendes spielt für ihn keine Rolle als Bildstoff. Er ist einfach an ihm vorübergegangen, und hat sich nur um das schöne und imposante Menschentum gekümmert, aber für dieses erwies er sich als guter Psychologe. Ihm hätte der Frauentyp des Palma mit seinem Phlegma und seiner Fülligkeit keine Befriedigung gewährt. Gerade das feinzügige, intellektuell und seelisch belebte Antlitz der Weibgestalten Veroneses hilft den Ruf der Renaissance-Venezianerinnen wiederherstellen. Wir fühlen es seinen Damen an, daß sie aus aristokratischer Sphäre stammen. Sie haben Sehnsucht nach dem Höheren, so köstlich geschmückt sie auch sind, und so sehr wir durch die Chronik von der Enge ihrer Lebensführung unterrichtet wurden. Veronese hat Madonnen gemalt, biblische Frauen und Patrizierinnen, aber immer zeigt er sich als der ritterliche Verehrer einer durchaus edleren Frauenspezies. Von des Künstlers Leben, das von 1528-1588 reicht, hat man gesagt, daß es ein besonders glückliches gewesen sei. Er wurde in Verona als Sohn eines Bildhauers

oder Steinmeyer und als Neffe eines geschätzten Malers geboren. Die Kunst umgab ihn früh und half seine Lehrjahre weise lenken. In Venedig fiel sein Talent schnell auf. Seine Gemälde in San Sebastiano verrieten bald den wirklichen Könner, und da er ein stilles, rücksichtsvolles Wesen ohne fühlbare Künstlereitelkeit besaß, wurde Tizian sein wichtiger Protektor. Mit leichtschaffender Künstlerhand konnte er den größten Bestellungen gerecht werden. Er heiratete nach Neigung, umgab sich und die Seinen mit allen Augenfreuden schöner Kulturdinge und verstand es dabei doch, vorsichtig Rechnung zu führen, so daß er für reichliche Nachlassenschaft gesorgt hatte. Veronese war weder der Grübler und Zweifler, denn seine Kunst hat keine faustischen Seiten, aber er muß der Mann gewesen sein, der ganz in die Epoche rauschendsten und dennoch vornehmsten Daseinsstils paßte.

Die Madonnen und Heiligenbilder von Veroneses Pinsel entbehren der Tiefe und des Pathos nicht, aber sie hätten der Kunst nichts Neues gegeben. Er fand den persönlichen Ausdruck als Wirklichkeits schilderer, als genialer Beschreiber der unvergleichlichen Feste, die Venedig zu veranstalten verstand. Der Zug der Kunst ging damals himmelwärts, und alles Größte wurde aus der Religion geboren. So ist es höchst interessant zu beobachten, wie dieser Maler einen Kompromiß zwischen Himmlischem und Irdischem herzustellen wußte. Er malte im Auftrag der Klöster für ihre Refektorien Wandgemälde, auf denen er Christus und Maria in Gemeinschaft mit den Aposteln bei Gastgebern an der Tafel zeigte. Aber Veronese hielt sich weniger an das Sakrale als an die Erlebnisse, die er selbst im Kreise venezianischer Granden und ihrer hohen Gäste gehabt hatte. Er kümmerte sich nicht um Schranken der Zeit und der Lokalität und verseht Themen wie die „Hochzeit zu Kana“, die „Jünger von Emmaus“, das „Gastmahl beim Pharisäer Simon“, das „Gastmahl des Levi“, einfach in das Venedig seiner Tage. All den Festesprunk, die köstlichen Tischtücher, die Edelmetallgeräte, die wundervollen Kostüme, die Musikanten, die Diener, die Zwerge und Hunde, die beim Luxusmahl der Signoria Verwendung fanden, überträgt er auf seine Bilder. Er porträtiert die Zeitgenossen selbst als Mahlteilnehmer. Das würdige Attribut des Meisters ist das des „Festmalers“, denn aus keiner künstlerischen oder wissenschaftlichen Hinterlassenschaft wird die prachtliebende Venezia so lebendig wie auf den großartigen Mahldarstellungen Veroneses.

Unser Dresdener Gemälde ist das schönste dieser Art in Deutschland. Es erreicht nicht die Höhe des Louvre-Besizes, aber es ist auch ein Ehrendenkmal klassischer Festschilderung. Wie glaubhaft sind alle diese Gestalten, wie wundervoll charakterisiert hebt sich der Einzelne aus der Gesellschaft. Der Christustyp hat das durchgeistigt Feine wie es auch Tizian pflegte, und die Dame, die sich links hervorbeugt, ist die Art der Veronesischen Frauenschönheit, von der Feuerbach sagte: „Es sind nie Loretten, sondern stets Frauen im edelsten Sinne. Ich kenne keinen Maler, dem es vergönnt gewesen wäre, aus nächster Umgebung den Extrakt seiner Zeit zum vollendeten Typus zu gestalten, wie Veronese.“ Schade, daß ein prachtvoller Bogengang der rechten Seite auf unserem Bild nicht mehr Raum finden konnte, aber er erhöht die Weitzügigkeit des Ganzen beträchtlich. Fesselnde Abwechslung bringen die Gestalten der Sitzenden und Stehenden, der Sichaufrecht haltenden oder Neigenden in das Liniengefüge, und der blaue, etwas wolkenbedeckte Himmel gibt einen tonfeinen Hintergrund zu dem Marmorweiß der Bauten und der strahlenden Pracht orangefarbener, purpurner, goldgelber und blauer Kostüme. Es ist das Venedig der frohsinnigsten Adelsrepublikzeiten, in die die Weihegestalt des Erlösers eigentlich nicht hineinpaßt.

„Die drei Schwestern“

von Palma Vecchio (1480-1528)

◆ Gemälde-Galerie, Dresden. ◆

Mit Palma Vecchios Namen verknüpfen sich uns vorerst zwei der herrlichsten Frauenerscheinungen der venetianischen Hochrenaissance, die Heilige Barbara aus dem Altargemälde der San Maria Formosa-Kirche in Venedig und die Venezianerin, die aus Roms Sciarra Palast nach Paris in die Sammlung des Alphons von Rothschild kam. Der Künstler steht das eine Mal vor uns mit der Großartigkeit des Sebastiano del Piombo, das andere Mal mit der vornehmen Schönheit Tizians. Rufen wir uns diese klassischen Gemälde zurück, so sehen wir den Maler in anderem Lichte als in dem er eigentlich geschaut werden muß. Was seinen Kunstcharakter kennzeichnet, ist weniger großzügige Pathetik und aristokratische Noblesse, als idyllische Innigkeit und schönheitsfelige Passivität. Er ist ganz der Sohn seiner Zeit, wenn er Altarkompositionen, Madonnenbildnisse und Porträts hervorbringt. Er baut seine Kirchenbilder nach Bellinis Schema, architektonisch disponiert, in strenger Symmetrie. Eigenes trägt er nicht in diese Kategorie. Aber seine Madonnenbilder brachten etwas Typisches, ein Element, nach dem sie unter der Bezeichnung der *santa conversazione* gekennzeichnet wurden. Er machte dadurch das Andachtsbild mehr zum Familienbild, wünschte es nicht als Kirchenbesitz, sondern als Heimzier verwendet. Daher wählte er für solche Arbeiten das Breitbild größten Formats, sie sollten sich über dem Zimmergetäfel in die Wandstreifen einfügen. Studieren wir diese Idyllen, so verraten sie selten die Stimmung hoher Weihe oder des transzendent Bedeutungsvollen, nicht oft blickt uns aus ihnen ein Auge mit tiefem Seelenbekenntnis an. Aber immer atmen sie Behagen und Frieden, volles venezianisches Existenzglück, wenn auch das Christkindlein selbst meist seiner Gottesmission schon sehr bewußt erscheint. Und im Porträt hat es Palmas Kunst verstanden, trotz aller Meisterrivalen um sich, eine Spezialität zu schaffen. Er ist der Troubadour der üppigen Celles des genußfrohen Venedigs geworden. Etwas genrehaft Liebenswürdigen und etwas animalisch Verführerisches sind also die beiden Lockungen durch die Palmas Kunst ihre höchsten Triumphe feiert. Er ist der Venetianer pur sang, Giorgione und Bellini regten ihn an, und Tizian half ihm zur Vollendung. Aber das Venezianische, das ihn am sieghaftesten machte, war die Farbe. Er verstand Töne so sinnenbestrickend zu wählen und so wundervoll zu differenzieren, zu verfeinern und zusammenzustimmen, daß es für das wählerischste Auge nichts Holderes gibt. Er ist kein Vorbild für unsere Modernen, die echtes Licht, echte Lust und all ihre wahr beobachteten Feinwirkungen wollen, aber er ist der Meister für die koloristischen Symphoniker. Die schöne Farbe an sich, die die zartesten Modellierungen, das duftigste Inkarnat, den jubelnden Lokaltönen hervorbringt, ist sein künstlerischer Ehrgeiz, sein Sieg über die Materie, der die Ästhetik aller Zeiten mit unterjochte.

Palma Vecchio hat von 1480-1528 gelebt. Er war aus armer Familie, zog aus Serinalto bei Bergamo nach Venedig, aus den Bergen an das Meer, und er hat dem Ort, wo er zum Künstler wurde, die Treue gewahrt. Wir hören nichts bei ihm

von einem Grandenstil des Lebens, von gekrönten Freunden, aber sein Pinsel wurde viel beschäftigt. Er ist ehelos geblieben, hat fleißig gespart, die Seinen mit schöner Erbschaft bedacht und für sich selbst testamentarisch ein großartiges Begräbnis mit 150 Messen verfügt. Betrachten wir sein Selbstporträt in der Münchener Alten Pinakothek, so schaut er uns aus temperamentvollen Augen mit festen regelmäßigen Zügen und einem schwungvoll gewölbten, etwas sinnlichen Mund, mehr wie ein Krieger oder ein feuriger Denker an, aber durchmustern wir sein Werk und die spärlichen Berichte aus seinem Leben, so besaß dieser Palma Vecchio weit bescheidenere Tugenden.

Unser Porträt der „Drei Schwestern“ gibt den Palma-Frauentyp der Kunstgeschichte gleich in dreifacher Fassung. Es sind drei Grazien ohne hellenische, aber von durchaus venezianischer Grazie. Augenscheinlich ist es jedoch nur das eine Modell, das in immer variiertem Form verewigt wurde, und diese Drei-Einheit scheint nur den einen Gedanken der Selbstbewunderung zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst, aus diesem Motiv ein Gruppenbild zärtlicher Freundinnen vorzutauschen, ist wirklich bewundernswert. Es ist ein echter Palma-Zug, als Rahmen solchen Themas die wundervolle Gebirgsnatur zu wählen. Ihr begegnen wir auf solchen Porträtardarstellungen wie auf den *santa conversazione* und auch bei Altarbildern. Es ist ein sympathischer Heimatzug des Künstlers, dessen Herz auch stets in Venedig den herrlichen bergamasker Berggeländen mit Sehnsucht zuschlug. Er liebte diese Schollennatur so zärtlich, daß er nicht nur im bergamasker Viertel Venedigs wohnte, bergamasker Freunde bevorzugte, Landsleute zu Testamentsvollstreckern wählte, sondern auch auf seinen Gemälden möglichst oft die herrliche Heimatlandschaft erscheinen ließ. Wie der Japaner seinen *Sudjijama* im Bild nicht entbehren kann, drängt es Palma immer aufs neue den geliebten Monte Redotta im Hintergrund aufragen zu lassen. Bei unserer Landschaft grade fehlt der charakteristisch gestaltete Gipfel, und man hat auch wegen einzelner Motive, so einem deutschen Dorf mit gotischer Kapelle, auf Mitwirkung eines niederländischen Gehilfen bei dieser Arbeit geschlossen.

Nirgends wird uns der weibliche Schönheitstyp der Venetianer klarer veranschaulicht als auf unserem Gemälde. Das sind die Frauen mit dem üppigen Goldhaar, den vollen, fast fetten Formen, den niedrigen Stirnen, den dunklen Augen, dem kleinen Mund und dem Pfirsichteint, die die klassischen Maler Venedigs berauschten. Wir finden in ihnen nicht Denkerinnen oder Seelengeschöpfe wie florentinische oder römische Künstler brauchten. Auf eine Art Haremsdasein müssen wir schließen, in dem die Pflege dieses Goldhaares durch stundenlanges Sitzen in der Sonne kultiviert wurde. Wissen wir doch auch, daß der Luxus in den glorreichen Renaissancezeiten Venedigs ein ganz außerordentlicher gewesen ist. Welche kostbaren Stoffe und in welchen Massen wurden sie verwendet, um durch mächtige Armelbäusche, faltige Weite und Langschleppigkeit der Erscheinung besondere Großartigkeit mitzuteilen. Grade die Stoffe bedeuteten die Verschwendung in Venedig, denn hier galten sie als der Luxus wie in Florenz der Schmuck. Sie stellten solche Ansprüche an die Kassen der Gatten und Verehrer, daß damals eine Toilette, die 4000 Goldgulden kostete, verhältnismäßig bescheiden war. Wir begreifen es, daß diese Schönheiten ihre Adoranten fanden, aber auf die Dauer muß ihr rein sinnlicher Reiz gelangweilt haben. Selbst einem Palma konnten sie nicht immer genug tun, denn seine heilige Barbara und seine Venezianerin in der Kotschild-Sammlung lassen auf idealere Ansprüche schließen.



Palma Vecchio / Die drei Schwestern
Gemäldergalerie, Dresden

„Bildnis eines alten Mannes“

von Tintoretto (Jacopo Robusti) (1518-1594)

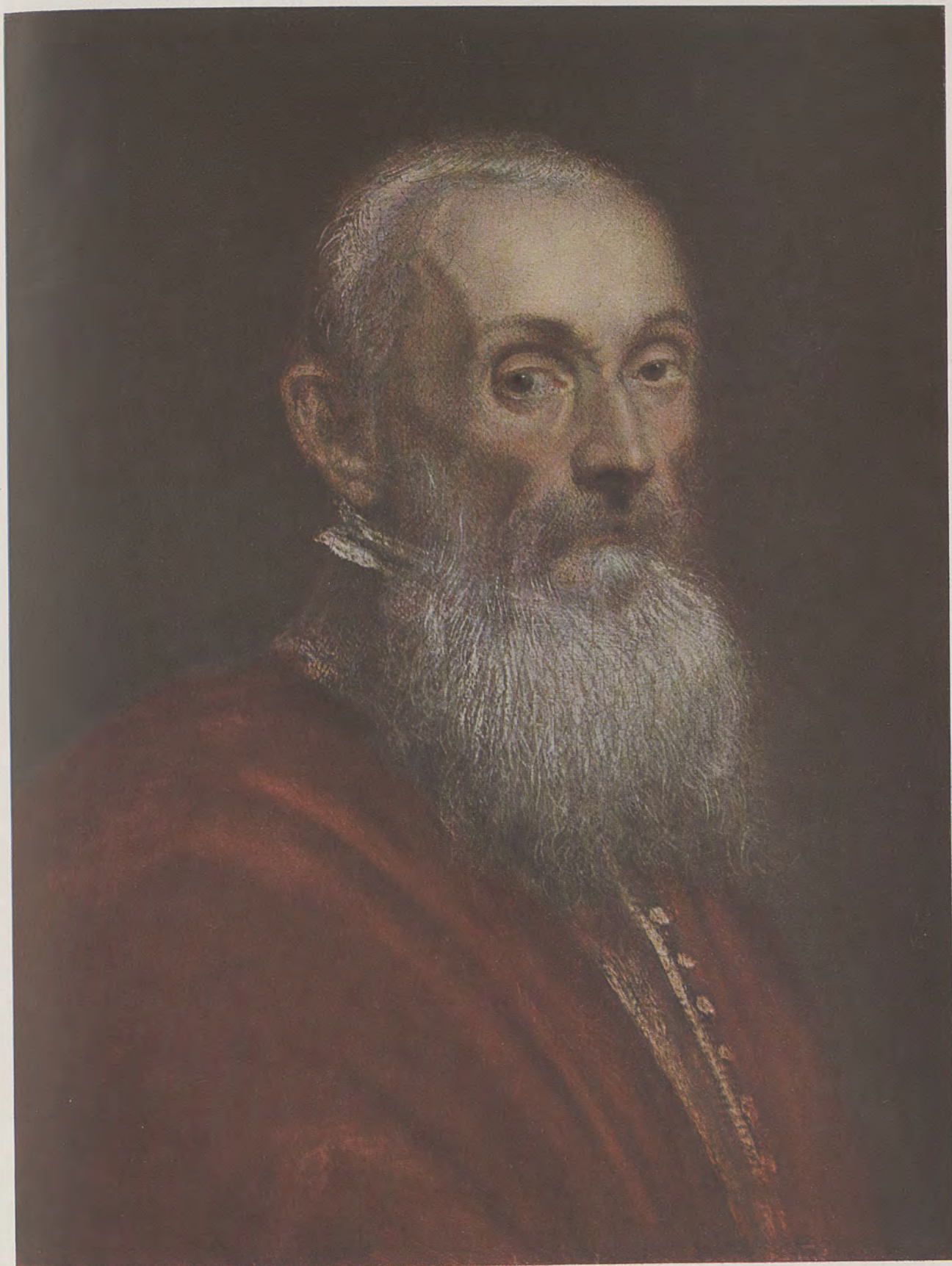
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Langsam begann das stolze Venedig durch die Entdeckung des Seewegs nach Ostindien von seiner Machthöhe als Handelszentrale herabzugleiten. Außerlich wenigstens suchte es seinen Ruhm zu erhalten, und nie sah das Leben in der Lagunenstadt üppiger und festlicher aus als zu dieser Zeit. Gerade jetzt vermochten echte Malgenies alles be- rauschende Treiben in Farben zu verewigen, und neben den Tizian und Veronese richtete sich die gewaltige Erscheinung Tintorettos auf. An seinem Werk hat die Zerstörerin Zeit eine grausame Arbeit verrichtet. Das feuchte Klima Venedigs, die Dunkelheit in Palast- und Kirchenräumen haben seine Pinselzüge verlöscht, vieles sehr unklar belassen. Zum Teil hat auch die allzu schnellgestaltete Leistung eines überfruchtbaren Schöpfers dem Verfall nicht genügend Widerstand entgegensetzen können. Wie es auch sei, bezeugen noch einzelne wohlerhaltene Gemälde und selbst Hinschwindendes, daß dieser Malernamen einen Titanen bedeutet. „Die Zeichnung von Michelango und das Kolorit von Tizian“ lautete eine Auf- schrift an der Atelierwand Tintorettos, die sein Streben in knapper Formel zusammenfassen sollte. Und sein Können gab ihm das Recht auf diese Kühnheit. Erzwang es doch nicht nur die Bewunderung der anspruchsvollen Signoria, der Kirchenfürsten und Edlen seiner Vaterstadt. König Philipp II., Kaiser Rudolph II., suchten Leistungen seines Pinsels zu er- werben, und sein Zeitgenosse, der große Velasquez, zählte zu seinen Verehrern. Heißt es doch, daß Tizian selbst ihn durch seinen Neid geehrt haben solle. Allerdings verstand Tintoretto den Begriff der Zeichnung Michelangelos in seiner Form. Er vermochte auch das Überlebensgroße spielend zu gestalten, aber er legte vorerst nicht alles in scharfumgrenzenden Umrißlinien fest. Als niederländische Maler mit Stolz die in Florenz erworbene Zeichenkunst nach dem antiken Modell bei ihm zeigten, ließ er blitschnell eine malerische, mit Weiß gehöhte Kohlen- skizze entstehen. „So zeichnen wir in Venedig!“ Er wollte etwas anderes, das durch die Luft- wunder der Lagunenumgebung geweckt wurde. Er wollte leuchtende Farben, durch Verschlei- erungen gebrochen, wollte Lichtwirkungen, in denen der Lokalon umspielt und abgewandelt war. Gleich den Correggio und Rembrandt liebte er den Zauber des Lichtes und des Hell- dunkels. Farbensträuße aus Erdbeer und Purpur, aus Moosgrün, sattem Blau und vielem Weiß ließ er aus Düsternissen hervorschimmern. Auch er hat sich sehr ernsthaft mit der tech- nischen Seite seiner Kunst abgemüht. Hieß es doch, daß er unter die schlichten Stuben- maler gegangen war, um Handwerkliches von ihnen zu lernen. Unermüdlische Modellstudien bezeugen seine Akte. Er meisterte die tollste Bewegung, die kühnste Verkürzung. Um seine Gestaltenfülle, um die mächtigen Raumgebilde in der Landschaft oder in der Architektur, die er für sie brauchte, glaubhaft zu machen, baute er sich das alles vorerst im kleinen Maßstab auf. Mit solchem bedeutungsvollen Spielzeug soll ein Nebenatelier erfüllt gewesen sein. So oft er auch als meistgesuchter Künstler Tafelbilder von üblicher Form ausführte und Porträts malte, sein Genius schien die Schwingen am freiesten auf mächtigen Flächen- räumen zu regen. Noch als Greis füllte er 32 Fuß Höhe und 79 Fuß Breite im Dogen- palast Venedigs mit seiner Darstellung des Paradieses. Bei diesem schöpferischen Aberdrang, der für Altäre, Palastsäle und Porträtaufgaben beständig in Tätigkeit gesetzt wurde, ist

viel Hastiges und Routinemäßiges entstanden. Es hat ihm nicht mit Unrecht den Beinamen eines *fa presto*-Künstlers eingetragen. Aber sein „Vulkan mit Venus und Amor“ im Pitti-Palast, sein „Sündenfall“ und die „Markus“-Bilder in der Akademie in Venedig und in der Brera, manches, vor allem die große „Kreuzigung“ in der Scuola di San Rocco, die „Verlobung der H. Katharina“ im Dogenpalast, „Das Jüngste Gericht“ in Maria dell' Orto in Venedig sagen der Nachwelt mit Unwiderleglichkeit, daß hier ein ganz Großer aus dem Malerbereich am Werk gewesen ist. Er hat aus der Fülle des Könnens und der Eingebungen, meist aus der Eigenherrlichkeit des Idealisten wie des realistischen Vollbluttemperaments gestaltet. Zuweilen ist er mit Tizian nicht auseinander zu halten, aber immer und immer wieder ist er ganz er selbst. Solche Menschengruppen, solch romantische Naturausschnitte und fesselnde Innenräume, solch erregtes Lichtleben hat nur Tintoretto gemalt. Auch seine Kunst steht vor allem im Dienst der Kirche, das Leben Christi und der Heiligen spendet ihm die meisten Stoffe. Aber niemand verstand wie er das Stetswiederholte, das Abendmahl, die Kreuztragung, die Verkündigung, die Hochzeit zu Kana aus der persönlichen Vision heraus zu veranschaulichen. Solche Bilder wirken, als sei in das volle Menschenleben hineingegriffen. Aus quellender Handlung wurde geschöpft, nichts erscheint bildmäßig gestellt. Wird auch in Köpfen und Körpern der eingeborene Schönheitsinn eines großen venezianischen Renaissancemalers kenntlich, so behauptet zugleich ein derber Realismus seine Rechte. Und in diese Elemente spielt auch ein überfinnllicher Hang. Wir spüren Geisternähe im bewegten Tagestreiben.

Tintoretto wurde 1518 in Venedig als Sohn eines Seidenfärbers geboren, und nicht mit Unrecht wird sein seltener Farbensinn auf diese Abstammung zurückbezogen. Bei Tizian hat er gelernt. „Allseitig begabt, willkürlich und planlos arbeitend, seltsam launenhaft“ nennt ihn der Florentiner Künstlerbiograph Vasari. Sein Genie hat ihm zu ununterbrochenen Aufträgen geholfen, und er lebte nur der Arbeit. Zur Gattin wählte er sich aus gutem Bürgerhause Faustina Descovi, und als Vater von acht Kindern war seine Gleichgültigkeit gegen irdische Güter verhängnisvoll. Alles liebte aber den großmütigen Menschen und seine geistvollen Aussprüche, seine humoristischen Einfälle gingen von Mund zu Mund. Nur ein einziges Mal soll er wegen eines Auftrags eine Reise bis Mantua gemacht haben, zu der ihn seine gesamte Familie begleiten mußte. Der Greis, dessen Selbstporträt im Louvre uns aus tiefdurchfurchten Zügen ernst und gütig anblickt, wurde in der Vaterstadt Venedig 1594 in der Kirche Santa Maria dell' Orto beigesetzt.

Der Maler der Bewegung ist in seinen Porträts erstaunlich schlicht. Er läßt alle Überflüssigkeiten, alles Dekorative fort, hat mit Vorliebe den ernststen Mann in seiner Amtstracht, in seiner Beruferscheinung wiedergegeben. Meist schauen uns bärtige Köpfe unbeirrten Blickes an, auf Vornehmheit und Schönheit ist weniger Wert gelegt als auf Pflichtbewußtsein und Wahrhaftigkeit. Alle diese Senatoren und Dogen, diese Feldherren und Admirale wissen nichts von Effekt und Pose. Sie haben reiche Lebenserfahrungen gesammelt, sie handeln aus ruhigem Überlegen. Ihr Porträtist suchte nicht vorüberhuschendes Geistesblitzen, Aufflackern des Temperaments in ihrem Mienenspiel zu erhaschen, er suchte den klaren Seelengrund. Die Knochenstruktur des Kopfes wurde plastisch herausgearbeitet, und jede Falte, jede Vertiefung, alles Geäder auf ihr eingetragen. Aus dunklem Hintergrund leuchteten wenige warme Tonigkeiten. Solche Bildnisse konnten Tizian zugeschrieben werden, sie konnten Velasquez vorbildlich sein. Sie bestätigen ganz die Kunstauffassung Goethes: Das Wahre ist einfach und gibt wenig zu tun.



