

85/5

DIE MALEREI
DER
RENAISSANCE

151. BIS 250. TAUSEND

COPYRIGHT 1938 BY CIGARETTEN-BILDERDIENST HAMBURG-BAHRENFELD · PRINTED IN GERMANY
WISSENSCHAFTLICHE BEARBEITUNG UND TEXT VON HERMANN WIEMANN, BERLIN
DEN DRUCK DES TEXTES BESORGTE DIE OFFIZIN POESCHEL & TREPTE, LEIPZIG · DIE WIEDERGABE UND
DEN DRUCK DER FARBIGEN BILDER DIE KUNSTANSTALT ALBERT FRISCH, BERLIN
DAS VORWORT WURDE ZUR VERFÜGUNG GESTELLT VON PROFESSOR EMIL WALDMANN
DIREKTOR DER KUNSTHALLE BREMEN

DIE MALEREI
DER
RENAISSANCE

Hubert Kolonko.

HERAUSGEGEBEN VOM CIGARETTEN-BILDERDIENST HAMBURG-BAHRENFELD

cyf.

INHALTSVERZEICHNIS

85/5

50. -

Vorwort	5
Die Malerei der italienischen Hochrenaissance.....	7
Die deutsche Malerei im Zeitalter der Renaissance und der Reformation	41
Die französische Malerei der Renaissance.....	70
Die niederländische Malerei im 16. Jahrhundert.....	71
Erklärungen kunstgeschichtlicher Ausdrücke.....	88
Namenverzeichnis	90



7567



75.03(4)(091)

SN 24931

VORWORT

Mit einem Lieblingsausdruck Jakob Burckhardts nennt man gerne auch heute noch das Kunstzeitalter der Hochrenaissance „Die Goldene Zeit“. Selbst wenn man nicht dazu neigt, das naturwissenschaftliche sogenannte Entwicklungsgesetz auf das Gebiet des Geistigen zu übertragen und, demzufolge, etwa einen Künstler wie Giotto nur als einen Wegbereiter für Masaccio anzusehen und dann ihn, Masaccio, den Sturmhelden der Frührenaissance, als Vorläufer Michelangelos, sondern jeden nach seinem eigenen Maßstab und vollem schöpferischen Wert mißt – man wird deshalb doch nicht verkennen wollen, daß in der Hochrenaissance der Kunst eine Sternenstunde von ganz seltenem Glanz und einzigartiger Helle beschieden war. Es sind damals, im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, in Italien Werke der Malerei geschaffen worden, denen das Geheimnis des Klassischen innewohnt: Werke, in denen der harmonische Einklang von schönster, reichster und vollendetster Fülle der Form mit adligster und tiefster Kraft des seelischen Gefühls in so schwebendem Gleichgewicht steht wie, trotz Piero della Francesca und Mantegna und Giovanni Bellini, niemals zuvor.

Jedoch – diese goldene Sternenstunde erlosch ebenso schnell, wie sie heraufgezogen war. Während die Herrlichkeit der Vorrenaissance seit Giovanni Pisano und Giotto, und der Frührenaissance, seit Masaccio, fast ein Vierteljahrtausend geblüht hatte, lebt sich das Klassische der goldenen Zeit, wenn man von der venezianischen Nachblüte absieht, in weniger als einem halben Jahrhundert aus. *Leonardos* Abendmahl, das erste Gemälde des rein klassischen Charakters, ist an der Schwelle der Halbjahrtausendwende entstanden. Aber um 1550 herrscht selbst in Venedig, mit Tintoretto, schon der reinste herrlichste Barock. Und damals war an den anderen Kunstmittelpunkten Italiens, dem Lande der „Cento Città“, der hundert Städte, die Genialität des Schöpferischen längst versiegt. Als Goethe die Worte schrieb: „Weh, weh, Du hast sie zerstört, die schöne Welt; ein Halbgott hat sie zerschlagen“, mag er an Michelangelos Spätwerke gedacht haben: Der Meister der sixtinischen Decke hat durch das Walten seiner im Alter bis aufs Äußerste gereizten Seele der Menschheit die Freude am Glück genommen. Und in Florenz hatte noch zu Lebzeiten Andrea del Sartos der Manierismus gesiegt, ebenso wie in Parma, dem Reiche Correggios, und an vielen anderen Stellen auch noch. Schrankenlosester Individualismus begann jedes Verantwortungsgefühl gegenüber dem Schönen zu ersticken. Es ist kein Zufall, daß dieses Dutzend von schnell heraufgekommenen Epigonen, besonders in dem einst künstlerisch so reichen Florenz, regelmäßig nur noch auf dem Gebiete der Bildnismalerei Unsterbliches zu leisten vermochte und wenigstens hier einen Weltstil aus der Hochrenaissance machte. Alles andere, was unter den Händen dieser Meister aus der zweiten Generation der goldenen Zeit entstand, erwies sich schnell als vergänglich.

Aber dennoch, trotz der Kürze dieser Sternenstunde des höchsten Glücks, wäre es falsch, zu glauben, in der Hochrenaissance wäre es auf der Bühne des künstlerischen Weltgeschehens, auf der im Quattrocento sich die großen schöpferischen Talente in einem schier unüberschaubaren Durcheinander gedrängt hatten, nun leerer geworden. Es drängen sich jetzt die Genies. Fast in denselben Jahren, in denen *Leonardo* an seinem schönsten Gemälde, der „Anna selbdritt“, in Mailand arbeitete, schuf *Raffael* in den Stanzen des Vatikans jene Fresken, die „Schule von Athen“ und dann die „Vertreibung des Heliodor“, die Werke des großen Stils, schön wie ein Gedanke des Glücks. Und gleichzeitig arbeitete unter demselben Dach, ein Stockwerk tiefer, *Michelangelo* an der sixtinischen Decke und ihren Wölbungen, die Fresken von der Erschaffung der Welt, dieses erstaunliche Wunderwerk der Renaissance. Gleichzeitig schmückte aber auch *Sodoma* für den Papstbankier Chigi im oberen Stock der Villa Farnesina, in der nur wenig später *Raffael* die *Galatea* malte, die Wände mit den idealsten Historienbildern aus der Antike. *Fra Bartolommeo*, als Erster der strengen Florentiner von der Farbe und dem Licht Venedigs berührt, wurde, nach jahrelangem Verstummen, wieder ganz groß und bedeutender, als er sich selber vorher je mochte gefühlt haben, und selbst *Andrea del Sarto*, von Haus aus vielleicht eher eine lyrische Natur, reckte sich auf zu der wahrhaft monumentalen Gestaltung des Freskos der Mariengeburt im Vorhof der Annunziatenkirche in Florenz. Derweilen war, während *Giovanni Bellini* noch seine hinreißenden Alterswerke, ganz im neuen großen Stil, schuf, für Venedig *Giorgione* eben gestorben und *Tizian* riß die Herrschaft an sich, die er dann in dem Schaffen eines halben Jahrhunderts immer wieder neu legitimierte, *Lorenzo Lotto* wie *Palma Vecchio* sich unterjochend und *Sebastiano del Piombo* aus der Lagunenstadt vertreibend. Aber *Tizians* Allgewalt hinderte doch *Correggio* nicht an der Ausbildung eines nun wieder neuen, ganz eigenen Stils von genialer Phantasie und einer weder in Venedig noch in Rom noch in Florenz je geahnten Grazie, einer Anmut, die nur *Leonardo* gebilligt hätte. Und was *Romanino* und *Moretto* in Brescia hinstellten, bedeutet abermals eine ganz neue selbständige Ausprägung der großen Form. Dies alles aber geschah sozusagen gleichzeitig, alles, oder fast alles noch zu Lebzeiten des so jung verstorbenen *Raffael*: Alles in der

Folge des so glückhaften Entscheidungsjahres 1512. Tizians „Assunta“ ist 1518 entstanden. Damals lebten Raffael und Leonardo noch. Es ist wahrhaft ein Jahrzehnt von einem unerhörten Reichtum der schöpferischen Genialitäten. Das Wort von der „Goldnen Zeit“ besteht zu Recht.

Hochrenaissancestil ist, gegenüber dem Stil des vorhergehenden Jahrhunderts der Stil der Einfachheit und der Klarheit, der Stil des Maßhaltens, des bewußten Maßhaltens und einer Bescheidenheit, die so vornehm ist, daß sie ihren inneren Reichtum zu zeigen scheut. Die Kunst kann jetzt alles was sie will und die Künstler haben sich dabei beruhigt. Jene bezaubernde Vielfältigkeit der Welt, in der jedes einzelne als ein neu entdecktes Lebendiges so schön und so reizvoll wirkte, tritt nun ein wenig zurück gegenüber dem großen Griff in das Gesamte und der höheren Gesetzmäßigkeit. Es ist etwas Baumeisterliches auch in die Malerei eingezogen, Überordnung und Unterordnung der Teile spielen eine größere Rolle im Bildaufbau, Betonungen werden fühlbarer gesetzt und der ästhetische Wert der Pause wird, genießerisch manchmal, empfunden. Wo Mantegna zehn Formen braucht, kommt Raffael mit drei Formen aus und Leonardo mit einer einzigen. Die menschliche Figur, bei Masaccio, Piero della Francesca und Mantegna wahrlich schon denkmalsmäßig genug hingestellt, bekommt noch stärkeres Gewicht durch ihr neues Verhalten zum Raum, mag dies nun Bildraum, landschaftlicher Raum oder Architektur sein. Jene gewölbten weiten Hallen, unter denen sich Raffaels Menschenvolk der „Schule von Athen“ ergeht, möchte man auch gern in Lebensgröße in Marmor sehen. Schöner haben selbst Bramante, Michelangelo und Palladio nicht gebaut. Und diese Formen sind doch nur erdacht als Echowirkung für den Rhythmus der fein und rauschend gefügten Menschengruppen, mit ihrem Zusammenspiel der musikalisch klingenden Linien, diesem Spiel von Sichfinden und Sichverlassen, von Verschlingung und Ballung, von Lockerung und sanftem Vergleiten. Auch die Hochrenaissance arbeitet mit dem Kunstmittel des Kontrastes, im Ganzen wie im Einzelnen. Aber immer wieder werden die Kontraste aufgelöst und in die Harmonie der freien Symmetrien und der schwebenden Gleichgewichte eingefügt. Noch das Liebliche ist bedeutend, auch wenn die Gestalten nicht dem neuen Drang zum Kolossalischen, wie Michelangelos Gottvater, folgen; und noch unter den schönen Gewändern ahnt man die Herrlichkeit nackten edlen Menschengewächses; sogar bei Frauen. Licht strömt voll und reich, auch wo Halbschatten herrscht. Es bändigt die Farben, auch die venezianisch kostbar glühendsten. Die Hochrenaissance ist nicht mehr bunt. Wenn „Renaissance“, als Wiedergeburt, auch Wiedererweckung der Antike bedeutet, so bedeutet sie dies nicht nur im humanistischen und antiquarischen Sinne, indem die neuerwachte Freude an römischer Baukunst und antikem Bildwerk, mit dem Stolz auf das von den großen Ahnen Geleistete, die Phantasie befeuerte, sondern sie bedeutet, in der goldnen Zeit, dies vornehmlich durch den Sinn für Maß und Rhythmus, für Harmonie und für das Menschliche und für das Glück. Mag dies, im Leben, auch nur ein Wunschbild gewesen sein.

In eben jenen Jahren, als Raffael und Michelangelo im Vatikan ihr Unsterblichstes schufen, war auch nördlich der Alpen, in Deutschland besonders, sehr große Zeit. *Grünwald* malte am Isenheimer Altar, *Baldung* am Dombild für das Freiburger Münster, *Lukas Cranach* suchte den Ausweg aus den bedrängenden Leidenschaften seiner Jugendgenialität und *Albrecht Dürer* schickte sich an, seine größten Phantasien auf die Kupferplatten zu bannen, in den weltberühmten drei „Meisterstichen“, nachdem er den nicht ohne Kenntnis Italiens geschaffenen großen Stil seiner kleinen Holzschnittpassion in einigen Einzelholzschnitten der Jahre 1512 und 1513 zur letzten Klarheit gesteigert hatte. Es ist müßig zu fragen, ob dieser größte Deutsche in Italien nicht am Ende den „Geist der Gotik“, aus dem sein Tiefstes stammen mag, verloren hätte. Er brauchte diese Auseinandersetzung zwischen dem eigenen Gefühlsüberschwang und lateinischer Formenklarheit. Ohne diese vielleicht unter Herzbluten vollzogene Läuterung wären am Ende die „Vier Apostel“ nicht so denkmalsmäßig geworden, wie sie nun dastehen. Das Deutsche blieb dennoch unverloren. Als geborener Maler hat Dürer, wenn auch nur in Wasserfarben, die gewaltigsten Landschaften geschaffen, welche die deutsche Kunst kennt. *Altdorfer* stand neben ihm, mitten in der Hochrenaissance ein Romantiker; Gestalten wie *Baldung* und *Cranach*, ja selbst wie *Burgkmair* sind, unter italienischen Himmel gedacht, unvorstellbar, und *Holbeins* Bildnisse, ebensosehr internationaler Weltstil wie die von *Bronzino* oder von *Clouet*, von *Massys* oder von *Mabuse*, sind, bei all ihrer Unnahbarkeit gegenüber dem Scelischen, doch unverwechselbar nordischen Geblüts. Wo in nordischer Ausdrucksweise das Renaissancemäßige den Charakter des Fremdworts behielt, hatte diese Sprache an sich nicht viel Eigenes zu verlieren und mochte schadlos untergehen. Das Germanische setzt sein Lebensrecht doch immer wieder durch, wenn nur ein Genie dahintersteht. Noch in der zweiten Hälfte des Hochrenaissance-Jahrhunderts malt der Niederländer *Pieter Bruegel* eine Reihe von Bildern so voll von Wirklichkeit und Gegenwart und Natur, als hätte es nie eine italienische Renaissance gegeben und als wäre er selber nie in Rom gewesen.

EMIL WALDMANN

DIE MALEREI DER ITALIENISCHEN HOCHRENAISSANCE

Der Begriff Renaissance, der auf deutsch Wiedergeburt heißt, ist oft willkürlich erweitert und auch wohl eingeschränkt worden, so daß man zunächst klarstellen muß, was man darunter verstanden wissen will. Für Italien ist der Begriff einfacher zu umreißen als für die Länder nördlich der Alpen, ja im Grunde kann in der eigentlichen Bedeutung nur von einer Renaissance in Italien gesprochen werden, denn nur hier ist etwas wiedergeboren worden oder wiedererstand, was lange verschüttet war: eine Weltbejahung, wie sie das vorchristliche Zeitalter in Griechenland und auf dem Boden Italiens einst besessen hatte. Diese wiedererwachte Daseinsfreude des Quattrocento und Cinquecento, des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, die eine Absage an das einseitige Jenseitsverlangen des Mittelalters bedeutete und Mittelalter und Neuzeit trennte, war allerdings nicht auf Italien und auch nicht auf die beiden Jahrhunderte beschränkt. Ansätze dazu fanden sich südlich wie nördlich der Alpen schon vorher. Bereits in der Kathedralplastik des germanisch durchsetzten Frankreich in der Mitte des 12. Jahrhunderts trat das neue Lebensgefühl künstlerisch ans Licht, und in der Malerei des Niederdeutschen Jan van Eyck und des Florentiners Masaccio zu Beginn des 15. Jahrhunderts gedieh es zu früher Blüte. Aber es hieß die Begriffe verwirren, wollte man, wie es geschehen ist, diese neue Freude der Menschen an irdischen Dingen und der Schönheit der Welt bereits Renaissance nennen. Die ersten Schritte zur Eroberung des Daseins in Kunst und Leben nördlich der Alpen geschehen im Geiste und im Zeichen der Gotik, deren Auswirkungen wir noch im Werk unseres Dürer und seiner deutschen Zeitgenossen erkennen. Auch Italien wurde von dem neuen Lebensgeist der Gotik betroffen, zunächst die Dichter und dann die Bildhauer, schließlich auch die Maler von Giotto bis zu Masaccio. Aber im Werke des Malers Masaccio, des Bildhauers Donatello, des Baumeisters Brunelleschi und ihrer Zeitgenossen zu Beginn des 15. Jahrhunderts spüren wir noch etwas Besonderes, das die zu ähnlichen Zielen, zu lebensnaher Darstellung strebenden Künstler des Nordens nicht hatten: die Anknüpfung an vergangene Größe, an die Vorbilder, die die Antike bot. Man hat die Wichtigkeit dieses antiken Vermächnisses für die neue Stilbildung in Italien früher vielfach übertrieben oder ganz geleugnet; daß die Wiederentdeckung der antiken Kunst dabei eine Rolle gespielt hat, wird heute nicht mehr bestritten. Ja, erst die bewußte Anknüpfung an die Kultur, Lebensweisheit und Kunst der Antike hat der geistigen Bewegung, von der wir sprechen, in Italien jene besondere Klangfarbe gegeben, die sie als eine Wiedergeburt erscheinen läßt. Was dann die Quattrocentisten im Anschluß an das klassische Altertum in zähem Ringen auf dem Gebiete der Kunst erobern und was schließlich, bald nach 1500, die italienischen Künstler wieder zu klassischer Vollendung bringen, wird alsbald Allgemeingut der Völker. Albrecht Dürer und andere deutsche und niederländische Künstler, die nach Italien reisen oder auf andere Weise mit der neuen italienischen Kunst in Berührung kommen, setzen sich gleichfalls mit der Antike auseinander oder mit dem, was die Italiener aus ihr gemacht haben, und durch wechselseitigen Austausch bildet sich ein gewiß national bedingter, aber allgemeingültiger Stil, den man Renaissancestil oder kurzweg Renaissance zu nennen pflegt.