Tintoretto (Jacopo Robusti) / Bildnis eines alten Mannes
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Heilige Familie“

von Michelangelo Buonarroti (1475-1564)

Uffizien, Florenz

Die gesamte Kunst des Michelangelo erscheint als eine Revolutionstat. Er ist nur von der einen Sehnsucht erfüllt, seine große Sehnsucht restlos durch die Schöpferkraft zu künden. Ein tumultuarisches Innenleben, eine schmerzgefolterte Seele, die Inbrunst des Glaubens drängen nach Offenbarung. Was fragte dieses Titanentum nach der Erfahrung sicherer Führung. Unter Stöhnen und Schmerz zerbrach es das Regelwerk, um dem persönlichen Willen den Ausdruck zu prägen. Wie Wogendrang schlug seines Dämons Forderungen über die edlen Rhythmen des Renaissance-Kunsttempels hinaus, er grub das Bett, in dem der Wirbel des Barock zu tosen begann. Im Todesjahr des Michelangelo wurde Shakespeare geboren, mehrere Jahre später folgten Rubens und Rembrandt, die großen Träger der Gemütserschütterungen und des dramatisch bewegten Kunststils. Nicht nur ein Gott, sondern auch die Musen von vier Künsten gaben Michelangelo zu sagen, was er litt. Denn sein gesamtes Schaffen kennt nur den leidenden, den ringenden Menschen. Kein herzbefreiendes Lachen wie bei Shakespeare und Rubens dringt aus seiner Wirkenssphäre. Als Baumeister, Bildhauer, Maler und Dichter sprach er sich aus, und immer spüren wir den Typhon im Innern des Atna. Den tiefsten Grund zu diesem Wesen gab die Anlage zu schöpferischem Künstlertum, dem innere und äußere Hemmungen die Entwicklung hinderten. Eingeboren war ihm die Kunstbestimmung, und ihre Prägung liest sich klar aus seinem ganzen Lebensgang. Er empfand die Mission, Erhebung zu spenden, als seine Jünglingshände das edelherbe Marmorrelief der Florentiner Madonna gestalteten, und als der fast Neunzigjährige Entwürfe für die Peterskirche zeichnete. Jede Skizze, jeder Stich, jede Schöpfung aus Stein oder Farben atmet Titanengeist. Der Begriff des Michelangelesken überträgt sich, seit der Kenntnis seines Werkes, als eine Art der Heldenverehrung auf verwandte Kunstäußerungen. Die Heimat seines Herzens war der Olymp wie der christliche Himmel, und um seinen Göttern und Heiligen die vollkommenste Gestalt zu verleihen, vertiefte er sich mit leidenschaftlicher Hingabe in das Wirkliche. Er war der Realist, um Idealist sein zu können. Sein Lehrer Donatello, sein Vorbild Masaccio wiesen ihm die Wege zur Höhe, und mit Leonardo und Raffael hatte er um die Kränze des Ruhmes zu ringen.

Innere Hemmungen, die ihn selbstquälerisch beunruhigten, lagen im Wesen des Genies, das ihn ungestüm, überempfindlich, ehrgeizig angelegt hatte. Schon unter den Mitschülern im Garten der Medici forderte sein Selbstbewußtsein die Rache des Torrigiani derart heraus, daß er ihm das Nasenbein durch einen Faustschlag zerschmetterte. Zeitlebens litt der Schönheitsucher unter diesem Körpermakel, der ihm, wie der lahme Fuß des Lord Byron, Herrenrechte der Persönlichkeit verkümmerte. Als der Sohn, der Bruder, der Freund von wahrer Großmut hat sich Michelangelo stets erwiesen. Er war nach Shakespeares Ausspruch als großer Mensch um so viel größer, als ihm auch menschliche Schwächen beigemischt waren. Äußere Hemmungen verursachte die Zeit politischer Zerrissenheit, rücksichtslosen Individualismus und genußsüchtiger Verschlagenheit. Es wurde seinem Schaffensdrang schwer gemacht in der Flugrichtung zu beharren, denn die päpstlichen Auftragsgeber

wechselten und mit ihnen die künstlerischen Forderungen. Ein Kapitel endloser Bitterkeiten wurden ihm zahllose geschäftliche Angelegenheiten. Die Wunder der Freskenmalereien an der Decke und Altarwand der Sixtinischen Kapelle entstanden zum Staunen Roms und der Welt, auch die Mediceergräber, die Kuppel von Sankt Peter, aber dem Meister blieb es versagt, seinen Lieblingswunsch zu erfüllen, und nach ursprünglichem Plan das gewaltige Grabdenkmal Julius II. auszuführen. 40 Jahre lang fühlte er sich in dieser Hoffnung genarrt - „nichts sehn, nichts hören ist mein ganz Begehren“ stöhnte es aus einem seiner herrlichen Sonette.

Aber Michelangelos Leben stand das Wort Arbeit. Blindlings gehorchte er dieser Vorschrift, denn eine quellende Fruchtbarkeit ließ sie als Wonne empfinden. Er rang mit den Stoffen, aber nie verließ ihn das beglückende Gefühl, sie meistern zu können. Was kein anderer gewagt hätte, nahm er allein auf seine Schultern. Ohne jeden Gehilfen vollendete er in jahrelangem Schaffen die Riesenbilder des Vatikan. Seine Gedichte verraten, daß er schon als Jüngling liebte und später in hohem Mannesalter der schönen, ersten Witwe des Markgrafen von Pescara, Vittoria Colonna, leidenschaftlich zugetan war. Er konnte, wie das Verhältnis zu dem jungen Tommaso de Cavalieri zeigt, als Freund mit gleicher Hingabe empfinden, doch nahm er kein Weib, doch betete er die Einsamkeit an. Sie allein gestattete ihm, in aller Freiheit der Arbeit zu leben. Noch als Greis, als die Füße bereits den Dienst versagten, mußte ihn das Maultier zur Baustätte bei Sankt Peter an die Arbeit tragen.

Trotz des ewigen Wehs, trotz des titanischen Aufbäumens aller seiner Gestalten verleugnen sie niemals den Schönheitsinn des Künstlers. Eine königliche Prägung, die dem pergamenischen Griechentum, der römischen Kaiserzeit in der Formgebung ähnlich ist, bleibt immer das Selbstverständliche. Bei aller Naturwahrheit wird die aristokratische Haltung gewahrt. Die gebildete Kinderstube, der Umgang mit den Besten der Zeit, die Jugendfreundschaft mit Lorenzo Medici, das Vertrautsein mit vielen Päpsten kennzeichnen sich im Werk des großen Florentiners. Er weitet unsere Auffassung, entließ in Rom selbst einen Goethe mit dem Gefühl, daß alle Natur nach Michelangelo klein erschiene.

Der Künstler kam 1475 in Caprese bei Florenz als Sohn eines Richters zur Welt. Bei seiner Begabung gab es nur die eine Entscheidung zur Laufbahn des Künstlers. Nach Studien bei Ghirlandajo und Donatello stand er in Rom, Bologna, Florenz stets im Dienst der Päpste. Trotz des Dämons in seiner Seele blieb er der rührende Sohn und Bruder, der gläubige Christ. 1564 wurde sein Leichnam in der Familiengruft in Santa Croce in Florenz unter großartigen Ehrungen beigesetzt.

Das wundervolle Gruppenbild „Die heilige Familie“ in der Uffiziengalerie zeugt mit aller Deutlichkeit für den Bildhauer wie für den Maler. Mutter, Vater und Kind sind monumental aufgebaut, ragen wie ein Block aus der reliefartigen Umgebung nackter Jünglinge. Die Farbe an sich ist unwesentlich, dient nur der stärksten Herausarbeitung der Form. Die kniende Maria hebt das kräftige Kind zu dem hinter ihr sitzenden Joseph. Es scheint eine stark überlegte, etwas gezwungene Anordnung, und doch bewahren die prachtvollen Modelle alle Freiheit. Raffael hat ähnliches erfunden, aber der herbe Geist, das Leidberührte, Formensteigernde sind Wahrzeichen des Michelangelo. Er bleibt, auch wenn er der Madonna huldigt, der Künstler, dessen Schönheitsideal nur der männliche Körper ausdrücken kann. Das Gemälde entstand 1503, und damals schon war es dem jungen Meister nur möglich, in der Sprache der Hochrenaissance zu reden.



Michelangelo Buonarroti / Heilige Familie
Uffizien, Florenz

„Singende Engel“

von Jan van Eyck (1390-1440)

✦ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ✦

Die Phantasie malt Engel als vollkommen schöne Wesen, aber die Kunst widerspricht ihr zuweilen. Wenn Idealgebilde bei den Niederländern und Deutschen nicht vorkommen, genügt das Kennwort Realisten, um mangelnde Reize zu erklären. Doch nicht nur die Eycks und Cranachs, auch die Lippis und Verrocchios enttäuschen den Schönheitsfucher. Selbst unter den himmlischen Heerschaaren der Italiener finden sich recht irdisch häßliche Geschöpfe. Besonderer Volkstümlichkeit erfreuen sich von jeher die Engel auf den Innengemälden des Genter St.-Bavo-Altars. Sie danken ihre Unsterblichkeit dem vollendeten Künstlertum der Ausgestaltung und sind vor allem im Heim des anspruchsvollen Ästheten begehrte Zierden. Dennoch quälen bei ihrem Anblick schmerzlich zusammengezogene Lider, und ein Sphärengesang, der wie rechte Anstrengung wirkt. Auch scheint ein einziges Modell für die Gruppe genügt zu haben, in ihm sehen wir den Chorknaben weit mehr als den Engel. Entscheidend für die Sieghaftigkeit dieser Kunstleistung bleibt jedoch ihre unvergleichliche Vornehmheit und Gediegenheit. Unsere Gruppe ist nur der Einzelteil eines vielgliedrigen Werkes von klassischer Ausgestaltung, aber sie spiegelt das Ganze wie der Tropfen die Sonne. Die Hand, die am Altarwerk den herrlichen Landschaftsausschnitt und die Menschengaren des großen Mittelstücks schuf, hat auch hier geschaltet. Der gleiche Geist hat die singenden Engel unlöslich in den tiefsymbolischen Zusammenhang der Gesamtschöpfung verwoben.

Zeitlos sind die Wesen des Wolkenbereiches, und doch offenbaren diese den ganzen Abglanz eines großartigen Kulturabschnitts. Unsichtbar thront als Herrscher über ihnen der Geist der Burgundertage in den Niederlanden. Während dieser Zeit überschüttete Herzog Philipp der Gute den Jan van Eyck, den varlet de chambre seines Vorgängers, mit hohen Ehren. In seinem Auftrag mußte er nach Portugal reisen und die Prinzessin Isabella malen. Er mußte sie als Braut nach Flandern geleiten, und bei einer Tochter des Malers stand der Herzog Gevatter. So war dem Künstler aus nächster Nähe Einblick in ein unvergleichliches Luxusleben gestattet, und aller Geschmack, alle Pracht der Daseinsführung strahlt aus seinem Werk wieder. Ausgestattet mit dem echt niederländischen Rüstzeug einer zuverlässigen, klaren Aufnahmefähigkeit und unendlich geduldiger Darstellungsweise war Jan van Eyck der berufene Maler seiner Epoche. Sie feiert ein lebenatmendes Auferstehen je liebevoller wir uns in die Bilder des Bavo-Altars versenken. „Die eckigen und knöchigen Heiligtümer des Nordens“ hat Ruskin flandrische Bildgestalten genannt, aber wenn wir ihnen trotzdem höchste Bewunderung zollen, geschieht es dank der unerhörten Leistung dieser frühen Meister. In der Gruppe der „Singenden Engel“ genießen wir mit immer wachsendem Entzücken jede Bildgestalt und alles Beiwerk. Was gibt es hier für kostbare Stoffe zu schauen, was für Stickereien und Franzen reicher Meßgewänder. Wunderfein ist die Goldschmiedearbeit der ganz verschiedenartigen Stirnzierden und der Mantelschließen. Und wo fände sich der moderne Holzbildner, der diese Kunst des gotischen Möbelbauers in der Formung und Schnitzerei des gemalten Chorpultes erreichte. Der heutige Kunstgewerbler, der weise den Spuren alter Lehrmeister folgt, trifft hier auf voll-

kommenste Vorbilder. Aber auch der Maler unserer Tage kann an dieser Lichtbeobachtung, an den Constellungen der reichen Lokalfarben lernen — Rot, Blau und Grün leuchtet an den prachtvollen Brokaten und Edelsteinen und tritt durch das Gold der Besätze und Fassungen wirksamer ans Licht. Die frühe Renaissance überholt mit Riesenschritten das Mittelalter, denn überall wird der neue Bekennermut zur Naturwahrheit deutlich. Trotz des noch sichtlich Gebundenseins der Gesichts- und Glieder Sprache ist die gotische Fesselung gesprengt. Die Körperlinien sind nicht mehr von Architekturenformen abhängig, das Mienenspiel ist so voller Lebenswahrheit, daß man Sopranisten und Bassisten unterscheiden zu können glaubt.

Das offene Geheimnis dieser Kunstwirkung liegt in der geduldigen Hingabe des Malers an die Natur. Zeigt sich doch die gesamte Religionsmalerei der frühen Niederländer gleich groß in naturalistischer Treue wie in Glaubensinbrunst. Diese Meister waren zugleich auch immer die Ästheten, die aller Wirklichkeit prächtige Hüllen und ein wundervolles Farbensgewand umzutun wußten. Die Eycks, wie ihre ganze Gefolgschaft in Flandern, Brabant und Holland, zeichnet neben dem scharfen Sehen und der sorgfältigen Hand ein besonderer Sinn für das Luxuriöse aus. Sie haben nicht das Kleinbürgerliche, oft rührend Schlichte vieler zeitgenössischen Deutschen. Aber all ihren Menschen liegt eine gewisse Kühle, selbst das Schauerliche, das Erschütternde gibt sich salonfähig. Wegen dieser Eigenschaften fand der im altniederländischen Sinne ausführende Holländer Alma-Tadema neuerdings gerade in England, dem Lande der Salonkunst, begeisterte Aufnahme. Eine Art des Lebensphlegmas, die an die nordischen Küstengegenden gebunden ist, erhielt in den Niederlanden durch Einströmen französischer Kultur ihr besonderes Gepräge. Als Philipp der Kühne das vorher deutsche, reiche Flandern mit seinem Herzogtum Burgund vereinte, bedeutete dies für die altniederländische Kunst eine Richtungsgebung auf das Wählerische, Feingliedrige, Beherrschte. Sie hat diesen Charakter von ihren Anfängen in der Miniatur bewahrt, bis durch die Lucas von Leyden und Mabuse italienischer Einfluß einströmte. Und erst seit die großen Genien, Rubens im Süden und Rembrandt im Norden, Persönliches als königliche Geschmacksdiktatoren durchsetzten, trat der vollständige Wandel ein. Es war hier ebensowenig wie in Deutschland möglich, eine Nationalkunst folgerichtig zu entwickeln, denn allzu bedeutsam wurde die Macht staatlicher Umbildungen.

Wie die Zeitgenossen von der Größe der Eycks durchdrungen waren, beweist die Grabchrift, die in der Kirche des heiligen Donatian unterging, und die den Jan über Phidias und Apelles stellte. Mächtig hat diese Kunst die Memling und David, van der Goes und Christus beeinflusst. Von Gent und Brügge her wirkte sie durch ihren sicher gegründeten Realismus, den französische Kultur so reizvoll durchdrang. Eine andere Note klingt aus den Gemälden der benachbarten Niederländer in Brüssel und Tournai. Hier äußerten sich Roger van der Weyden und der Meister von Flémalle voll seelischen Ergriffenseins und nervös beweglich. Der geradlinige, starkfarbige Germanismus der Eycks steht ihrer schwingenden Linienführung, ihren gebrochenen Tönen gegenüber. Und so ist die altniederländische Malerei vielseitig trotz gemeinsamer Züge.

Der Hand, die die „Singenden Engel“ ausführte, sind auch Menschenbildnisse von unglaublicher Vertiefung in den Einzelzug geglückt. Nichts Vollkommeneres hat die frühe Kunst geschaffen als den markigen Kanonikus Paele des Brügger Madonnenbildes, oder den listig verschwiegenen „Mann mit der Nelke“ und den einfältigen Jodocus Vydt, den Stifter am Genter Altar. Es war nicht nur die neue Wlfarbe, die die Eycks sich mischten, es war vor allem ihr künstlerisches Gewissen, das ihnen den Platz im Malerolymp sicherte.



Jan van Eyck / Singende Engel
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

❖ „Das Ehepaar Giovanni Arnolfini“ ❖

von Jan van Eyck (1390-1440)

❖ National-Galerie, London. ❖

Die Eycks sind durchaus von der herrlichen burgundischen Miniaturmalerei ausgegangen. Sie entwickelten diese Feinkunst zu freierem Leben, erlösten sie aus ihrer Buchschmuck- oder Kleingemälde Bestimmung zur Tafelmalerei. Sie werden auch als die Erfinder des Ölmediums gepriesen, einer Technik, die das Mischen der Farben Naß in Naß gestattet. So konnten sie die subtilsten Halbtöne und zugleich ein einziges Leuchten der Farben hervorzaubern. Zu den Kronschätzen der Kunstgeschichte gehört der Savoaltar, der die Anbetung des Lammes durch einen großartigen Aufzug überirdischer und irdischer Gestalten, durch Engel, Priester, Einsiedler, Pilger, durch das Stifterpaar selbst, den Patrizier Jodocus Vydt und seine Gattin Lisbetta, darstellt. Eine Fülle durchaus echter Wesen ist in einer Landschaft voll eigenartiger Architekturen und üppigster Sommerschönheit gezeigt. Es weist ebenso Glaubentiefe und Gedankengröße auf wie eine erstaunliche Kenntnis kulturhistorischen Beiwerks, der Stoffe, Geräte, Instrumente, der Waffen und des Schmucks. Unendlicher Fleiß und rührende Liebe sind hier am Werk gewesen. In einem solchen Gemälde spiegelt sich die ganze flandrische Wirklichkeit jener glänzenden Tage. Es erschließt ein fesselndes Studium der unendlichen Mannigfaltigkeit einer vergangenen Epoche. Physiognomie, Gebärden, Trachten, Sitten werden durch einen unvergleichlichen Realismus lebendig. Gerade in diesem Sinn sind auch die Eycks die bedeutenden Anreger gewesen. Sie besitzen bei aller tiefen Religiosität den offenen Blick für das Reale. Was die berühmte Miniaturschule ihres Landes und die köstlichen Plastiken seiner Kathedralen ihnen aufwiesen, haben sie als echte Künstler für ihre Malerei nutzbar gemacht. Von den Eycks haben ebenso die Franzosen wie die Niederländer späterer Jahrhunderte gelernt, in deutscher Kunst findet sich ihr Einschlag wie in englischer. Einen geschmacksgehobenen Naturalismus, das Prinzip des Fleißes, der sich nur in äußerster Durchbildung jedes Details genug tut, haben sie den Schaffenden aller Zeiten übermittelt. Wo wir auf ein Bild der Eycks treffen, finden sich die gleichen Charakterzüge. In unserer Zeit der Schnelllebigkeit, des impressionistischen Fa presto ist es ein gesunder Lehrkursus, sich in diese Meister zu vertiefen. Es ist schmerzlich für die niederländische Heimat, daß Deutschland, dank des Anlasses der französischen Revolution, die aus den meisten okkupierten Ländern so viele köstliche Kunstwerke entführte, in den Besitz der Flügel des Savoaltars gelangte. Sie sind eines der meist besuchten Studienobjekte des Berliner Kaiser Friedrich-Museums.

Jan van Eyck ist etwa um 1390 in Maaseyck, einem belgischen Städtchen an der malerischen Maas in Limburg geboren. Sein ebenfalls berühmter Bruder Hubert soll 1366 das Licht der Welt erblickt haben. Beide flüchteten wegen des Lütticher Aufstandes nach Gent, der blühenden luxusliebenden Handelsstadt. Hier traten sie in die Dienste des Herzogs Philipp des Guten als „pointre et varlet de chambre“ - Hofmaler und Kammerherrn. Hubert blieb bis an sein Ende in Gent und vollendete dort einen Teil des herrlichen Johannesaltars der Savokirche. Jan siedelte

nach Lille über und bereiste Portugal und Spanien, bevor er sich in Brügge niederließ. Hier gründete er sich einen eigenen Herd, und sein Herzog wurde der Pate seines Kindes. Vielfach mußte er in geheimen, diplomatischen Missionen noch Reisen unternehmen, aber er führte den epochemachenden Bovoaltar zu Ende und schuf eine Anzahl Madonnenbilder, Altarwerke und Porträts. 1440 ist er gestorben, und die Kirche des heiligen Donatian, in deren Grabgewölbe seine irdischen Reste beigesetzt waren, ist durch die französische Revolutionszeit vom Erdboden verschwunden. Der Inhalt seiner in lateinischen Hexametern verfaßten Grabchrift lautete: „Hier ruht Johannes, leuchtend durch höchste Tugend, dem die Malerei wunderbare Gaben lieh. Lebenswellende Formen, das Erdreich mit seinen blühenden Kräutern malte er und stößte jedem seiner Werke Odem ein. Deshalb muß ihm auch Phidias und Apelles den Platz räumen und ein Polyklet selbst steht an Kunst ihm nach. Grausam, grausam nennet ihr daher mit Recht die Parzen, die uns solchen Mann entrißen. Doch da das Schicksal durch unsere Tränen nicht zu wenden, so bitte ich dich, der du dies liest, zu beten, daß dem Toten ein Leben im Jenseits beschieden sei. Bitte Gott, daß er in den Gesilden des Himmels leben möge.“

Die Londoner National-Galerie ist stolz auf das Porträt des jungen Ehepaars Arnolfini. Es zeigt den reichen Vertreter einer Tuchhandlung, die manchen Kirchenschatz und Fürstenhof mit kostbar gewirkten Stoffen und Bildwebereien versah, kurz nach der Eheschließung im neuen Wohngemach. Eine Verherrlichung des Ehegelöbnisses ist offenbar das Werk, aber neben dieser symbolischen Idee ist die realistische Schönheit des Ganzen seine Hauptanziehung. Das ganze Arrangement ist so intim, daß wir uns bei näherer Betrachtung fast indiskret vorkommen. Eine Inschrift auf der Wand unter dem Kronleuchter besagt: „Jan van Eyck war hier 1494,“ und das erhöht das Gefühl, daß höchstens ein bevorzugter Gast zugegen sein durfte. Jeder Zoll dieses wundervollen Bildchens, denn es ist nur 84 cm hoch und 62 cm breit, erfordert genaue Prüfung. Die Figuren selbst sind technische Wunder, und jede Einzelheit der Umgebung ist echt. Besondere Aufmerksamkeit verlangt der Spiegel mit seinen zehn kleinen Medaillons, von denen jedes ein Passionsbildchen enthält. Hier hat die Dame geistige Anregung, während sie ihr Haar frisiert. Und wie fein wird das junge Paar selbst, und merkwürdigerweise noch einige für uns unsichtbare Gäste im Rund des Spiegels reflektiert. Den Schimmer eines blühenden Apfelbaumes bemerken wir am Fenster und ein paar Goldorangen. Wie ist die Bernsteinkette am Spiegel, der gotische Bronzekronleuchter, wie sind die roten Pantöffelchen neben dem Bett und die „Trippen“ vorn, die spitzen Holzschuhe des 15. Jahrhunderts, gemalt. Ein kleines Löwenhündchen betrachtet sich als mit zur Familie gehörig, es stört die Nachdenklichkeit des Gatten und das etwas neugierige Augenblinzeln der neugebackenen Hausfrau nicht. Einen besonderen ästhetischen Genuß gewährt auch das Studium der Kostüme, ihrer gedämpften Farbenfreudigkeit, ihrer Samte, Pelze, Brokate. Bis in jede Faltenordnung hinein ließe sich eine solche Zeittracht kopieren. Das Bild soll viel durch die Welt gewandert sein. Es kam aus Brügge nach Ostreich, dann nach Madrid und Frankreich. Der englische General Hay entdeckte es nach der Schlacht bei Waterloo in dem Hause, in dem er verwundet lag. Er brachte das Kunstwerk mit in die Heimat, verkaufte es an seine Regierung und sicherte ihm seinen endgültigen Ehrenplatz in der National-Galerie.

Vor diesem Bilde haben sich die Gründer des Präraffaelismus, jener englischen Reformbewegung des 19. Jahrhunderts, die Kräftigung ihrer Neuerer Prinzipien geholt.



Jan van Eyck / Das Ehepaar Giovanni Arnolfini
National-Galerie, London

„Die heilige Familie“ (Marienaltar l. Flügel)

von Roger van der Weyden (1399-1464)

✦ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ✦

Die staunenswerten Summen, die unser moderner Kunsthandel für Altmeisterbilder erzielt, bezeugen bleibende Werte trotz aller Begeisterung für Impressionismus und Expressionismus. Immer wieder erleben wir die großen Freuden im Betrachten des Kunstwerks, das in jedem Einzelzuge die völlige Hingabe seines Schöpfers kundgibt. Wir sind für Geduld und Innigkeit doppelt dankbar geworden. Gerade diese Tugenden haben der altniederländischen Malerei, wie endlich auch der früheren deutschen Kunst verdiente Einschätzung erworben. Von jeher entzückte man sich an den köstlichen Farben, der feinen Zeichnung, der Naturtreue, dem tiefen Gefühlsleben der Niederländer. Als in Gent und Brügge, in Brüssel und Antwerpen unter der Herrschaft burgundischer Herzöge im fünfzehnten Jahrhundert alle guten Geister über der Entwicklung der hohen und kleinen Künste wachten, entstanden die Werke, die wir heute als Kronüter unserer Galerien hüten. Neben den Eycks genießt immer noch Roger van der Weyden die Verehrung der Kenner. Brüderlich ähnelt er dem ein Jahrzehnt älteren Malerpaar und hat, trotz gemeinsamer Vorzüge und Befangenheiten, doch sein eigenes Wesen. Er ist noch durchaus an die gotische Ausdrucksform gebunden, ist gefühlszarter und nervöser, kühler in der Farbstimmung, beweglicher in der Formgebung. Die Eycks sind gradlinig und markig, er liebt geschwungene Linien, Halbtöne statt des Lokaltons, feingliedrige Menschen. Wir merken es den flandrischen Meistern wie ihm, dem Brabanter, an, daß sie mit dem höchsten Kulturleben ihrer Zeit in engster Berührung standen. Sie alle sind Hofmaler gewesen, und von dem Glanz und Adelswesen dieser Umgebung ist vieles in ihr Schaffen eingeströmt. Gleichviel ob vor allem religiöse Stoffe behandelt werden, ihre Gottesmutter, die Legendengestalten haben vornehme Art. Und wie königlich wußten sie für die Anbetung des Jesukindes die Könige zu kleiden. Wenn Roger van der Weyden die Apostel im Mönchsgewand, barfüßige Hirten, den Henker malt, ist er doch niemals der krasse Naturalist, der wie spätere Holländer kurzerhand rohe Volkstypen wiedergibt. Zum mindesten wahr er ein feinbürgerliches Gepräge, das Adelige liegt ihm besonders. Noch heute entzückt uns in Belgien eine hervorragende baukünstlerische Feinheit, und nirgends läßt sich an Stätten wie den einzigartigen Gräbern der Burgunderherzöge in Dijon eine kunsthandwerkliche Plastik von ähnlicher Zierlichkeit und Naturwahrheit genießen. Von hier spinnen sich die Fäden in das Werk Roger van der Weydens. Betrachten wir seine feingeschnittenen Köpfe, die ausdrucksvollen Finger, das vorsichtige Fassen der Hände, die ganze Zurückhaltung bei allem Empfindungsreichtum, die Liebe zu Kostümpracht, zu reichen Bauwerken, dann verrät sich die Geschmacksart seiner Umwelt. So vollendet gestaltet er bis in den kleinsten Einzelzug, daß wir uns vorstellen können, wie liebevoll er die bezaubernde Ornamentik der Bauten und Bildhauerwerke und die heute noch angestaunten Buchminiaturen der niederländischen Heimat betrachtet haben müsse. Scheinen doch seine energischen und doch dabei weichen Faltenbrechungen wie von Holzschnitzaltären übertragen. Wie er die freien Landschaftsbilder der Heimat, das Flußtal mit der uferüberragenden Stadt, baumbestandene Wege, die Wunderwerke der Spätgotik kannte, erschließt ein Studium seiner Arbeiten immer aufs neue. Ein

ganzer romanischer Prachtbau öffnet sein Inneres auf der „Darstellung im Tempel“ in der Alten Pinakothek. Der „Johannes-Altar“ des Kaiser-Friedrich-Museums bietet in jedem seiner Einzelteile innerhalb des Bildrahmens einen gemalten Rahmen von edelster Spätgotik. Wir glauben in den Burgen und Kathäusern der Bilder noch heute in Gent oder Brüssel die Vorbilder zu erkennen. Obgleich ein paar ganz wundervolle Porträts von ihm erhalten blieben, Brustbilder von eindringlichem Realismus, beruht sein Ruhm auf einigen Altargemälden. Meist sind es, in der Art solcher Schöpfungen, mehrteilige Arbeiten.