Neue Stilbildungen entstehen nicht mit einem Schlage in einem einzelnen Menschen oder einer Gruppe von Menschen, denen andere folgen oder Widerstand leisten, sondern allmählich vollzieht sich eine Wandlung, der allerdings ein einzelner Begnadeter oder ein kleines Häuflein mitreißenden Ausdruck zu geben vermag; und es müssen nicht immer Dichter oder bildende Künstler sein. Vielseitig begabte bahnbrechende Künstler waren es gewesen, die der veränderten Seelenlage um 1400 in Italien diesen zündenden Ausdruck zu geben vermochten; ihre und ihrer nächsten Nachfolger Leistung nennt man die Kunst der Frührenaissance. Ein Jahrhundert später erfüllen sich die Verheißungen dreier Generationen in den Mittelitalienern Leonardo, Raffael, Michelangelo und in den Oberitalienern Giorgione, Tizian, Correggio. Aber diese Blüte der Renaissance, die Hochrenaissance, trägt in sich bereits den Keim des Verfalls, und im Werk derer, denen ein längeres Leben vergönnt war, macht sich bereits wiederum ein Stilwandel bemerkbar, aus dem die Kunst des Barocks erwächst. Die Künstler aber sind es nicht, die einen neuen Stil machen, sie formulieren ihn nur. Ein ganzes Volk, eine ganze Menschheit ändert die Seelenlage. In

der Zeit, von der wir sprechen, in der die Jenseitsgedanken ihre alles andere ausschließende Bedeutung für das Seelenleben verlieren, werden sich die Menschen wieder als Menschen, die Völker wieder als Völker bewußt. Das Individuum tritt wieder in seine Rechte ein und das nationale Leben erwacht und drängt zur Betätigung. In der Kunst zeigt sich dieser allgemeine Wandel im Wandel der Motive: Bildnisse, Darstellungen aus dem Leben, aus der nationalen Geschichte, Landschaften nehmen jetzt im Werk der Künstler eine weit größere Rolle ein als vorher, werden überhaupt erst wirklich darstellenswert. Aber das religiöse Leben beherrscht nach wie vor den einzelnen Menschen wie das Gemeinwesen, die Stadt, den Staat und damit auch die Kunst; in der religiösen Kunst zeigt sich darum am deutlichsten die Erneuerung des Stils. Sie hat nicht mehr die Glaubensinnigkeit und Inbrunst, nicht mehr den Predigtton der Askese und des Sündenbewußtseins des Mittelalters, sondern sie kündigt die Schönheit der Welt und des irdischen Glücks. Die religiöse Kunst ist es auch, die allein zum Volk spricht und in der Sprache des Volkes spricht, denn die Mythologien, die Darstellungen der Liebesabenteuer der heidnischen Götter und der Taten antiker Helden, sowie die Bildnisse der hohen Herren, ihrer Frauen und Geliebten sind niemals Kunst für das Volk gewesen. Und als die religiöse Kunst bereits im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts wieder zu einem Mittel der Propaganda des Glaubens gemacht werden soll, da ist es auch bald vorbei mit ihrem Glanz, da erstarrt sie sogleich zur Manier.

Florenz und Venedig sind die beiden Großstädte der Kunst im Zeitalter der italienischen Renaissance. Aber Florenz muß im Verlaufe eines unerhörten politischen Ränkespiels alsbald seine künstlerische Vorherrschaft abgeben. Rom tritt sein Erbe an. Das Papsttum, das seine glanzvollste Zeit unter Julius II. und Leo X. erlebt, zieht alle Kräfte an sich. Die Kämpfe der politischen Machthaber und Abenteurer nehmen erbitterte Formen an, und es ist kein Zufall, daß dieselben Päpste, denen die Kunst so viel verdankt, auch die treibenden Kräfte dieser Machtkämpfe sind, bei denen sich alle Leidenschaften in nie gekanntem Maße entfesseln. Es geht gegen den Kaiser, gegen den französischen König, gegen die selbständigen Fürsten und gegen die Republiken, und wechselnd verbündet man sich bald mit dem einen, bald mit dem anderen. Höchste und niedrigste Geistliche folgen den Wandlungen des Lebensstils, fördern oder hindern das Studium des Altertums und den Fortschritt, der sich auf allen Gebieten bemerkbar macht, leben ausschweifend oder asketisch, sind heidnisch oder christlich. Daß in diesen stürmischen Zeiten die Künste ihre glanzvollste Epoche erleben konnten, gibt dem Renaissance-Zeitalter seine ewig denkwürdige Bedeutung in der Entwicklung der Menschheit.

LEONARDO DA VINCI (1452 bis 2. V. 1519). Toskanas Hauptstadt Florenz hat zur Entwicklung der italienischen Kunst im 15. Jahrhundert am stärksten beigetragen. Die Größe ihrer Leistung wird offenbar, wenn man in einem der großen Museen oder in einem Bilderband italienischer Malerei der Frührenaissance die stolze Reihe florentinischer Gemälde dieses Zeitraums an sich vorüberziehen läßt. Ihre bewundernswerte Vielseitigkeit äußert sich vor allem in dem Reichtum an starken Persönlichkeiten, die dem Thema Mensch immer neue Seiten abgewinnen können. Ausschließlicher als anderswo in Italien ist in Florenz die menschliche Gestalt der eigentliche Inhalt der Malerei.

Den ersten vorstürmenden Meistern der florentinischen Kunst fühlte sich Leonardo verwandt; an Giotto und Masaccio hat er bewußt angeknüpft. Seine Kunst erhebt sich aber über alle Gewaltsamkeiten und Übertreibungen, denen die Quattrocentisten in ihrer Entdeckerfreude nicht immer ganz entgangen waren, zu jener freien Natürlichkeit und Harmonie, die ihn als den eigentlichen Begründer der Hochrenaissance erscheinen lassen.

Leonardo wurde als unehelicher Sohn eines Florentiner Notars, der in dem Bergstädtchen Vinci bei Florenz begütert war, 1452 von einem einfachen Bauernmädchen geboren und wuchs in dem Hause seines Vaters auf, der im gleichen Jahr eine vornehme Florentinerin heiratete, aber rechtmäßige Nachkommen, neun Söhne und zwei Töchter, erst in seiner dritten und vierten Ehe bekam. Der früh zu künstlerischer Betätigung neigende Knabe wird 1466 zu dem besten und für ihn geeignetsten Lehrer gegeben, zu dem damals 30jährigen Maler und Bildhauer Andrea del Verrocchio in Florenz,

der gerade seine bedeutende Bronzestatue des sieghaft lächelnden jungen David geschaffen hatte. Von den wenigen Gemälden, die seinem Atelier zugeschrieben werden, ist die „Taufe Christi“ in den Uffizien in Florenz am ehesten gesichert. Es ist ein in Temperafarben angelegtes, dann mit dickflüssiger Ölfarbe weitergemaltes Bild, das etwa 1470–1476 entstand, aber unvollendet blieb. Einer alten Überlieferung zufolge hat Leonardo darin die Gestalt des einen der beiden knienden Engel ausgeführt, die dem Täufling das Gewand halten, eine liebliche Figur in kühn gezeichneter Halbwendung. Sie erscheint als Vorstufe zu Leonardos anmutigen Geschöpfen späterer Zeit durchaus glaubhaft. Die unglückliche Neigung Leonardos zu Experimenten mit der Ölfarbe, die den Erhaltungszustand seiner meisten Gemälde beeinträchtigte, hat schon hier begonnen. Inzwischen, 1472, ist der Zwanzigjährige Meister geworden, aber noch 1476 gehört er dem Werkstattbetrieb Verrocchios an.

Über seine ersten selbständigen Gemälde hat sich die Forschung noch nicht endgültig geeinigt. Zwei „Verkündigungs“-Tafeln in Paris und Florenz, vielleicht ein frühes Marienbild, die sog. „Madonna Benois“ in Leningrad, die „Anbetung der Könige“ von 1480–1482 in Florenz – das erste beglaubigte Gemälde – und der „Hl. Hieronymus“ im Vatikan in Rom bezeichnen etwa die Entwicklung aus traditionsgebundener Form zu freier Schöpfung. Die beiden letztgenannten Bilder sind unvollendet geblieben, da der Künstler im Herbst 1482 oder einige Monate später nach Mailand übersiedelt. Das figurenreiche Florentiner Bild ist in allen

Teilen seines kunstvollen Aufbaues spannungsgeladen, alles darin ist wie ein wogendes Meer in ungeheurer Bewegung, jede Figur um die allein still beglückt sitzende Madonna von innerem Drängen erfüllt, als ahne ein jeder – und jeder auf seine Art – das weltbedeutende Ereignis der Menschwerdung Gottes. Das Bild in Rom: eine einzige leidenschaftliche Geste eines von selbst-aufgelegten Entbehrungen abgezehrten Männerkörpers, in dem Augenblick stärkster seelischer Erschütterung, völliger Hingabe an Gott erfaßt.

Mailand, die Hauptstadt der Lombardei, damals eine Großstadt von etwa 125000 Einwohnern, konnte nicht auf eine so ruhmreiche künstlerische Vergangenheit zurückblicken wie Florenz. Baukunst und Bauplastik standen hier und im nahen Pavia jedoch in hoher Blüte (der gotische Mailänder Dom, die prunkvolle Frührenaissancefassade der Certosa von Pavia) und das Herzogsgeschlecht der Sforza war bemüht, Gelehrte, Dichter und Musiker zur Verherrlichung und Künstler zur Ausschmückung ihrer Residenzen heranzuziehen; die Wissenschaften hatten in der schon 1361 gegründeten Universität von Pavia eine berühmte Pflegstätte. Dem damals herrschenden Lodovico Sforza, genannt il Moro, der Braunhäutige, bietet sich Leonardo in einem ausführlichen Schreiben als vielseitiger Künstler und Techniker an, als Bildhauer und Bronze gießer, der das geplante Reiterstandbild des Francesco Sforza herstellen könne, ferner als unübertrefflicher Maler und vor allem als erfahrener Bautechniker und Ingenieur für Kriegsgerät und Befestigungswerke, die er im einzelnen aufführt. Unter den Vorschlägen, die er macht, befinden sich Brand- und Gasbomben, Mörser, Hinterladergeschütze und eine Art Tankwagen, die, mit Sichern versehen und mit

Schützen besetzt, von im Innern versteckt kurbelnden Männern in die feindlichen Heere gefahren werden können; zahlreiche bis in Einzelheiten gehende Konstruktionen und Beschreibungen solcher Geräte und Werkzeuge für Kriegs- und andere Zwecke haben sich unter seinen Zeichnungen und Manuskripten gefunden. Leonardo wird von dem Herzog in Dienst genommen und seiner vielfältigen Begabung gemäß beschäftigt. Als herzoglicher Baumeister beteiligt er sich mit Entwürfen an einer ganzen Reihe von Bauwerken (Kirchen, seltener Paläste und Villen, dann Ställe, Brücken, Kanäle, eine Fürstengruft, das Bad der Herzogin, Straßenbau und die Anlage einer Idealstadt) und gibt sich mit theoretischen Studien und praktischen Versuchen an jeder Art bautechnischer Arbeiten ab. Als Plastiker hat Leonardo in Mailand an den beiden monumentalen Reiterdenkmälern für Francesco Sforza, den Vater Lodovicos, und für den Marschall Trivulzio, den Eroberer Mailands in französischen Diensten, gearbeitet.

Das Sforza-Denkmal erregt 1493 als anscheinend gußfertiges Tonmodell größtes Aufsehen, wird jedoch 1499 beim Einmarsch französischer Heere durch gascognische Schützen in Trümmer geschossen. Das Trivulzio-Monument, das der Meister viel später, während seines zweiten Mailänder Aufenthaltes, in Angriff nimmt, ist wohl über Skizzenhinausgekommen; der Entwurf dürfte die höchste klassische Formulierung des Themas gewesen sein.

Neben umfangreichen dekorativen Wandmalereien im herzoglichen Kastell, die so gut wie zerstört sind, hat Leonardo während seines ersten Mailänder Aufenthaltes zwei Haupt-

Nr. 1

*Leonardo da Vinci: Das Abendmahl. Fresko im Speisesaal des ehemaligen Klosters Sta. Maria delle Grazie. Mailand
Nach dem Farbstich von Rudolf Stang*

werke seiner Malerei geschaffen: die „Madonna in der Felsgrotte“ (Paris, Louvre) und das „Abendmahl“-Fresko im Speisesaal des ehemaligen Dominikanerklosters Sta. Maria delle Grazie in Mailand. Das bereits 1483 für eine Mailänder Bruderschaft begonnene Altarbild der Felsgrottenmadonna wurde erst gegen 1494 vollendet und wahrscheinlich von Lodovico erworben, der es dem Kaiser Maximilian geschenkt haben soll. Die ursprüngliche Bestellerin mußte bis 1508 auf die Wiederholung des Bildes warten; diese wenig veränderte Kopie, die in der Hauptsache von dem Meister selbst ausgeführt sein dürfte, befindet sich mit den beiden Flügeln von Ambrogio Preda (de Predis) in London. Das Werk, in dem ein mannigfaltiges und bedeutsames Spiel von Richtungsgegensätzen in Gebärden, Körperneigung und Blick herrscht, übt auch jetzt, obwohl es sehr nachgedunkelt ist, durch eine beziehungsreiche und gegensätzliche Verteilung von Licht und Schatten eine starke Wirkung aus. Es ist das erste Zeugnis der Leonardoschen Helldunkelmalerei, des *Sfumato* (d. h. des Rauchartigen), das seitdem in der lombardischen Schule gepflegt und bald auch von den Künstlern Toskanas und des Nordens übernommen wurde.

In den vier Jahren 1495–1498 ist Leonardo mit dem Hauptwerk seines Lebens, dem „Abendmahl“ in Sta. Maria delle Grazie, beschäftigt. Das in einer nur von Leonardo angewandten Technik der Öltemperamalerei auf trockenen Putz ausgeführte riesenhafte Gemälde, das eine Wandfläche von 9,10 m Breite und 4,20 m Höhe bedeckt, ist infolge der ungeeigneten Malmittel fast gänzlich zugrunde gegangen. Witterungseinflüsse, die Benutzung des Raumes als Magazin und als Pferdestall durch die Napoleonischen

Truppen und das Durchbrechen der Wand mit einer Tür unterhalb der Christusfigur (bis an den Tischrand) haben zur Zerstörung des Bildes beigetragen. Das Abendmahlstema hatte vor Leonardo der Florentiner Castagno am großartigsten behandelt. Sein Fresko in Sta. Apollonia in Florenz zeigt eine Versammlung würdiger Männer an einem langen Tisch, an dessen einer Längsseite nur Judas sitzt, wie das auch ein früher Entwurf Leonardos vorsieht. Jeder der Jünger scheint über etwas Trauriges nachzudenken, kaum einer aber kümmert sich um den andern. Die große Schwierigkeit, die darin bestand, dreizehn Männer von ungefähr gleicher Sinnesart um einen Tisch zu setzen, ihr gemeinsames Erlebnis auch als ein Gemeinschaftserlebnis zu schildern und dabei jeden einzelnen in seiner besonderen Art zu kennzeichnen, diese Schwierigkeit verstand erst Leonardo zu meistern. Auf den ersten Blick erklärt sich die Szene, die einen kurzen, und zwar den dramatischsten Augenblick des feierlichen letzten Abendmahles festhält, den Augenblick der tiefsten seelischen Erschütterung aller Teilnehmer durch die soeben gesprochenen Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verraten.“ Alles ist in stärkster Wallung. Nur Christus, dessen Haupt vom Licht des Abendhimmels wie von einer Gloriole umflossen ist und auf dessen Stirn alle Fluchtlinien des Gemaches wie auf ein magisches Kraftzentrum zusammenlaufen, sitzt wie ein Fels, an dem die Wellen emporbranden, in der Bildmitte; er allein ist in voller Vorderansicht dargestellt. Seine Linke hat noch die Gebärde der Eröffnung beibehalten, die alle in Schrecken versetzt hat, die Rechte wehrt dem Sturm der Empörung. Zwischen ihm und seinen engsten Freunden haben sich urplötzlich tiefe Klüfte aufgetan, im Bild durch die beiden schweren Pfeiler betont, die im Hintergrund die Tür von den beiden Fenstern trennen: der Meister ist der große Einsame, den selbst seine Jünger nicht verstehen. Mit größter Kunst psychologischer Schilderung ist die Wirkung seiner Worte bei jedem der Zwölf verschieden gedeutet. Johannes zu seiner Rechten faltet, seiner Reinheit bewußt, ergeben die Hände und neigt seinen schönen Kopf zu Petrus, dem temperamentvollen Greis, der aufgesprungen ist und dem Lieblingsjünger des Meisters zuraunt, eine Erklärung zu verlangen. Seine Rechte faßt gleichzeitig zum Dolch, um den Herrn vor dem Verräter zu schützen. Dieser, Judas Ischarioth, dessen schwarzgelockter, tiefbeschatteter Kopf allein vom Betrachter abgekehrt und ins Bild hineingerichtet ist, hat seinen Oberkörper jäh zurückgeworfen und die Rechte mit dem fest umklammerten Geldbeutel auf den Tisch gestemmt, wobei er das Salzfaß umstößt. Die drei Jünger auf der äußersten linken Bildseite blicken zu Christus hin, aber durchaus verschieden ist auch bei ihnen die Wirkung der Worte. Der mittlere, der jüngere Jakobus, sucht über die Schultern des höchst entsetzt alle zehn Finger spreizenden Andreas hinweg Petrus von einem unbedachten Schritt zurückzuhalten, während Bartholomäus, als einziger in ganzer Figur sichtbar, am Ende der Tafel von seinem Sitz aufgesprungen ist, ohne sich Zeit genommen zu haben, die beim Sitzen übereinandergeschlagenen Füße in richtige Stellung zu bringen. Er glaubt

wohl nicht genau gehört zu haben und beugt sich deshalb weit vor, wobei er der Stütze seiner beiden Hände bedarf. Ihm gegenüber am anderen Tafelende verharrt mit ratloser Gebärde der alte bedächtige Simon, der wohl den Sinn der Rede noch nicht ganz begriffen hat, denn zu ihm wendet sich, mit dem Daumen über die Schulter zurückweisend, sein Nachbar Thaddäus und ganz aufgeregt gestikulierend auch der nächste, Mätthäus, der spätere Evangelist. Seine weit ausholende Geste vermittelt zu der nächsten Dreiergruppe, die besonders betroffen scheint, denn Thomas, der ungläubige, mißtrauischste Jünger, ist von seinem Platz weg zum Herrn geeilt, um recht

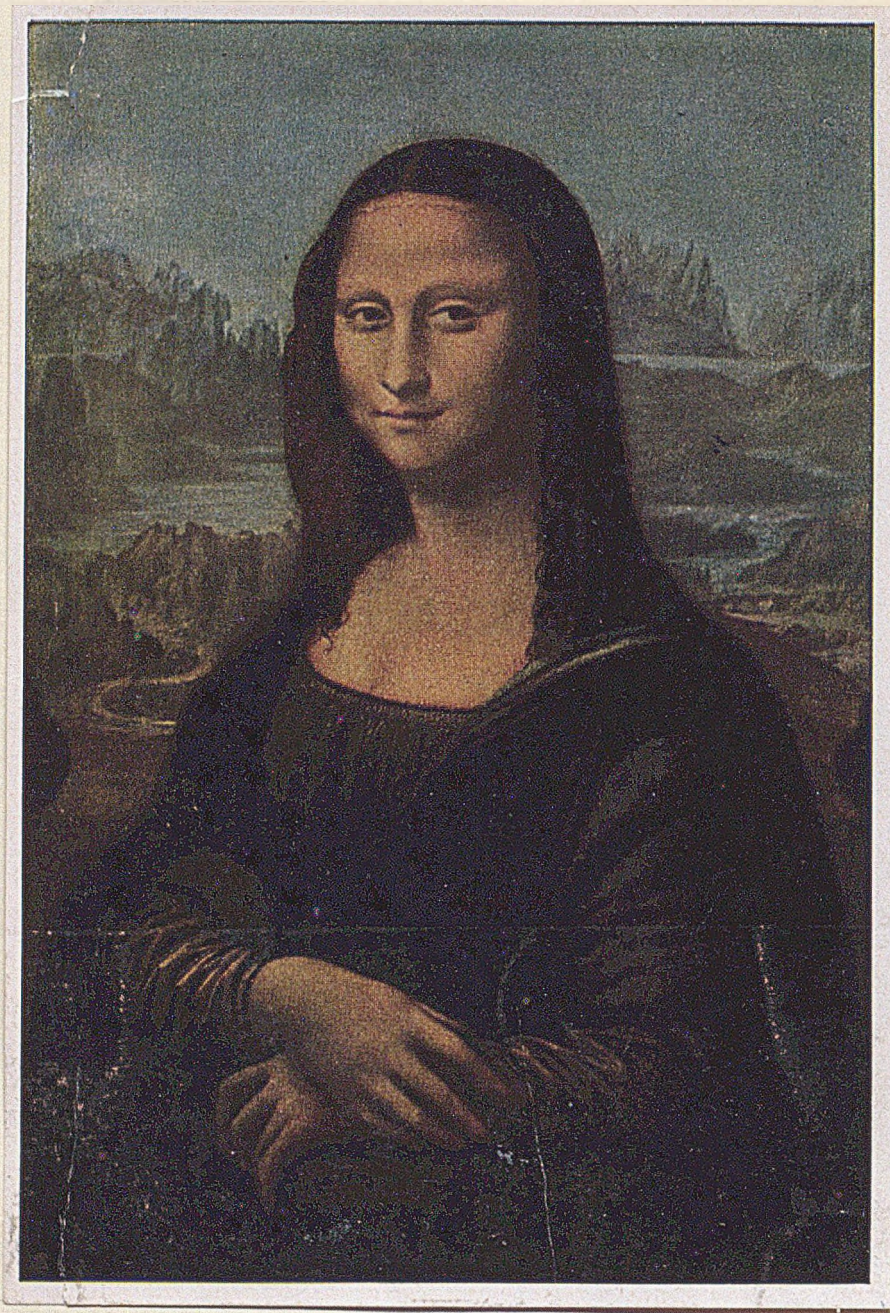
genau Christi weitere Erklärung zu hören. Dabei hebt er die Rechte beschwörend zum Himmel, um anzudeuten, daß das Gehörte nicht möglich sei. Auch Philippus hat sich erhoben und neigt sich über den von Thomas verlassenen Platz, mit innigem Ausdruck betuernd, daß er nicht der Verräter sei. Und mit Entsetzen weicht der ältere Jakobus, der zur Linken des Herrn sitzt, zurück, die Arme weit auseinander werfend. Zu der aufgeregten, aber nirgends übertriebenen, vielmehr durchaus natürlich wirkenden Szene steht die strenge Wandaufteilung durch schön gemusterte Teppiche in beruhigendem Gegensatz, und solch beschwichtigende Wirkung geht, wenn wir das Bild mit den Blicken durch-eilen, immer wieder von der beherrschenden Ruhe der Christusfigur aus, die allein den Raum einer der vier Gruppen einnimmt, zu denen der Künstler je drei Jünger zusammengefaßt hat. Der Eindruck des Freskos auf die Zeitgenossen war gewaltig.

Im Jahre 1499 verläßt Leonardo Mailand, das dann durch die hinterhältige Politik Lodovicos in die Hände der von ihm selbst gerufenen Franzosen fällt und seitdem lange ein Zankapfel in der Politik der damaligen Großmächte ist. Über Mantua, wo er Gast der Markgräfin Isabella d'Este ist, und Venedig, wo er sich vergeblich um eine Anstellung als Kriegingenieur bewirbt, geht er nach Florenz zurück, und hier beginnt wieder eine arbeitsreiche, fruchtbare und vielseitige Tätigkeit. Zunächst beschäftigt ihn jahrelang ein Auftrag der Mönche der Kirche SS. Annunziata zu einer lebensgroßen Darstellung der „Hl. Anna selbdritt“, d. h. der Anna mit ihrer Tochter Maria und ihrem Enkel, dem Christus-



Leonardo da Vinci: Heilige Anna selbdritt. Paris, Louvre

kind (also zu dritt). Ein uraltes Thema der christlichen Kunst, das Leonardo ganz ins Menschliche überträgt, ohne dem Inhalt etwas von dem Verehrungswürdigen zu nehmen. Betrachten wir das Bild, das erst nach oft unterbrochenen Bemühungen etwa 1508–1512 in Mailand vollendet wurde und heute im Louvre in Paris hängt (1,70 × 1,29 m), so müssen wir etwas Befremdendes zunächst überwinden: das eigenartige Sitzen der Gottesmutter im mütterlichen Schoß der Großmutter und das seltsame Lächeln der hl. Anna. Die Knie der hl. Anna sind etwas nach links gedrückt von dem schweren Körper der Maria, die den Oberkörper vorgeneigt hat, um das Schwergewicht nach vorn zu verlegen. Sie will das Kind, das von ihrem Schoß gegliitten ist, um mit dem Lamm (dem Symbol des Opfertodes) zu spielen, wieder zu sich zurückholen. Freundlich und zugleich geheimnisvoll lächelnd betrachtet die Großmutter das Bemühen von Kind und Kindeskind, ohne einzugreifen.



Leonardo da Vinci: Mona Lisa. Paris, Louvre

Sie weiß um ein tiefes Geheimnis, das der Maria noch verborgen ist: das Kind reißt sich los von der Mutter – das ist der Lauf der Welt, der nicht aufzuhalten ist; aber gerade dieses Kind wird sich nach vorbestimmtem Ratschluß weit mehr als alle Kinder von der Mutter entfernen. Das besagt dieses überirdische, zunächst rätselhaft erscheinende Lächeln der hl. Anna. Maria aber ist ganz Mutter, ganz und gar ein Weib von irdischer Schönheit. Unvergesslich prägt sich uns die herrliche Körperzeichnung ein, dieser gleitende Rhythmus der weichen Konturen, diese Linienmusik des wunderbaren Nackens. Wir bewundern die edle Harmonie aller Teile trotz der starken Richtungsgegensätze in Blick und Bewegung, die Einfügung dieser erhabenen Frauengestalt in die Komposition des Ganzen und dann das Emporwachsen der ganzen Gruppe aus einer traumhaften Landschaft. Von einer geheimnisvollen Lichtquelle getroffen leuchten einzelne Körperteile aus dem mystischen Halbdunkel des Bildvordergrundes hervor. Schon als Leonardo um Ostern 1501 den Entwurf des Bildes zwei Tage in seinem Atelier im Kloster der Kirche der Öffentlichkeit zugänglich machte, soll das ganze kunstbegeisterte Florenz unablässig herbeigeströmt sein, um voll Staunen und Ehrfurcht den Karton zu betrachten, und die Gönnerin Leonardos, die Markgräfin Isabella d'Este, die sich vergeblich um ein Gemälde

des Meisters bemühte, ließ sich ausführlich über das Werk Bericht erstatten. Der Künstler hat es für die Besteller nicht ausgeführt und die Mönche mußten sich ein Ersatzbild bei Filippino Lippi bestellen. Leonardo hat dann einige Zeit als Festungsingenieur und Kartograph den berühmten Bandenführer Cesare Borgia auf seinem Feldzug in die Romagna begleitet.

Im Frühjahr 1503 mag Leonardo in Florenz das Bildnis der Mona Lisa begonnen haben, der zweiten Gattin des angesehenen Florentiner Bürgers Francesco di Bartolommeo di Zanobi del Giocondo. Auch dieses Bild, das berühmteste Tafelgemälde des Meisters (77 × 53 cm), befindet sich jetzt wieder im Louvre in Paris, seitdem es nach dem aufsehenerregendsten Kunstdiebstahl der Welt und nach mehr als zweijähriger Abwesenheit am 11. XII. 1913 in Florenz wiederaufgetaucht war. Die Dargestellte, Frau Gioconda, stammte aus Neapel, war 1479 geboren, hatte 1495 geheiratet, war also 24 Jahre alt, als Leonardo sie porträtierte. Sie sitzt in der Haltung einer stets auf Wirkung bedachten Aristokratin in einem Sessel, auf dessen Lehne sie die Arme stützt; die Kunst, bei einem Porträt den Armen und Händen Ausdruck und Sinnfälligkeit zu verleihen, galt noch als besonders schwierig. Die unvergleichlich schönen Hände der Mona Lisa sind lässig und schlicht, aber durchaus wohlberechnet übereinandergelegt. So beruhigt ihre Lage ist, so lebendig sind sie, so erfüllt von innerem Leben, als könnten sie sich jederzeit bewegen, ja als bewegten sie sich leicht und leise. Die zartgliedrigen Finger tragen keine Ringe, wie denn überhaupt kein Schmuck, kein Gold und keine funkelnden Steine den Glanz der schönen Frau beeinträchtigen oder erhöhen. Dunkel und volltönig hebt sich die Gestalt von dem duftigen Hintergrund ab, einer von Gewässern durchzogenen Gebirgsszenerie, auf die sich dämmerig-kühle Schatten breiten. Der Gestaltumriß ist niemals hart, vielmehr rundet sich alles weich in die Bildtiefe hinein und die Konturen haben jenes Leonardo eigentümliche Verschwimmen, das ihren melodischen Rhythmus und die malerische Gesamtwirkung des Bildes erhöht. Von den Säulen, die einst, wie wir alten Kopien entnehmen, das Bild seitlich eingefasst haben, sind nur noch die runden Basen sichtbar, die auf der schmalen Steinbrüstung hinter dem Sessel ruhen. Absichtlich haben wir hier zunächst das beschrieben, was leicht als Nebensache gelten kann, zum Verständnis der besonderen Leistung Leonardos in diesem Bilde jedoch gesagt werden muß. Erst wenn wir erfaßt haben, welch pulsierendes Leben die Hände durchströmt, welche Wichtigkeit der bewußten und selbstbewußten Haltung der Frau sowie dem Gestaltumriß und dem Bildaufbau zukommt, empfinden wir den herrlichen Kopf als eine Steigerung. Von einem guten Portratisten verlangt man gewöhnlich neben der selbstverständlichen Forderung der Ähnlichkeit, daß er versucht, ein Charakterbild des Dargestellten zu geben, sein Wesen zu deuten, sein Inneres zu entschleiern, daß er also einen Ersatz für den lebenden, sprechenden Menschen gibt. Wenn man nun die voneinander stark abweichenden Deutungsversuche der verschiedenen Beurteiler des Mona-Lisa-Bildes liest: Bescheidenheit, Güte, Zärtlichkeit, Lächeln des inneren Glücks, ein Gemisch von Zärtlichkeit und Koketterie, von Schamhaftigkeit und dumpfer Wollust, dann Stolz, Überhebung, Ironie, Herausforderung, etwas Lauerndes, Verführungslust, ja Grausamkeit, und wenn man mit all diesen Urteilen vor das Bild tritt, ist man geneigt zu glauben, daß es Leonardo nicht gelungen sei, den Charakter der Frau eindeutig wiederzugeben. Diese Absicht wird er jedoch gar nicht gehabt haben. Offensichtlich ist die berühmte Rätselhaftigkeit dieses berühmten Lächelns das Problem, das den Künstler hier interessiert hat. Dieses eigentümlich reizvolle des Hintergründigen und Vieldeutigen hat er so, wie er es vorfand und empfand, zum Ausdruck bringen wollen; daß ihm dies gelungen ist, beweisen die verkehrten und unstatthaften Versuche, den Charakter der Dame auf eine Formel zu bringen. Es scheint aber noch etwas anderes den Künstler gereizt zu haben, nämlich die Frage: wie lächelt man, welche Veränderungen im menschlichen Antlitz erzeugen den Eindruck des Lächelns und wie drückt der Künstler im Gemälde dieses Lächeln aus. Wenn wir bei dem Bild der Mona Lisa einen Teil des Gesichtes zudecken, einmal das eine Auge, dann das andere, die eine Gesichtshälfte und dann die andere, den Mund, die Mundwinkel, die Wange, so glauben wir manchmal ein todernstes Antlitz vor uns zu haben, dann wieder erscheint ein Lächeln, das stärker wirkt als bei der Betrachtung des ganzen Bildes. Und wenn wir so unseren Blick genügend geschult haben, vermögen wir auch ohne Zudecken einzelner Teile festzustellen – indem wir unsere Augen über das Gesicht der schönen Frau wandern lassen –, daß es lebt, daß es sich

verändert, je nach dem Punkt, auf den wir unseren Blick heften. Der linke Mundwinkel (auf der rechten Bildseite) enthält das Lächeln am stärksten, am linken Auge zieht sich die Lachmuskel an, am rechten Auge deutet nur ein leichter winziger Schatten die beginnende Heiterkeit an. Mit einem Wort: den Beginn des Lächelns hat Leonardo festgehalten, den flüchtigen Augenblick, der sich sofort wieder verändert. Dieses Lächeln hat es den Schülern und Nachahmern des großen Meisters angetan, aber keiner hat ihn auch nur im entferntesten erreichen können.