Als Gipfelleistung gilt die große achtfigurige „Kreuzabnahme“ des Eskorial, die trotz der flächenhaften Anordnung der Menschen und ihres unsicheren Stehens, doch in der Leuchtkraft der Farbe und tiefstem Schmerzensausdruck Ungewöhnliches bietet. Das wegen der Wahl heller, grauer Töne in die Frühzeit des Meisters gerechnete „Altärchen mit der Johannes-Legende“ auf drei Tafeln im Berliner Museum zeigt eine überlegene Künstlerschaft in der Raumvertiefung, der Schilderung von landschaftlicher Umgebung und des Hausinneren, der Tracht und des Beiwerks. Noch ist in das Seelenleben nicht allzu scharf geschaut, selbst über das grausige Schauspiel der Enthauptung des Täufers wurde rührende Milde gegossen. Auf dem Anbetungsteil des Münchener Altarwerkes, das später datiert wird, ist das Bewegungsleben ein freieres, und in der Gestalt des stehenden, die Mühe lüstenden Königs ein Auftreten von höfischer, biegsamer Eleganz erreicht. Der dreiteilige „Gladelin-Altar“ des Kaiser-Friedrich-Museums läßt in ein ganzes Panorama der Stadt Middelburg, mit ragenden Bauten und Hügelgeländen, Einblick tun. Köstliche Einzelfiguren erscheinen hier in der prunkvollen Hoftracht Burgunds zu gotischer Zeit.

Nur spärlich klingen die Nachrichten über das Leben des Roger van der Weyden. 1399 soll er in der wegen ihrer Grabmonumente berühmten Stadt Tournai geboren worden sein. Er soll jung gefreit haben, denn als Ehemann wird der Sechszwanzigjährige bereits während seiner Lehrlingszeit bei Campin bezeichnet. Als Meister hat ihn 1436 Brüssel zum Stadtmaler ernannt, und die Sehnsucht nach dem Süden und seiner vielgerühmten Kunst hat den reifen Mann nach Italien geführt. Er hat in Rom gelebt und im Dienst des Herzogs von Ferrara Aufträge ausgeführt, bis die heimische Scholle wieder lockte. In Brüssel erlitt ihn 1464 der Tod in erfolgreichstem Schaffen.

Nach dem Karthäuser Kloster Miraflores bei Burgos trägt der dreiteilige Marienaltar auch den Namen Miraflores-Altar. Der kunstkennerische Kaiser Karl V. soll dieses kleine Wunderwerk an sich genommen und als Reisebegleiter mit sich geführt haben. Wechselnde Schicksale haben es schließlich aus Spanien bis zu seiner jetzigen Stätte im Kaiser-Friedrich-Museum gebracht. Hier ist der große Altniederländer in bedeutenderen Werken vertreten, doch erschließt auch ein Studium dieses Triptychons alle seine seltenen Fähigkeiten. Marienkultus ist das Herz der Arbeit. Unser Gemälde bildet den linken Bildteil mit der Anbetung des Kindes. Das Mittelstück bringt der Gottesmutter Trauer um den Leichnam, der rechte Flügel den wiederauferstandenen Christus vor Maria. Wir sehen das ungleiche Elternpaar, die zierliche Maria und den altersmüden Joseph. Ihr lichtblaues Gewand lagert sich in kunstvollen Fältelungen um sie her. Rot und Schwarz ist des schlummernden Mannes Anzug, aber der vornehme Maler hat auch dem Zimmermann eine gewisse Eleganz, ein paar sehr feine Hände mitgegeben. Von hoher Kunst ist die spätgotische Hallenarchitektur mit dem Rahmen ihrer wundervoll gemalten bildhauerischen Miniaturen. Sammlung verlangt ein solches Meisterwerk, um die Fülle seiner Reize klarzumachen.



Roger van der Weyden / Die heilige Familie (Marienaltar l. Flügel)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Anbetung der Könige“

von Hugo van der Goes (stirbt 1482)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Das Buch der Vergangenheit ist der beste Beleg für die ständigen Wechselbeziehungen zwischen allen Völkern. Wie Handel und Industrie hat auch die Kunst ihre große Vermittlerrolle gespielt. Als die Malerei im fünfzehnten Jahrhundert in den Niederlanden durch die Eyck und Roger van der Weyden einen staunenswerten Aufschwung nahm, fanden sich bald auch in der Fremde die Bewunderer. Mächtig regte der Genius der Malerei bereits in Italien, auch in Deutschland seine Schwingen, und dennoch kam aus dem stolzen Florenz an den flandrischen Meister Hugo van der Goes der Auftrag für ein umfangreiches, dreiteiliges Altargemälde, das im Hospital Santa Maria Nuova aufgestellt werden sollte. Wir wissen bis zu diesem einschneidenden Ereignis nichts Näheres über des Künstlers Leben, nur daß er aus Seeland stammte und seit 1465 in Gent und Brügge bei der Arbeit war. Wie Bedeutendes mußte er aber schon geleistet haben, wenn der auf seinem Stifterbildnis so klug und vornehm ausschauende Tommaso Portinari, der reiche Kaufherr aus dem Geschlecht der Beatrice Dantes, den Ausländer mit dieser Aufgabe betraute. Und er hat sie derart gelöst, daß der florentinische Künstlerkreis zum Studium vor dieses Werk pilgerte, daß es als Vorbild weit in die italienische Kunst hinein ausstrahlte. Lassen sich doch die Spuren von dem verblüffenden Realismus, der Anmut und Farbenschönheit des Hugo van der Goes klar nachweisen. Von ihnen hat Piero della Francesca gelernt wie Ghirlandajo, Pollajuolo, Gozzoli und Lippi. Auch der große Mantegna hat während eines Besuches in der Arnostadt vor dem Portinari-Altar gestanden. Ihnen allen, denen die wissenschaftliche Grundlage der Kunst so sehr am Herzen lag, die Anatomie und Perspektive mit heißem Bemühen gemeistert hatten, konnte der Niederländer noch vieles geben. Scheint doch uns selbst noch heut seine Schöpfung das Zeugnis eines gradezu überwältigenden Könnens. Sie prägt sich unvergeßlich inmitten all der Herrlichkeiten der Uffizien ein. Wir wissen nicht, wo das bewundernde Auge länger verweilen soll, ob bei der tiefen Farbenpracht von Violett, Blau, Grün und Schwarz gegen lichten Lustgrund, ob bei den lebendigen Volkstypen, der fürstlich verschlossenen Stifterfamilie, den fesselnden Engeln, dem Frühling im felsigen Hügelland, den Bauten, den Stoffen. Nie glauben wir ein gemaltes Stilleben von ähnlicher Vollendung gesehen zu haben wie vorn im Mittelgrund das Strohbindel und die beiden Blumengläser mit den paar Hausgartenblüten. Wem dieser van der Goes begegnete, der sucht seitdem überall des Künstlers Werk. Wir haben ihn als einen Eigenen neben den Eyck und van der Weyden entdeckt. Sahen wir dann mehr von seiner Hand in Brüssel, München, Wien, Berlin oder Brügge, so enttäuschte er auch durch Ungleichheiten. Er zeigt sich als der immer Suchende, kann uns Farbenreize entbehren lassen, stößt durch Häßliches ab. Aber irgendwie fesselt er stets. Etwas spricht aus seiner Gestaltenwelt und seinen Tonstellungen, das den Maler von ungewöhnlichen Anlagen, mit unruhigem Gemüt verrät. Für besondere Erregbarkeiten und Grübeleien hat er das Verständnis besessen, wie Ausdrucksfähigkeit für das Adelige oder Bäuerische des Auftretens. In höherem Grade als der kernfeste Eyck oder der nervöse Weyden wußte er bewegtes Leben glaubhaft zu machen.

Die spärliche Kunde von seinem Schicksalslauf bestätigt und erhellt solche Eigenheiten. Es heißt, daß der Maler mitten im glänzenden Lebensgetriebe Flanderns gestanden habe. Viel hat er als Augenzeuge von der üppigen Burgunderzeit miterlebt. Ein damaliger Schriftsteller nennt Goes den größten Frauenmaler der Zeit, und die feingliedrigen, zartfühlenden Damen scheinen ihm Lieblingsmodelle gewesen zu sein. Bei prunkvollen Festen hat er als Ausstatter, als Erbauer von Ehrenpforten und Veranstalter von Aufzügen eine Rolle gespielt, was seinen Geschmack und sein Geschick hochstellt. Aber wie Botticelli hat auch ihn Reue über seine Anteilnahme an den Freuden der Welt ergriffen, vor allem wohl weil die Gewissensstimme für sein starkes Künstlertum eintrat. Schwermütige Anwendungen trieben ihn Ende der siebziger Jahre in das Kooden-Kloster bei Brüssel. Hier hat er weiter den Pinsel geführt, hat auch Bildnisbestellungen angenommen. Es heißt, daß reiche Siker zu ihm in sein Buenretiro kamen, daß er auch mit ihnen tafelte. Aber sein Seelenglück fühlte er verloren, und 1482 hat der Tod den Geistesumnachteten erlöst. Feierlich erschütternde Werke wie „Die Beweinung Christi“ in Wien, und der „Tod der Maria“ in Brügge entsprechen den Stimmungen der letzten Jahre.

Kaben flattern um das aus Hügeln aufragende Kreuz des „Beweinungsbildes“, und trotz des scharf berechneten Aufbaus der diagonal nach links aufsteigenden Gruppe webt tiefstes Stimmungsleben über allen Beteiligten. Nur bei ganz wenigen Figuren herrscht noch die Befangenheit gotischer Art. Auch die zusammensinkende Gestalt der sterbenden Maria des Brügger Bildes, wie das verängstigte Gesicht des über ihren Bettrand lugenden Apostels sind von der Naturwahrheit, die damals von Flandern und Italien her ihren Siegeszug durch die Kunst antrat. Was wir von Goes besitzen, zeigt ihn als treuen Sohn der Kirche, so stark auch seine Anteilnahme an dem weltlichen Treiben der Zeit in Prunkkleidern und eleganten Menschen deutlich wird. Sein „Adam und Eva“ in Wien machen ein gründliches Modellstudium sichtbar, aber bis zu der völligen Nacktheit der Hochrenaissance wagt er sich noch nicht. Wie fabelhaft echt schildert er die Köpfe mit ihren Zähnen und Haaren, und alle Stufen des Empfindens kommen in seinen wundervoll gemalten Händen zum Ausdruck.

Van der Goes hat den tiefsten Eindruck auch noch in unserer Gegenwart hervorgerufen, als er im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum mit seiner „Anbetung der Könige“ auftrat. Diese Neuerwerbung aus dem nordspanischen Kloster Monforte hat den deutschen Kunstbesitz um eines seiner Krongüter bereichert. Hier ist der so oft durch die Kunst geschilderte Vorwurf in so reizvolle Umgebung verlegt und in solchen Farbenzauber gekleidet, daß alles dem prüfenden Auge feste bereitet. Rot von Erdbeer bis Purpur, Tiefgrün und Gold sind durch wohlabgewogenes Weiß und Schwarz gehoben. Farbenreich, ohne Buntheit, ist die blasse, kühle Maria angetan, und in milchiger Weise ruht das winzige Heilandskind auf ihren Knien. Der ganze Aufbau ist frei und natürlich trotz aller Pracht der Könige und der Edlen, die in echt flandrischer Tracht der großen Handlung beiwohnen. Der bärtige Herr, der von der StraÙe her mit schweren Augenlidern die tiefempfundene Liebeshuldigung der Bekrönten miterlebt, soll der Maler selbst sein. Wir glauben den Melancholiker in ihm zu erkennen, von dessen „gehobenem Selbstgefühl“ und der dafür geübten „äußersten Demut“ die Zeitchronik berichtet. Wie weit ist er in weichem Helldunkel und großartiger Menschenschilderung seiner Zeit vorausgewesen. Und wie rührt hier wieder seine Ehrfurcht vor dem Kleinsten, vor dem Stein am Wege und dem Unkraut, das er mit sorgfältigem Pinsel bis in jede Blattader nachschafft.



Hugo van der Goes / Anbetung der Könige
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Die thronende Madonna“

von Quinten Massys (um 1460-1530)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Die Reformationszeit stellt der geistigen Bedeutung der Künstler ein glänzendes Zeugnis aus. Dürer war der Freund Pirkheimers, Holbein Thomas Mores, Grünewald stand dem kunstsinigen Albrecht von Brandenburg nahe, und im Mediceerkreise waren Künstler und Gelehrte Herzensbrüder. Als eine besondere Art, sich Aufmerksamkeit zu erweisen, muß unter diesen Leuten das Porträtgeschenk gegolten haben. Wir können den fast leidenschaftlichen Dank des großen Humanisten Erasmus von Rotterdam noch heute in einem Brief lesen, den Holbein für ein Gruppenbild der Familie des Thomas More empfing. Und bei eben diesem More, dem geistvollen Denker und herzugewinnenden Menschen, traf 1517 das Doppelbildnis der gelehrten Freunde „Petrus Agidius und Erasmus“ in London ein. Es war von der Hand ihres Freundes, des berühmten Antwerpener Malers Quinten Massys geschaffen. Den Petrus hatte er bei der Abfassung einer Schrift über den Römerbrief dargestellt und dem Erasmus ein Schreiben des More in die Hand gegeben. Wertvoll ist uns dieses Kunstwerk, weil es über das Leben des Künstlers gewisse Aussagen macht. Sein Gesamtwerk zeugt für einen hochkultivierten Mann, aber die Geschichtsschreibung hat uns wenig Näheres über ihn berichtet. Durch seine Arbeit sehen wir ihn mit den Geistesgrößen seines Landes und des Auslandes in nahen Beziehungen. Er hat gewiß in solchem Verkehr die bedeutenden Fragen, die die große Zeit der Umwertung aller geistigen Werte, die Reformation, aufwarf, erörtert. Erlebte er doch auch in der bis dahin so abseits gelegenen Heimat die gewaltige Umwandlung burgundischer Herzogtümer in kaiserlich österreichische Besitzteile. Aber all dieser kirchliche und politische Umsturz kürzte die Bildaufträge nicht, die für heimische Kirchenaltäre bei ihm eintrafen. Und Quinten Massys hatte auf weiten Reisen vieles gelernt, und er besaß als echter Niederländer genügendes inneres Schwergewicht, um Gründliches zu leisten.

Immer halten seine Gemälde auch dem genauesten Betrachten stand, so fein ist alles ausgeführt, so abwägend zusammengehalten. Fast ein halbes Jahrhundert nach den Eycks setzt sein Schaffen ein. Aberliefertes tut sich noch kund, und doch behauptet neuer Geist seine Lebensrechte. Wir spüren die Anklänge an die Flanderer und Brabanter, an Memling und den Meister von Flémalle, aber die Sehnsucht nach der freieren Prägung, und auch bereits ihre Erfüllung, sind unverkennbar. In Löwen soll Massys geboren sein, und hier stand die gemütvolle Malerei des Dierk Bouts in hohem Ruf. Manches, vielleicht auch die Liebe zum Landschaftlichen, mag er ihm abgesehen haben, aber um vieles hat er sich als Menschenschilderer fortentwickelt. In den Kreis der Altniederländer fügt er sich passend als Religionsmaler. Eine betende Madonna, ein segnender Christus werden aus seiner Frühzeit genannt. Er hat gern auch als Porträtist das Wesen einer Einzelpersönlichkeit tief ergründet, und, trotz mehrteiliger Altarwerke und frommer Tafelbilder, auch als Bahnbrecher der Genredarstellung gewirkt. Wie sichtlich unterliegt er italienischer Art, als er das dreiteilige Altargemälde für Löwen, das jetzt in Brüssel und Antwerpen aufbewahrt wird, vollendet. Wie ein florentinischer Hauch scheint es über das Mittelstück, das schöne Bild „Die heilige Sippe“ zu wehen. Klar sitzt und steht jede Gestalt im Raum, die Umriß-

linien fließen frei und großzügig. Lebendig, wenn auch noch reizend schüchtern, regt sich das Seelenleben, und die Farben klingen voll zusammen. Auch die patrizierhafte Ausführung der Kleidung und gewisse ausgeklügte Trachtenzierden lassen der Verrocchio und Ghirlandajo denken. Schon steigern sich auf den Seitenflügeln die Größenverhältnisse der menschlichen Figuren. Fehlt ihnen noch die Loslösung vom Raum, so bleibt doch jede Erinnerung an das Miniaturhafte fern. Auch der berühmte „Johannesaltar“, den sich die Schneiderzunft für Antwerpen in drei Teilen bestellte, verrät die beweglichere Art, das stärkere Temperament dieses Niederländers. Er hatte sicher vor der Ausführung seines Mittelteils der „Beweinung Christi“ das herrliche Kreuzigungsbild des viel älteren Roger van der Weyden gesehen. Auch er füllt die Mitte mit einem schräggelagerten, nackten Heiland, läßt reiche Bürger in luxuriösen Trachten, schmerzzerfüllte, auch noch etwas zur Schau trauernde Frauen ihn umstellen. Aber wie dehnt sich der Raum bei Massys. Eine Felsenlandschaft, eine Gebirgsstadt schieben sich in den Hintergrund, gelockert ist manche Bewegung, wie erregtes Geriesel geht es durch reiche Fältelungen. Wohl ist auch diese Kunst des sechzehnten Jahrhunderts noch mit der Gotik verwachsen, aber bei ihr begehrt die Renaissance Einlaß. Auf den Flügelbildern entläßt sich starkes Temperament so unverhüllt, daß wir den deutschen Naturalisten am Werk wädhnen. Wenn die geschraubte Prinzessin Salome das Johanneshaupt auf die Tafel der Eltern setzt, geht alles noch geziert im Stil der italienischen Komödie vor sich. Aber auf dem Marterbild des Evangelisten Johannes im siedenden Olfessel findet Massys derbste Holländerart. Wir erleben etwas haarsträubend Schauerliches in rohen Gesichtern und grausamem Knechtseifer. Eine Galerie frauenhafter Fanatiker, wie bei Bosch, tut sich auf, und doch läßt eine gewisse Gewolltheit nicht nur tiefsten Ernst bezweifeln, sondern mischt den Beigeschmack der Komik ein.

Die Bildnisse, bei denen im Zeitstil die Brustaufnahme mit Händen, wie Holbein sie bevorzugte, gewählt wurde, sagen, mit welcher Sicherheit ein klareindringender Malerblick wahre Menschen nachschuf. In den südlichen Niederlanden, in Antwerpen, stand Gelehrsamkeit in hohem Kurse, aber sie paarte sich mit weltmännischer Art. Befähigte diese Mischung doch auch den Erasmus, ein Liebling des englischen Hofes und der Oxfordkreise zu werden. Wir finden sie wieder auf des Massys „Porträt eines Gelehrten“ in Wien, und fast monumental konnte er werden in der „Bildstudie eines Greises“, die wie mit der nordischen Kraft der Eycks hingeseht wurde. Die Fähigkeiten des Charakteristikers wirken auch im Genrebild fort. Wie kennen nur ein einziges von ihm „Der Wechsler und Frau“ im Louvre, und es scheint die zuverlässige Übertragung zweier Menschen in ihrer berufsmäßigen Beschäftigung.

Unsere „Thronende Madonna“ macht die harmonische Vermählung des Renaissancewesens mit gotischer Art deutlich. In dem Stilleben auf dem Klapptisch vorn, in dem Gärtchen links hinten und dem Brunnen rechts, wie in dem Ornament des Mittelbogens redet die gotische Zeit. Aber die Architektur ist klassisch, und das Stadtbild im Berggelände des Hintergrundes trägt den Charakter des Südens. Besonders die freie, anmutsvolle Maria im Faltenrhythmus ihres roten Mantels, mit durchsichtigem Schleier über lichtem Haar, die sich mit ihrem nackten Säbchen zärtlich küßt, stellt sich neben die Werke der Mediceer-Tage. Sie vor allem wird zum Hochgesang auf die wundervolle Malkunst des Massys, denn nirgends ist ihm Licht und zarter Tonschmelz schöner gelungen. Mit dem Zauber eines Lyrikers weiß uns hier der vlämische Übergangsmeister zu bestücken. Wir begreifen, daß er die Kunst Leonardos aus tiefster Seele bewunderte.



Quinten Massys / Die thronende Madonna
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Madonna mit Engeln“

von Lucas von Leyden (1494-1533)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

In der altniederländischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts wird der überwältigende Einfluß der großen Renaissancekunst Italiens deutlich. Um so mächtiger tritt ihre Sieghaftigkeit zutage, als es sich bei den Meistern, die damals in Flandern, Brabant und Holland den Pinsel führten, um von Grund aus verschiedene Naturen handelte. Keine Bürgerlichkeit, keine Enge und Derbheit kann sich angesichts der Herrlichkeit eines freien Formengefüges und der Macht der Schönheit behaupten. Das Schauspiel dieses Einflusses, die Mühseligkeiten im Abstreifen heimatlischer Züge, die dennoch überall wieder hervorlugen, hat oft etwas Belustigendes. Nur in Ausnahmefällen gelingt es dem Niederländer ganz als Italiener zu erscheinen, meist quält er sich in die neue Form. Tatsächlich bleibt auch in der Weiterentwicklung seiner Kunst nur im flämischen Süden vieles vom Geist der Tizian und Veronese haften. Der holländische Norden kehrt durch seine klassischen Kleinmeister ganz zu der Ausdrucksweise der Eycks und der Memling zurück, und nur das Genie des einzigen Rembrandt prägt sich aus seinem selbstherrlichen Königstum heraus die eigene Form. Wir müssen zwei Künstler hervorheben, die als Schrittmacher der Italiener in den Küstengebieten der Nordsee ihren Einfluß übten. Es war Quinten Massys für die südlichen Provinzen der Niederlande, und Lucas von Leyden für Holland.

Wenn wir die weinende Magdalena des Massys im Kaiser-Friedrich-Museum, oder des anderen Stich „Mars und Venus“ betrachten, kommen uns die Namen von florentinischen oder römischen Meistern der Zeit in den Mund. Es gibt Vorbilder und Graphisches von Lucas von Leyden, das dieses für Holland so neue Element gut verarbeitet zeigt. Wir wissen auch, daß ihm der durch Raffael auf das Studium der Antike geführte Stecher Marcanton in seinen Kupfersticharbeiten richtunggebend wurde. So sehr diese italienische Seite in dem Holländer als die Neuerung, die er selbst den Heimatgenossen weitervermittelte, zu betonen ist, vor allem muß auch des starken deutschen Einflusses durch Dürer auf ihn gedacht werden. Lucas von Leyden war selbst ein berühmter Künstler, als er Dürer kennenlernte, aber vor der Überlegenheit des Nürnbergers verneigte er sich tief. Vieles dankte er ihm, besonders die rechte Benutzung des Grabstichels und der Nadel. Er fand es nicht unter seiner Würde, ganze Bildgestalten Dürers in seinem Werk zu wiederholen. Trotz aller Entlehnungen von großen Malgenossen war er aber selbst ein wirklich begabter Künstler. Er genoß mit Recht Ruhm in weiten Landen wegen seiner Bilder und gestochenen Blätter. Schien er doch mit der Fähigkeit geboren, das Leben zu schildern. Man sprach von ihm schon früh als dem Wunderkind. Er war so ganz Altniederländer, daß ihm die Religion ein quellender Born für Stoffe wurde. Um die Gestalt Christi sind seine Gedanken geschweift. Vom Christkind auf dem Mutterschoß an, bis zum Verrichter großer Wunder, dem Dulder des Passionsweges und dem Herrn des Jüngsten Gerichtes hat er ihn aus seiner Vision in die Bildgestalt übertragen. Er hat mit gleich großem Schaffensdrang das Schauspiel des wirklichen Lebens, wie es ihm der holländische Alltag bot, gespiegelt. Immer verschafft sich das waschecht Niederländische den Platz an der Sonne in seinem Werk. Es lebt

in den schwertretenden Menschen mit ihren oft unschönen Gesichtern, die selbst bei der Mutter Maria, vor allem bei den Engeln, wie merkwürdigerweise auch bei allen Kindern, vorkommen. Es lebt in den Volksszenen, die er gern wiedergibt, wenn er den Barischerer, die Wandermusikanten, den Dorfzahnarzt, allerlei aus dem Bauerntreiben darstellt. Für die Nachschaffung des Wirklichen kommt ihm eine fabelhafte Leichtigkeit, Menschenmassen, weite Raumgebiete zu fassen, zu statten. Alles Enge der Eycks und ihresgleichen fällt dann von ihm ab, und mit staunenswerter Freizügigkeit werden bedeutungsvolle Ereignisse wie die Anbetung der Könige oder das Schauspiel der Kreuzigung vorgetragen. Obgleich auf vielen Bildern, selbst einem meisterlichen Spätwerk wie der „Heilung des Blinden“ in Petersburg, noch manches in Bewegungen und Ausdruck unfrei wirkt, allerlei knotiges Menschentum sich um den ebenfalls etwas plumpgefügtten Heiland tummelt, entfaltet sich doch die Handlung in lockeren, rhythmisch geordneten Gruppen. Italienischer Wohlklang durchklingt auch das schöne, etwas romantisch ausgestaltete Landschaftsgebilde, und in den Licht- und Schattengegensätzen, dem weichen, warmen Farbenleben spüren wir die Kunst Anregungen aus Venetien und Umbrien. Schon in den Frühwerken, der kleinen „Schachpartie“ des Kaiser-Friedrich-Museums und den „Kartenspielern“ des Earl of Pembroke tut der Realist seinen Griff in das volle Menschenleben. Er zeigt sein Können als Charakterbildner, modelliert Köpfe und Hände meisterlich mit dem Pinsel und schreitet mit wahren Siebenmeilenstiefeln in der Raumvertiefung und Lichtbehandlung vorwärts. An den Altarbildern des Jüngsten Gerichtes in Leyden erkennen wir den Fleiß des Altistudiums, und bewundern den Rhythmus des Aufbaus bei den Aposteln der Außenflügel, die Mensch und Natur in tiefen Einklang setzen.