Wohl noch im Sommer des gleichen Jahres, in dem Leonardo die Gioconda malt, erhält er den einzigen Staatsauftrag, den ihm die Republik Florenz übertragen hat: als Wandgemälde im Saal des Großen Rates im Palazzo Vecchio eine ruhmreiche Begebenheit aus den Kämpfen gegen Mailand im Jahre 1440 darzustellen. Nach etwa zweijähriger Arbeit ist der Karton der „Anghiari-Schlacht“ 1505 vollendet und erregt ungeheures Aufsehen. Die Ausführung des Freskos gerät jedoch alsbald wieder ins Stocken, auch diesmal infolge mißglückter technischer Experimente, die dem Meister wohl die Lust zur Vollendung nehmen. Man gewährt dem jetzt auch in Florenz anerkannten und gefeierten Künstler einen befristeten und ungern verlängerten Urlaub, um einen Auftrag in Mailand auszuführen, aber von der im Juni 1506 unternommenen Reise kehrt er nur noch einmal wegen einer Erbschaftsauseinandersetzung 1508 auf kurze Zeit nach Florenz zurück. Die begonnene Malerei wurde 1557 von Vasari übertüncht und die Wandfläche mit einem anderen Bild bedeckt. Die Hauptgruppe des im 17. Jahrhundert verlorengegangenen Kartons, der Kampf um die Fahne, ist uns vor allem durch eine Nachzeichnung von Rubens überliefert, und ältere Kopien des Freskos ergänzen unsere Kenntnis der künstlerischen Absichten Leonardos, eine Einzelszene mit wild gegeneinander anstürmenden Reitern, ineinander verbissenen Gäulen und dem Widerspiel zwischen Angriff und Verteidigung zum Symbol des ganzen Kampfes zu machen. In Mailand bleibt Leonardo sechs Jahre, vollendet hier das Bild der „Hl. Anna selbdritt“ und die Wiederholung der „Madonna in der Felsgrotte“, arbeitet an dem Trivulzio-Denkmal und widmet sich vor allem naturwissenschaftlichen Studien aller Art, besonders der Anatomie; auch seine berühmten Untersuchungen und Zeichnungen zum Flugproblem entstehen hier. Der Statthalter des französischen Königs Ludwig XII. in Mailand läßt den Künstler, den er aufs höchste bewundert, nicht wieder los, und als 1507 der König selbst nach Mailand kommt, übernimmt er ihn in seinen Hofdienst. Von ganz eigenhändigen Gemälden Leonardos aus diesen Jahren ist außer den genannten kaum etwas erhalten. Alte Nachrichten aber bezeugen, daß auch der Sechzigjährige den Pinsel nicht aus der Hand gelegt hat, und zahlreiche religiöse und mythologische Bilder der Mailänder Schule, sowie auch die berühmte schöne Wachsüste der Flora im Berliner Museum, sind uns Zeugnisse für das fernere Wirken des Meisters, der seine Bildmotive und Kompositionen seinen Schülern überläßt, aber sicher auch häufig bei der Ausführung Hand anlegt. Nur eines dieser Bilder erscheint noch ganz Leonardos selber würdig: das Gemälde „Johannes der Täufer“ in Paris, auf dem der Kündler Christi wie eine Frau oder wie ein heidnischer Ephebe lächelt und bedeutungsvoll den Zeigefinger gen Himmel hebt; wenig veränderte Kopien gelten als „Verkündigungengel“, andere als „Bacchus“.

Im Jahre 1512 werden die Bemühungen des Papstes Julius II., die Franzosen vom italienischen Boden zu vertreiben, durch die Eroberung Mailands gekrönt. Im Februar des nächsten Jahres stirbt der Papst, ihm folgt im Mai Giovanni de' Medici als Papst Leo X., und im September bricht Leonardo mit Schülern und Dienern nach Rom auf. Von den Bildern, die er hier gemalt haben soll, hat sich nichts erhalten. Obwohl er von Giuliano de' Medici, dem jüngeren Bruder des Papstes, sehr begünstigt wurde, hat er sich in dem Rom Raffaels und Michelangelos anscheinend nicht durchsetzen können. Nach dem Tode Giulianos folgt er einem Rufe des neuen französischen Königs Franz I., der inzwischen Mailand zurückerobert hat, überschreitet im Herbst 1516 oder Frühjahr 1517 die Alpen und ist im Mai 1517 mit seinem treuesten Schüler Francesco Melzi in dem Schloßchen Cloux bei Amboise in der Touraine, das ihm für seinen Lebensabend zugewiesen wird. Ob er hier für den von der neuen italienischen Kunst begeisterten König, der ihn ins Herz geschlossen hatte, Bilder gemalt hat, ist nicht bekannt. Das Interesse des großen faustischen Menschen gilt in seinen letzten Jahren der Entwässerung der Sümpfe, der Stromregulierung, der Anlage mächtiger Kanäle und anderen technischen und baukünstlerischen Aufgaben. Und so

schließt dieses Leben wie das des Goetheschen Faust in der tätigen, rastlosen Arbeit im Dienste der Menschheit.

BERNARDINO LUINI (um 1480/85 bis Jan./Febr. 1532). Dem Mailänder Maler, der sich auf einer frühen Tafel der „Thronenden Madonna zwischen Heiligen“ aus dem Jahre 1507 in der lateinischen Form Bernardino Mediolanensis (Bernhard der Mailänder) nennt, ist in den letzten Jahrzehnten ein umfangreiches Werk von Fresken und Tafelgemälden der Jahre 1512 bis 1531 zugewiesen worden; sie befinden sich zumeist in Mailand. Wahrscheinlich hat er nicht unmittelbar unter Leonardo gearbeitet, dessen Lehren vielmehr aus zweiter Hand erhalten. Er hat einige Bilder des Meisters kopiert, sich sonst aber, auch wenn er manche Motive Leonardos aufgreift, eine gewisse Selbständigkeit bewahrt und in zahlreichen Bildern, vor allem der „Madonna zwischen Heiligen“, eine oft an Raffael erinnernde glückliche Verbindung von Anmut und Würde verkörpert. So erfreuen uns auch an der hier wiedergegebenen Tafel „Madonna vor der Rosenhecke“ in der Brera in Mailand (70 × 63 cm), die aus der Certosa von Pavia stammt, die menschliche Wärme und naive Unbefangenheit. Luini hat eine geschmackvolle und wohlthuende Empfindung für harmonische Farbenwahl und ein natürliches Schönheitsgefühl, das ihn meist davor bewahrt, durch übermäßige Glätte und durch Übertreibung im Ausdruck ins Süßliche abzugleiten, wie wir es bei zahlreichen Schülern Leonardos bemerken.

FRANCESCO MELZI (1473 bis um 1570). Als treuester Freund und Schüler Leonardos hat der aus Mailand stammende Edelmann Francesco Melzi den Meister nach Frankreich begleitet und dann sein Erbe verwaltet. Er hat nicht viel gemalt, es heißt: weil er von Haus aus reich war, aber das wenige, das ihm zugeschrieben werden konnte, trägt durchaus den Stempel des großen Lehrers, der ihn gewiß nicht nur mit Rat unterstützt, sondern ihm wohl auch unmittelbar geholfen hat. Als sein bestes Werk gilt das große Bild in Berlin: „Pomona und Vertumnus“ (1,85 × 1,34 m), die Darstel-

Bernardino Luini: Madonna vor der Rosenhecke. Mailand, Brera



zu verwirklichen sucht und später unter dem Eindruck der römischen Schule und der Antike abwandelt. Die Fresken, die er 1503–1504 für das Kloster Sant' Anna in Camprena bei Pienza malt, und das bald danach entstehende Altarbild der „Kreuzabnahme“, das heute die Akademie in Siena bewahrt, sind die ersten gesicherten Zeugnisse seiner noch von lombardischen und umbrischen Quattrocentisten abhängigen Kunst. Weitaus selbständiger und bedeutender erscheint er indessen in den 25 Fresken zur Legende des hl. Benedikt, mit denen er den von Signorelli begonnenen Zyklus in Monte Oliveto Maggiore bei Siena seit 1505 fortführt und schon drei Jahre später abschließt. Naiv und keck hat er sich selbst in modischem Gewand, von einem Raben und zwei Dachsen begleitet, in eine der frommen Szenen gestellt. Im Jahre 1508 folgt Sodoma einem Ruf nach Rom, wo er an der Ausmalung der Stanza della Segnatura im Vatikan beteiligt wird. Erst während eines zweiten römischen Aufenthaltes (1512) entstehen die herrlichen Fresken in der späteren Villa Farnesina, dem damaligen Landhause des kunstliebenden sienesischen Kaufherrn Agostino Chigi. Das Hauptbild, die „Vermählung Alexanders des Großen mit Roxane“, zu dem eine alte Beschreibung eines antiken griechischen Gemäldes die Anregung gegeben hat, ist ein klassisches Meisterwerk, dessen zauberhafte Anmut und Lieblichkeit den heiteren Geist und die sinnfrohe Lebensstimmung der

Sodoma: Der heilige Sebastian. Florenz, Palazzo Pitti



Francesco Melzi: Pomona und Vertumnus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

lung einer römischen Sage, die Ovid erzählt. Pomona, die römische Göttin der Baumfrüchte, wird von Vertumnus, dem Gott der Wandelbarkeit, geliebt. In der Gestalt einer alten Frau sucht er die Göttin unter einer von einer Rebe umschlungenen Ulme auf und redet ihr zu, den Gott zu erhören. Als sie sich geneigt zeigt, fällt die Hülle von ihm ab: leuchtend in seiner Jugendschönheit steht er vor ihr, und beide feiern glücklich ihre Vermählung. In sorgfältiger Kleinmalerei hat der Maler die Szene der Überredung zur Liebe und die herbstlich prangende Landschaft ausgeführt. Die Gefahr des Süßlichen, der er nicht immer entgeht, hat er hier glücklich vermieden. SODOMA (1477 bis 15. II. 1549). Die Kunst der toskanischen Stadt Siena, die im 14. Jahrhundert auf allen Gebieten ihre größte Blüte erreicht hatte, blieb in der Folgezeit mehr und mehr zurück und schien um 1500 ganz zu erlahmen. Aber wie die Stadt vordem fremde Meister, wie Luca Signorelli, Pinturicchio und Perugino, an sich gezogen hatte, wußte sie sich jetzt wiederum auswärtiger Kräfte zu bedienen. Der Zugewanderte, der ihrer Malerei neues Leben zuführen sollte, war der Lombarde Giovanni Antonio Bazzi aus Vercelli, dem seine Zeitgenossen ein lasterhaftes Leben nachsagten und den schwer erklärbaren Spottnamen Sodoma gaben. In seiner Heimatstadt herangebildet, erfährt der Künstler wahrscheinlich in Mailand den Einfluß Leonardos, dessen Schönheitsideal er abwechslungsreich

Renaissance widerspiegeln. Aus dem überaus reichen, aber ungleichwertigen Schaffen der nachromantischen Periode, die ihn wieder nach Siena zurückführt, seien zwei bedeutende Freskenreihen erwähnt: die lebensvollen und ungewöhnlich ausdrucksstarken Darstellungen des Marienlebens im Oratorio S. Bernardino (1518) und die Wandbilder in der Katharinen-Kapelle von S. Domenico (1525-1528).

Neben diesen Freskenscöpfungen entstehen zahlreiche Tafelbilder, in denen der Künstler gern den Reizen sinnlicher Frauenschönheit huldigt und auch den Männerakten manchmal fast weibliche Anmut verleiht. Das Bild des „Hl. Sebastian“ aus dem Jahre 1525 in Florenz (2,04 × 1,45 m), das Sodoma nach einer Zeichnung Leonardos für eine Prozessionsfahne der Bruderschaft von S. Sebastiano in Siena ausführt, ist besonders kennzeichnend für diese Art seines Schaffens. Mit unvergleichlicher Zartheit wird hier, ganz anders als in den herben Darstellungen des Quattrocento, in der Marter des Heiligen der Übergang vom qualvollen Leiden zum Vorgefühl höchster Seligkeit gezeigt. An einen Baum gefesselt, von Pfeilen getroffen, biegt sich der jugendlich blühende Leib des schönen Jünglings, so daß wir den Anblick eines herrlich durchmodellierten Körpers gewinnen. Der stärkste Ausdruck seiner Schmerzenswollust offenbart sich in den tränenden Augen und in der wunderbaren Wendung des edlen Kopfes zum Himmel, aus dem ein Engel herniederschwebt, um den Blutzug zu krönen. Eine reichgliederte Hügellandschaft mit Baumgruppen und Ruinen bietet weite Fernsichten und gibt dem Vorgang einen würdigen Rahmen. Wenige Jahre nach dem Sebastianbild erhält Sodoma den ehrenvollen Auftrag, Siennas Rathaus mit Fresken zu schmücken. Die Gestalten der drei Stadtheiligen Vittorio, Ansano und Bernardo Tolomei und ein großartiges Auferstehungsbild sind die bedeutendsten Leistungen seines Spätstils.

MICHELANGELO BUONARROTI (6. III. 1475 bis 18. II. 1564). Fast ein Vierteljahrhundert – 23 Jahre – später als Leonardo wird der zweite große Genius und universale Meister der italienischen Renaissance geboren,

der den älteren um beinahe ein halbes Jahrhundert, um 45 Jahre, überlebt. Auch Michelangelos Vater entstammt einem vornehmen Florentiner Geschlecht, das außerhalb der Stadt, in Settignano, begütert war. Beide Meister werden auf ihren Wegen zu Ruhm und Ehren vom Mißgeschick verfolgt, das sie oft hindert, ihren künstlerischen Gedanken die erstrebte höchste Form der Vollendung zu geben, und beiden genügt nicht die Formensprache einer einzigen Kunstart. Aber während uns Leonardo nur noch als Maler sichtbar ist, wird der Maler Michelangelo beinahe verdunkelt von seiner eigentlichen Bedeutung als Bildhauer und Baumeister; dies erschwert es, seiner großen und vielseitigen Persönlichkeit in einer Darstellung der Malerei seines Zeitalters völlig gerecht zu werden. Innerlich einsam und unverstanden sind diese beiden Universalgenies durchs Leben gegangen. Beide sind einsam geblieben auch in dem besonderen Sinne des Verhältnisses zwischen Mann und Frau; eine Lebensgefährtin haben sie wohl auch nicht gesucht. So viel Parallelen sich zwischen ihnen finden lassen, so grundverschieden sind sie in ihrem Charakter. Der Güte, Liebenswürdigkeit und Milde gegen jedermann, die Leonardo von seinen Zeitgenossen und Biographen nachgerühmt werden, stehen bei Michelangelo neben einer seltsamen Weichheit Stolz und Schroffheit gegenüber. Niederdrückende Jugenderlebnisse haben ihn früh verbittert, vor allem die Entstellung seines Ge-

sichtes durch den Faustschlag eines Mitschülers, der ihm das Nasenbein bricht. Dazu kommt das selbstquälerische Gefühl, sich und sein Können stets neu beweisen zu müssen, und sein schrankenloses Geltungsbedürfnis, aus dem sein eigensinniger, eigenwilliger Charakter und seine gewaltige Leistung erwächst.

Aus seinem Geburtsort Caprese bei Chiusi, in dem der Vater vorübergehend ein Amt bekleidet, bringt man ihn noch als Säugling nach Settignano, wo er in fremder Pflege in der Familie eines Steinmetzen aufgezogen wird. Gegen den Willen des Vaters setzt er 1488 die Aufnahme in die Malerwerkstatt der Brüder Ghirlandajo in Florenz durch, die seit 1485 an einem ihrer berühmtesten Freskenzyklen, dem der Marien- und Johannes-Legenden in der Kirche Sta. Maria Novella, beschäftigt sind. Ein Jahr später treffen wir ihn

in der Bildhauerschule des Mediceischen Gartens, in der vielfach nach den antiken Bildwerken der Medici gearbeitet wird. Bald gehört er zu dem erlesenen Kreis von Künstlern, Dichtern, Gelehrten und Philosophen, die Lorenzo de' Medici täglich um sich versammelt, und wohnt und speist in dessen Palast. Hier nimmt er den Geist der Antike, wie er sich in den Vorstellungen jener Zeit und besonders des Medici-Hofes widerspiegelt, in sich auf und findet aus der vielgespaltenen Kunst seiner Gegenwart zurück zu den einfachen, monumentalen Freskenscöpfungen Giotto's und Masaccio's, deren Körpergefühl seinen plastischen Sinn anregt. Seine ersten selbständigen Bildhauerwerke entstehen; in ihnen ist ein noch unsicheres Schwanken zwischen quattrocentistischer und neuantiker Gesinnung, das Streben nach äußerstem Naturalismus und nach Verkörperung des Ideal-Schönen. Ins Monumentale gesteigert atmet diesen Geist auch noch die berühmte 5 1/2 m hohe Kolossalstatue des antiken nackten jugendlichen David in Florenz (1501-1504), der sich anschickt, den Stein gegen Goliath zu schleudern; der Blick des schönen Jünglings richtet sich scharf auf den noch ferneren Feind, aber Leben und Seele der Statue wohnen in der wunderbar gemeisterten federnden Bewegung, der alle Glieder und Muskeln gehorchen.



Michelangelo Buonarroti: Die heilige Familie. Florenz, Uffizien

Vor dem drohenden Umsturz in Florenz und dem Anmarsch französischer Heere ist Michelangelo inzwischen bereits 1494 auf kurze Zeit nach Venedig geflüchtet, hat dann in Bologna gearbeitet, wohin sich auch die Medici gerettet hatten, ist 1495/96 etwa ein Jahr lang in Florenz und wohl bis zum Frühjahr 1501 in Rom gewesen. Überall hat er sich als Bildhauer betätigt und in Rom wohl auch gemalt. Sein erstes erhaltenes Gemälde und das einzige Tafelbild seiner Hand, das bis auf unsere Zeit gerettet wurde, ist das hier wiedergegebene Rundbild der „Hl. Familie“ von etwa 1503/04 im Ehrensaal der Uffizien in Florenz (1,18 m Durchmesser), nach dem Besteller auch die „Madonna Doni“ genannt. Es ist offensichtlich unter dem Eindruck von Leonardos Karton der „Hl. Anna selbdritt“ (1501) entstanden. Der Künstler will zeigen, daß er, der Bildhauer, den berühmten Maler, den er wegen seines Mißerfolgs in der Angelegenheit der Reiterstatue verhöhnt haben soll, auf seinem Gebiet der Malerei zu schlagen versteht. Man merkt der monumentalen Vordergrundgruppe den Bildhauer an, besonders der muskelkräftigen Marienfigur mit ihren stark aus dem Bild hervorstößenden Knien und Ellenbogen, mit der heftig gedrehten Wendung über die Schulter und dem großartigen Faltenwurf. Noch plastischer als auf Leonardos Bild wächst hier die blockhafte Gruppe aus der Landschaft auf, rings umschreitbar wie ein Werk der Bildhauerkunst. Joseph hat zwar den Blick eines behutsam sorgen-

den Vaters, aber wo ist der Ausdruck mütterlicher Zärtlichkeit geblieben, die holde Anmut eines jungen Weibes, wie es Leonardo und andere Künstler sonst darstellten! Auch nicht die Spur eines religiösen Gefühls kann vor dieser Madonna aufkommen, die eher einer jungen Athletin gleicht, die sich über die Schulter das Kind reichen läßt, als wäre es ein Medizinball. Kaum daß man den Vorläufer des Christkinds erkennt, den knabenhaften Täufer Johannes, der sich im Wegschreiten noch einmal umwendet, als bewundere er die sportliche Leistung. Und wir befinden uns tatsächlich in einer Sportarena, in der sich jugendliche nackte Athleten jenseits der Hürde von ihrem Training ausruhen. Daß sich der jungvermählte Besteller Angelo Doni, der sich und seine Gattin 1505 von Raffael porträtieren ließ, das Madonnenbild anders gedacht hatte und sich anfangs gegen die Abnahme und Bezahlung sträubte, erscheint nicht verwunderlich. Ein Andachtsbild ist es nicht geworden, auch keine intime Familienszene, wie es die Zeit liebte, aber doch eine ungemein kunstvolle Komposition.

Die neuen Herren, die nach der Vertreibung der Medici und der Hinrichtung des fanatischen Reformators Savonarola in Florenz regierten, hatten 1503 bei Leonardo das Fresko der Anghiari-Schlacht für den neuen großen Rathaussaal bestellt. Im August 1504 beauftragten sie Michelangelo mit einem Gegenstück, und der noch nicht Dreißigjährige ergreift offenbar gern die Gelegenheit, dem bereits mehr als Fünfzigjährigen im Wettbewerb gegenüberzutreten. Er wählt für die Darstellung den Augenblick der Überraschung badender Soldaten durch einen feindlichen Heerhaufen, denn hier

kann er den größten Reichtum stärkster Bewegungsmotive entfalten: das erschreckte Auffahren, das Emporklimmen am steilen Flußufer, das aufgeregte Suchen nach Kleidern und Waffen, das eilige Ankleiden und das gegenseitige Anfeuern und Zurufen. Hier kann er muskulöse nackte Männerkörper in plastischer Modellierung und in gewaltiger Aktion zeigen, angespannteste Muskeln und wirbelnde Gliedmaßen und dabei die stärksten Richtungsgegensätze entwickeln. Und das tut er denn auch in reichstem Maße, wie die Stiche beweisen, die uns die Komposition des verschollenen Originals überliefert haben. Die Arbeit an dem Karton, der ungeheures Aufsehen erregt, wird 1505 durch Michelangelos Berufung nach Rom unterbrochen, 1506 fortgesetzt, aber wohl nie vollendet; zur Übertragung des Bildes auf die Wand ist es nicht gekommen.

Im März 1505 geht Michelangelo auf den Ruf des greisen Papstes Julius II. nach Rom, um für ihn ein freistehendes Grabmal mit 40 Statuen im Petersdom zu schaffen, eine Aufgabe, die zur Tragödie wird. Ein großartiger Entwurf entsteht, aber Bramante, der neidische Hofarchitekt des Papstes, redet dem abergläubischen Greis den Gedanken an Tod und Grab aus, während Michelangelo den Marmor in Carrara aussucht. Als der Künstler im März 1506 mit hochfliegenden Plänen nach Rom zurückkehrt, empfängt ihn Julius nicht; beleidigt und voll Zorn reist Michelangelo sogleich wieder ab. Im November desselben Jahres erfolgt die Aussöhnung in Bologna, wo er nun bis Anfang 1508 eine bronzene Sitzstatue des Papstes ausführt, die aber bereits Ende 1511 von dem papstfeind-

lichen Bologneser Fürsten Bentivoglio zu Kanonen umgeschmolzen wird. 1513, nach dem Tode Julius' II., wird die Arbeit an dem Grab wieder aufgenommen. Jetzt entstehen die ersten Sklavengestalten und die großartige Sitzfigur des Moses (1516/17); aber erst 1545 wird nach vielfacher Unterbrechung, zahlreichen Neuentwürfen, nach Drohungen der Erben und Streitigkeiten mit den nachfolgenden Päpsten, das in Umfang und Auffassung erheblich verminderte Grabdenkmal mit der Mosesstatue und den Figuren der Rahel und Lea vollendet und in der römischen Kirche S. Pietro in vincoli aufgerichtet. Die fertigen und unfertigen Sklavengestalten, mächtige Sinnbilder, die man verschieden gedeutet hat, werden beiseite gestellt und schließlich verschenkt oder verkauft.

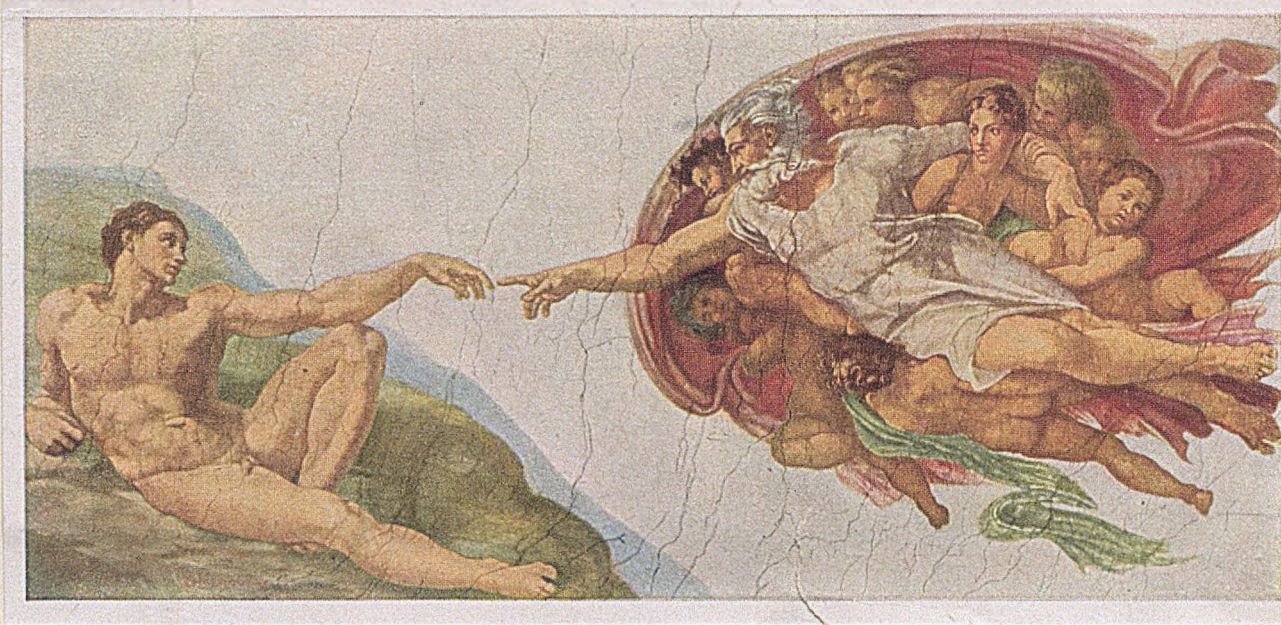
Wir haben die zeitliche Folge verlassen: als Michelangelo nach Vollendung der Papststatue in Bologna im März 1508 nach Rom kommt, erhält er nicht den Auftrag, das Juliusgrab weiterzuführen, sondern er soll die Decke der Sixtinischen Kapelle ausmalen, deren Wände bereits 1481–1483 von den bedeutendsten florentinischen und umbrischen Malern unter der Leitung Botticellis mit Fresken der Moses- und Christus-Legenden und mit großen Papstbildern geschmückt waren. Ungern unterzieht er sich dieser ihm von Neidern zugeschobenen Aufgabe, die ihm, dem Bildhauer, nicht liegt, aber er gehorcht, und wie an Größe der Ausdehnung und an Größe der Auffassung nun alles urgewaltig wird, was er anpackt, so wird auch diese Decke, die über 13 m breit und 48 m lang ist, mit nahezu 350 menschlichen Gestalten eine Schöpfung von unermeßlicher Monumentalität. Er beginnt im Mai

1508, nachdem er den Plan des Papstes verworfen und volle Freiheit durchgesetzt hat, zu malen, was er wolle. Niemand darf das hohe Holzgerüst betreten, während er auf dem Rücken liegend ohne Gehilfen, sich kaum die Zeit zum Essen gönnend, arbeitet, daß ihm die Farben auf Gesicht und Gewänder tropfen. Im Oktober 1512 ist die Arbeit vollendet, das Gerüst wird entfernt und das Werk am 31. X. 1512 der allgemeinen Bewunderung zugänglich gemacht; vorher waren nur Teile enthüllt worden, um die Kapelle nicht ganz dem Gottesdienst zu entziehen. Ein klug durchdachtes System gemalter architektonischer Dekoration gliedert die große leicht gewölbte Deckenfläche, die über den sechs Fensterlunetten jeder Langwand große zwickelförmig auslaufende Dreiecke bildet; in ihnen sowie in den Lunetten der Fenster sind beschauliche Familienszenen der sog. Vorfahren Christi und in den Eckzwickeln der Decke mythische Befreiungsbilder untergebracht. Zwischen diesen zwölf Zwickeln sitzen zwölf riesengroße Figuren, über den beiden Langwänden je fünf, über den Schmalwänden je eine, in hellen, duffigen Farben sich leuchtend von der gemalten Stuck- und Steindekoration abhebend; es sind sieben alttestamentliche Propheten und fünf heidnische Sibyllen, die nach der damaligen Auffassung das Erscheinen des Welterlösers vorausgesagt haben. Halbgöttern gleich sitzen sie in visionärer Gotteschau oder verzückter Prophetie, ehrwürdige Greise, temperamentvolle Jünglinge, hehre Frauen, begleitet von je zwei Engelpütten. Wir geben eine dieser Gestalten der südlichen Langwand wieder: die „Libica“, die libysche

Michelangelo Buonarroti: Die libysche Sibylle. Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans in Rom



Sibylle, die einem der geheimnisvollen sibyllinischen Bücher die Anregung zu ihrer Weissagung entnimmt, das Buch dann mit großer Gebärde weglegt und nun in einen Zustand der Verzückung gerät, von der auch die beiden Kinder an ihrer Seite ergriffen sind. Unten sieht man auf unserem Ausschnitt (etwa 4,60 × 3,65 m) die von gemalten Stuckornamenten umrahmten dunklen Zwickelenden hineinragen und seitlich der Libica erheben sich mit Steinputten geschmückte Halbpfeiler, auf denen, hier nicht mehr sichtbar, je ein urkräftiger



Michelangelo Buonarroti: Erschaffung Adams. Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans in Rom

nackter Mann in starker Bewegung sitzt. Vier solcher Urmenschen bilden jeweils die Eckpfeiler der fünf kleineren Bildfelder, die im Scheitel der Deckenwölbung mit vier größeren Hauptfeldern abwechseln. Und diese mit eindrucksvollen Szenen bemalten Flächen oder Felder, die ohne besondere Absicht optischer Täuschung doch den Eindruck erwecken sollen, als erblicke man sie durch das gemalte architektonische Gerüst hindurch hoch oben in himmlischen Regionen, diese Bildfelder enthalten die großartigen Hauptgedanken der ganzen Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle: 1. die Schöpfung der Welt, eingeteilt in die drei Bilder „Gott schwebt durch das Chaos“, „Gott erschafft Sonne und Mond und die Pflanzen“, „Gott scheidet Himmel und Wasser“, 2. die ersten Menschen, mit den drei Bildern „Erschaffung Adams“, „Erschaffung Evas“, „Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies“, 3. die Sintflut, mit den drei Bildern „Noahs Opfer“, „Vernichtung der Menschen durch die Sintflut und Noahs Errettung in der Arche“, „Noahs Trunkenheit und Schande“. Es ist also der christliche Gedanke veranschaulicht, daß die ersten Menschen in die von Gott rein erschaffene Welt die Erbsünde gebracht haben und daß auch die einzigen Menschen, die Gott nach dem Strafgericht übrigläßt, wieder sündigen und erlösungsbedürftig sind. Aber die Anordnung an der Decke verläuft in umgekehrter Reihenfolge. Dieses Zurückgehen von der Sündhaftigkeit der Menschen zu der Reinheit Gottes entspricht Gedankengängen, die man den Lehren des griechischen Philosophen Plato entnahm, der Lehre vom Heimweh und der Sehnsucht der an den Körper gebundenen, durch die Körperlichkeit beschmutzten, ursprünglich reinen „platonischen“ Seele zum Ur-Einen, zu Gott. Wie sich hier Christliches mit Heidnischem mischt, so auch in vielen Einzelheiten: Gottvater ist Zeusbildern nachgestaltet und die Propheten und Sibyllen anderen antiken Figuren.

Wir bringen aus den Hauptszenen der Decke das Bild der „Erschaffung Adams“ (etwa 2,50 × 5 m). Wie im Sturm kommt Gottvater mächtig hergebraust, daß Haar und Bart und die Enden eines weitgebauchten Mantels flattern, der ihn und eine eng zusammengeballte Engelschar umschließt. Auf der nur angedeuteten grünenden Erde liegt noch kraftlos der Körper Adams, ein Arm hebt sich Gott entgegen, ein belebender Funke scheint überzuspringen, und zwar dort, wo sich die Zeigefinger berühren, der energisch befehlende Finger Gottes und der noch schlaffe des Menschen; die Bedeutsamkeit des Vorgangs wird dadurch erhöht, daß die Hände und Arme in die freie Atmosphäre des unendlichen Weltraums ragen. Sehnsüchtig ist der Blick des ersten Menschen, dessen Seele erwacht, auf das Göttliche gerichtet, dem er, das Ebenbild Gottes, entgegenstrebt und das der Erdgeborene und Erdgebundene nie erreichen wird. Ein Ebenbild Gottes aber hat der Meister wahrhaft in diesem Körper Adams geschaffen.