Die Kunst des Lucas von Leyden, der doch die Mitteilung tiefster Seelenoffenbarungen, der Ausdruck geistigen Titanentums nicht gelang, spiegelt jedenfalls ein so sprühendes, starkes Maler temperament, daß wir gern an die Echtheit eines Selbstporträts in Braunschweig glauben. Dieses junge Gesicht voller Kraft und fecken Schelmensinns entspricht einem kühnen Neuerer weit mehr als der Stich, der einen Schwermütigen zeigt. Zwar tritt er hier als Ritter auf und trägt ein Barett mit langwallenden Federn, aber traurig blickt sein junges Gesicht auf den Totenschädel im Mantel herab. Im Leben ist unser Maler jedenfalls mehr der rastlos Tätige als der Grübelnde gewesen.

Er sah 1494 das Licht der Welt in Leyden und lernte bei dem Vater und dem sich etwas gewaltsam ausdrückenden Engelbrechtsen. Viel wurden seine Jugendarbeiten bewundert. Anfang der Zwanzig konnte er bereits heiraten und wurde bald als Meister in die Lukasgilde aufgenommen. Dann ist er viel gereist, um zu lernen und Bestellungen auszuführen, und im besten Mannesalter begann er zu kränkeln und starb 1533.

Das Original unserer „Maria mit dem Kind und Engeln“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum verrät, wenn wir es mit gleichzeitigen, niederländischen Gemälden vergleichen, wie eifrig fortschrittlich Lucas von Leyden am Werk war. Er hat es in der üblichen heimischen Art auf Eichenholz ausgeführt, und es ist für uns aus einer Wiener Sammlung angekauft worden. Eine wundervolle Lichtmalerei, die Gesichter und Stoffe, das Grün der Brüstung, das Rot des Madonnenmantels, die perlgrauen und rosa Engelsflügel, die Hopfenblätter der Girlande in zauberische Töne taucht, macht das Bild so unendlich anziehend. Trotz des unkindlichen Heilands und der häßlichen Engel genießen wir eine ganz seltene Vollendung der Technik und des farbigen Ausdrucks. Wir neigen uns verehrend vor den venezianischen Lehrmeistern, und freuen uns zugleich über die Wurzelfestigkeit des holländischen Nationalcharakters.



Lucas von Leyden / Madonna mit Engeln
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Philipp von Burgund“

von Jan Gossart, genannt Mabuse (1470-1541)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Am Anfang der französischen wie der niederländischen Malerei steht die Miniatur, während die Bilderkunst Italiens aus dem Wandgemälde hervorsticht. Der Dichter sagt: „Das Kind ist der Vater des Mannes, und so lassen sich auch aus diesen Frühbildungen die späteren Kunstcharaktere der Nationen ablesen. Der Geist der Sorgfalt, der liebevollen Vertiefung in das Kleine schwebt über aller Kunst der Niederlande, machtvolle Formengebilde werden das Hochziel der Italiener. Aber schon vor den Franzosen waren nordländische Meister zu hohem Ruhm gelangt. Aus Flandern beriefen fürstliche Auftraggeber die Künstler, die ihre Gebetbücher, ihre Lieblingsbände mit feinsten Abbildungen ausschmücken mußten. Heut noch erschließt ein Prachtwerk wie „Les grandes heures du duc de Berry“, in dem Jacquemart von Hesdin sich als „Verlichter“ oder Illustrator Unsterblichkeit ermalte, eine Welt des Schönen. Um Religiöses, um ganze Romane aus damaliger Gegenwart, Hofleben, Kämpfe und Feste, um alle Modelaunen einer unendlich puhliebenden Zeit kennenzulernen, und zugleich erfindungsreiche und zierlichste Randornamentik zu betrachten, müssen wir solche Buchschätze aufschlagen. In der San-Marco-Bibliothek zu Venedig gilt das Breviarum Grimani aus dem Besitz des Kardinals Grimani als Heiligtum, und noch ist bei dem Bildchen der „Disputation der heiligen Catarina“ die Namenszeichnung des Niederländers „Jan Gossart, genannt Mabuse“ zu entziffern. Sein Schaffen fällt bereits in den Abschnitt der Spätgotik und Frührenaissance, und dennoch hat er auch sich noch mit der Arbeit des frühen Gotikers befaßt. Ein Beweis, wie lange sich die Huld für diese Art der Kleinmalerei erhielt. Der Künstler soll sogar in späterer Schaffenszeit dieses Bildchen mit spitzem Pinselchen in Deckfarben auf Pergament ausgeführt haben.

Aberblicken wir das Werk des Mabuse, so erscheint eine Miniatur während seiner ersten Arbeitsperiode nur natürlich. Er setzte ganz als Niederländer ein, ordnete die Gestalten dicht beieinander im Raum, konnte sich im Beiwerk, in anmutigen Faltenbrechungen bei sorgfältigster Pinselführung gar nicht genügen. Vorerst war die Art von Heimatsgenossen, wie die des schüchternen und doch so kräftigen Bouts, oder die des leisen, vornehmen Gerard David vorbildlich. Aber Mabuse hat im Strom der Welt geschwommen. Als Reisebegleiter des Grafen Philipp von Burgund, als Maler vieler Fürsten hat er andere Länder kennengelernt. Dürer hat sich mit ihm aussprechen können, die Sonne Italiens hat ihm geleuchtet. So weitete sich langsam auch das Wesen seiner Kunst, bis er eines Tages ganz wie ein großer italienischer Renaissancemeister auftrat, um schließlich als wunderliche Doppelseele wieder der angeborenen Art nachzustreben. Vieles hat er vor allem Dürer zu danken. Das Meisterwerk des Mabuse „Die Anbetung der Könige“ im Howard-Schloß des Earl of Carlisle sagt es klar, wie reich beschenkt die flandrische Kunst durch Dürer wurde. Wir können einen ähnlichen Ruinenbau in Dürers Marienleben, den gleichen Hund auf dem Eustachius-Stich nachweisen. Die wie aufgehangen wirkenden Engel, die spätgotischen Prunkgefäße, die zerbröckelnde Steinmosaik des Bodens mit den hervorsprossenden Blumen sind dürererisch wie das breite Oval des stillen Mariengesichtes und die feierlich innerliche Stimmung des Ganzen. Niemals ist Mabuse allerdings zu der großartigen

Charakteristik des ihm weit überlegenen Nürnbergers herangereift. In Rom ist ihm die Herrlichkeit antiker Baukunst aufgegangen, und ihr bringt er fortan Huldigungen in seinem Werk dar. Als ihm von den Malgenossen der Lukasgilde in Mecheln der ehrenvolle Auftrag für ein Zunftaltargemälde zuteil ward, wußte er die „Madonna mit dem sie zeichnenden Evangelisten“ in keinen würdigeren Raum zu setzen, als in einen überreich geschmückten Renaissancebau. Wie fein führt er aber den Blick in die Tiefe auf ein paar edle Zeugen der Gotik, und wie ganz zögert noch des Gotikers Empfinden in den stillen Menschen mit den feinen Händen und den kunstvoll gebetteten Fältelungen der sie umhäufenden Stoffmassen. Kaiser Rudolf II., der wunderliche Fürst und feine Kunstkennner, wußte welchen Schatz er sich durch diese Erwerbung sicherte, und noch heut genießt sein Prager Dombild weiten Ruhm. Leider hat das Feuer eine große „Kreuzabnahme“ des Mabuse in Middelburg verzehrt, von der Dürer bemerkte „in Zeichnung nit so gut als in Gemäl“. In keinem Zug erkennen wir den Niederländer wieder, wenn plötzlich, vielleicht in Hampton Court bei London, oder im Kaiser-Friedrich-Museum die handfesten, splinternackten „Adam und Eva“ oder „Neptun und Amphitrite“ vor uns auftauchen. Wir glauben vorerst einen Signorelli, einen Mantegna zu sehen, so energisch sind die Akte modelliert, so streng in klassische Bau-linien hineinkomponiert, so großzügig und schlicht ist das Ganze gegeben. Aber es fror Mabuse in dieser römischen Art, und daß er sich nach heimischem Herdfeuer zurücksehnte, zeigte er in all der Krausheit und Enge, die spätere Bilder wieder aufnahmen. Unruhig kreuzen sich die Gegensätze in dem zweiten „Lukas zeichnet die Madonna“ der Wiener Gemäldegalerie. Locker ist die Mariengruppe mit den sie wie Streublüten umflatternden Engeln gebildet, aber sie schiebt sich schwer in ihrer Wolkenhülle in die enge Altarnische, und der Jünglingsengel, der dem porträtierenden Evangelisten die Hand führt, ist wie ein Stuhler frisiert und drapiert. So wirkt alles bei dem späten Mabuse wie bei den Malern, die die Niederländer durchaus in das Prokrustesbett einer wesensfremden Form zwingen wollten. Wie es auch sei, verdient der Künstler jedoch seinen besonderen Platz, weil ihm auch die heldenhafte Form gelang. Er hat dem niederländischen Italienertum die Wege gebahnt. Wir hören auch von Werken, die im Sinne des Humanismus Stoffe aus der griechischen Götterkunde behandeln, doch bleibt die Münchener „Danae“ drollig spießbürgerlich trotz ihres feierlichen Kundtempels. Ein Fortentwickler heimischer Malerei ist dieser Künstler jedenfalls gewesen.

Wie bei den meisten niederländischen Malern bestehen auch für Mabuse nur die spärlichsten biographischen Angaben. Er wurde 1470 in Maubeuge geboren, und fand in der Lukasgilde als Meister Aufnahme. Er malte im Dienste des Grafen Philipp von Burgund und anderer Fürsten, lebte in verschiedenen Orten Italiens, dann vor allem in Utrecht und Antwerpen. Dort hat er 1541 die Augen geschlossen.

Das „Bildnis eines burgundischen Prinzen“ im Kaiser-Friedrich-Museum bietet eine gute Probe der vielgerühmten Porträtkunst des Meisters. Es erreicht nicht die Höhe des Kanzlerbildnisses im Louvre, schildert jedoch mit voller Glaubhaftigkeit, in höchst lebendiger Charakteristik einen vornehmen Mann aus niederländischem Kulturkreis. Das erdbeerrrote Seidengewand mit seinen Goldstoffpuffen, ein Meisterstück der Schneiderarbeit, und der weiße Mantel mit dem dunklen Pelzkragen heben sich fein von dem grünen Hintergrund. Das schwarze Samtbarett sitzt keck auf den braungoldenen Locken. Aber auf der Brust hängt der Orden des Goldenen Vlieses und bezeichnet diesen ritterlichen Frauenverehrer zugleich als Schützer der Tugend. Wir begreifen, daß auch der König von Dänemark seine Kinder von der Hand solchen Malers porträtieren ließ.



Jan Gossart, genannt Mabuse / Philipp von Burgund
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

❖ „Bildnis eines älteren Mannes“ ❖

von Jan van Scorel (1495-1562)

❖ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ❖

Das Wunderland eines neuen Bildungswesens war Europa durch die türkische Besitzergreifung Konstantinopels erschlossen worden. Von dort flohen die ausgetriebenen griechischen Gelehrten nach Italien und beschenkten die Geisteswelt mit der Poesie Homers, der Philosophie des Aristoteles und dem sophokleischen Drama. Weitwirkende Ereignisse, wie die Entdeckung Amerikas und des Seewegs nach Ostindien, bereicherten ungeahnt das Wissen, und nach aller mittelalterlichen Gedankeneinschnürung warf sich die Forschung mit leidenschaftlichem Drang auf neue Arbeitsgebiete. Damals brach recht eigentlich ein goldenes Zeitalter für die Gelehrten an, und wir können uns nicht wundern, wenn wissenschaftlicher Arbeitseifer auch die Künstlerschaft erfaßte. Unter dem Schatten der mächtigen Domkuppel, die Brunelleschi neu über Florenz gewölbt hatte, wie im oberitalischen Padua waren die Maler am Werk, die zugleich als Gelehrte ihre Kunst zu vertiefen strebten. Am Vorbild der Leonardo, Ghirlandajo und Mantegna entzündeten sich die Fachgenossen in Deutschland wie in den Niederlanden, und die Doppelnatur des Malergelehrten war damals keine seltene Erscheinung. Mit der Ausbreitung des Renaissancegeistes war dem Einzug der Natur in die Kunst zum Siege verholfen, und es galt nun die Überfülle neuer Malvorwürfe wirklich zu beherrschen. Selbst wenn in dem tapferen Fähnlein der sogenannten Romanisten, die in niederländischer Kunst römische Art einzuführen strebten, noch keine endgültigen Lösungen erzielt wurden, ist ihr Wollen doch nicht gering zu bewerten. Neben den Massys, Lucas von Leyden und Mabuse steht als ein sehr sympathischer Meister der feingebildete Jan van Scorel.

Er trägt seinen Namen nach dem Städtchen Schoorel (Scorel) bei Alkmaar, wo er 1495 das Licht der Welt sah. Aber ob er auch viel in der Fremde reiste, sein Hauptschaffen ist mit Utrecht verknüpft. Und diese Stadt, recht im Herzen Hollands, galt als besonderer Hort des Akademismus. Man malte hier die Formen des menschlichen Körpers etwas aufdringlich, war in der Farbe etwas hart und bunt, denn Hollands Glorie, das Hell Dunkel, sah kaum erst seine Geburtsstunde. Die Künstlerschaft begann jedoch eigene Überzeugungen zu behaupten. Noch durch das sechzehnte Jahrhundert waren sie in ihrer Gilde allerdings mit Sattlern und Bildschnitzern in einen Topf geworfen. Aber das siebzehnte Jahrhundert brachte bereits die reinliche Scheidung, und ihr Ehrgeiz verschaffte der Lukasunft sogar die Umwandlung in eine Akademie. Was wir aus des Malers Scorel Leben verbrieft feststellen können, bestätigt einen echten Sohn seiner Zeit. Er muß ebenso vielseitig gebildet, wie künstlerisch begabt gewesen sein, denn es heißt, daß er auch als Baumeister, Schnitzer und Musiker tätig war. Auch soll er vier Sprachen erlernt haben. Mit Größen der Zeit hat er viel im Verkehr gestanden, denn wir blicken auf seinen Bildnissen manchem hohen Würdenträger in die Augen. Er hat in Rom Raffael und Michelangelo gekannt, dort des Papstes Hadrian VI. Gunst genossen. Für ihn hat er auch Aufträge ausgeführt. Er ist von ihm zum Direktor der Belvedere-Sammlungen ernannt worden, hatte in dieser Stellung Schätze an Antiken zu verwalten. Trotz all dieser weltlichen Ehrungen hat es den Künstler zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem gedrängt. Er muß überhaupt eine seltsame Mischung

von Weltkind und frommem Mann gewesen sein, denn wir können durch seine Gemälde seine reizende Geliebte Agathe von Schoenhoven bewundern, wie ihn selbst als Palmenträger unter den „Jerusalemsfahrern“ der Utrechter Streifenbilder. Von seinem nicht allzu strengen Lebenswandel wird auch berichtet, und doch diente seine Kunst innig der Madonna. Wie es auch sei, das Ehrenschild seines Namens muß blank gebleibt haben, denn die Utrechter ernannten den Maler zum Kanonikus von Sankt Marien. Nach öfterem Verweilen in Haarlem und Amsterdam hat er 1562 in Utrecht den Lebenslauf beschlossen.

Wo Scorel uns als Maler entgegentritt, weiß er festzuhalten. Er kann durch sein Ausgeglichenenes entzücken wie durch bewegliche Anmut und dekorative Eigenart. Er ist schlicht oder kraus in der Darstellung, weich oder hart im Farbenvortrag, der holländische Niederländer kennzeichnet sich wie der italiensierende Bahnbrecher. Bei einer leisen Art des Auftretens weiß er doch gut zu charakterisieren, und wir spüren aus seinen Menschen den Menschenfreund. Trotz all seiner Gelehrsamkeit ist diese wohlwollende Natur ihm unverkürzt erhalten geblieben. Nie schildert er wie so viele Heimatkollegen unschönes, ungeschlachtetes Volk. Kultur geht von ihm aus, und kultivierte Leute liebte er in seiner Kunst. Diese Wesensanlage ließ ihn farbige Leistungen von wundervoller Weichheit und zartester Lichtführung vollenden. Als er auf weiten Reisen auch durch Deutschland, Steiermark und Kärnten kam, hat er für den Altar in Ober-Vellach die „Heilige Sippe“ wie eine vornehme Gesellschaft in einem Gutshof dargestellt. Die „Taufe Christi“ im Kaiser-Friedrich-Museum ist voller Wunderlichkeiten, weil italienische Vorbilder ihm die Ruhe raubten. Die übertriebenen Muskeln des Herrn, das gezierte Fassen des Engels sind angenommene, nicht ererbte Ausdrucksformen. Ein wenig macht sich dies auch in der „Maria mit dem Kind“ in derselben Galerie fühlbar, doch bezwingt diese Schöpfung durch eigene Reize beweglicher Anmut. Die Farben klingen nicht allzu malerisch zusammen, aber wie schelmisch lächeln die Mundwinkel der jungen Mutter, wie entzückend ist ihre Linke gemalt mit dem lockeren Blumenbüschel, das ihr beim Hochhalten über die Finger fällt. Solche Cinquecentobilder sind interessante Übergangsercheinungen der niederländischen Kunst, die sich von der Sonne Italiens beglänzen ließ.

Vor allem in einigen Porträts Scorels glauben wir die späteren Holländer, die Helfst und Lievens, vorgeahet zu sehen. Die vielen Brustbilder der Jerusalemsfahrer in Utrecht, bei denen der Maler so ruhig auf die Charaktere einging, so geistvoll durch die Hände, durch Hell und Dunkel die Eintönigkeit der Aufreihung zu umgehen wußte, liefern prächtige Beweise für seine Menschendarstellung!

Wir gewinnen ihn lieb vor unserem „Bildnis eines Mannes“ im Kaiser-Friedrich-Museum. Es scheint ein vornehmer Bürger zu sein, der in romantischer, der Campagna ähnlichen Landschaft weilt. Wie vor einem unsichtbaren Heiligenbild legt er die Rechte gegen die Brust, und man vermutet einen fehlenden linken Bildteil mit der Madonna. Das Licht spielt kosend mit den edlen Gebilden seiner Hände auf dem schwarzen Untergrunde des Rocks. In feinen Dunst hüllt die Luft Berge und zerklüfteten Fels und läßt ein vereinzelttes Bäumlein sich zart, wie auf umbrischen Gemälden der Perugino oder Pinturricchio, abzeichnen. Ein Malergelehrter ist hier bei der Arbeit gewesen, und daß ihn der Geist des Erasmus von Rotterdam anwehte, verrät eine wie überirdisch erhellte „Lukretia“ auf der Rückseite des auf Eichenholz gemalten Werkes. Die Antike hatte sich auch die holländischen Realisten erobert, und die Kunst des Scorel war kein unwürdiges Gefäß für die Ausstrahlungen des Humanismus.



Jan van Scorel / Bildnis eines älteren Mannes
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Johannes auf Patmos“

von Hieronymus Bosch (um 1460-1516)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Wer in den Sonderlingen Menschen von besonderer Anziehungskraft sieht, wird von der Künstlererscheinung des Hieronymus Bosch magnetisch gefesselt werden. An ihm vorbeigehen kann jedenfalls niemand, denn innerhalb der altniederländischen Malerei kennzeichnet er sich als der ganz eigenartige Eigenbrötler. Alles von seiner Hand ist auf geduldige Vertiefung in die Wirklichkeit gestellt, gleichviel ob sie der Selbstzweck der künstlerischen Darstellung oder das Außenkleid für den religiösen Inhalt ist. Auch Bosch ist ganz schollengewachsen, weil er als Realist vortrug und es ihn zu Stoffen aus der Glaubensgeschichte drängte, und doch besitzt er, wie kein zweiter seiner Umwelt, eine Anlage, Landläufiges kunterbunt durcheinander zu wirbeln und zu etwas Neuartigem umzubilden. Er trägt den weitbausichtigen Mantel des Phantasus, aus dessen Tiefen immer wechselnde, immer überraschende Dinge hervorquellen. Als Tyrann schaltet er über den Erscheinungsformen, die zur Abbildung durch seinen Pinsel herandrängen. Er beläßt ihnen auf das peinlichste ihre Natur, oder er verbindet sie miteinander, wirbelt ihre Teile mit aller Willkür zusammen und schafft Unersehene, das doch als Selbstverständliches auftritt. Ein Bild des Bosch bereitet den Genuß einer Frucht von sehr pikanter Art, aber je mehr sie abgeschmeckt wird, um so köstlicher wird ihr Geschmack. Es ist eben eine feine Kunst, in der sich ein ganz origineller Geist mitteilt. Auffallen müßte er uns überall, aber gerade unter den Phlegmatikern wächst seine Bedeutung. Heben wir vorsichtig betrachtend wie Gulliver, die Pygmäenwelt aus dem Werk des Bosch ans Licht, dann erschließt sich kein grenzenloses Wunderland. Wir können nichts vom Anfang und Ende aller Dinge ahnen. Hier ist vielmehr der Phantast der Lenker, der bissige Spötter, der schrullenhafte Grübler. Erschütterung versinkt in Possenhaftigkeiten, Andacht im drolligen Einfall. Wir müssen in Betracht ziehen, daß Bosch malte, als die Köpfe noch voll mittelalterlichem Aberglauben und Gespensterspuk steckten, als Rätsel und Allegorien in Mode waren. Daß unser Maler kein bloßer Drechsler von erstaunlichen Gebilden war, sondern ein Mensch mit tiefem Einblick in die Seelen, beweist er durch manche seiner Bildgestalten. Auch hierin kann er, wie auf der Madrider „Anbetung der Könige“, ganz der Altniederländer sein, denn lieblichstillen haben weder Memling noch Gerard David ihre Madonna hingeseht. Aber bei Bosch heißt es gründliche Umschau halten, denn in dem Mohrenkönig des Bildes, besonders in den neugierigen Leuten der Umgebung, regen sich lebendige Geister. Wie ein Hogarth kann er Charaktere aufdecken, wenn er auf der „Verspottung Christi“ im Eskorial den Heiland mit einer Gruppe von Besessenen und Fanatikern umstellt, von denen heißes Leben aussprüht, oder wenn „Der verlorene Sohn“ der Wiener Sammlung Sigdor so abgemagert und unstet vorüberschleicht. Es lohnt auch dem prächtigen Heimatschilderer näher zu kommen. Wir hören, daß die Kunst des Meisters sich bis in das ferne Ausland ihre Freunde warb. In Italien, vor allem in Spanien, wurden seine merkwürdigen Bilder angekauft, und wenn noch heute ein Hauptteil in Madrid zu studieren ist, lag es an der Liebhaberei des Königs Philipp II. für diese Besitzstücke. Philipp der Schöne wie Margarete von Oesterreich erwarben etwas von Bosch, und groß soll auch sein Ansehen in der Heimat gewesen sein. Dennoch hat er in aller

Zurückgezogenheit, ganz wie ein Einsiedler in der Vaterstadt Herzogenbusch gelebt, wo er um 1460 geboren wurde und 1516 starb. Die Berichterstattung stellt nur fest, daß er ein Sonderling war, und wir sind der feinen Technik seiner Arbeit doppelt dankbar, weil sie in aller Klarheit gewisse biographische Mitteilungen ablesen läßt. Sowohl aus der „Anbetung“ wie dem „Verlorenen Sohn“, der „Kreuztragung“ des Eskorial wie dem „Steinschneiden“ im Prado, das die Provinzbezeichnung – Jemanden den Stein schneiden, oder von der Narrheit kurieren – in so realistischer Genreform veranschaulicht, glauben wir einem Liebhaber stiller Fußtouren auf die Spur zu kommen. Wie reizende Landschaftsausschnitte aus holländischer Ebenenwelt, welche netten Beobachtungen dörflichen Treibens hat er mit in seine Bilder verwoben. Da bekommen wir klare Anschauungen von dem Bauernhaus mit seinem Schindeldach und Fachwerk, sehen in kleinen, feinen Ausführungen die Wirtshauswände, den Schweinetrog, die Amsel auf dem Gartenzaun. Selbst das erhabene Schauspiel der Anbetung des Christkinds wird in solcher Umgebung zum ganz besonders reizvollen Genrebild. Ja, der Schelm mit der Palette scheut sich auch hier vor dem Zusatz der Komik nicht, wenn er das täppische Landvolk durch Mauerspalten gucken oder auf Baum und Dach vor lauter Neugier klettern läßt. Die Bosch-Gespenster stellen ein sehr eigenartiges Völkchen dar. Tiere mit doppelter Anzahl von Beinen und Köpfen, Teile von Menschen- oder Tierleibern, die ganz selbständig auftreten, Mischungen aus verschiedenartigen Lebewesen, auch Zusammenfügungen von Instrumenten oder Werkzeugen mit Lebendigem, die unglaublichsten Ineinanderschachtelungen wimmeln auf Erden, in Paradies und Hölle. In jedem Fall scheint ein vollkommen glaubhafter Organismus geschaffen. Es sind so witzig erfundene Homunkuli, daß sie die Brueghel und Teniers gern aufnahmen. Nur den echten Märchendichtern, den romantischen Poeten sind solche Geschöpfe gelungen, und Bosch, der altholländische Maler, nimmt in der Künstlergesellschaft, die uns durch den Zauberstab der Phantasie der Erde entrückt, einen Ehrenplatz ein. Aber all seine Krausheit und Eigenheit hätte nicht zu seinem Ruhm ausgereicht, wenn er nicht vor allem das wirkliche Maltalent gewesen wäre. Zeichnerisch arbeitete seine Hand mit der vollkommenen Strichklarheit der Alt-Niederländer, und Bosch wußte durch schöne Lokalfarben und einen lichten, warmen Gesamttönen auch dem wählerischen Geschmack Augenfreuden zu bereiten. Als bodenwüchsiger Holländer war auch er dem Wesen des Lichtes auf die Spur gekommen.

Wir hören von vielen verlorengegangenen Werken des Meisters, aber es besteht genug, um diesen so sachlichen Phantasten mit dem frommen Augenaufschlag und dem Schelmenblinzeln gut erkennen zu können. Das kleine Gemälde „Johannes auf Patmos“ im Kaiser-Friedrich-Museum erscheint vorerst als der echte Niederländer. Dieses adrett behandelte Figürchen des jungen Heiligen, um den jedes Mantelfältchen kunstvoll geordnet liegt, der Fernblick in die Wasserwelt, die Bodenschwellungen, das gradlinige Bäumchen haben die Eyck und Bouts ähnlich gegeben. Eigenartig, wie für ein Bühnenbild angeordnet, wirkt die Engelererscheinung auf dem Hügel des Mittelgrundes und die winzige, links oben in die Himmelshöhe gesetzte Madonna. Aus dem etwas wunderlichen Bubengesicht des Antonius, wie aus seinem drolligen Gegenüber, dem Raben und dem Zwergkobold vorn rechts, spricht der echte Bosch. Und der ist auch auf der dunkel gehaltenen Rückseite des Gemäldes in einem Kranz von winzigen Spulgebilden und Passionsdarstellungen nicht zu verkennen. Da er immer aus der Fülle des Wirklichen und Unwirklichen schöpfte, kam es ihm nicht darauf an, ein Bild als Doppelbild zu malen. Und da ihn Irdisches und Unirdisches erfüllten, konnte er zum Schöpfer dieses eigenartigen Heiligenbildes werden.



Hieronymus Bosch / Johannes auf Patmos
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“

von Joachim Patinir (geb. Ende des 15. Jahrh., gest. 1524)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Von dem Landschaftsbilde verlangen wir heute vor allem Stimmung. Wir müssen an-
gesichts weiter Ebenen und Täler, oder am Waldquell träumen können. Wir müssen
Schauer in dunklen Klüften, vor Sturmwetter unter Wolkendrängen spüren. Den
Idylliker, den Romantiker wollen wir aus seinem Werk herauslesen, und nirgends ist uns
der trockene Berichterstatter abstoßender, als gerade auf diesem Felde der unendlichen Ge-
mütsregungen. Ähnlich scheinen alle Kulturvölker zu fühlen, und doch hat die Land-
schaft an sich erst spät in der Malerei ein Darstellungsrecht erworben. Schon die alte Kunst
verrät, wie früh die umgebende Natur die Sinne der Künstler reizte, Niederländer, Deutsche,
Italiener haben ihr Heimatgebiet stark mit in ihre Bildvorwürfe einbezogen. Vorgänge
der Religionsgeschichte, antiker Sage und Dichtung, wie das Treiben ihrer Volksgenossen
wurden oft genug im Rahmen der Landschaft dargeboten. Und diese Aufgabe machten sie
sich keineswegs leicht. Mit peinlichem Fleiß wurden Ausschnitte von größter Mannigfaltig-
keit auf Miniaturen, Tafelbildern, Wandgemälden wiedergegeben. Wir können nachweisen,
wann diese Meister vom Reisedrang ergriffen wurden, denn drollig mischt sich zuweilen
Heimatliches und Fremdländisches. Und dennoch galt dieser frühen Zeit die Natur nur als
die Begleitstimme, sie war ihnen nur als der Hintergrund notwendig.

Die Niederländer treten nicht als Stimmungsmenschen in ihrer Kunst auf. Diesen Rea-
listen danken wir eine Religionsmalerei von seltsam nationaler Färbung, und vor allem
eine herrlich anschauliche Kulturschilderung ihres eigenen Volkes. Beneidenswert erscheinen
uns die Flamen und Holländer der Renaissance und des Barock, so ewig lebendig, so trau-
lich und zugleich so vornehm ist ihr Volksleben im Spiegel ihrer Kunst erhalten geblieben.
Auch ihr weites Ebenenland mit seinen Grachten und Flüssen, mit den Küstenbuchtungen,
gegen die das Meerwasser stutet, haben sie bildlich gegeben. Aber erst die unsterblichen
Kuisdael und Hobbema bekannten sich frei zu einer bloßen Landschaftsmalerei, ohne
irgendwelche menschliche oder tierische Staffage. Vor ihnen gilt Joachim Patinir, der Alt-
Niederländer, als der erste echte Landschaftsmaler der Nation. Er ist nicht echt in der Auf-
fassung unserer Tage, und doch hat er mit tiefschauenden Blicken und liebendem Herzen
bestimmte Teile seines Landes betrachtet. Eigentlich wiederholt er stets den gleichen Aus-
schnitt, er braucht eine entschieden romantische Natur. Jergendwo ist das Meer sichtbar oder
spürbar. Ein schlängelnder Fluß, ein Binnensee tut sich auf. Zahlreiche Buchten greifen in
die Ufer. Inseln schieben sich vor. Wald lagert sich ein und läßt da und dort ein verein-
zeltes Baumgebilde aufragen. Ihm genügt das Flachland nicht, überall heben sich Boden-
schwellungen, recken sich wie zu Gebirgen auf und ganze Tafelsteinlagerungen wachsen
empor. Ja als stärkste Wirkung sondert sich ein vereinzelter Felskoloss ab, der dann wie
ein einsames Urweltgebilde ragt. Aber der merkwürdige Romantiker, der offenbar manches
von italienischer Kunst absah, bleibt doch ganz der Niederländer, wenn wir näher auf ihn
eingehen. Da gibt es Überraschungen wie aus einem Wunderknäuel auf seinen kleinen
Bildern. Ganz entzückende Kirchen mit spitzenseiner Gotik, Burgen, Landhäuser, Mühlen,
Taubenschläge, Brücken, Ruinen, Zäune, auf denen die Vöglein singen, machen sich deutlich.

Immer größer wird die Fülle, ein Makrokosmos wächst schließlich aus dem Mikrokosmos. Und es fehlt auch nicht an Menschen, elegante Leute und Bauern treiben ihr Wesen. Patinir hat gern biblische Stoffe in seine Allerweltslandschaften verlegt. Eine Flucht nach Ägypten, eine Taufe Christi, eine Versuchung des Heiligen Antonius spielt sich ab. Wie die heimischen Malgenossen macht er ohne Bedenken orientalische Menschen zu guten Niederländern. Oder er bedarf auch des zusammengesetzten Naturbildes, um eine Jagd, Hirtenleben, Schiffahrt mitzuschildern. Trotz des Motivreichtums ist jede Kleinigkeit mit äußerster Gewissenhaftigkeit nachgeschaffen. Was für eine wundervolle Zeichenkunst kündigt sich aus Rahmen geringsten Umfangs. Patinir ermöglicht sich eine so staunenswerte Reichhaltigkeit durch ein Hochlegen des Horizontes. Und doch raubt er uns dabei die Luft nicht, denn alles scheint natürlich gelagert, der Fernblick bleibt uneingeschränkt. Als Dürer auf des Ruhmes Höhe seine Fahrt in die Niederlande antrat, hat er Patinir als guten Landschaftsmaler bewundert. Er nennt ihn ausdrücklich nur als solchen, aber wir wissen, daß seine Kunst uns noch anderes bietet. Quinten Massys, dem Vermittler der Hochrenaissance-Schönheit für die flämische Heimat, muß des Patinir Eigenart so zugesagt haben, daß er sich sogar zu einer Schöpfung mit ihm zusammetat. In eine der romantischen Landschaftsidyllen komponierte er eine „Versuchung des heiligen Antonius“, die das Prado-Museum aufbewahrt. Das Teilnehmergehäuft scheint uns ganz zugunsten Patinirs ausgefallen, denn so reizvoll sich auch hier niederländische Kokotten um den traurigen Büßerkavalier bemühen, sind doch die Wunder des Naturpanoramas für die Anziehungskraft des Bildes entscheidend. Es dankt Tonschönheiten sicher auch der Hand des Massys, dem Meister süßer, weicher Farbenklänge, denn Patinir vermag uns nirgends als Maler recht zu befriedigen. Er ist mehr der Zeichner höchsten Ranges, haftet in der Farbe an zunftmäßigen Vorschriften. Wie in der deutschen Landschaftsmalerei Hackert behauptete, Laub dürfe nur in drei Formen, als Kastanie, Eiche oder Pappel gezeichnet werden, stand Patinir auf dem Standpunkt, der Vordergrund muß braun, der Mittelgrund grün, die Ferne blau gemalt werden. Er war der Zeitgenosse der Memling, von der Goes und Bosch, aber das malerische Genie war ihm nicht beschieden. Für die Landschaft empfing er von Gerard David gewisse Anregungen. Sie werden klar, wenn wir „Die Taufe Christi“ in der Beiden Behandlung vergleichen. Sicher triumphiert Patinir über den Flanderer in dem Naturteil seines Bildes, er scheint dem Mann der tadellosen Haltung an seelischer Fülle überlegen.

In dem Tal der oberen Maas in Dinant hat Patinir Ende des 15. Jahrhunderts seinen Lebensweg angetreten. Wir hören nur, daß er 1515 in der Lukas-Gilde Aufnahme fand, und daß er 1524 in hohem Ansehen in Antwerpen starb. Unser Bildchen „Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ ist ein Juwel des Kaiser-Friedrich-Museums. Es läßt alle Eigenart des Künstlers klar in die Erscheinung treten. Unendlich vieles aus dem Reich der Schöpfung, aus Stadt und Land, ist hier zusammengedrängt und doch mit höchster Klarheit hingeseht. Ein bezauberndes Genrebildchen für sich ist die feine Maria, deren faltenreicher Mantel wie von Gerard Davids vorsichtigen Händen um sie drapiert scheint. Zu ihrem zarten Wesen paßt das fein gerandete, weiße Kopfstuch, und der Korb vor ihr ist ein kunstgewerbliches Gebilde von reizender Ausführung, wie überhaupt aller Zauber der niederländischen Intimschilderung sich voll entfaltet. Ein schmaler Pfad in der Mitte leitet zu dem turmartigen Felsen, der in seinem Innern ein Kloster birgt. Ein Baum reckt seinen Wipfel noch über dieses Schaustück hinaus, und doch ist für die Kunst des Realisten alles ganz gleichwertig. Er wird uns der Erzieher zur Ehrfurcht vor dem Kleinen.



Antonis Mor / Johann Gallus
Gemälde-Galerie, Kassel

„Dorfkirchweih“

von Pieter Brueghel dem Älteren (um 1525-1569)

Kaiserliche Gemäldegalerie, Wien

Es ist ein weiter Schritt von den Gebrüdern Eyck bis zu dem letzten Maler der Alt-Niederländer, Pieter Brueghel. Fesseln eines durchaus kirchlich gebundenen Künstlertums scheinen gesprengt, und mit Hast und Lärmen drängt das volle Leben in die Kunst hinein. Noch gehört Biblisches zum festen Bestand der Bildstoffe, aber es wird so eng mit dem heimatischen Treiben verflochten, daß wir Mühe haben, eine Kreuzigung, einen bethlemitischen Kindermord nicht für ein holländisches Volkereignis zu nehmen. Ganz wird auch der Zoll an die Zeit abgezahlt, denn all ihr Aberglauben, ihre Spukgeschichten und Sprichwörter gewinnen Gestalt in der Darstellung. Man hat Pieter Brueghel den Älteren als den Bauernmaler bezeichnet, aber das Beiwort kennzeichnet nur einen Teil seines Schaffens. Er hat als Landschaftler, als Phantasiemaler Hervorragendes geleistet, doch mit Leidenschaft stellte er Menschen, die Masse, dar, und für sie standen ihm stets nur die Bauern der Heimat Modelle. Wie wunderbar zierlich er oft sein Werk ausgestaltete, das breite Treten, das plumpe Bewegen der rundlichen Niederländer wird kenntlich. Aber der geniale Brueghel schwingt sich turmhoch über die Brouwer und Ostade, weil keinem wie ihm die spielende Leichtigkeit beschieden war, aus der Fülle, und die Fülle selbst mit Feder und Pinsel festzuhalten. Als Realist hat er die Bauern gesehen, wir finden keine Spur der Theatralik unserer Düsseldorfer oder der englischen Volksmaler. Mit Hogarth, dem niederländisches Blut beigemischt scheint, finden sich Beziehungen, aber Brueghel ist nicht von der moralischen Mission beherrscht. Er will spenden was die glücklichen Augen erhaschten. Er will auch spotten, tadeln und Schauer wecken, aber naturtreue Porträtierung des Treibens der Landsleute ist ihm das Wesentliche. Durch ihn sehen wir die Volksaufzüge und Feste, Jagden, Hirtenleben, Hochzeit, Schlittschuhlauf und Kinderspiele gespiegelt. Mit der Menge weiß er ihre Dörfer, das Innere ihrer Häuser, ihre weite Flachlandschaft zu malen. Herbstliche Melancholien strömen aus rotbraunen Tälern, wir spüren eisiges Wehen im Weiß der beschneiten Fluren. Brueghel hat bewegte Zeiten in Antwerpen mitdurchlebt. Er hat all den Glanz des Lebens gesehen, der den venezianischen Gesandten in seinem Bericht damals zu der Äußerung zwang: „Ich trage Sorge, denn ich sah Venedig von Antwerpen überflügelt.“ Es war die große Zeit des Welthandels, als Antwerpener Kaufherren 4000 Segler in alle Meere schicken konnten. Und es war auch die bewegte Reformationszeit, die mächtig am eingewurzelten Aberglauben rüttelte, und die die freien Niederlande in den Kampf mit ihrem Herrscherhaus trieb. Offenbar hat viel von diesem Allen in des Malers Seele Resonanz gefunden. Mit seiner „Kreuzschleppung“, dem „Triumph des Todes“, der „Bekehrung Sauls“, dem „Turmbau zu Babel“ will er durch Biblisches große Gefühle wecken. Seine Allegorien „Die Faulheit“, „Die Geduld“, „Die Wollust“, ein Stück wie der vom „Krieg der Kassenschränke und Sparbüchsen“, wie das Gemälde vom „Schlaraffenland“ waren erzieherisch beabsichtigt. Der Maler hat selbst tief vom Trank des Daseins geschlürft, hat bereut und gebüßt, und begriff menschliche Schwächen. Er muß Wahnvorstellungen gut verstanden haben, sonst hätte er nie das Bild seiner „Tollen Grete“ malen können. Er muß das Weh der Menschheit schwer mitgetragen

haben, sonst wäre das erschütternde Gemälde „Die Blinden“ nicht entstanden. Hier sind es auch nur ein halbes Duzend plumper Bauern, die des Weges daher tasten, aber unvergeßlich prägt sich ihre Hilflosigkeit, ihr sehnsüchtiges Hungerleidertum dem Gedächtnis ein.

Fraglos liegt ein Hauptreiz der Werke des Bauernbrueghel in seiner Kunst der Landschaftsmalerei. Entzückendes danken wir in dieser Art den Alt-Niederländern, aber, trotz der Patinir und Bouts, behauptet er die erste Stellung. Glücklicherweise sind Zeichnungen und Stiche in großer Zahl erhalten, und es ist ein erlesener Genuß, solchem Könner gründlich in seine Werkstatt zu schauen. Brueghel ist vor allem Federzeichner. Die malerische Art der Venezianer, oder unseres Menzel hat er nie angestrebt, aber er ist der Meister der präzisen, feinen Linie, die nur die Feder hervorbringt. Wie geht er den leisesten Wendungen des Umrisses nach. Er weiß Leben durch sprühendes Punktieren, auch durch ein bloßes Leerlassen zu schaffen. Diese Kunst hat er daheim, wie auf seinen Reisen nach Italien und durch die Schweiz beständig geübt. Berge und Flachland liegen ihm, Idyllisches und Erhabenes. Er beherrscht das mächtige Terrain, und entzückt immer durch eine Feinheit der Ausführung, die sich in Schilderung des Gezweigs und der Ranke am Wege kaum genug tun kann. Brueghel weiß in verhältnismäßig kleine Rahmen weite Strecken einzuziehen, und die Art des Hochlegens des Horizontes gestattet ihm, reich in der Ausschmückung mit kleinen Zügen zu sein. Obgleich er viel Holländisches hat, ist er in solcher zierlichen Wiedergabe des Beiwerks der Niederländer.

Als Bauernsohn soll Brueghel um 1525 in einem Ort an der Dommel, die in die Maas fließt, zur Welt gekommen sein. Wir finden ihn in Antwerpen bei Pieter Coecke van Aelst in der Lehre. Und hier muß sich ihm das Reich der Kunst weit aufgetan haben, denn sein Meister galt den Vornehmen als Geschmacksdiktator. Hier wurde die italienische Renaissance als alleinseligmachendes Vorbild aufgestellt, was die eingeborene Richtung des Bauernmalers jedoch kaum berührte. Unter dem Stecher Coek hat er dann viel gearbeitet, und zahlreiche Schöpfungen wären für uns verloren, wenn sie in diesem Verlag nicht wenigstens durch den Stich vervielfältigt worden wären. Reisen und tolles Treiben haben der quellenden Fruchtbarkeit keinen Abbruch getan, aber die vorsichtige Witwe Coekes wußte eine Übersiedlung von Antwerpen nach Brüssel herbeizuführen. Hier wurde er ihr Schwiegersohn und lebte, ein wenig unter ihrer Aufsicht, bis zu seinem Tode 1569 ein ruhigeres Leben. Wenn sein Testament der Gattin die „Landschaft mit dem Galgen“ bestimmte, die heute in Darmstadt zu bewundern ist, hat er durch diese Schenkung sicher einer besonderen Schätzung Ausdruck gegeben.

Mit welcher Beobachterschärfe und Sachlichkeit Brueghel Bauernleben schildert, macht die berühmte „Dorfkirchweih“ in Wien deutlich. Blut vom Blute des Malers pulst in diesen Landleuten, die so gründlich ihre Feste feiern. Sie tanzen, musizieren, küssen und trinken, als ob es sich um ernsthafte Aufgaben handelt. Alt und jung muß der großen Feier ihren Zoll zahlen. Die Energie, mit der das vordere Tänzerpaar in die Dorfstraße hineinstürmt, wird bald Schläffere wie in einen Wirbelzug mit hineinreißen. Hat sich doch der Mann sogar den Kochlöffel seiner Frau an die Mühe gesteckt, so toll soll einmal das Oberste zuunterst gekehrt werden. Dabei sieht es blisfsauber in dem wohlhabenden Dorf aus. Die Stuben sind leer, denn die Bauern sind draußen, und nur von der roten Fahne und dem Heiligenbild am Baum liest man den kirchlichen Charakter des Festes ab. Die breiten, lebhaften Farbflecke, das viele Weiß und aparte Zusammenstellungen, wie die von Selbbrunn und Grau, kennzeichnen den originellen Niederländer.

„Maria im Rosenhag“

von Stephan Lochner (stirbt 1451)

❖ Wallraf-Richartz-Museum, Köln ❖

Das Antlitz der deutschen Kunst wechselt im Lauf der Jahrhunderte beständig seinen Ausdruck. Oft blickt es uns ganz fremdartig an, und nur gewisse, stets sich behauptende Grundzüge halten den Nationalcharakter fest. Wir wissen, wie wenig wohlwollende Beurteiler den Begriff des Teutonismus gegen uns ausmünzen, aber nur der Mangel an Kennerschaft läßt sie zarte, liebenswerte Seiten übersehen. Seit um den Einzug des 15. Jahrhunderts die ersten Tafelmalereien im Niederrhein-Gebiet entstanden, drängt ein sinniger Lyrismus zum Ausdruck. Frauenhaft feine Gestalten treten in den Bildwerken auf. Leise reden mildverschmolzene Halböne der Farben, und reizende Genre-einfälle umranken den Vorwurf. Damals füllte die Religion als höchste Angelegenheit das Denken der Künstler. Auf Kriegsschauplätzen, in Konzilen und auf Scheiterhaufen wurde über das Für und Wider der päpstlichen Herrschaft entschieden, aber nichts als Madonnen- und Heiligenkult galt dem Maler als darstellungswürdig. Wenn uns Meister Wilhelm und Stephan Lochner auch wie innerhalb eines Glashäuschens zu schaffen scheinen, so haben sie dennoch schon ganz helläugig in die Umwelt gespäht. Aber die Gestalt der Menschen, ihre Tracht, über Blumen und architektonische Zierate haben sie sich gut unterrichtet. Seelische Innigkeit wünschten sie vor allem mitzuteilen, Glaubensinbrunst zu wecken, aber nach Möglichkeit wurde die reale Grundlage gesichert. Nicht von ungefähr ist es gewesen, daß Albrecht Dürer sich auf seiner Fahrt in die Niederlande zu Köln das weitberühmte Dombild Stephan Lochners anschließen ließ. Er stand damals selbst in der Reife seines Könnens, wenige Jahre vor seinem Tode, und hätte sich dieser künstlerischen Unterlassungsfünde nicht schuldig machen wollen. Uns erfüllt heut angesichts dieses Schates frühdeutscher Malerei nicht etwa nur eine Bewunderung, die der Ehrfurcht vor dem Längst-entstandenen, sondern die rein künstlerischen Wirkungen entspringt. Sehr geringe Anhaltspunkte über die Person und das Leben des Malers sind uns übermittelt worden. Wir wissen, daß er vom Bodensee stammte. Er muß sich einen Namen gemacht haben, denn die Kölner beriefen ihn zur Schöpfung eines mehrteiligen Altargemäldes für die Kapelle ihres Rathauses. In Köln soll er gute Kundschaft gefunden haben, denn es gehörte zu den Gepflogenheiten der Begüterten, Andachtbilder für ihre Bürgerheime zu bestellen. Und wer hätte ihrem Geschmack für das Holdselige, Innerliche besser genugtun können als Stephan Lochner. Hier ist er schließlich auch als Hausbesitzer sesshaft geworden, und die Chronik meldet 1451 als sein Todesjahr.

Große Lücken, die durch diese allzu spärlichen Aberlieferungen in der Lebensgeschichte des Meisters klaffen, lassen sich ein wenig durch das Studium seiner Werke ausfüllen. Die Vermutung liegt nahe, daß er als Sohn des Alemannenwinkels zwischen Jura, Schwarzwald und Vogesen mit der benachbarten Kultur Italiens in Berührung gekommen sei. Hier an diesen Knotenpunkten hat sich zur Karolinger- und Hohenstaufenzeit viel Lateinisches und Germanisches verschmolzen. Ein berückender Einschlag wurde der feine Geist der Antike in kraftvoller deutscher Wesensart. Wir betrachten die Tafelbilder in Kölner Museen, die Stephan Lochners Namen tragen, und es ist, als ob sich Fäden zwischen

Giotto, Fra Angelico und dem Meister vom Bodensee spinnen. In der Bildausgestaltung, wie in der seelischen Stimmung gibt es Gleichlänge, die auf Italienfahrten des Deutschen schließen lassen. Auch Meister Stephan setzt, wie Filippo Lippi, sein feingliedriges, etwas breitköpfiges Prinzehchen, die „Madonna im Rosenhag“, mit ihrem Jesulein in das Grüne hinaus auf blumigen Teppich. Auch er weiß durch ihre rührende Bescheidenheit zu ergreifen. Und doch kennzeichnet sich deutsche Eigenheit in einem Genrewesen seiner Bilder, das in seiner Art wie Märchenstoff von Grimm, wie Zeichnungen Schwinds anmutet. Das lieblich-ehrpuffelige Kinderorchester rings um die Himmelskönigin ist echt deutsches Kleinvolk. Schauen wir die „Madonna mit dem Veilchen“ im Kölner Erzbischöflichen Museum, wie die Gestaltenfülle des Dombildes näher an, so berichten sie von einem Künstler, der an den Verkehr mit Menschen einer besseren Lebenssphäre gewöhnt war. Es fehlt das derbe Alltagselement, das häufig in deutscher Kunst zum Ausdruck kommt. Schon wird auch das niederländische Wesen spürbar, das bald in immer steigendem Maße unsere Kunst von Norden her durchdrang. Der durch Schönheitsliebe und Vornehmheit geadelte Realismus der Eyck und Roger van der Weyden muß dem Meister des Kölner Dombildes sympathisch gewesen sein. Bei aller Liebe zum Prächtigen, die er mit Malbrüdern aus dem Süden und Norden teilt, tritt in der Meisterschöpfung des Dombildes in voller Klarheit das Deutschtum Lochners hervor. Diese anbetenden Könige, ihre Ritter und Knappen tragen die runden Züge, die wir von den Bildern der Witz und Lucas Moser kennen. Wenn auch die damenhafte Madonna in ihrer hohen Krone kühlen Wesens scheint und ihr ernstes Jesukind unnahbar, alle Gestalten ihrer Umgebung strahlen die Wärme gutmütiger Naturen aus. Dieses sympathische Fluidum steigern die wohl lautenden Farben, so daß wir an schwäbische Meister erinnert werden. Die Darmstädter „Darstellung im Tempel“ verrät in der Gruppenbehandlung noch die gleiche Gebundenheit. Sie schaltet voller Naivität mit dem menschlichen Modell, hat aber bei allem wählerischen Beiwerk die gleiche zarte Empfindungsfülle. Vor Lochners kniender Maria auf der „Geburt Christi“ in Altenburg, deren Mantelfalten so weich und kunstvoll um sie gelagert wurden, müssen wir des deutschen Gretchens denken. Der Kölner Frühmeister hat weiblicher Innerlichkeit tief nachgespürt. Er kann uns wie ein Maeterlinck berühren, wenn wir die fein beherrschte Nervenerregtheit seiner Maria auf dem entzückenden Bilde der „Verkündigung“ im Kölner Dom auf uns wirken lassen. Hier weiß er auch als Kolorist, wie die Farben flüstern können. Nirgends tritt uns sein mit so vielem Ästhetentum gepaarter Kinderfönn deutlicher entgegen als in den beiden Gemälden, die er der „Maria im Rosenhag“ widmete. Reicher in der Ausgestaltung ist das Werk des Kölner Wallraf-Richarz-Museums. Der Mantel, der Schmuck der Madonna ist großartiger. Sie trägt eine hohe, sechsackige Perlenkrone und große Perlen im Brustschmuck. Als demutvolle Himmelskönigin sitzt sie auf ihrem Kissenplatz im eingehegten Gärtlein. Geschäftig verrichten vier Engellinder Chorknabendienste um sie her, reichen ihr Rosenzweiglein und Nelken. Fast pedantisch ist die Anordnung. Aus dem engelerfüllten Gewölk oben links und rechts segnet Gottvater und schwebt der göttliche Geist als Taube herab. Der rosige Körper des lebenswürdig-ernsten Jesukindes hebt sich von dem Blaugrün des Madonnenmantels, und wie breite, goldene Scheiben sitzen die Heiligenscheine hinter den Köpfen. So ausdruckslos auch diese Mutterhände scheinen, wir spüren Kühlung mit einer schweren Mission, die auf junge Schultern gelegt wurde. Die Gebrüder Boisseree hatten diese Perle deutscher Frühkunst ihrer Sammlung einverleibt, bevor sie in das Münchener Museum überging.



Stephan Lochner / Maria im Rosenhag
Wallraf-Richartz-Museum, Köln

„Porträt des Hieronymus Holzschuher“

von **Albrecht Dürer (1471-1528)**

♦ Kaiser Friedrich-Museum, Berlin. ♦

Für uns Deutsche bedeutet der Name Albrecht Dürer ein Haushaltwort und ein Weihewort. Vorstellungen von Dürers Werken sind ganz mit uns verwachsen, und sein Geburtshaus in Nürnberg ist ein Nationalheiligtum. Der gebildete Deutsche nennt das Wort Dürer mit Kühlung und besonderem Stolz. In ihm faßt er die Summe alles Besten zusammen, dessen wir uns als Volkstugenden rühmen: Gewissenhaftigkeit und Gemüt. Dürer ist ihm der Inbegriff von Denkertiefe und Dichterphantasie. Spricht man mit Geringschätzung von deutscher Kunst zu der Zeit, als Italien seine Raffael und Tizian besaß, dann wird Dürers Name wie eine Siegeslosung ins Treffen geführt. Er vor allem rettet das Ansehen deutscher Kunst. Durch lange Jahrhunderte hindurch leuchtet immer die eine Zentralsonne Dürer. Das Zeitalter der Reformation und der dreißigjährige Krieg hemmten und zerstörten soviel deutsches Kunsttalent, daß dieser Künstlerkult zuweilen die Formen einer fast blinden Verehrung angenommen hat. Wer gewöhnt ist, das Auge an den Schönheiten des internationalen Kunstbesitzes zu entzücken, muß bei Dürer Manches als störend, als unbefriedigend empfinden. Seine Formen schwellen nicht frei und herrlich, seine Gestalten sind nicht nach dem Gesichtspunkt der augenerfreuenden Schönheit gewählt, seine Kompositionen stehen nicht unter dem Diktat der Eurythmie. Enge, Häßlichkeit, Alltäglichkeit, Krausheit und Überladenheit haben wir bei ihm in Kauf zu nehmen. Oft fühlen wir uns so verwirrt und erdrückt, daß wir atemheischend ins Freie flüchten möchten. Und dennoch gewinnt uns immer wieder der Große, der Gute. Er hat zu seiner Zeit schon die Besten in Venedig und Rom und den Niederlanden begeistert. Einsam ragte er über seine Tage hinaus wie ein erraticus Block. Man begreift es nicht, wenn man seine Umwelt studiert, daß er aus ihr hervorging, und wie er soviel werden konnte. Gerade bei diesem Künstler müssen wir uns mit seiner Zeit, der Vaterstadt, den dortigen Lebensgewohnheiten recht vertraut machen, um die ganze Größe und Eigenheit seiner Persönlichkeit zu verstehen.