1520 liegengelassen und schließlich ganz aufgegeben wird, an dem Bau der Laurentinischen Bibliothek (1524-1534, erst 1559 durch Vasari vollendet) und mit der größten Hingabe an sechs Medici-Gräbern in der Familien-Kapelle der Medici, die er ausbaut; nur zwei dieser Gräber mit den herrlichen liegenden Gestalten von Tag und Nacht, Morgen und Abend und den sehr lebendigen Sitzfiguren der Verstorbenen werden vollendet und sind die glanzvollsten Zeugen seines reifen Stils. Inzwischen, 1523, hat nach der einjährigen Papstenschaft des Holländers Hadrian VI. als neuer Papst wieder ein Medici, nämlich Clemens VII., unehelicher Sohn Giulianos d. Ä., Petri Stuhl bestiegen. Unter ihm wird die Selbständigkeit der florentinischen Republik vernichtet. Michelangelo, der ein glühender Patriot ist, leitet die Befestigungsarbeiten seiner Heimatstadt, wird zum Studium der Festungswerke nach Ferrara geschickt und muß schließlich vor den vereinigten kaiserlichen und päpstlichen Truppen fliehen. Von Venedig aus wird er nach Frankreich eingeladen, nachdem er von Florenz als Rebell in den Bann getan war, aber er lehnt ab. Die Heimatstadt hebt schließlich den Bann auf, im August 1530 begnadigt ihn auch der Papst und beauftragt ihn im Winter 1533/34 mit der Ausmalung der noch größtenteils freien Schmalwände der Sixtinischen Kapelle. Nach Florenz kehrt Michelangelo nicht mehr zurück, Rom ist von nun ab seine neue Heimat. Den geplanten „Engelsturz“ an der Eingangswand hat der Meister nie begonnen, nur einen Entwurf dafür gezeichnet; das Riesengemälde des „Jüngsten Gerichts“ an der Altarwand jedoch, ein Fresko von etwa 14 × 13 m Ausdehnung, hat er nach Anerkennung des Kartons durch den neuen Papst Paul III. (1534-1549) in etwas mehr als fünf Jahren angestrengter Arbeit ohne Gehilfen im Oktober 1541 vollendet. Man empfand alsbald das Bild, in dem Christus, von den Aposteln, Heiligen und Märtyrern umkreist, als ein herkulischer Rachegott völlig nackt erscheint und die Verdammten in die Hölle schleudert, als anstößig, und Papst Paul IV. (1555-1559) und die nachfolgenden Päpste ließen die beanstandeten Körperteile Christi und der anderen Männer und Frauen mit grellbunten Kleiderfetzen bemalen, einzelne Figuren gänzlich umgestalten. Der finstere Geist der Gegenreformation und des strengsten Kirchenregiments setzt sich durch als Antwort auf die neue Glaubensbewegung im germanischen Norden, die über Venedig und Neapel auch in Italien einzudringen droht und überall gleichgestimmte Richtungen hervorruft. Die Jesuiten und die Inquisition sollen die alte Gläubigkeit und die Kirchenzucht wiederherstellen, die Kunst wird in den Dienst der Propaganda für den Glauben eingestellt. Auch Michelangelo und seine Freunde bekommen diesen neuen Geist zu spüren. Der Greis, den Krankheiten und Leiden und der Groll über das Mißlingen seiner höchsten Pläne erbittert und geschwächt haben, trägt schwer an den Krisen dieser Zeit. Diesen Riß spüren wir schon in dem „Jüngsten Gericht“, aus dem ein schreckenvolles, überstarkes Pathos spricht, noch

Kaum ein halbes Jahr nach Vollendung der Decke, im Februar 1513, stirbt Julius II. In Leo X. folgt ihm ein kunstliebendes Mitglied des Mediceerhauses, der Gönner Raffaele, prunksüchtig und verschwenderisch, ein Genießer frohen Lebens. Werke der Malerei von Michelangelo Handhabensich aus der bis 1521 währenden Amtszeit Leos, in die Luthers Reformation fällt, nicht erhalten. Hauptsächlich arbeitet er als Bildhauer und Baumeister in Florenz: mit Unlustgefühlen an der Fassade der Kirche S. Lorenzo, die 1518 begonnen,

mehr in den späteren Fresken der Paolinischen Kapelle, der „Kreuzigung Petri“ und der „Bekehrung Pauli“, von 1542–1550, die bereits zu den manieristischen Formen des Frühbarocks hinleiten. Am 19. IX. 1554 schickt Michelangelo seinem Freunde Vasari ein Sonett, in dem die Verse stehen:

„Nicht Malen und nicht Meißeln gibt mir Friede,
Nur jene Liebe kann sich mein erbarmen,
Die uns vom Kreuze winkt mit offenen Armen.“

Dennoch schuf der große Meister, der am 1. IX. 1535 zum Ersten Leiter der Arbeiten am Apostolischen Palast als Architekt, Bildhauer und Maler ernannt worden war, auch noch im trüben Alter Werke, die von seiner gewaltigen Zeugungskraft sprechen: vor allem die Planung und die Entwürfe für den Kapitolsplatz (seit 1546), die Vollendung des Palazzo Farnese (seit 1547) und – auf jeden Lohn verzichtend – die endgültige Gestaltung der Kuppel des Petersdoms (seit 1557), der schönsten Kuppel der Welt, deren Ausführung er nicht mehr erlebt.

RAFFAEL (26. oder 28. III. 1483 bis 6. IV. 1520). Urbino, die Hauptstadt des kleinen zur umbrischen Landschaft gehörigen Herrschaftsgebiets der Herzöge von Montefeltre, war im 15. Jahrhundert unter der Regierung des Federigo da Montefeltre zu einer edlen Pflegstätte humanistischer Bildung ausgebaut worden. Die größten Maler Umbriens waren hier im Quat-

*Raffael: Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen
New York, Metropolitan Museum*



trocento zeitweilig beschäftigt, vor allem Piero della Francesca (vor 1420 bis 1492), der die charaktervollen Bildnisse des Herrscherpaares und die herb-anmutige Madonna mit Heiligen und dem fürstlichen Stifter für die Kirche S. Bernardino malte, und Melozzo da Forlì (1438–1494), der gemeinsam mit dem vom Herzog besonders begünstigten Niederländer Josse (Justus) van Gent zwei Säle des Palastes mit Gemälden schmückte. Als eine Art Hofmaler wirkte hier ferner Giovanni Santi (um 1435–1494), ein Maler stiller Andachtsbilder, ursprünglich Goldschmied, der nebenbei auch einen Kramladen hatte und die Ruhmestaten seines Herrn in langatmigen Versen besang. Er ist der Vater Raffaels, des Raffaello Santi, wie der Sohn eigentlich heißt; in italienischer Schreibweise lautet der Name Raffaello Sanzio.

Der früh mutterlos gewordene Knabe, dem Giovanni bald eine zweite Mutter gibt, wird bereits im Alter von acht Jahren in die väterliche Werkstatt aufgenommen. Mit elf Jahren verliert Raffael auch den Vater und wird anscheinend schon bald darauf nach Perugia in die Lehre zu Pietro Vanucci, gen. Perugino (um 1450/52–1523), dem Hauptmeister der umbrischen Schule, gebracht. 1499 beginnt Perugino seine Arbeiten im Empfangssaal der dortigen Wechslerzunft, große Fresken mit Heiligen und allegorischen Gestalten, an denen der junge Gehilfe mitbeschäftigt wird. Das erste dokumentarisch nachweisbar von Raffael ausgeführte Gemälde, eine nach Zeichnungen rekonstruierbare große „Kronung des hl. Nikolaus von Tolentino“ von 1501, ist nur in Bruchstücken erhalten (in Brescia und Neapel); es war für eine Kirche in Città di Castello gemalt worden. Einer anderen Kirche des gleichen Ortes liefert er 1504 die signierte und datierte Tafel „Verlobung der Maria mit Joseph“ (ital. „Lo Sposalizio“), die in die Mailänder Brera gelangt ist; der junge Meister nennt sich hier Raphael Urbinas. Auch dieses berühmte Gemälde zeigt noch in Komposition und Figurenzeichnung Raffaels Abhängigkeit von seinem Lehrer, der 1499 den gleichen Auftrag für eine Kirche in Perugia übernommen hatte. Die Gesichter aller Männer und Frauen haben jenen traumverlorenen Ausdruck, der für Perugino und seine Schule charakteristisch ist und der auch bei Raffael noch lange nachwirkt. Der schwärmerische Blick mit dem seelenvollen Augenaufschlag, der die deutschen Nazarener um 1810/20 und die englischen Präraffaeliten (die Nachahmer der vor- und frühraffaelischen Kunst, besonders der Malerei Peruginos) im vorigen Jahrhundert so sehr entzückte, ist uns bei Perugino und den Seinen oft unerträglich geworden. Bei Raffael dagegen erscheint diese Seelenschilderung von Anfang an gebändigt und durch eine Hoheit und Reinheit der Gesinnung und durch eine vollendete malerische Schönheit geläutert.

Perugino ging um die Mitte des Jahres 1502 nach Florenz, sein Schüler aber hatte beide Hände voll zu tun, um die zahlreichen Aufträge in Perugia auszuführen. Als schließlich auch er gegen Ende 1504 in der Arnostadt eintrifft, bringt er eine Reihe angefangener Bilder mit, die er in Florenz ausführt. Die fertigen Arbeiten schafft er selbst nach Perugia und beginnt wohl bei solcher Gelegenheit 1505 ein Fresko in der Kirche S. Severo, das Perugino schließlich 1521 vollendet. Raffael wird unter dem Eindruck der Florentiner Malerei der „größte Nachahmer“, wie man ihn genannt hat. Unbedenklich verwertet er in seinen Bildern Kompositionen und Einzelheiten anderer Künstler. Mancher Besteller, der von Leonardo, von Michelangelo oder von Perugino kein Bild bekommen konnte, mag wohl den Wunsch geäußert haben, von dem jungen Raffael etwas in der Art der bereits anerkannten Meister gemalt zu erhalten. So finden wir bei ihm die feierliche Dreieck-Komposition der „Hl. Anna selbdritt“ Leonardos und die plastische Gruppenbildung der „Hl. Familie“ Michelangelos verarbeitet, aber wohl auch die geschmackvolle Gruppierung und Faltenlegung und die harmonische Farbigkeit des Fra Bartolommeo, der wieder zu malen begonnen, nachdem er sich von den Schrecken der Hinrichtung Savonarolas erholt hatte; doch scheint Bartolommeo von dem Jüngeren ebenfalls gelernt zu haben. In Raffaels wenigen Bildnissen dieser Zeit bemerken wir, welchen Eindruck ihm die „Mona Lisa“ gemacht hat, doch liegt ihm die tieferschürfende Seelenergründung des alten Meisters nicht. Das besonders farbig reizvolle kleine Bild des „Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen“ von 1504/05, das wir hier wiedergeben (früher in Leningrad, jetzt im Metropolitan Museum in New York; 28,5 × 21,5 cm), eine Szene, die Raffael auch bereits in Perugia gemalt hatte, zeigt sich von den gleichzeitig entstehenden Schlachtenkartons Leonardos und Michelangelos mit ihren bewegten Akten und Pferdekörpern noch unbeeinflusst. Die Bewegung ist in Raffaels Bild gewalt- sam und unnatürlich, aber die Gegensätze der blinkenden Rüstung und des

hellen Pferdeleibes, sowie der lebhaften Handlung und der friedlichen Landschaft sind sehr wirkungsvoll herausgearbeitet. Der Ritter trägt am linken Bein unterhalb des Knies das blaue Band des Hosenbandordens, auf dem man das erste Wort der Ordensdevise „Hony soit qui mal y pense“ (Schande über den, der schlecht darüber denkt) lesen kann. Herzog Guidobaldo, der 1504 von König Heinrich VII. von England zum Ordensritter ernannt war, hatte das Bildchen bei Raffael bestellt und sandte es 1506 mit einer Gesandtschaft als Geschenk dem englischen König.

Hauptsächlich sind es Madonnen, die Raffael in Florenz malt, mit oder ohne Johannesknaben, manchmal mit Joseph zur „Hl. Familie“ vereinigt, meist in freier Landschaft sitzend, selten mit Heiligen zu feierlicher „Santa Conversazione“ gestaltet. Die Zahl der während des Florentiner Aufenthaltes entstehenden Bilder dieser Art ist so groß, daß Raffael davon nur einen Teil hat selbst ausführen können. Eines der letzten, zugleich wohl das schönste der eigenhändig gemalten Florentiner Marienbilder ist die liebevolle „Madonna aus dem Hause Colonna“ von etwa 1507/08 in Berlin (77 × 56 cm), so genannt nach der römischen Familie, die das Bild lange besaß. Die Tafel ist, wie die helle Färbung und der Mangel an Schatten erweisen, nicht ganz zu Ende gemalt. Aber sie zeigt, wie weit der junge Meister bereits alles Vorgegangene hinter sich gelassen hat. Das Thema der Maria mit dem Kinde hatte sich schon lange vor Raffael aus der ursprünglich starren Form zu lebensvollen Gestaltungen entwickelt. Es ist ungemein reizvoll, an Hand der florentinischen Madonnenmalerei zu betrachten, wie sich die Auffassung vom Trecento ab wandelt, vom feierlichen Andachtsbild allmählich zur Darstellung menschlicher Gefühle, des Mutterglücks und der Mutterliebe, übergeht und wie die Künstler schließlich das Motiv ganz volkstümlich gestalten. In dieser Entwicklungsreihe, die durchaus nicht immer geradlinig verläuft, vielmehr selbst im Werk eines und desselben Meisters einmal die mehr traditionelle, ein andermal die freiere Auffassung zutage treten läßt, nimmt Raffael die höchste Stufe ein. Beide Formen sind bei ihm zu letzter Vollendung gebracht. Die strenge Kirchlichkeit mußte sich aber wohl erst gelockert und die tiefe Gläubigkeit des Volkes sich zu irdennäheren Anschauungen gewandelt haben, ehe der Künstler sich auch an die Vermenschlichung des Christuskindes wagen und aus dem Gottessohn einen fröhlichen Jungen machen durfte, der strampelt und sich kindlich beträgt, der neugierig und spielerisch ist, wie eben Kinder sind. Gerade hierin geht Raffael, der die Kindesseele studiert zu haben scheint wie keiner, weit über die älteren Künstler hinaus. Diese Unbefangenheit des gar nicht mehr göttlichen Kindes, das etwa den Wunsch „mich dürstet“ so handgreiflich ausdrückt wie auf unserem Berliner Bild, gibt den Madonnendarstellungen Raffaels den einzigartigen Reiz, dem sich auch der nicht zu entziehen vermag, dem „Heiligenbilder“ sonst gleichgültig sind.