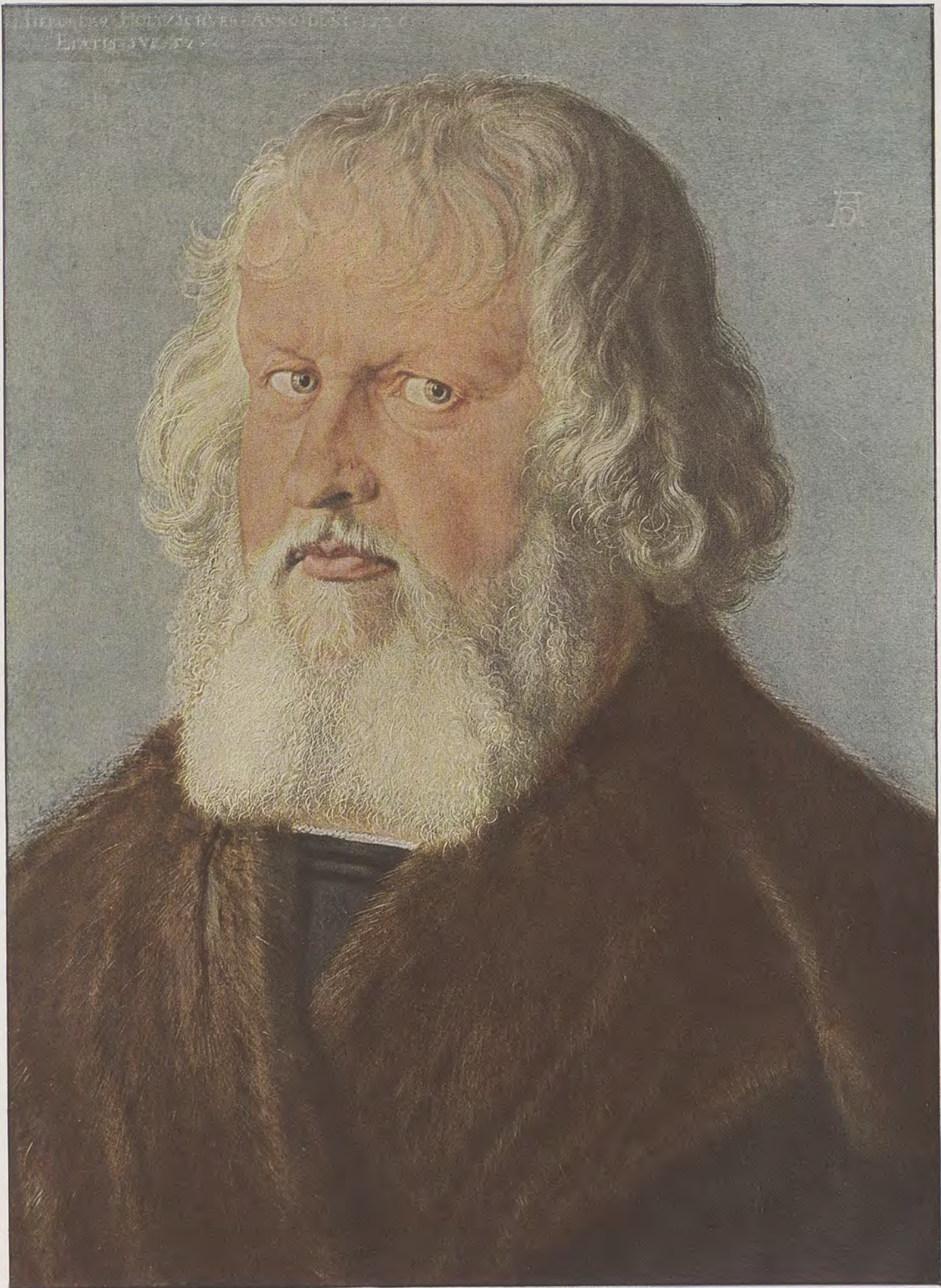
Dürer wurde 1471 in Nürnberg geboren. Er fand keine bedeutende Landeskunst vor, als er bei dem Altarbilder-Fabrikanten Michael Wohlgemut das Malen erlernte. Sein Meister, der Vieles von den Niederländern angenommen hatte, konnte den jungen Goldschmiedsohn wohl unterweisen, aber er vermochte ihn nicht lange zu fesseln. Schon nach ein paar Jahren trieb es den fünfzehnjährigen auf die Wanderschaft gen Italien. In Venedig lernte er viel, man suchte ihn dort zu halten, aber Dürer gehörte zu seiner Vaterstadt. Hier gründete er sein Heim, seine Werkstatt. Hier war er der Freund der Besten, und wenn er auch wiederholt Italien und die Niederlande bereiste, Nürnberg blieb der Wurzelboden, und hier liegt er seit 1528 beerdigt. Gegen hohe Jahrgehälter hatten die Venezianer und Antwerpener ihn zu fesseln getrachtet, aber Dürer mußte seine beste Schaffenskraft der Heimat widmen, wenn sie ihm auch „in dreißig Jahren nicht für fünfhundert Gulden Arbeiten auftrug“. Nur Entwürfe für einen Degenknopf, ein Gebetbuch, einen Triumphwagen

und eine Ehrenpforte hat Kaiser Maximilian bei ihm bestellt. Er fand in Deutschland nicht die Medicis und Gonzagas, die ihm goldene Ernten für seine Kunstausaat bereiteten.

Trotzdem verbreitete sich schon damals durch Deutschland sein Ruhm als Maler von Altargemälden, Porträts, Landschaften, als Stecher, Holzschneider, Zeichner und Gelehrter. Ähnlich wie die des Leonardo war seine Stellung unter den Kunstgenossen. Man liebte den schönen und guten Meister, man staunte seine vielseitigen Leistungen an, und man empfand etwas über das irdische Maß Hinausreichendes in dem großen Magier. Sichtlich hat der befreiende Einfluß Italiens auf manche seiner Kirchengemälde und Madonnen eingewirkt. Von dort her kam ihm Vereinfachung und Großzügigkeit. Sein prachtvoll aufgebautes „Kronleuchterfest“ in Prag, sein herrlicher „Heller Altar“ in Frankfurt, sein großartig feierliches Gemälde der „Dreieinigkeit“ in Wien, seine „Madonna mit dem Zeisig“ in Berlin bezeugen es. Zu der Fülle und Pracht italienischen Kolorits ist er niemals vorgezogen, seine Farben können frisch genug leuchten, aber streifen oft das Schrille, Bunte. Seine zeichnerische Genialität haben selbst die Paduaner und Florentiner nicht erreicht. „Mit was für Pinseln malen Sie Ihre Haare“ hat ihn Bellini gefragt.

Als Porträtist ist Dürer von keinem in Charakteristik überboten worden. Er malte nicht nur als tiefschauender Psychologe, sondern mit der hartnäckigen Treue des Kopisten. Unser Gemälde des Nürnberger Patriziers und einstigen Bürgermeisters „Hieronymus Holzschuher“, das das Berliner Kaiser Friedrich-Museum zu seinen Perlen zählt, ist ein typisches Beispiel seines Klassizismus als Menschenmaler. Es entstammt dem Jahre 1526, der Reisezeit des Meisters, und schildert den prachtvoll lebendigen Greisenkopf des Freundes mit der Detailvertiefung eines Illuminators. Die Charakteristik ist von schlagender Überzeugungskraft. Der Blick der klaren, gütigen, humorvollen Augen hält uns in zwingendem Bann, und alle eingehende Modellierung hilft das Gepräge der Kraft hervorheben. Auf einen solchen Vertreter deutschen Volkstums aus Reformationszeiten können wir stolz sein. Wundervoll steht hier das Inkarnat des Kopfes zu dem blaugrünen Hintergrund, und bis in jedes Haar des Bartes und der pelzgefütterten Schube ist unendliche Sorgfalt verwendet. Diese Art der Porträtierung macht das Kopf- oder Halbfigurenbild zur Voraussetzung, es zieht die absolute Vollendung des Teils dem großzügigen Vollbild vor.

Wir können Dürers Kunst als Bildnisdarsteller ebenso an seinen Selbstporträts und einzelnen anderen gemalten, gezeichneten oder gestochenen Köpfen genießen. Hier ist er immer ganz der Künstler, der die Wirklichkeit, die Natur in all ihren Tiefen ergründet. Er hätte jedoch niemals zu den Größten aller Zeiten gezählt, wenn seiner Beobachtertreue nicht so viel Gefühlsinnigkeit und Phantasiefülle gepaart gewesen wäre. Die Vereinigung all dieser Gegensätzlichkeiten findet sich in manchen Gemälden, aber wir müssen Dürer dem Kupferstecher und Holzschneider besonders tief in sein Schaffen blicken, um ihn in seiner ganzen Höhe zu erkennen. Mit dem Grabstichel und Messer hat er all seiner visionären Gewalt, seiner Phantastik und seinem echt deutschen Familiengefühl den klarsten Ausdruck verliehen. In dem Frühwerk, den Blättern der „Apokalypse“, lebt sich ein düsteres, stürmisches, bis ins Uberschwängliche greifendes Denken aus. Ein kühner Herrscherwillen prägt der deutschen Graphik neue, großartige Formen. Die späteren Holzschnittfolgen, die „Große“ und die „Kleine Passion“, wie die sechzehn Blätter des „Marienlebens“ sind von ungleicher Güte, aber reich an pathetischen und idyllischen Schönheiten. Sie lösen die Symbolik des Göttlichen in das Menschliche auf, verraten italienische Berührung, aber vor allem den Dürer, der leidenschaftlich in seiner Zeit und in seinem Nürnberg wurzelte.



Albrecht Dürer / Porträt des Hieronymus Holzschuher
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

❖ „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ ❖

von Lucas Cranach d. Ä. (1472-1553)

❖ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ❖

Die neue Zeit hat dem Genre in der Malerei das Todesurteil gesprochen, doch sproßte es reichlich allerorten. Redselig und schelmisch grüßt es aus den Bilderreihen ägyptischer Bauten wie von den Ruinenwänden Pompejis. Es hat uns wichtige Kulturberichte aus der Zeit der Gotik und Renaissance übermittelt. Als aller Kunstinhalt wesentlich dem Götterfülltsein entsprang, mischte sich diese liebenswürdig menschliche Darstellungsweise vielfach in alles Bekennerpathos. Die Gestalten der Michelangelo und Piombo recken sich ins Riesenhafte, alle Formengebung um sie her nimmt ein großartiges Wesen an, und doch haben die Carpaccio, Lippi und Ghirlandajo so vieles aus dem Alltagsleben abzuschildern. Die Niederlande waren, solange sie ihrer Volksart treu blieben, ganz auf Genrehaftigkeit gestellt, selbst in des großen Rembrandts Schaffen behauptet sie ihr Recht. Deutschland wie Italien vermochten niemals diese Äußerungsweise gänzlich zu unterdrücken. Des Deutschen Liebe für das Gemütliche, Heimelige, seiner herzlich mitteilbaren Art, dem Familienmenschen und Naturfreund entspricht die Kunstgattung, die dem Lebensgetriebe ein häuslich stilles Antlitz gibt. Bei aller Kühnheit der Einbildungskraft, aller Unerfrohenheit des Naturalisten wird Dürer immer wieder der gemütvollste Schilderer des Alltagsdaseins. Holbeins niederländische Veranlagung nimmt all seinem Schaffen des Dramatikers ungestümen Puls, und selbst innerhalb der kühnen Visionen des großen Einsamen Grünewald gibt es stilles Glück im Winkel.

Zwar prägt sich unter Lucas Cranachs Frühwerken der Schleißheimer „Christus am Kreuz“ durch schmerzvolle Innerlichkeit und düstre Landschaftsstimmung stark dem Betrachter ein, aber er bleibt die Einzelerrscheinung. So stark ist er als solche empfunden worden, daß Grünewalds Namen für die Künstlerbezeichnung herangezogen wurde. Der echte Cranach kündigt sich im Genrehaften. Er kann die Würzen der Anmut und naiver Heiterkeit nicht fortlassen. Immer erzählt er mehr als er unter dem Zwang künstlerischer Eingebung ausströmt. Er spürt die Erschütterungen des wahren Tragikers selten. Ganz ist er ein Kind Süddeutschlands, wo die unterhaltbaren Plauderer zu Haus sind. Mit den Altdorfer und Huben vertritt er den höchst eigenartigen und reizvollen Donaustil, den ein Kenner erklärt als „alles in allem doch eine harmlose Weltlichkeit des Sinnes, die niedere, kindliche, aber grade darin so anmutende Erscheinungsform der Entdeckerfreudigkeit, die das Zeitalter durchzieht“. Nicht mit Unrecht heißt Cranach auch der „Hans Sachs der Malerei“, obgleich er als Bürgermeister und Fürstenfreund seinen Geschmack am Vornehmen selten verleugnet. Aber auch ihm geht die Malarbeit munter von der Hand, auch er weiß ohne Zimperlichkeit zuzugreifen, und den Besten wie den Vielen etwas zu geben. Gleichviel ob er vorerst als Katholik, später als treuer Anhänger des Protestantismus Religiöses malt, ob er Stoffe aus dem Alten oder Neuen Testament, Antikes, Sinnbildliches, Jagden oder Bildnisse gestaltet, er ist diesseitig gestimmt. Wie der Spasmacher im Drama der Reformationszeit treibt der Geist des Genres in seiner Kunst sein Wesen. Seine Madonnen sind ansprechende junge Mädchen, goldblond und hausfraulich. Ganz fern liegt ihnen der schicksalschwere Ernst der Heilandsmütter Mantegnas. Sie halten sich gern

im Freien auf, sitzen nicht auf teppichbehangenen Thronen oder Prunkaltären, sondern unter dem Apfelbaum, der Tanne, auf einer Holzbank am Fuße der mittelalterlichen Burg. Was für ein molliges Polsterkissen mit wählerischer Zier hat die Maria im Breslauer Dom ihrem Knäblein zum Sitz bereitet. Wie ordentlich liegt ihr Goldring neben dem Kissen, und wie zierlich neigt sich die Birke zu dem Schleiertüchlein ihres Scheitels. Zeigt er einmal die ganze heilige Familie, dann kommen wir uns wie unter lieben Leuten zu Gast vor. Wir freuen uns mit über den kleinen Johannes, der seinen Apfel in einem Wägelchen so drollig über den Parkettboden zieht. Bei dem reizenden Gemälde der „Verlobung der heiligen Katharina“ in Wörlitz hält das Wohlgefallen an einer Gruppe besonders holder Mägdlein alle Gedanken an grausige Martyrien fern. Besonders hübsche Mütter und runde Kleine umdrängen „Jesus als Kinderfreund“, und wir spüren keine Schauer vor seiner Höllensfahrt, weil ihn allerlei Nackedeis so gemüthlich begrüßen. Auch wenn unter Cranachs Hand die Gestalten der Bibel, Adam und Eva, Judith, Simson und Dalilah, oft in leuchtender, feinstudierter Gottgeschaffenheit Form annehmen, verläßt sie eine gewisse tänzerische Grazie nicht. Hierbei kann uns die Sehnsucht nach großzügiger Formgebung überkommen, aber sie meldet sich weniger eindringlich vor Stoffen des klassischen Altertums. Wie ein schalkhaftes Gedicht Anakreons genießen wir die Szenen zwischen „Venus und Amor“ auf den Bildern in Schwerin, Berlin und München. Hier wird der kleine Liebesgott, der Honignaschte, von den Bienen gestraft, und flüchtet sich schuchsuchend zur Schönheitsgöttin. Verwandter Geist suchte das Treiben einer „Faunenfamilie“, das niedliche Duo zwischen der auf dem Hirsch hockenden Diana und dem höchst deutschen Apoll, wie das drollige „Urteil des Paris“ zu veranschaulichen. Wir brauchen nicht lange im Werk Meister Lukas' zu suchen, um Genrehaftes wie Früchte vom vollen Obstbaum einzusammeln.

Aus des Malers Jugendzeit stammt „Die Ruhe auf der Flucht nach Agypten“, die noch ganz seine frische, süddeutsche Art zeigt. Deutlich teilt das Gemälde 1504 als sein Entstehungsjahr mit, und wir wissen, daß der Künstler erst ein Jahr später in Wittenberg seinen Einzug hielt. Bei dieser Flucht ist von allem Wüstenland und orientalischer Aufmachung völlig Abstand genommen. Wir sind mitten in schöner, deutscher Bergnatur unter breiten Fichtenästen und üppiger Waldblumenpracht. Zwei wohlhabende Bürgerleute sind Joseph und Maria, die mit dem Jesukind am Bergquell rasten, und um sie her das Engeltreiben ist ganz voll irdischen Wesens. Der Aufbau der Gruppe scheint jedoch nach mathematischer Form, wie im rechtwinkligen Dreieck angeordnet, und die Engelgesellschaft schiebt sich wie eine kleine Diagonale in dieses Gebilde. Renaissanceart wirkt, und Barock scheint vorgeahnt. Cranach war ein Klassiker des Holzschnitts, und in dieser Form kommt das gleiche Thema besonders abwechslungsreich zum Vortrag. Es ist entzückend, wie er im graphischen Blatt die Flügelbüchchen auf dem Baum, in der Matte, am Bach Beeren sammeln, Holz hacken, musizieren und Vögel quälen läßt. Aber die Wärme seiner Farbenhaltung kommt erst in dem Bilde des Kaiser-Friedrich-Museums zur Geltung. Hier ist der Meister auch mit all seiner Innigkeit und Geduld in der Wiedergabe des Kleinsten vorgegangen. Cranach hatte wenige Jahre nach dieser Arbeit ein ausgezeichnetes Bildnis des klugen Rechtsgelehrten Doktor Christian Scheurt vollendet, und in dessen Dank heißt es: „Du hast einmal in Oesterreich auf einem Tisch Weintrauben in so täuschender Weise gemalt, daß nach Deinem Fortgehen eine Elster herbeiflog und, ergrimmt über die bereitete Enttäuschung, das Werk mit Schnabel und Krallen vernichtete.“ Die Flucht nach Agypten zeigt den deutschen Apelles in diesem Sinne bei der Arbeit.



Lucas Cranach d. J. / Ruhe auf der Flucht nach Ägypten
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Bildnis des Morette“

von Hans Holbein dem Jüngeren (1491-1543)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Mit der Kunst Hans Holbeins erleben wir echte Renaissance auch in Deutschland. Alles was in dem um zwanzig Jahre älteren Dürer noch an die Enge, Scharfzüggigkeit und Überladenheit der Spätgotik erinnerte, wächst sich hier zu befreiendem Formenleben aus. Die Farbe, nicht die Zeichnung wird zum wesentlichen Bildteil gemacht. Sie streift ihre flackerige Buntheit ab und leuchtet aus tiefgesammelter Kraft. Wundervoll erweist sich an Holbeins Kunst der veredelnde Einfluß der großen Italiener. Wie ihnen wird vornehme Schönheit und harmonische Linienführung auch ihm zum Bedürfnis. Auch er geht emsig auf den Spuren der Natur, nicht mit Dürers Intensität, aber doch gewissenhaft genug, um seinem idealisierenden Zuge die sichere, reale Grundlage geben zu können. Holbein zählt zu der schwäbischen Gruppe der Maler des sechzehnten Jahrhunderts, denn in Augsburg waren er und sein Vater, der selbst als hervorragender Künstler in seiner Zeit galt, geboren. Das reiche stolze Augsburg, das in enger Verbindung mit Venedig stand, gab seiner Künstlerschaft Renaissance-Stempelung. Früh zog unser junger Meister nach Basel, aber ob er sich in wiederholtem langjährigem Verweilen hier aufhielt, oder nach Italien und Frankreich reiste, um schließlich dauernd in England zu wirken, der Renaissancegeist befestigte sich immer unzertrennlicher mit seinem Genie. Und ein Genie ist Holbein in seiner Art wie Dürer. Er ist nicht durchaus von dem typisch-deutschen Wesen, nicht so gründlich, so tragisch, so feierlich, so umfassend menschlich, so künstlerisch-gelehrt wie er, aber er ist ganz der Meister, der die Malkunst und die Graphik zu kommandieren verstand. Er schuf wie Dürer aus der Fülle, und sein Schaffen ergibt sich der Allgemeinheit wie dem Kunstliebhaber schneller, weil ein ewiger Glanz des Heiteren, Freigebornen darauf liegt. Nicht fränkischer Ernst, schwäbische Warmblütigkeit wird zum Wahrzeichen seiner Schöpfungen.

Auch Holbein muß von unendlichem Fleiß erfüllt gewesen sein, denn er ist wie Dürer nicht alt geworden. Er lebte nur von 1491-1543 und hat dennoch ein kaum zu erschöpfendes Werk hinterlassen. Und wieviel ist grade von ihm an Wandgemälden, im Innern und an den Fassaden der süddeutschen Bauten zerstört worden. Am Anfang seines Künstler-Erdenwallens steht das holdselige, bereits so italienberührte Bildnis einer Maria, und als Schöpfung seines letzten Lebensjahres kennen wir sein Selbstporträt von einer Miniatur. Religiöse Themen und Menschenbildnisse haben auch seine beste Schöpferkraft in Anspruch genommen, und vielfach hat er sie im Geschmack seiner Tage auch als bloße Zeichnungen oder Holzschnitte ausgeführt. Es was das goldene Zeitalter für die Kleinkünste in Deutschland, und so sehen wir einen königlichen Künstler wie Holbein auch unablässig mit solchen Aufträgen beschäftigt. Wie herrlich entfaltet er tragisches Pathos und dramatische Lebendigkeit auf den Passionszonen, die er für Glasmalerei entwarf. Wie hat er weit später, als der glorreiche Hofmaler des englischen Königs, noch beständig die entzückendsten Entwürfe für Schmuck, Waffen und Buchausstattung fortgesetzt. Man hatte in der Heimat bereits auch den Monumentalmaler in Holbein entdeckt, und wir sind dankbar, wenigstens einige Entwürfe und Zeichnungen

seiner für Luzerner und Baseler Häuser und für den Rathausaal in Basel geplanten und ausgeführten Fresken zu besitzen. Im allgemeinen lag Holbein nicht wie den Raffael und Veronese das leichtgängige Freskenschaffen auf kolossalen Mauern. Sein Genius fand sich im beschränkten Raum wohler. Ein echt deutscher Zug wies ihn mehr auf das Intimformat, und es ist für diese Freiheit in der Enge typisch, daß er schließlich mit Vorliebe Miniaturmalerei trieb. Aber wieviel Reichtum und Schönheit, wieviel ergreifende Stimmung offenbart sich, wenn wir solchen kleingehaltenen Werken tiefer in ihre Einzelzüge blicken. Die „Leidensgeschichte Christi“ im Baseler Museum umfaßt acht Einzeldarstellungen, aber welche Fülle in dieser Enge! Wie begreifen die Gier fürstlicher Kunstsammler nach diesem Pinselwunder, die Mühen und Listen der heimatischen Stadt, sich selbst diesen Schatz zu erhalten. „Es ist ein Werk“, schreibt ein angesehenes deutscher Meister des siebzehnten Jahrhunderts, „darin alles, was unsere Kunst vermag, zu finden ist. Es darf keiner Tafel weder in Deutschland noch Italien weichen.“ Zu einem gleichen Abundantia Horn werden die Holzschnittfolgen „Der Totentanz“ und die „Illustration für das Alte Testament“. Holbein ist niemals der Dämonie Dürers mächtig, aber solche Werke beweisen, wie auch er bis in die tiefsten Erkenntnisse des Lebens vorgedrungen war.

Die „Madonna des Bürgermeisters Meyer“ von Holbeins Hand ist unsere deutsche Sixtina. Das Original in Darmstadt wie die schöne Dresdener Kopie besitzen den rhythmischen Wohlklang des Aufbaus und den Farbenzauber Bellinis so vollkommen, daß mit Recht gesagt wurde „hier hört man die Kirchenglocken läuten“.

Als Porträtist galt Holbein der Kulturwelt stets als ein Klassiker, und die Engländer seiner Zeit haben den herrlichen Meister bei sich zu fesseln verstanden. Unser Gemälde des Londoner Hofjuweliers Morette ist ein wundervolles Beispiel seines höchsten Könnens. Die Auffassung des berufsstolzen Mannes, der offenbar ganz ähnlich der Art wie Holbein seinen König Heinrich den Achten im Bilde festgehalten hatte, porträtiert sein wollte, ist von höchster Würde. Ein ruhiger Beobachter des Menschen, dem Charakter mehr als Temperament gilt, hat das Bild geschaffen. Und so ganz still eingehend, mit dem Wunsch, einem veredelnden Realismus zu dienen, spiegelte Holbein all die Siger, die nur durch ihn verewigt sein wollten. Wir werden gut mit ihnen allen vertraut gemacht, ohne daß wir ihr Allerinnerstes wie in coup d'oeil Beleuchtung aufgeheilt finden. An diesem Porträt sehen wir den deutschen Maler des distinguierten Geschmacks. Herrlich hebt sich der weißbärtige Männerkopf von dem grünen Vorhang, und zu dieser Tonharmonie stimmen wundervoll der schwarze Samtrock mit seinem köstlichen Kürzbesatz und seinen weißen Püffchen wie die gelben Handschuhe, die Halskette und der goldene Dolch. Solche Eleganz liebte unser deutscher Renaissancemeister. Er gibt medicaischen Neigungen nichts nach. Wie wesentlich ihm alles schmückende Beiwerk ist, zeigt vor allem eines seiner berühmtesten Bildnisse, das Porträt des deutschen Großkaufmannes „Georg Sise“ im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Wie behandelt er hier schimmernden Atlas, seine Metallgefäße, eine orientalische Tischdecke, eine Kristallvase mit Nelken. Wir empfinden gerade an diesem Bild, daß Holbein zugleich ein Schüler der Niederländer war. Ihm lag ihre tonschöne Feinmalerei, ihre Gelassenheit und ihre Luxusliebe. Vom Süden wie vom Norden hat dieser große Deutsche gelernt, und doch hat grade er dem Begriff des Deutschen ein Adelsdiplom erteilt.



Hans Holbein der Jüngere / Bildnis des Morette
Gemälde-Galerie, Dresden

„Der heilige Erasmus und Mauritius“

von Matthias Grünewald (geb. ungefähr 1470 oder 1480, gest. 1529)

Alte Pinakothek, München

Matthias Grünewald ragt in einsamer Höhe im deutschen Kunstbereich. Er hat in den Eigenbildungen seiner Visionen und in malerischem Genie nicht seinesgleichen. Seinen furchtlosen Naturalismus haben auch andere besessen, keiner aber zugleich die tragenden Schwingen der Phantasie und die Tonpracht der Palette. Der Zeitgenosse Dürers und Tizians konnte sich keinem noch so bezwingenden Vorbild anschließen. Mit dem Egoismus der echten Schöpfergröße mußte er aus persönlicher Fülle schöpfen. Das ausgehende Mittelalter, die sieghafte Reformation stempelten Glaubensfragen zu dem wesentlichsten Geistesstoff der Denkenden, und ganz als Kind seiner Zeit tritt Grünewald auf. In den Gemälden, den Zeichnungen von seiner Hand sind Christus und die Madonna das Zentralgestirn. Auch ein paar große Kirchenheilige beschäftigten seinen Pinsel, und nur in bezug auf solche Bildgestalten hat ihm Traum und Wirklichkeit dienen müssen. Neben die Niederländer dürfen wir ihn stellen, wenn seine Beobachtungsschärfe und ein unendlicher Fleiß Dinge des realen Lebens nachbildet. Wie hat er deutsche Stadtbilder, das wilde Schwingen und Ranken der Spätgotik, Pflanzen und Stoffe, Kleingeräte des Alltags, Felsen und Rüstungen in seinen Arbeiten gespiegelt. Der Waschzuber, das Binsenkleid des Paulus auf dem Isenheimer Altar, die Vase mit hohen Lilienstengeln und Rosen auf dem Madonnenbild in der Stuppacher Pfarrkirche werden durch verwandte Vorwürfe der Eyck und Memling nicht übertroffen. Auch seine Zeichnungen einer lächelnden Frau im Louvre, der Hände in Dresden, des Leichnams in Karlsruhe, der wie von Verzückung überwältigten Apostel in Dresden zeigen den eifrigen Wahrheitsfucher. Und doch findet sich stets die ganz persönliche Zutat. Ein gradezu stürmisches Temperament kennt kein Innehalten der Schönheitsgrenze. Er malt das Grauen in dem furchtbaren Aufgedunsensein und der Fäulnis des zermarterten Gekreuzigten. Er malt erstarrenden Schmerz in aller Eckigkeit der Haltung und dem Schrei des aufgerissenen Mundes. Ganz und gar spottet die elementare Wucht dieses Meisters der Befehgebung, die etwa ein Laokoon Lessings für die bildenden Künste feststellen wollte. Wir besitzen in Dürer den Künstler, der glühende Phantasie und Ehrfurcht vor allem Natürlichen der Kunstregel unterzuordnen strebte, aber der Kanon der Mantegna und Jacopo di Barbaris war für Grünewalds Uerwüchsigkeit wie Spreu vor dem Winde. Er konnte die edle Linie, das klar verteilte Licht nicht innehalten, weil ihm leidenschaftliches Leben wesentlich war. Was nützten ihm die Lehren vom goldenen Schnitt, vom mathematischen Gruppenaufbau, wenn ihn ein Höchstmaß des Fühlens zu willkürlichen Bewegungen und gewagtesten Stellungen drängte. Und all dieser auf die Spitze getriebene Individualismus wird nicht nur kunstfähig, sondern wird höchste, einzige Kunst, wenn der Zauberer der Farbe seine Wunder vollführt. In starken Tönen von nie gesehener Zusammenstellung, in feinsten Brechungen, erregtem Zittern und überirdischem Leuchten hat kein zweiter wie Grünewald zu wirken vermocht. Wir können ihn als Meister der Palette nur Böcklin zur Seite stellen. Bei aller Verschiedenheit ist auch der große Schweizer des 19. Jahrhunderts ihm verwandt in frei schöpferischer Gestaltungskraft und seinem, trotz allen klassischen Einschlags, unerfrorenen

Naturalismus. Schon eine weit zurückliegende Zeit muß für diese malerische Größe das rechte Verständnis besessen haben, denn der älteste, entschiedene Verkünder Grünewalds, der Frankfurter Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart, nennt ihn den „deutschen Correggio“.

Dieses treffende Urteil erscheint doppelt dankenswert in dem Munde eines Mannes, der uns als einziger wenigstens einige spärliche Kenntnisse von dem Lebenslauf des Meisters überlieferte. Selbst vor seiner Biographie, wie vor einem großen Teil seiner Arbeiten hat das Zerstörungswerk kampfesfüllter Zeiten nicht haltgemacht. Vermuten dürfen wir, daß Grünewald aus Aschaffenburg stammte, weil er damals als Meister Matthias aus Aschaffenburg erwähnt wird, und diese Beifügung des Geburtsorts zum Taufnamen öfter vorkam. Das Werk des Malers aus der Mittelrheingegend verrät einen Künstler, dessen Gemüt nach dem Wort Miltons „aus der Hölle den Himmel und aus dem Himmel die Hölle machen konnte“. Dem entspricht ganz der Bericht Sandrarts, „daß er ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt und übel verheiratet gewesen ist“. Sonst hören wir noch, daß er sich meistens in Mainz aufgehalten habe und auch Ingenieur gewesen sei. Der Ruhm seines Namens soll zu Aufträgen von einflussreichen Geistlichen und zum Amt eines Hofmalers bei dem Erzbischof Fürst Albrecht von Mainz geholfen haben. Versunken und vergessen sind weitere Lebensspuren wie vieles von den Schöpfungen des Künstlers. Die neueste Forschung hat Grünewald in Nithard umgetauft, doch wollen wir uns an den volkstümlich gewordenen Namen halten.

Zu den Kronjuwelen deutscher Malerei zählen die acht Gemälde des Isenheimer Altars in Kolmar. Führt der Weg zu ihnen auch bis in das Elsaß, die Fahrt lohnt, denn das Unbeschreibliche, hier ist es getan. Angesichts dieser Lichtorgien und betörenden Farbensymphonien begreifen wir die Fabel vom mangelnden Farbensinn der deutschen Maler nicht. Hat sie doch vor allem das Trompetengeschmetter für französischen Impressionismus aussprengen helfen. Die gesamte Malergruppe um Grünewald am Süd- und Mittelrhein wird jedenfalls schon in früher Zeit zu ihrem Widerleger. Auch das liebreizende Idyll der „Stuppacher Madonna“, wie den erhabenen fürchterlichen „Christus am Kreuz“ in Karlsruhe und die „Beweinung“ in Aschaffenburg müssen wir sehen, um Grünewald ganz zu würdigen.

In gleichem Staunen wie vor dem Isenheimer Altar stehen wir vor dem Gemälde „Der heilige Erasmus und Mauritius“ in der Münchener Pinakothek. Hier ist alles Phantastische und Schauerliche ausgeschaltet, der Realist allein hat das Wort. Aber wie beherrscht er die lebensgroßen Gestalten des Kirchenfürsten, in dem der Künstler seinen Schutzherrn Albrecht von Mainz porträtiert haben soll, und des Mohrenprinzen. Wie wird unser Interesse durch diese lebendige Aussprache gefesselt. Wir stehen vor allem ganz im Bann einer ebenso schlagkräftigen wie vornehmen Farbengebung. Das Gold im Kostüm des Erasmus, das Silber in der Rüstung des Mohren, der gedämpfte Purpur in der Uniform des thebaischen Legionärs werden durch das samtige Dunkel des Hintergrundes wundervoll hervorgehoben. Das Märtyrerwahrzeichen des Bischofs, seine um den Schraubstock gewickelten Gedärme, können nicht als naturalistische Kraftheit abstoßen, so vorsichtig sind sie wie ein dekoratives Beiwerk behandelt. Mit diesem Werk sollte Grünewald im Auftrag des Kardinals für die prächtige Stiftskirche in Halle zwei ihrer Schutzheiligen darstellen. Er hat ein Gemälde vollendet, von dem Jan Veth, selbst ein feiner Künstler, sagt: „Tizians Pracht, Rubens verschwenderische Fuge, die Grandezza der Spanier, etwas von der Löwenklaue Rembrandts und sogar die dekorative Kühnheit der Japaner ist vorausempfunden.“



Matthias Grünewald / Der heilige Erasmus und Mauritius
Alte Pinakothek, München

„Piramus und Thisbe“

von Hans Baldung Grien (geb. um 1480, gest. um 1545)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Innerehalb der deutschen Kunst richtet sich die Malererscheinung des Hans Baldung Grien neben Dürer und Grünewald auf. Oft berühren uns seine Werke als die eines ganz Großen, zuweilen entläßt er uns nicht recht befriedigt. An Zartheit, Seelentiefe und Naturtreue kann er Dürer gleichen. Er kann der gewaltige Visionär wie Grünewald sein. Und weil er stilistisch schwankt, und nicht immer technisch der strengen Prüfung standhält, gebührt den beiden anderen der Vorrang. Wie bei allen Künstlern der Reformationszeit spielt auch bei ihm die Religion eine wichtige Rolle für Bildstoffe. Mehrfach drängte ihn das schauerliche Trauerspiel der Kreuzigung zur Gestaltung. Auch die hohe Symbolik der Taufe Christi, das prangende Schauspiel der Anbetung der Könige, den herzerreifenden Akt der Beweinung, wie die Mystik der Verkündigung und das rührende Idyll der Mutterliebe Marias hat er im Bilde veranschaulicht. Einzelgemälde, wie große Altarwerke solchen Inhalts hat er hinterlassen, und seine vierteilige Schöpfung der „Freiburger Altar“ im ehrwürdigen Münster der schönen, süddeutschen Stadt zählt zu den Kron-
gütern deutscher Malerei. Aber Baldung Grien ist auch ganz ein Kind der Welt gewesen. Lodernde Flammen eines leidenschaftlichen Temperamentes schlagen uns aus seiner Kunst entgegen, gleichviel ob wir dem Maler oder dem Graphiker, vor allem dem Holzschneider und Zeichner näher zu kommen suchen. Wie hat er den Menschen, das Tier, alles Reale studiert, das Allzumenschliche selbst nicht gescheut, um es seiner Kunst dienstbar zu machen. Einflüsse der italienischen Renaissance müssen ihn berührt haben, denn die Heroen, die Musen und Grazien reizten auch ihn zu Darstellungen, und hierbei kann er wie ein Piero di Cosimo, wie ein Signorelli auftreten. Auch der Geist der Reformation, der die gewaltigen Glaubensumbildungen mit Gespensterschrecken und Aberglauben begleitete, fand einen starken Helfer in der genialen Gestaltungskraft des phantasiereichen Malers. Aus so verschiedenartigen Elementen wächst sein Schaffen hervor, und er findet besondere Farben und Formen der Ausdruckssprache. Er kann als Maler blechern und kalt wirken, auch reich und warm, und er vermag Buntheit zu aparten Tonharmonien zu stimmen. Ein eigenartig leuchtendes Grün ist für ihn, wie für Rosselli und Giorgione charakteristisch, so daß der Name Grien dieser Ursache entstammen soll. In seinen Zeichnungen fesselt er wie im Holzschnitt durch ein Helldunkel, weiß seine ausdrucksvollen, schwarzen Linienzüge auf braunem oder tiefblauem Papier durch feinste weiße Strichlagen zu erhöhen. Wenn wir nicht wüßten, daß er auch Dürers Freund war und im Auftrag des Markgrafen von Baden Werke ausführte, würde seine Kunst doch verraten, daß er viel mit den patrizischen Kreisen seiner Zeit Verkehr pflegte. So derbzigig er sein kann, so vornehm erscheinen oft die Bildgestalten. Er hat Frauentöpfe von hohem Liebreiz, zuweilen von klassischer Bildung geschaffen, und er hat Verständnis für schöne Trachten. Trotz seiner leidenschaftlichen Seele hat er auch dem kindlichen Modell viel Zuneigung bewiesen. Auf dem Gemälde der „Krönung der Maria“ am Freiburger Altar füllt er jeden freien Bildteil wie mit dem horror vacui der frühen Künstler durch winzige Engelmusikanten. Mit aller Echtheit ausgelassener Bübchen klettern sie auf dem Gemälde der „Flucht nach Agypten“

über den Palmbaum, der tief herabgebogen wird, und zwei holdselige Flügelknäblein tragen schwere Mäntel für die „Taufe Christi“ herbei. Dann können Griens Kinder auch wieder durch einen Mangel an Schönheitsempfinden sehr deutsch anmuten. Der langgelockten „Maria“ mit den lächelnden Mundwinkeln legt er einen kräftigen Nackedei mit wahren Maulwurfsbacken in die Arme, und dasselbe Kleine hat offenbar neben den schlanken Gestalten des Prado-Gemäldes der „Drei Lebensalter“ Modell gestanden.

Die Summe des Baldung Grienschen Könnens wird am Freiburger Altar gezogen. Hier breitet sich der Lichtzauber Correggios über der holden „Anbetung“ aus. Wie die nervöse Eleganz des Roger van der Weyden mutet die „Heimsuchung der Maria“ an, und ein Dürer-Idyll erscheint die Flucht der heiligen Familie. Seine vollen Register als Charakterbildner zieht der Maler erst im großen Kreuzigungsbilde auf. Hier weiß er auch durch sinnige kleine Züge zu gewinnen, wie durch die Gruppe der weißen Kaninchen im vollen Grase zu Füßen der Maria. Grien und Grünewald zählen zu der südwestdeutschen Malergruppe im Mittel- und Oberrheingebiet, die über Schongauer hinauswuchs. Sie entwickelte trotz der starken Beeinflussung durch Dürer kraftvolle Eigenart. Nirgends offenbart sich der echte Grien klarer als in seinen Holzschnitten. Hier gibt er sich ganz als Stürmer und Dränger. Die Muskeln seiner Menschen schwellen wie bei Rubens, das Meer wogt, der Sturm zauft die Bäume und jagt die Wolken, alles wird wie aus gesteigertem Pulsschlag vorgetragen. Das Wehklagen der Frauen um den Sekreuzigten wird zum Heulen, die Heiligen wie die Olympier schrecken vor Verbheiten nicht zurück. Wie kämpfen hier Krieger und Pferde, wie brauen die Hexen mit satanischer Freude ihre Zaubertränke, wie krallt sich das Todesgerippe boshaft grinzend in den prangenden Leib des Weibes. Ein Bildnis des jugendlichen Luther als Mönch ist wie aus glutvoller Bewunderung geschaffen. Das Antlitz leuchtet von Geist, und die Glorie sprüht wie ein Strahlenbündel hervor. Grien hat verschiedentlich als Porträtmaler fesselnde Leistungen hinterlassen. Sein bärtiger „Greisenkopf“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gilt als Gegenstück zu Dürers Holzschuh. Den Männern von Eigenart, sei es verwöhnten Genießern oder herben Willensnaturen, ist er besonders gerecht geworden, wie es die Bildnisse der Karlsruher Galerie am besten deutlich machen.

Trotz reicher künstlerischer Hinterlassenschaften wissen wir nur knappste Tatsachen aus des Malers Lebenslauf. Er wurde um 1480 in der Nähe Straßburgs geboren. In Dürers Werkstatt hat er gearbeitet und mehrere Jahre in Freiburg an dem Altar für das Münster geschaffen. Zweimal erkaufte er das Bürgerrecht in Straßburg, stieg dort bis zum Ratsherren und starb ebenda 1545 in hohem Ansehen. Von seinen persönlichen Besitzstücken hat sich eines seiner Skizzenbücher und ein alter Silberstift in Karlsruhe erhalten.

Aus „Piramus und Thisbe“, dem neuerworbenen Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums, leuchten die Farben so stark, daß Altmeisterkunst Expressionismus erscheint. Des Künstlers Temperament drängte zu solchen Effekten, sie wurden hier durch den düsteren Landschaftshintergrund besonders schlagkräftig. Glatt und glänzend, fast etwas glasig ist die Bildoberfläche gehalten, doch ist Härte durch feine Tonverschmelzungen abgemildert. Je genauer wir studieren je reicher wird die Palette, in der vorerst nur Weiß, Gelb und etwas Blau auffallen. Aber in reichen Schattierungen schimmert auch überall das Grün, dem der Maler seinen Künstlernamen dankte. Wir werden an „Glasmalereien, die die Sonne durchleuchtet“ erinnert, spüren den Künstler, der gern Entwürfe für Fenster lieferte. Drollig wirkt das Renaissancekostüm des Liebespaares zu dem Stoff der ovidischen Erzählung.



Hans Baldung Grien / Piramus und Thisbe
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Geburt Christi“

von Albrecht Altdorfer (geb. um 1480, gest. 1538)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Im Stadtarchiv von Regensburg ist auf einer Miniatur aus der Reformationszeit die Sitzung einer ehrenwerten Städtältesten-Versammlung zu betrachten. Unter den würdigen Männern in Prunktrachten fällt durch einen fast königlichen Mantel und helle Strümpfe ein bartloser Herr besonders auf. Es ist der Stadtbaumeister von Regensburg, Albrecht Altdorfer. Wir wissen, daß er sich auch als Maler hohen Ruhm erwarb, und ganz im Sinne der vielseitigen Renaissancekünstler stand er im Dienst mehrerer Musen. Sein Werk kündet jedoch keinen titanischen Gestalter, zuweilen nur einen kühnen Woller, dessen romantischer Aufschwung immer wieder durch lebenswürdigen Kleinstädtergeist recht in das Irdische herabgezogen wurde. Wenn er auch in ganz eigener Auffassung eine gewaltige Schlacht, oder die Heilandsmutter in Himmelsglorien darstellte, es gibt so unendlich viel des Winzigen in solchen Höhenstufen zu betrachten, daß das kunstgeschichtliche Urteil ihn mit Recht in die Gruppe der deutschen Kleinmeister einreihet. Und als eigentlichen Kleinmeister haben wir Albrecht Altdorfer auch immer zu genießen. Es sind keine Massenbeherrschungen, keine farbigen Wunder, keine mächtigen Seelenmitteilungen, durch die er fesselt, es ist seine Originalität und der zuweilen bis ins Fabelhafte grenzende Fleiß der Ausgestaltung. Überwiegend handelt es sich um religiöse, auch mythologische, besonders landschaftliche Vorwürfe, und immer weiß der Künstler die persönliche Auffassung zu geben. Etwa wie Kollenhagen neben Luther steht er neben Dürer, aus dem Geist der Volksseele beleuchtet er die heiligen Geschichten. Das Pathos fehlt ganz, naiv wie der Genremaler erzählt er, was ihm, vor allem aus biblischer Quelle, zuströmte. Und es ist ihm meist Bedürfnis, das Wirkliche durch Beleuchtungseffekte und durch irgendeinen phantastischen Gedanken, oder ein dekoratives Bauwerk zu erhöhen. Bei Dürer spielt die Landschaft nur eine nebeneordnete Rolle, auch bei Grünewald, für Holbein war sie ganz unwesentlich, aber für Altdorfer unentbehrlich. Oft muß er als seliger Wanderer die hügelige Donaugegend um Regensburg durchstreift haben. Er kannte ihre Talkrümmungen, ihre Burgen und Ruinen, ihre Waldeinsamkeit. Man nennt ihn den ersten deutschen Landschaftsmaler, und tatsächlich hat er als Erster den Naturausschnitt an sich, ohne jede Figurenbegleitung geschildert. Da finden wir die hohen Tannen mit zottigem Moosbehang, krauses Laub in rundlichen Schichtungen, wie es auch Lukas Cranach, ebenfalls ein Sohn des Donaugebietes, wiedergab. Der Hang Altdorfers zum Miniaturartigen läßt ihn solche Vorwürfe bis in den kleinsten Einzelzug durchbilden. Wie er die Natur liebte, war ihm auch die Architektur ein Gebiet höchster Zuneigung. Immer wieder mußten Bauten aller Art, Ländliches und Prunkhaftes, in seinen Bildern erscheinen. Er hatte das Baufach studiert, hatte auf einer Italienfahrt herrliches Neues gesehen, war kraft seiner Leistungen bis zum Stadtbaumeister emporgestiegen. Wie ihm Romanisches und Gotik schon durch die Heimat gründlich aufgegangen waren, erschloß ihm Italien die Renaissance. Wir müssen die Brücken und Kirchen seiner Werke genauer betrachten. Er hat ihren Bau mit strenger Sachlichkeit wiedergegeben, und sein romantischer Hang hat auf Gemälden, wie der Münchener „Susanna im Bade“, oder dem Berliner Sprichwort-

bild „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe“ wahre Wunder an Prachtpalästen erfunden. Es lohnt, auf seiner Bildfolge der „Quirinus-Legende“, den Knüppeldamm eingehender zu betrachten, oder das Kircheninnere der Augsburger „Geburt der Maria“, oder die Ruine der kleinen Berliner „Geburt Christi“. Aus aller Enge strebte sein phantasie-reicher Geist gern in die Weite, und es war ein Auftrag nach seinem Herzen, als er für die merkwürdige Bilderreihe des Herzogs Albrecht IV. von Bayern die „Schlacht von Arbela“ ausfinden konnte. Ein gewaltiges Stadtbild mit ragenden Türmen und kriegeri-schem Zeltlager konnte er in seiner zeichnerisch feinen Art hervorzaubern. Er streckte es lang hin in eine Seen- und Inselwelt, unter freiem Himmelsgewölke, aus dem die Glorien des Sonnenaufgangs hervorstrahlten. Was der Maler hier schuf, hatten seine glücklichen Augen auf der Brennerstraße, während der Reise nach Italien, erfaßt, wie manche Ort-lichkeiten seiner Bilder und graphischen Blätter noch heut im Donaugebiet genau nach-weisbar sind.

So oft die Kunst des Meisters uns auch erfreut und überrascht, sie läßt nach der Seite individuellen Ausdrucks und richtiger Zeichnung vielfach Wünsche unbefriedigt. Er ver-mochte wohl die biederen Regensburger seiner Umgebung wiederzugeben, aber als Hei-lige und Götter fehlt ihnen Würde und Pathos. Manches wirkt wie sehr daneben ge-lungen, und seine Marien und Johannes, Nereiden und Tritonen scheinen derbgefügt wie die Niederländer Ostades. Dafür entschädigen dann wieder reizende Einfälle. Das Augs-burger Gemälde „Die wundertätige Heilquelle“ ist von einem gemütlichen Realisten ganz dem Leben abgelauscht und hat eine gotische Wallfahrtskapelle in aller Treue verewigt. Wie originell ist der ausgelassene Engelreigen hoch um die Kirchensäulen über der „Ge-burt der Maria“. Welch drolliges Wesen treiben seine oft so häßlichen Engelbübchen, wenn wir sie aufmerkamer beobachten.

Von dem Leben des Meisters, der solche Wunderlichkeiten erfann, ist nur Spärliches überliefert. Er hat spätestens 1480 in Regensburg das Licht der Welt erblickt, war der Sohn eines Malers, besaß auch eine Schwester, die nach Nürnberg heiratete, und machte früh als Künstler Aufsehen. Schon 1515 wird ihm neben Dürer der Auftrag, am Gebet-buch Kaiser Maximilians mitzuarbeiten. Reisen die Donau abwärts und nach Italien hat er gemacht und stieg in der Heimatstadt zu hohen Ehren. Das Amt als Stadtbaumeister nahm er an, aber schlug den Bürgermeisterposten aus. Bei seinem Tode 1538 hinterließ der Geseierte auch zwei Häuser.

Unser Gemälde „Die Geburt Christi“ fesselt trotz seiner Kleinheit und etwas stumpf ge-wordenen Farben in besonderem Maße den Beschauer. Noch leuchtet das Rot des Joseph-mantels mit tiefer Glut neben dem blauen Marienkleid, aber das winzige Familienidyll mit den drollig naiv bewundernden Engelein verschwindet fast in dem eigenartigen Drum und Dran seiner Umgebung. Mystisches Licht strömt aus einer seltsamen Sonnenkugel, und im Himmelsdunkel schwebt ein kraus umflattertes Engeltrio herab. Das Stangen-werk des Ruinenhauses ragt wie lustige Arkaden und hilft zu einem gewissen Fernblick, während die Bauziegel rings den Verfall traurig klarmachen. Der Künstler, der oft genug die Entstehung von Bauten überwachte, verstand solche Baugerüste. Wie hat er hier jeden Stein weiß umrandet, die Barthaare des Heilandvaters, jedes Gras in seinen Stricheln gepinselt. Er tritt uns ganz wie als Graphiker entgegen, denn die gleiche liebevolle Sorg-falt waltet in seinen auf dunklen Grund hingesezten Zeichnungen, seinen Holzschnitten und Kupferstichen.

„Johannes auf Patmos“

von Hans Burgkmair (1473-1531)

Alte Pinakothek, München

Hans Burgkmair ist der glänzende Vertreter der Schwabekunst in unserer altdeutschen Malerei. Er ist aus Augsburg, der stolzen Patrizierstadt, hervorgegangen, in der damals der freie Auslandsgeist, wie in Venedig, wehte. Hier entstanden die breiten Straßen, die bemalten Hausvorderseiten, die Kunstsammlungen wie im Geburtslande des Mäzenatentums. Nürnberg wurde überflügelt. „Dort“, sagt Muther, „gotische Dome, krausverzierte Sakramentshäuschen, hier mächtige Renaissancepaläste, Brunnen mit Statuen. Dort alles altfränkisch abgeschlossen, hier von großstädtischem Leben durchwohgt.“ Der Augustusbrunnen namentlich ist das Wahrzeichen der Stadt, der stolze Hinweis auf den römischen Ursprung der Augusta Vindelicorum. Wie dort Dürer, galt hier Burgkmair als der Künstler, dem große Aufträge zustießen mußten, und in dem Schaffen eines jeden der beiden Nebenbuhler liegt das Wesen der Geburtsstadt ausgeprägt. Zweimal hatte Dürer seine Italiensfahrt angetreten, denn er fühlte, daß das Enge, Eckige seiner Formensprache unter dem Himmel des Lido seine Gebundenheit verlor, daß die schmelzenden, lyrischen Tonklänge des Bellini ihn neues lehrten. Auch Burgkmair soll in Italien gewelt haben. Er ließ einen venezianischen Lehrling in seine Werkstatt eintreten, und offenbart in seiner Kunst klar den Stilumwandelnden Einfluß des Südens. Für Schwaben wird er, wie Dürer für Franken, der Bahnbrecher des modernen Geschmacks. Und er erscheint wie der vorbestimmte Neuerer, weil die große, freie Form, der wohl lautende Zusammenklang der Farben einer eingeborenen Wesensart, die nur Hemmnisse abstreifen mußte, entsprachen. Wenn Dürer auch schließlich in den Apostelbildern wahrhafte Monumentalität erreichte, erst in seinem Todesjahr kam das Buch der Proportionslehre heraus. Erst jetzt hatte der ewige Sucher aus ununterbrochenem Naturstudium das Gesetz festgestellt. Burgkmair wurde ganz zum Vertreter der Renaissance, Dürer blieb im Grunde seiner Natur der Gotiker. Der innerlich Reichere und schöpferisch Genialere ist bei weitem der große Nürnberger gewesen. Wir wissen, daß auch Burgkmair viel für Kaiser Maximilian arbeitete. Sein Talent für prachtvolles Schaugepränge und königliches Auftreten mußte der Sinnesart des letzten Ritters auf dem Thron, des Romantikers, der schon im Banne des Humanismus stand, entsprechen. Gelegentlich lesen wir von einer Feindschaft, die zwischen beiden Künstlern bestanden haben soll, meist wird von ihrer Freundschaft gesprochen. Reibungen wären denkbar aus der Wesensverschiedenheit, die ihrem Werk abzulesen ist, und aus dem Konkurrenzentum durch gleiche Auftraggeber.