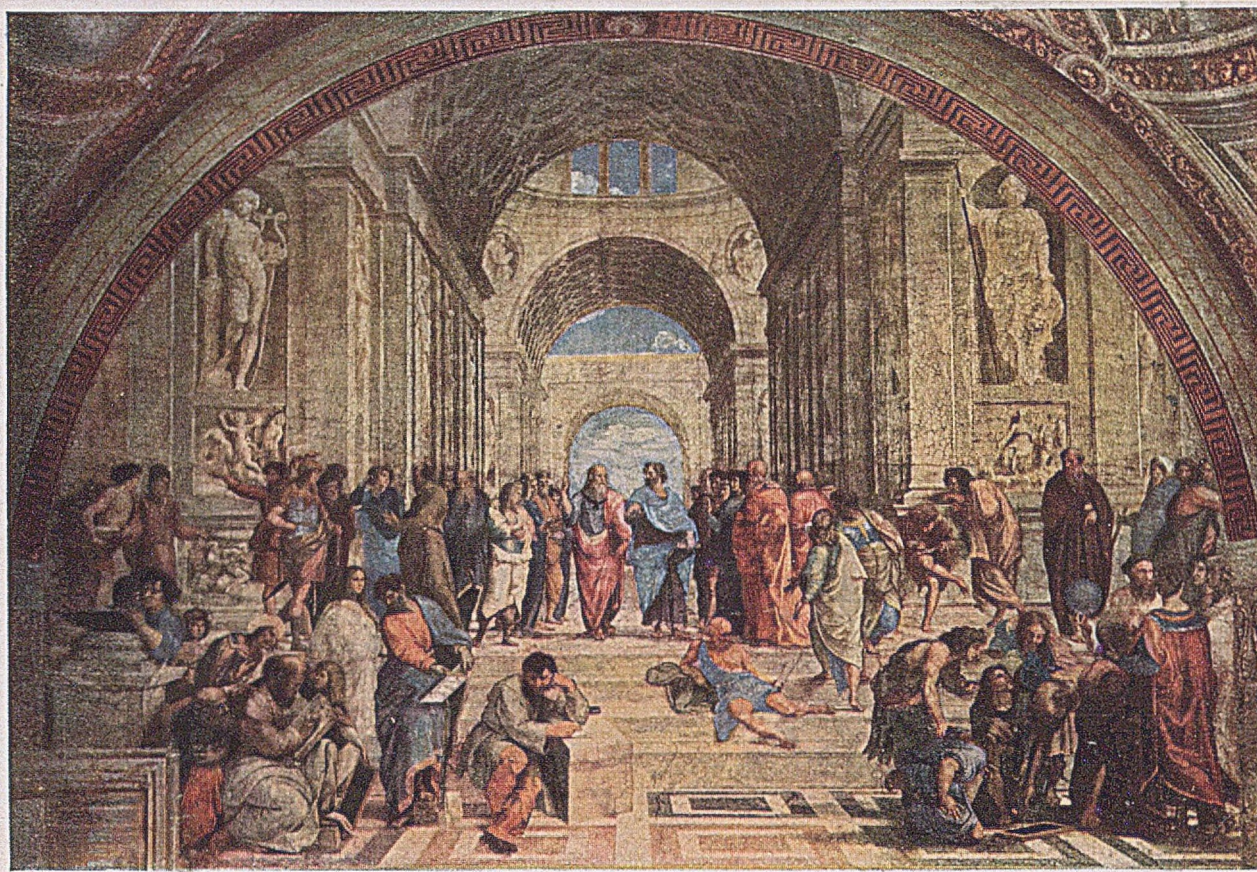
Raffaels Ruf als Madonnenmaler wird bald nach Rom gedrungen sein, aber es ist ungewiß, ob der jetzt 25jährige Künstler aus eigenem Antrieb gegen Ende 1508 nach der Ewigen Stadt übersiedelt oder dem Wunsch des Papstes Julius II. folgt, der gerade in dieser Zeit bestrebt ist, seinen durch kriegerische Taten erworbenen Ruhm als Befreier Italiens durch eine in alle Ewigkeit sichtbare Bautätigkeit in Rom zu krönen. Durch seinen Architekten Bramante läßt er sich Pläne zum Neubau des Petersdoms an Stelle der baufälligen alten Peterskirche vorlegen und über den Borgia-Zimmern seines Palastes, die ihm durch die Greuel seines Vorgängers verpestet erschienen sein mögen, baut er ein neues Stockwerk auf, das in einer Flucht drei Zimmer und einen Saal enthält. Als Raffael in Rom eintrifft, ist mit der Ausmalung der Räume bereits begonnen worden. Er bekommt jetzt den Auftrag, das mittelste Zimmer, das vielleicht zunächst als Bibliotheksraum bestimmt ist, dann, als Gerichtskammer verwendet, die Bezeichnung Camera della Segnatura (ital. segno = Siegel) erhält, mit neuen Fresken von der gewölbten Decke herab bis zu der mannshohen Wandtäfelung zu schmücken, eine Aufgabe, in die der junge Madonnenmaler mit erstaunlicher Schnelligkeit hineinwächst. Die Malereien Sodomas (s. S. 12) werden getilgt, nur was Raffaels alter Meister Perugino nebenan begonnen hat, wird pietätvoll geschont. Die Deckenmalerei wird ornamental aufgeteilt; in vier Rundfeldern erscheinen der ursprünglichen Bestimmung des Raumes gemäß Allegorien der vier Fakultäten Theologie, Philosophie, Rechtswissenschaft und Poesie, mit denen die vier Wandbilder in inhaltlicher Beziehung stehen. Die Malerei dieser Camera oder Stanza (ital. stanza = Zimmer) ist das Gedankentiefste, das Raffael überhaupt geschaffen hat. Aber es ist unvorstell-



Raffael: Die Madonna des Hauses Colonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

bar, daß der noch junge, nicht gelehrte, nicht einmal sehr gebildete Künstler den darin verkörperten Ideenreichtum selbst entwickelt habe. Aus dem ihm gewiß von humanistisch hochgebildeten Geistlichen zugetragenen Programm entsteht jedoch in seinem schöpferischen Gehirn, das vermöge leichter Auffassungsgabe die verwickeltesten Gedankengänge erstaunlich schnell ins Bildhafte zu übertragen vermag, und unter seinen fleißigen Händen die schönste Gedankmalerei der italienischen Renaissance, ja aller Zeiten. Raffael beginnt 1509 nach Ausmalung der Decke an der einen fensterlosen Wand mit dem Fresko, das seit alters „La Disputa“ heißt, jedoch keine Disputation oder theologischen Streit darstellt, sondern eine Verherrlichung der Religion. Die überirdische, unsichtbare, triumphierende Kirche, die als eine himmlische Vision mit der hl. Dreifaltigkeit und den biblischen Heiligen auf einer festen Wolkenbank erscheint, wird gegenübergestellt der irdischen, schauenden, streitbaren Kirche, die als eine Gruppe würdiger Idealgestalten in feierlich wehevoller Erregung einen monstranzgeschmückten Altar umdrängt, die Allgegenwart Gottes fühlend oder schauend. Unter den hervorragendsten Vertretern der Theologie bemerken wir hier außer den vier Kirchenvätern den Papst Sixtus IV., dem Julius II. viel verdankte, sowie den hl. Thomas von Aquino, den Dichter Dante, den Maler Fra Angelico und selbst den erst wenige Jahre vorher von der Kirche hingerichteten Savonarola; im Hintergrund aber ragen im Bau begriffene Architekturteile auf, die auf den Neubau von St. Peter gedeutet werden. Rechts an diese

Glorifizierung des christlichen Glaubens schließt sich auf der Fensterwand eine Verherrlichung der Poesie an mit der Darstellung des heidnischen Parnasses. Der griechische Gott Apollo spielt hier unter Lorbeerbäumen im Kreise der neun Musen auf der Violine, dem beliebtesten Musikinstrument der Renaissance, nicht auf der traditionellen Leier. Die Abhänge des Hügels, die seitlich des Fensters bis zur Holztafelung herunterreichen, sind von den heidnischen Dichtern des Altertums: Homer, Virgil, Sappho und anderen, sowie von den hervorragendsten neueren Poeten Italiens bevölkert, unter denen man außer Dante auch Petrarca und Boccaccio namhaft machen will. Gegenüber auf der anderen Fensterwand ist die Fläche geteilt; auf etwa einem Viertelrund sieht man Allegorien der Festigkeit, Weisheit und Mäßigung, darunter auf den Feldern neben dem Fenster historische Bilder von der Einsetzung des weltlichen und kirchlichen Rechts: die Verherrlichung der Jurisprudenz. Auf der vierten, wohl zuletzt in Angriff genommenen Wand schließlich ist die Verherrlichung der Philosophiedargestellt, die sog. „Schule von Athen“, die wir hier abbilden. Nicht mehr gilt die Philosophie als eine Dienerin der Theologie wie früher, vielmehr sind beide jetzt einander ebenbürtige Zwillingschwwestern; daher gebührt jeder von ihnen eine Hauptwand. Eine große, vielversprechende Zeit schien angebrochen, da sich Christentum und Heidentum, Theologie und Philosophie aussöhnen wollten und auch die beiden philosophischen Richtungen des Platonismus und des von mittelalterlichen Entstellungen gereinigten Aristotelismus einander nahezukommen wünschten; aber diese Zeit hat sich nicht erfüllt. In Raffaels Bildern der Stanza della Segnatura erhält dieses höchste Ziel der Renaissancekultur seine künstlerische Weihe; das Fresko der „Schule von Athen“ ist gleichsam der Schlußstein zu dem weltanschaulichen Gebäude dieser hohen Zeit. Es wird ewig bewundernswert bleiben, wie es dem erst 26/27-jährigen Künstler gelingen konnte, ein solch vollendetes Werk der Schönheit und Weisheit zu vollbringen. Wir blicken in eine majestätische Halle, eine der erhabensten Erfindungen der italienischen Renaissancearchitektur, die etwa den Raumvorstellungen Bramantes für den neuen Petersdom entsprochen haben dürfte. Antike Statuen und Reliefs schmücken sinnfällig die Schauseite: Apollo, der musische Gott der Harmonie, mittels der wir die menschlichen Leidenschaften überwinden (dargestellt in allegorischen Reliefs des Zorns und der Begierde), und Minerva, die Göttin der Weisheit, die das werktätige Leben und die wissenschaftliche Forschung regiert (ebenfalls versinnbildlicht durch zwei Reliefs unterhalb der Statue). Statuen und Reliefs stehen in innerer Beziehung zu den Figuren, die diese eindrucksvolle Architektur beleben, den Vertretern der griechischen Philosophie in ihren beiden Richtungen des Idealismus und des Realismus. Zwei hohe Gestalten in der Mitte, wie die anderen Jünglinge, Männer und Greise in griechischen Gewändern und in der edlen Haltung griechischer Statuen, ziehen unsere Blicke vor allem an; alle Fluchtlinien der Architektur vereinigen sich in ihnen und sie sind vor den übrigen



Raffaël: Die Schule von Athen. Fresko in der Stanza della Segnatura des Vatikans in Rom

noch dadurch hervorgehoben, daß sich allein ihre Köpfe gegen ein Stück Himmel abzeichnen, der über ihnen dreimal durch Bogenwölbungen durchblickt. Es sind gleichberechtigt nebeneinander links Plato, rechts Aristoteles, nicht, wie man geglaubt hat, der Heidenapostel Paulus und einer der griechischen Philosophen. Sinnvoll sind die Anhänger der beiden Lehren verteilt: links die Platoniker, die Idealisten, rechts die Aristoteliker, die Realisten. Zunächst links unten erblickt man die vorsokratischen Naturphilosophen, darüber, bereits mit Plato und Aristoteles auf einer Stufe, dürfen wir die Sokratiker und Sophisten vermuten. Den Vorgängern Platos auf der linken Seite entsprechen auf der rechten die Nachfolger des Aristoteles, oben zunächst die Erforscher des Geisteslebens, unten die Vertreter der exakten Wissenschaften, der Mathematik, Astronomie und Geographie. Ganz rechts hat Raffael sein Selbstbildnis angebracht, halbverdeckt von der Gestalt des

Sodoma, dessen Malereien den seinen weichen mußten.

Nach Vollendung der Stanza della Segnatura vor November 1511 malt Raffael 1511 bis 1514 im anschließenden Raum, nach dem Fresko der „Vertreibung des Heliodor“ die Stanza d'Elidoro genannt, Bilder zur Verherrlichung der militärischen und diplomatischen Erfolge des Papstes Julius II. gegenüber Frankreich und dem Konzil von Pisa. Diese Siege werden nicht direkt geschildert, sondern dem allegorisierenden Zuge der Zeit folgend in die idealisierende Ferne sagenhafter und geschichtlicher Parallelen gerückt, wobei die Päpste früherer Jahrhunderte die Gesichtszüge Julius' II. und nach dessen Tode im Februar 1513 Leos X. erhalten. Mehr noch sind die Bilder des

dritten Raumes (1514–1517), den man nach dem Fresko des „Burgbrandes“ die Stanza dell'Incendio (ital. incendio = Brand) nennt, Verherrlichungen der unumschränkten Papstmacht, die den Anspruch der Weltherrschaft der Kirche und ihrer Oberhoheit über den Staat erhebt und gleichzeitig den Vernichtungskampf gegen die Ungläubigen und gegen die zunehmende Freigeisterei in den eigenen Reihen erneut und unerbittlich aufnimmt. Mag man nun annehmen, daß diese Programm-Malerei dem Herzen Raffaels widerstrebe oder daß den Künstler die Fülle anderer Arbeiten, die ihm jetzt von allen Seiten angetragen wurden, ablenkte, jedenfalls sind diese stark bewegten Darstellungen wohl mit der größten Meisterschaft dramatischen Gestaltens und völliger Formbeherrschung, sowie mit einem bei ihm neuen Streben nach malerischer Wirkung gemalt, aber es fehlt ihnen die innere Überzeugungskraft. Der Meister hat inzwischen antike Plastiken ebenso eifrig studiert wie die Deckenmalereien Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Auch von dem venezianischen Freund Sebastiano del Piombo (s. S. 30), der später zu Michelangelo übergeht und diesen, allerdings vergeblich, gegen den jungen Rivalen aufhetzt, hat Raffael einiges gelernt. Bei der Ausführung der letzten Fresken hat er gewiß kaum selbst noch Hand angelegt und für den vierten Raum, die Sala di Costantino, wohl nur den Karton der großartigen Konstantinschlacht geliefert; sein Hauptmitarbeiter war



Raffael: Bildnis des Papstes Julius II., Kopie von Tizian. Florenz, Palazzo Pitti

der anpassungsfähige Giulio Romano (1492–1546), der nach des Meisters frühem Tode 1520 mit anderen den großen Saal ausmalt.

Was den Meister zeitweilig am stärksten von der Freskenarbeit abzog, war außer seiner Ernennung zum Bauleiter von St. Peter (1514) und Aufscher der Ausgrabungen des antiken Rom (1515) ein neuer Auftrag Leos X., der alle Gunst, aber auch alle Arbeit auf Raffaels zarte Schultern lud. Der Papst wünschte bei besonders feierlichen Anlässen die an die untersten Wandteile der Sixtinischen Kapelle gemalten Vorhänge durch gewebte Bildteppiche verdeckt zu sehen. Raffael entwirft dazu Szenen aus der Geschichte der Apostel, die seine Schüler in Leimfarbenmalerei auf Kartons übertrugen und nach denen 1517–1519 in den Niederlanden Teppiche (die sog. Tapeten Raffaels) angefertigt werden; sieben dieser Kartons haben sich erhalten (London, Victoria and Albert Museum), die Teppiche, denen in stürmischen Zeiten übel mitgespielt wurde, befinden sich stark beschädigt im Vatikan, Kopien in Berlin und Dresden. Sie sind als Wunder edelster Komposition und erhabensten Ausdrucks von Zeitgenossen und nachfolgenden Geschlechtern angestaunt und vielfach als Vorbilder benutzt worden; das ruhige Gleichmaß ihres Legendentons hat noch auf späteste Zeiten gewirkt.

Neben diesen gewaltigen Arbeiten für Leo X. hat Raffael zahlreiche Tafelbilder geschaffen. Die römischen Madonnen behalten zunächst meist noch das rein Menschliche, Mütterliche der Florentiner Zeit, aber die Marien passen sich jetzt dem Schönheitsideal der verwöhnten römischen Gesellschaft an, das Christuskind zeigt mehr südliches Temperament und auch die sparsam verwendeten Landschaftshintergründe bekommen südlichere Formen. Unter den ersten römischen Madonnen gelten die schönsten, die „Madonna aus dem Hause Alba“ (New York), die „Madonna della Tenda“ (Mün-

chen) und das berühmte Rundbild der „Madonna della Sedia“ (die Madonna im Sessel) von etwa 1514 im Palazzo Pitti in Florenz, als die vielleicht einzigen ganz eigenhändig gemalten Bilder dieser Gruppe. Aber auch die übrigen Madonnen und hl. Familien, die seine Schüler, vor allem wieder Giulio Romano, nach seinen Entwürfen ausführen und die er manchmal unbedenklich signiert, tragen durchaus das Gepräge seiner hochpoetischen und dabei volkstümlichen Art. Daneben entstehen Porträts von bedeutender Ausdruckskraft, wie das des greisen Papstes Julius II. in seinen letzten Lebensjahren 1511/12 (1,08 × 0,81 m), das jetzt, stark überfirnißt, in den Uffizien hängt; unser Bild gibt die von Tizian wohl 1545/46 ausgeführte, damit fast übereinstimmende Kopie wieder, die sich im Palazzo Pitti befindet. Der Körper des alten Papstes scheint unter der Last der Jahre zusammengesunken, aber in den Augen lodert noch das Feuer des kriegsgewohnten und energievollen Mannes und die wunderbar lebendig gezeichneten Greisenhände zeugen von ungebrochener Tatkraft und großem Lebenswillen. Gleich bedeutend sind weitere römische Bildnisse, auch wenn Raffael an ihnen oft nicht viel mehr als die Köpfe und Hände gemalt hat; als die besten gelten die zweier Kardinäle, ferner die des Giuliano de' Medici (des Bruders Leos X.), des Grafen Castiglione und eines Unbekannten (in Krakau) und das eindrucksvolle Gruppenbild des Papstes Leo X. mit seinen Neffen. Malerisch das schönste von ihnen ist wohl das nur in Schwarz, Grau und etwas rötlichen Tönen gemalte Bildnis des Diplomaten und Schriftstellers Baldassare Grafen Castiglione (um 1515, Paris, Louvre; 82 × 67 cm). Der Dargestellte, der uns in seinem Buch „Il Cortigiano“ das Idealbild eines voll-

Raffael: Bildnis des Grafen Baldassare Castiglione. Paris, Louvre



kommenen Edelmannes zeichnet, wie es sich ihm aus Gesprächen mit den besten Zeitgenossen am Hofe zu Urbino ergeben hat, ist einer der vertrautesten Freunde des Malers und selbst ein vollendeter Hofmann gewesen. Auf Raffaels Bild erscheint er uns jedoch durchaus nicht als ein kalter Höfling, vielmehr trotz des schwarzen Gewandes nach spanischer Mode, die man als die vornehmste ansah, biedermännisch und freundlich, zu einem leisen, vielleicht etwas resignierten Lächeln geneigt. Das Bild ist unten beschnitten. Von den wenigen Frauenbildern, die Raffael zugeschrieben worden sind, gilt die schöne „Dame mit dem Schleier“ (Palazzo Pitti), nach anderen Beurteilern die wohl von Giulio Romano gemalte sog. „Fornarina“ (Rom, Galleria Barberini) als Porträt seiner etwas sagenhaften Geliebten, die auch das Urbild der „Sixtinischen Madonna“ gewesen sein soll. Das vornehme, außerordentlich repräsentativ wirkende Bildnis der Johanna von Aragon (Louvre), anscheinend das einzige in Rom auf Bestellung gemalte Damenporträt Raffaels, hat die Porträtauffassung der folgenden Zeit stark beeinflusst. Der Meister hat die dargestellte Neapeler Prinzessin vielleicht niemals gesehen; er schuf die Bildkomposition auf Grund eines Kartons, den der in seinem Auftrag nach Neapel abgesandte Giulio für ihn angelegt hatte.