Ob wir Burgkmair als Maler oder Graphiker studieren, wir erkennen sehr schnell die großbeanlagte Künstlerpersönlichkeit. Alles entspringt bei ihm einem klaren, sicheren Formengestalten. Er hat sein Können in unablässigem Studium des Wirklichen geschult. Aber in diesem deutschen Realisten lebt ein gefestetes Grenzgefühl, das Ausfälle in das Derbe und Häßliche meidet, das dem Einengenden, Kleinlich Krausen widerstrebt. So sehr er die Achtung vor der Gewandfalte, vor Blatt und Blüte wahrt, immer ist ihm die freie Einzelerrscheinung wesentlich. Und ein ausgesprochen vornehmer Zug kennzeichnet sich überall in den Gesichtszügen, der Haltung, dem Fassen der Hände, seinen Bauten, Trachten und

Innenräumen. Wie aus adligem Geblüt erscheinen oft genug seine Heiligen, seine Maria und Magdalene. Auch der Koch des Holzschnitts, der den Gähnen ausnimmt, steht mit schwungvoller Ritterlichkeit. Gerade diese Anlage bestimmte wohl den Kaiser Maximilian, dem „Augsburger Dürer“ die Ausführung mehrerer der großen Holzschnittwerke anzuvertrauen, die seines Ruhmes Glanz im goldenen Buch der Kunst verewigen sollten. Auch farbig weiß Burgkmair besonders anzuziehen. Eine ernste, wohl lautende Musik tönt aus seinem Kolorit. Tiefes Blaugrün und Erdbeerrot, Purpur und Schwarz stehen nebeneinander. Immer weiß er individuell zu wirken. Alles wird meist auch durch seines Lichtwehen belebt und spielt sich vor bedeutungsvollem Landschaftshintergrund, innerhalb großartiger Architektur, ab. Mit erstaunlichem Fleiß wird Einzelnes, ein Gesicht, eine Hand, der Faltenwurf eines Mantels herausmodelliert. Der Stoff steht oft starr wie dünnes Metall.

Der Künstler hat als Sohn des Malers Thomas Burgkmair 1473 in Augsburg seinen Lebenslauf begonnen. Bei dem Vater und Schongauer soll er für sein Fach ausgebildet worden sein. Eine bräunliche Tönung, spitze Zeichnung und ein gewisses überzierliches Wesen der Bildgestalten scheinen dies zu bestätigen. So tritt er noch im Dresdner „Ursula-Altar“, in den Nürnberger „Heiligenbildern“ vor uns hin. Diese ältere, kleinliche Formgebung, gepaart mit intimer Naturauffassung, äußert sich auch in den „Darstellungen römischer Basiliken“ in Augsburg, die er einst im Wettstreit mit dem älteren Holbein für das Katharinenkloster der Vaterstadt schuf. Dürer und venezianische Kunst haben dann tief ihren Einfluß geübt. Seine Farben lichten sich und werden von einem Goldton durchleuchtet. Bildaufbau und Gestalten entwickeln sich zum großzügig Einfachen. So wirkt schon die „Maria mit dem Kinde“ im Germanischen Museum, trotz der eingehenden Schilderung südlicher Blütenpracht und des reichen Renaissanceschmucks um ihre Marmornische. Die „Beweinung“ in Karlsruhe, und ein paar Madonnen und Heilige Familien in Nürnberg und Berlin reihen sich in den gleichen Schaffensabschnitt. Und in der feierlich schönen großen „Kreuzigung“ der Augsburger Gemäldegalerie stellt sich der Meister neben die Besten seiner Zeit in Padua und Florenz. Ein erstaunliches Lebenswerk hat er im Holzschnitt geleistet. Für den Kaiser schuf er die „Genealogie“, den „Weißkunig“, 135 Blätter des „Triumphzugs“, die 17 Stecher übertrugen, und die „Heiligen des Hauses Habsburg“. Er hat eine Fülle von Zeitereignissen, von kriegerischen Unternehmungen, Szenen aus dem Kultur- und Volksleben in ihnen veranschaulicht. Der Sohn des Künstlers, Hans Burgkmair, ist dann in die Fußstapfen des Vaters getreten, den schon 1531 der Tod abberief.

Was Burgkmair auch als Porträtist leistete, beweist vor allem das meisterhafte „Selbstbildnis mit seiner Frau“. Zwei wissende, ältliche Gesichter schauen hier mit dem Ausdruck etwas spöttischen Gleichmuts ihre eigenen Totenschädel im Spiegel, und die Aufschrift sagt:

Solche Gestalt unser Beider was -

Im Spiegel aber nix als das.

Nur ein deutscher Meister wird als Schöpfer des „Johannes auf Patmos“ in Frage kommen. Dieses späte Tafelbild des Künstlers in der Münchener Pinakothek zeigt die südliche Natur wie in ein heimatisches Märchenreich gewandelt. Tier- und Pflanzenwelt sind mit liebevoller Vertiefung nachgeschaffen, sind so mannigfach in ihren Erscheinungsformen, daß die große Szene der göttlichen Eingebung fast als nebengeordnet wirkt. Der feine Denkerkopf, die Hände des Apostels sind geistig belebt, und der schwungvolle Umriss der Gestalt spricht von italienischem Einfluß. Schwäbische Art kennzeichnet sich in der kräftigen, warmen Tongebung.



Hans Burgkmair / Johannes auf Patmos
Alte Pinakothek, München

„Bildnis des Nürnberger Münzmeisters Jörg Herz“

von Georg Pencz (um 1500-1550)
Kunsthalle, Karlsruhe

Mächtig griff die Reformationsbewegung auch in die Künstlerkreise hinein. Das Schlagwort von der Geistesfreiheit mußte grade hier leicht Funken fangen, und so sind auch ein paar Maler zu Märtyrern der guten Sache geworden. In Nürnberg galt Albrecht Dürer als Lutherfreund. Ihm durfte der Unruhstifter Karlstadt als „seinem geliebten Gönner“ eine Schrift zueignen. Karlstadt beeinflusste vor allem die Gruppe der Kleinmeister, das berühmte Trio, die beiden Beham und Georg Pencz. Hatte ihr furchtloses Freidenkertum ihnen doch auch das Kennwort „die gottlosen Maler“ eingetragen. Nur ganz geringe Auskünfte sind über ihren Lebenslauf erhalten, und wir sind dem Protokoll dankbar, das wenigstens über ihre Kämpfe für den neuen evangelischen Glauben Auskunft gibt. Als ein entschlossener und wahrer Mensch tritt hier Georg Pencz vor uns hin. Beim Verhör erwidert er auf die Frage, ob er an Gott glaube, - Ja. Aber er fügt hinzu, es sei ihm nicht klar, wie er ihn sich vorstellen könne. Er hält von Christus nichts, verneint das Sakrament der Taufe, des Abendmahls, glaubt nicht an die heilige Schrift. Bei der Frage, ob er eine weltliche Obrigkeit und den Rat zu Nürnberg als Herren über Leib und Gut anerkenne, erklärt er, von keinem Herrn außer Gott allein zu wissen. Für diesen Freimut ließ er sich aus Nürnberg verbannen, bis die Fürsprache des Grafen Albrecht von Mansfeld und des Propstes Pfinzing ihm eine Erlaubnis zur Niederlassung in der Nähe der Vaterstadt erwirkten. Hier muß er auch wieder in Gnaden aufgenommen worden sein, denn er soll an den Rathausgemälden mitgearbeitet haben. Schließlich wurde er sogar bis zum Ratmaler befördert. Seine Kunst berechtigt zu der Annahme eines längeren Italienaufenthaltes, während manche nur ein eifriges Studium italienischer Vorlagen aus ihr folgern. Jedenfalls hat er schon damals weit über die Heimatgrenzen hinaus gewirkt, denn der Herzog Albrecht von Preußen berief ihn als Hofmaler nach Königsberg. Ein guter Haushälter kann er nicht gewesen sein, weil er hier 1550 in Armut starb. Der Tod entführte ihn in der Blüte seiner Manneskraft, denn 1500 wird als sein Geburtsjahr angenommen.

Neben Dürer gab es damals in der deutschen Kunst nur die Kleinmeister, doch ist ihr Verdienst um die Bildung der Zeitgenossen kein geringes. Sie waren im eigentlichen Sinne die Vermittler klassischen Wissens, halfen die Geisteschätze der Griechen und Römer durch ihre zahllosen kleinen Bilder volkstümlich machen. Als Maler besitzen sie alle weniger Bedeutung als auf dem Gebiet der Graphik, besonders der Stechkunst. Pencz war das Talent, das eine ganz eigenartige Technik entwickelte. Betrachten wir ein Blatt wie sein echt menschliches „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, so überrascht eine fast in allen Teilen durchgeführte Punktierarbeit. Der durch die neueren Franzosen modern gemachte Pointillismus scheint hier schon vorweggenommen. Biblische Stoffe sind nichts Seltenes bei Pencz. Es entspricht jedoch seinem keherischen Sinn, daß er durch sie nichts zu ergreifen vermag. Eigentlich ist er immer nur der Erzähler wie alle Kleinmeister, und diesen Charakter

wahrt er ebenso in der antiken Helden Sage und Götterlehre. Nicht wie die Behams überträgt er die Wirklichkeit selbst auf seine Bilder. Aber ob es sich um religiöse, griechische oder römische Stoffe bei ihm handelt, wir erkennen stets den gewissenhaften Beobachter des Realen. Er dankt der italienischen Renaissance die freiere Bildanordnung, die großzügigige Form. So wirkt er, trotz seiner Kleinheit, oft groß, und wir kommen im Studium seiner Kunst zu reinen Genüssen, ob schon dem Formalen soviel mehr als dem Innerlichen Genüge getan wird. Wenn er den „Mutius Scävola“, den „Herodes“, die „Lucretia“, den „Porfenna“, den „Horatius Cocles“ auftreten läßt, werden wir stets an den deutschen Meister in gewissen gutherzig derben Köpfen und Bewegungen erinnert. Pencz vermag aber auch wie der Folger der Raffael-Schule zu erscheinen, wenn er „Medea und Jason“, „Die Königin Thomyris“, „Thetis und Cheiron“ oder die „Artemisia“ gestaltete. Eine zuverlässige, feine Zeichenkunst hat er jedenfalls fleißig in der Ausführung menschlicher Akte geübt. Er meisterte das Bewegungsleben der Körper, hat Frauenleiber von hoher Schönheit geschaffen. Im Geist der Zeit lag auch sein Hang zum Sinnbildlichen, und in ganzen Folgen ließ er die „Freien Künste“, die „Laster“, die „Fünf Sinne“, oft in origineller Auffassung, im kleinen Kupferstich vorüberziehen. Die Bibel regte ihn zu den sechs Triumphzügen an, in denen der Tod, die Liebe, die Keuschheit, der Ruhm, die Zeit, die Ewigkeit als die großen Sieger beleuchtet wurden. Hierfür scheint ebenso Mantegna wie Dürer auf ihn eingewirkt zu haben.

Im zeichnerischen Werk des Pencz bestätigt sich deutlich der Zusammenhang der hohen Kunst und des Kunstgewerbes zur Dürer-Zeit. Gerade die Kleinmeister spielten hierbei eine wichtige Vermittlerrolle. Sie lieferten Figürliches, Pflanzliches und Ornamente, wie aus all diesen Elementen gemischte Grottesken. Pencz entnahm vielfach der italienischen Kunst reizende Streifenfüllungen. Er wußte mit Geist und Anmut Grottesken zu entwerfen. Waffen, vor allem Dolche, wurden mit solchem Schmuck geziert, und dank hervorragender Leistungen dieser Art vermochte Holbein die Gunst des englischen Königs Heinrich VIII. rege zu erhalten.

Der Maler Pencz hat sich seinen Platz in der Kunstgeschichte ganz besonders durch Bildnisse gesichert. Er muß auch als Raummaler hochgeschätzt worden sein, denn wir hören von einem interessanten Wandgemälde für Herrn Volkammers Lusthaus. Absichtlich ließ der originelle Künstler dies wie unvollendet erscheinen, weil er in den Oberteil Maurer malte, die durch ein Gerüst in den Himmel blickten. Aber jede Spur dieses Werkes ist, wie die Rathaus-Bilder, verschwunden. In seinen Porträts erscheint er wie ein stiller, sicherer Beobachter, der aber Mangel an Temperament empfinden läßt. Er übt auch farbig nur ausnahmsweise besonderen Reiz, denn seine bevorzugten Schwarz, Braun und Grau lassen Frische entbehren. Im Strich ist er breit und weich, in der Zeichnung sicher, was seine Köpfe und Hände bestätigen. Aber er modelliert wenig, und Stoffliches haben die Cranach und Holbein mit höherer Kunst nachgeschaffen. An verschiedenen Stellen, in Wien, Berlin, in Pommersfelden begegnen wir Schöpfungen seines Pinsels, die ihn, besonders wenn er Musen und Götter des Olymps malte, als einen deutschen Mitbahnbrecher der Renaissance charakterisieren. Als Meisterstücke seiner Bildnismalerei gelten der „Hirschvogel“ in Karlsruhe und unser „Jörg Herz“. In dem wackeren Münzmeister verewigt er den königlichen Kunsthandwerker, der in dem Patrizierstil seiner Lebensführung die Bescheidenheit wahrt. Der Geist römischer Vorbilder hat hier die Bildhaltung bestimmt. Wenn der Satz, daß der Menschenmaler in seinem Werk zugleich sein eigenes Charakterbild liefert, zutrifft, hätten Sympathien für diesen „gottlosen Künstler“ ihre volle Berechtigung.



Georg Pencz / Bildnis des Nürnberger Münzmeisters Jörg Herz
Kunsthalle, Karlsruhe

„Anbetung der Könige“

von Hans von Kulmbach (Hans Süß) (um 1476-1522)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Auf den überragenden Genius Alexander den Großen folgen die Diadochen, die seines Reiches Kiefernenschaft unter sich verteilten. Jeder von ihnen wurde Herrscher im kleinen Bezirk. So fand in der deutschen Kunst Dürer die Erben, von denen jeder irgendeine Ausstrahlung aus der Lichtfülle des Meisters erhielt, und durch sie den eigenen Glanz aufgehen ließ. Zwei Künstlergruppen empfingen von seinen Reichtümern, die früheren und die späteren Nürnberger. Diadochen waren Baldung Grien, Schöffelin, der Meister von Meßkirch und Hans von Kulmbach wie die Kleinmeister Pencz und die Behams, die sogenannten „gottlosen Maler“. Geistliches und Weltliches ging bei ihnen allen nebeneinander, wie Gotisches und Renaissancegemähes. Je später sie geboren waren, je mehr schienen sie vom Humanismus, von antikem Geist gestempelt. Aus Italien, besonders von Venedig her wehte die Luft, die die deutsche Atmosphäre durchzog. Was in Dürer schon ganz modisch anmutete, bewahrte noch meist Überlieferung und Heimatart, aber die Kulmbach und Pencz, auch der kernfest deutsche Grien konnten ganz wie Vorbilder von jenseits der Alpen auftreten. Unter den älteren Dürer-Schülern ist Baldung Grien der hervorragendste. In seinem Werk fordert so starke Eigenart ihre Rechte, daß er, auch mit Abzug der Spuren seines Lehrers, als Großer auffallen mußte. Dies trifft auf die anderen nicht zu, weil aus ihnen der göttliche Funken nicht aufleuchtet. Sie sind alle mehr oder minder die Folger, gehen in den Bahnen Dürers und der Venezianer „so wie der Ahnenleser folgt dem Schnitter“.

Schöffelin entwickelte seine Farbenmattigkeit zuweilen bis zu goldener Leuchtkraft, aber seelisch war er keiner hohen Steigerung fähig. Seine testamentarischen Gemäldegestalten wie die Menschen seiner Holzschnitt-Illustrationen und der reizvollen Miniaturen im Gebetbuch des Grafen von Ottingen sind innerlich leer. Sie handeln nicht aus freier Selbstbestimmung, sondern gehorchen den Anordnungen eines geschmackvoll abwägenden Bildarrangeurs. Etwas Großzügigeres hat der Meister von Meßkirch. Er betont die durch Dürer übertragene Renaissanceeliebe in reichem Ornamentenschmuck. Aber ihm haftet auch etwas eigentümlich Widerspruchsvolles an, denn bei aller Formenfreiheit kann er zeichnerisch kleinlich werden. Trotz starker oder feiner Gesichtsbildungen läßt er die Seelen leer und nimmt den Farben durch vielfältige Brechungen ihr Eigenleben.

Neben diese Künstler der Dürerschule tritt Hans von Kulmbach als eine harmonisch ausgeglichene Persönlichkeit. Wo wir seinem Werk begegnen, zieht er als ein feinsinniger, lebenswerter Meister an. Er hat nichts Fortreisendes, Überraschendes wie Grien. Gelegentlich jedoch, wie in den acht Tafeln der „Pauli- und Petrifolge“ der Uffizien, oder den Bildern der „Katharinen-Legende“ in der Marienkirche zu Krakau, fesselt er durch eigenartige Gestaltung des Stoffes. Es ist eine vorsichtige, wählerische Art des Vortrages, es sind stille, seelische Reize, die für ihn einnehmen. Er steht neben Dürer ungefähr wie Troilus neben dem Hektor der Illiade. Nicht allzu Vieles ist uns von seinem Schaffen geblieben, und um so höher wächst die Freude, wenn aus irgendeiner versteckten Stelle ein guter Kulmbach ans Licht gezogen wird. So bot das Bildnis eines „Jungen Mannes“ dem

Kaiser-Friedrich-Museum erst kürzlich Gelegenheit, aus der vielgenannten Sammlung Kaufmann ein feines Besitzstück zu erwerben. Hier sehen wir den Maler in Holbeins Art auftreten. Das Modell ist in Brustbildform vor einen dunkelgrünen Hintergrund gestellt, von dem sich ein brauner, schwarzbordierter Rock und ein weißes Vorhemd mit goldgesticktem Kragen gut abheben. Wie fein sind die Teile des Kopfes modelliert und vom Licht umspielt, wie offen schauen uns die klaren Augen unter dem schwarzen Samtbaret mit seinen Goldzieraten an. Hier ist kein Seelenkündler auf Charakterzeichnung ausgegangen, vielmehr scheint der objektive Beobachter in treuer Berichterstattung die Natur übertragen zu haben.

Wir hören, daß des Künstlers eigentlicher Name Hans Süß lautete. Nach der fränkischen Stadt Kulmbach, wo er um 1476 zur Welt kam, ist ihm sein Malernamen mitgegeben worden. Dürers Ruf führte ihn nach Nürnberg, und hier konnte er auch wichtige Unterweisungen durch Jacob Walch erhalten. Dies war der deutsche Meister, der als Jacopo di Barbari in Venedig umgetauft und gefeiert wurde. So haben zwei bedeutende Lehrmeister sein großes Talent beeinflusst. Schnell muß er zu hohem Ansehen gekommen sein, denn ihm überließ Dürer eigene Bestellungen zur Ausführung. Noch ist im Berliner Kupferstich-Kabinett seine von Dürer verbesserte Zeichnung zu einem Blatt des Triumphzugs Kaiser Maximilians zu betrachten. Es ist auch beglaubigt, daß Kulmbachs christlich-allegorisches Gemälde in der Anspacher Stiftskirche ursprünglich bei Dürer in Auftrag gegeben war. Die enge Gemeinschaft beider geht ebenso aus der Dürer-Zeichnung des Jahres 1511 hervor. Sie wurde für Kulmbachs Meisterschöpfung, den schönen Nürnberger „Tucher-Altar“, entworfen. Hier ragt über der Madonna mit dem Kinde eine edle Renaissance-Architektur, und die Engelein musizieren ganz in venezianischer Art. Der Hauch des Südens war voll in des Meisters Schaffen eingeströmt. Der Wohlklang seines Werkes muß ihm auch in der Ferne Bewunderer erworben haben, denn Kulmbach hat vorübergehend in Krakau gewellt. Sicher haben polnische Fürsten ihn, wie die anderen berühmten Nürnberger, die Dürer und Veit Stof, beschäftigt. Er ist viel zu jung schon 1522 heimgegangen.

In Kulmbachs „Anbetung der Könige“ besitzt die deutsche Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums eine ihrer schönsten Zierden. Schon der wundervolle Rahmen mit seiner feinen Einlegearbeit lenkt die Aufmerksamkeit auf das Werk, aber sehr bald fesselt es selbst durch besondere Reize. Zwar wird noch wenig aus seelischen Tiefen hervorgeholt, auch wagt sich das Spiel der Gesten kaum über die Gradlinigkeit hinaus, doch ist ein harmonisches Ganzes gelungen. Die Natürlichkeit und Wohlhabgewogenheit des Aufbaus, die aristokratische Haltung der Personen, das reiche und doch ungemein liebliche Farbenorchester erregt unser Entzücken. Mit welcher lässigen Würde empfängt der stehende beturbante König in der Mitte das Prunkgefäß aus der Hand des unterwürfigen Dieners. Wie schwungvoll verläuft der Linienzug im Körper des vorn knienden, fürstlichen Greises, und welcher damenhafte Zauber umweht die Heilandmutter. Die ragenden Rundbogen einer Renaissance-Kuine geben dem Vorgang Bedeutung und dekorative Fassung, und in dem Getriebe der italienischen Berglandschaft des Hintergrundes scheint das erregte Innenleben der Handlung nachzuzittern. Auf Samte, Hermelin, Schuhwerk und kostbare Schmucksachen ist hier die gleiche liebevolle Sorgfalt verwendet wie auf den Grashalm am Boden und die Tauben auf dem Dachstuhl. Der Künstler malte auf Lindenholz und hat hier unter italienischem Einfluß eine seiner schönsten Schöpfungen vollendet. Der Stern des Dürerschen Uffizienbildes leuchtet wie bei Baldung Grien, aber gerade in dieser Anbetung erweist Kulmbach den Reichtum eigenen Könnens.



Hans von Kulmbach / Anbetung der Könige
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Inhalts-Verzeichnis.



	Seite	V
Vorwort	1	V
Einleitung	5	1
Siesole, Fra Giovanni da (Fra Angelico), Cosmas und Damian vor dem Richter.	9	5
Lippi, Filippo, Maria verehrt das Kind	13	9
Botticelli, Sandro, Bildnis einer jungen Frau	17	13
Verrocchio, Andrea del, Madonna	21	17
Veneziano, Domenico, Bildnis einer jungen Frau	25	21
Messina, Antonello da, Jünglingsporträt	29	25
Mantegna, Andrea, Heilige Familie	33	29
Bellini, Giovanni, Der Doge Loredano	37	33
Lotto, Lorenzo, Maria mit Jesu	41	37
Giorgione (Giorgio Barbarelli), Bildnis eines jungen Mannes	45	41
Piombo, Sebastiano del, Kreuztragung Christi	49	45
Conegliano, Cima da, Heilung des Schusters Anianus	53	49
Forli, Melozzo da, Die Dialektik	57	53
Shirlandaso, Domenico, Judith	61	57
Vinci, Leonardo da, Mona Lisa	65	61
Sarto, Andrea del, Bildnis einer jungen Frau	69	65
Correggio, Antonio Allegri da, Die heilige Nacht	73	69
Santi, Raffael, Madonna della Sedia	77	73
Romano, Giulio (Giulio Pippi), Madonna della Catena	81	77
Vecelli, Tiziano, Venus mit dem Hündchen	85	81
Vecelli, Tiziano, Der Zinsgrofchen	89	85
Vecelli, Tiziano, Vornehmer italienischer Kriegsmann	93	89
Brescia, Moretto da (Alessandro Bonvicino), Die heilige Justina	97	93
Moroni, Giovanni Battista, Bildnis eines Schneiders	101	97
Veronese (Paolo Cagliari), Die Hochzeit zu Kana	105	101
Vecchio, Palma, Die drei Schwestern	109	105
Tintoretto (Jacopo Robusti), Bildnis eines alten Mannes	113	109
Buonarroti, Michelangelo, Heilige Familie	117	113
Eyck, Jan van, Singende Engel	121	117
Eyck, Jan van, Das Ehepaar Giovanni Arnolfini	125	121
Weyden, Roger van der, Die heilige Familie (Marienaltar l. Flügel)	129	125
Goes, Hugo van der, Anbetung der Könige	133	129
Massys, Quinten, Die thronende Madonna	137	133
Leyden, Lucas von, Madonna mit Engeln		137

Goffart, Jan (genannt Mabuse), Philipp von Burgund	Seite 141
Scorel, Jan van, Bildnis eines älteren Mannes	„ 145
Bosch, Hieronymus, Johannes auf Patmos	„ 149
Patinir, Joachim, Die Ruhe auf der Flucht nach Agypten	„ 153
Mor, Antonis, Johann Gallus	„ 157
Brueghel, Pieter, der Ältere, Dorfkirchweih	„ 161
Lochner, Stephan, Maria im Rosenhag	„ 165
Dürer, Albrecht, Porträt des Hieronymus Holzschuher	„ 169
Cranach, Lucas, der Ältere, Ruhe auf der Flucht nach Agypten	„ 173
Holbein, Hans, der Jüngere, Bildnis des Morette	„ 177
Grünewald, Matthias, Der heilige Erasmus und Mauritius	„ 181
Baldung-Grien, Hans, Pyramus und Thisbe	„ 185
Altdorfer, Albrecht, Geburt Christi	„ 189
Burgkmair, Hans, Johannes auf Patmos	„ 193
Pencz, Georg, Bildnis Jörg Herz	„ 197
Kulmbach, Hans von (Hans Süß), Anbetung der Könige	„ 201



Der Illustrationsdruck dieses Werkes wurde hergestellt in der
Kunstanstalt F. Bruckmann in München. - Den Satz und Druck des
Textes besorgte G. Kreysing in Leipzig. - Der Einband wurde
entworfen und gezeichnet von Bernhard Lorenz. - Die Buch-
♦ binderarbeiten besorgte H. Sikentscher in Leipzig. ♦

Jeder Einzelverkauf der Bilder ist untersagt.

Alle Rechte einschließlich der Übersetzungsrechte vorbehalten für
die Verlagsanstalt Hermann Klemm A.-G. in Berlin-Grunewald.