Es mag verwunderlich erscheinen, daß Raffael sich so selten mit der heiteren Sinneswelt der antiken Mythen abgab, er, der uns als ein lebensfroher, den Frauen zugetaner Mann von strahlender Schönheit, stets umgeben von einer Schar heiterer Gesellen, geschildert wird; die angeblichen oder gesicherten Selbstbildnisse, die Kreidezeichnung von etwa 1495/97 in Oxford und das Ge-

Raffael: Triumph der Galatea. Fresko in der Villa Farnesina in Rom



mälde im Pitti-Palast in Florenz, wie auch die Selbstdarstellung in der „Schule von Athen“ zeigen ihn freilich mehr als einen elegisch gestimmten Träumer denn als einen weltzugewandten Jüngling. Außer der frühen Tafel der „Drei Grazien“ oder „Hesperiden“, dem Fresko „Der Parnass“ und einer Darstellung „Apollo und Marsyas“ in den Stanzen, sowie Badezimmermalereien für den Kardinal Bibbiena hat Raffael die antike Götterwelt nur noch an einer bedeutenden Stelle behandelt, und zwar im Auftrage des reichen Bankiers der Päpste, des sienesischen Kaufherrn Agostino Chigi in Rom. Dieser prachtliebende Mann soll sich von Raffael auch die Pläne für seine römische Gartenvilla haben liefern lassen, die man nach dem späteren Besitzer die Villa Farnesina nennt. Etwa 1514 oder wenig früher malt der Künstler hier, wohl ohne Gehilfen, das von uns wiedergegebene Fresko „Triumph der Galatea“, das von der Hand des Sebastiano del Piombo ein Gegenstück in einem Bilde des Zyklopen Polyphem erhielt. Galatea, die von Göttern stammende Wassernymphe, eilt auf ihrem von Delphinen gezogenen Muschelwagen über die Meereswogen dahin; vielgestaltige Tritonen umschwärmen sie, blasen in Hörner und haschen nach den Nymphen ihres Gefolges. Links oben zwischen Wolken erscheint der jugendliche Gott Amor, während Amoretten ihre Pfeile auf die schöne Göttin verschießen, deren Haar und Gewand im Winde flattern. Triumphierend wendet sie den Kopf zurück, denn sie hat mit ihrer Koketterie wieder einen Mann in höchste Raserei versetzt: Polyphem, der nach der Sage seine Herden im Stich läßt, sich kopfüber ihr nach ins Meer stürzt und sie wohl gleich erreichen wird. Daß sie das wünscht, zeigt ihr Blick, in dem sich Triumph und Liebesverlangen mischen. Des Künstlers Freund Castiglione äußert, wie wir aus einem der wenigen erhaltenen Briefe Raffaels erfahren, Interesse für das Modell der schönen Galatea; aber der Künstler antwortet ihm ausweichend, daß er sein Schönheitsideal in sich trage, daß er, um einen schönen Frauenkörper zu malen, ihrer mehrere sehen müsse und ihn dann doch aus seinem Inneren erschaffe. Für einen anderen Raum der Villa Farnesina hat Raffael 1518 eine Decken- und Gewölbmalerei entworfen, in der die ganze sinnfrohe hellenische Götterwelt, eingesponnen in die Liebesgeschichte von Amor und Psyche und umrahmt von herrlichen Fruchtkränzen, lebendig wird. Auch für die religiösen Bedürfnisse des Bankiers Chigi wurde Raffael eingespannt; für die von ihm erbaute Kapelle Chigis bei Sta. Maria del Popolo hat er das Deckenmosaik mit der Darstellung Gottvaters inmitten heidnischer Sternbildsymbole gezeichnet, das ein venezianischer Mosaikkünstler 1514/16 ausführt. Etwas später, 1517–1519, läßt der Meister in den Loggien (den oberen halb offenen Wandelgängen) des Vatikans 52 lebhaft dramatisierte biblische Szenen, die sog. „Bilderbibel Raffaels“, durch seine Schüler malen und die Bögen, Pfeiler und Pilaster mit einer unerhört reichen Dekoration versehen, deren Vorbilder man damals in unterirdischen Grotten des alten Rom auffand; ihr eigentümliches Muster ist unter der Bezeichnung Grottesken in alle kunstgewerblichen Verzierungsarten bis fast in unsere Zeit eingegangen.

Dieses gleichzeitige Schaffen des Künstlers an den gedankentiefen Legendestoffen der christlichen Kirche und an der spielerisch heiteren Märchenpoesie des liebesfreudigen Heidentums ist ein charakteristisches Merkmal jener hochgespannten Zeit, die das Bild der Gottesmutter in zweierlei Gestalt nebeneinander verehren konnte: einmal in der himmlischen Unnahbarkeit der keuschen Jungfrau Maria mit dem Jesuskinde und ein andermal in der göttlichen Nacktheit der Liebesgöttin Venus mit ihrem kecken Sohn Amor. Wir vermögen bei Raffael, dessen schönheitstrunkene Seele beiden Richtungen seine idealisierende Ausdrucksweise lieh, kaum eine sichere Vorstellung von seiner weltanschaulichen Gesinnung zu gewinnen. Und doch glauben wir aus einer bestimmten Bildergruppe in seinem Werk, die wir bisher unberücksichtigt ließen, eine persönliche Stellungnahme wenigstens gegen Ende seiner kurzen Lebensbahn lesen zu können, aus jener Bildergruppe nämlich, die man die Visionsbilder genannt hat und die in dem berühmtesten Gemälde der Welt gipfelt: der „Sixtinischen Madonna“ in Dresden. Das aufs höchste gesteigerte Seelenleben und die tiefreligiöse Überzeugungskraft, die aus den Werken dieser Art sprechen, berechtigen zu der Annahme, daß der Künstler sich hier nicht nur der veränderten Seelenlage der krisenhaften Zeit angepaßt hat, sondern persönlichen Anteil nahm an dem erhöhten religiösen Leben, das seit dem im Jahre 1512 eröffneten Lateranischen Konzil immer weitere Kreise erfüllte. Überall erhoben sich einzelne Männer, die, wenn auch nicht von dem verzehrenden Feuereifer Savonarolas getragen, zur inneren Einkehr aufriefen und Anhänger gewan-

nen. Bis tief in die humanistischen Kreise hinein erschrak man über den Grad der Verweltlichung der Kirche und über die Verrohung der höchsten geistlichen Würdenträger, und wenn auch die Leitung der Kirche sich mehr an Äußerlichkeiten hielt und durch größere Festlichkeit des Kultus und Förderung der Kirchenmusik die wachsende Unruhe zu übertönen versuchte, so wuchs aus Konventikeln und Bruderschaften doch eine gewaltige reformatorische Umkehrbewegung hervor. Diese Wendung zu stärkerer Religiosität bemerken wir auch allenthalben in den Werken der Kunst des zweiten Jahrzehnts. Die heiligsten Personen bekommen wieder jene unnahbare Hoheit, die man ihnen genommen hatte, als man ihnen menschliche Gefühle gab, man baut ihnen wieder die hohen Throne und verleiht ihnen wieder die Glorienscheine der Göttlichkeit. Die Heiligen der Kirche erhalten wieder ihre Vermittlerrolle, ja noch eindringlicher weisen sie mit Gesten und Mienen auf die Notwendigkeit der Heilsringung und bußfertiger Andachtsfreude. Bei Raffael spüren wir die Wandlung schon in der etwa 1512 entstandenen sog. „Madonna von Foligno“ (heute im Vatikan), in der die Gottesmutter alles Irdische wieder abgestreift hat und hoch in den Wolken, von einer Engelsglorie umgeben, wie eine Vision den zur Ekstase neigenden Heiligen und dem Stifter erscheint. Um 1514/15 ist das Visionäre noch gesteigert in dem Bilde der „Hl. Cäcilie“ (Bologna), das uns das „heilige Beisammensein“ von fünf mächtigen Gestalten zeigt, die hingerissen einer himmlischen Musik lauschen. Cäcilie hat alle Instrumente weltlicher Musik erprobt, die nun halbzerrümmert am Boden liegen. Ihren Händen entgleitet als letzte die Orgel, die vor den überirdischen Klängen eines Engelschores auch verstummen muß, und selig verzückt richtet sich der innere Blick der Heiligen nach oben, wo eine ganz andere Gewalt und Harmonie der Töne zu herrschen scheint. Zwischen 1513 und 1518, wahrscheinlich um 1516, entsteht dann die „Sixtinische Madonna“ (2,65 × 1,96 m), jenes Bild Raffaels, das in unzähligen guten und schlechten Reproduktionen über die ganze Erde und in jedes Haus getragen wurde. Hier ist wieder das große Kultbild angestrebt, das zur Andacht herausfordert. Wie bei einem Gnadenbild, das zu gewöhnlicher Zeit verdeckt ist und nur an hohen Festtagen feierlich enthüllt wird, so ist hier gleichsam zu weihvoller Stunde ein Vorhang beiseite geschoben, um die Gläubigen einen Blick in das Heiligste tun zu lassen. Und man erblickt nun, als „ein Gebild aus Himmelhöhen“, die Himmelsjungfrau mit ihrem Sohn leibhaftig auf Wolken daherschweben. Umfängt das Auge die ganze Gestalt, so scheint sie in mächtiger Bewegung auf die Erde herabzukommen, so sehr fliegt das Gewand, so sehr bauscht sich der wallende Schleier. Heftet sich aber der Blick auf den Kopf der Maria, auf ihren Oberkörper und auf den Knaben in ihrem Arm, so hat man den Eindruck, als verharre sie in unerreichbarer Nähe und Ferne. Ganz göttlich erhaben steht Maria vor uns; das Gefühl von weiblicher Schönheit, das wir beim Anblick der florentinischen und frühen römischen Madonnen Raffaels haben, schaltet sich völlig aus. „In ihren Armen das Gotteskind, das die Welt erlöst hat und das einst richten wird über die Lebendigen und die Toten. Ganz Kind, anmutig bewegt; aber in dem festen und ruhigen, weiten und hellen Auge, das die natürliche Größe eines Kindesauges weit überschreitet, flammt das ergreifende Geheimnis des Überirdischen, die Weihe der göttlichen Sendung; die Stirn ist von tiefem Sinnen durchleuchtet; der ernste strenge Mund scheint aufs neue die erlösende Lehre verkünden zu wollen“ (Hettner). Obgleich der Blick von Mutter und Kind in unendliche Weiten gerichtet ist, scheint er mit Macht uns anzusaugen, daß wir ihm nicht zu entgehen vermöchten. So tritt Maria, von strahlendem Glanz umgeben, aus der lichten Himmelsbläue, die aus Myriaden Engeln gebildet wird. Selbst die Heiligen, die ihr entgegengeeilt sind, vermittelnd zwischen ihr und den Gläubigen auf Erden, sind geblendet und betroffen, links der hl. Papst Sixtus, nach dem das Bild heißt, demütig vertrauensvoll aufblickend und Gnade für die Menschen erflehend, und rechts in seligem Entzücken die hl. Märtyrerin Barbara, deren Gefängnisturm hinter ihr aufragt. Sie haben festliche Gewänder angelegt, die sich in ihrer Pracht von dem schlichten Kleid der Madonna abheben und doch gegen die Majestät der göttlichen Erscheinung nicht aufkommen. Papst Sixtus hat die dreifache Krone, das Zeichen seiner Würde, auf die Brustung abgestellt, die dem Bilde unten Festigkeit und Abschluß gibt. Darauf haben es sich zwei Engelkinder bequem gemacht, fast herausfordernd bequem; man könnte ihren Ausdruck, in dem sich ein leiser, feiner Humor des Künstlers hervorwagt, gelangweilt nennen, allein, er soll wohl bedeuten: uns Himmlischen ist dieser Anblick



Raffael: Die Sixtinische Madonna. Dresden, Gemäldegalerie

etwas Alltägliches und doch immer wieder Staunenswertes. So geht es uns mit dem Bild, Raffaels größter Leistung: wir können noch so oft davor treten, alle Schönheiten so durchstudiert haben, daß wir das Bild in- und auswendig zu kennen glauben, so müssen wir doch immer wieder über das Wunder dieser Schöpfung staunen. Die Vision bekommt Leben und Leibhaftigkeit und wird wieder Vision. Es fällt uns schwer, in den weiteren Bildern dieser Gruppe, in denen das Visionäre noch gesteigert ist, der miniaturhaft kleinen „Erscheinung Hesekiels“ im Palazzo Pitti, die Giulio Romano um 1518 nach Raffaels Entwurf ausführte, und der gewaltigen „Verklärung Christi“ (der sog. „Transfiguration“) im Vatikan, noch eine künstlerische Steigerung zu erblicken. In diesem letzten Bild, das nach des Meisters frühem Tode im jugendlichen Alter von 37 Jahren ebenfalls Giulio Romano, sein talentvollster Schüler, zu Ende malt, hat der Künstler oder haben diese beiden Künstler bereits das Ziel der Renaissance überschritten: die künstlerisch vollendete und harmonisch geschlossene Einheit von Form und Inhalt zu schaffen. Indem sie die Himmelfahrt und Gottwerdung des Menschensohnes in ihrer hinreißenden Wirkung auf die Gemüter ekstatischer Zuschauer schildern, verliert die Erhabenheit des Vorgangs selbst an Größe zugunsten einer Nebenhandlung. So kündigt sich auch am Schluß des Lebenswerkes Raffaels, das wir im übrigen als den Inbegriff der italienischen Hochrenaissance feiern, der Manierismus an, der zum Barockstil überleitet.

FRA BARTOLOMMEO (28. III. 1472 bis 31. X. 1517). Florenz, in dessen Mauern nach dem tragischen Ende Savonarolas, des 1498 hingerichteten politisch-religiösen Reformators, wieder Ruhe und Frieden eingezogen waren, erlebte schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine neue Blüte der Kunst. Seine größten Künstler hatte es freilich an Mailand und Rom abgeben müssen, aber was die Meister des Quattrocento als Leistung und Aufgabe hinterließen, übernimmt nun neben und nach ihnen ein junges hochbegabtes Künstlergeschlecht, an dessen Spitze Baccio della Porta steht, auch Bartolommeo del Fattore genannt, der in Florenz geborene Sohn eines aus Genua stammenden Fuhrmanns und Schüler des feinsinnigen Florentiner Malers Cosimo Rosselli (1439–1507).

Mit seinem Mitschüler und Freunde Mariotto Albertinelli (1474–1515) be-

gründet er 1492 eine Werkstattgemeinschaft. Von den frühen Arbeiten, die aus ihr hervorgingen, hat sich freilich nur weniger erhalten, denn unter dem Eindruck der Bußpredigten Savonarolas verbrennt Bartolommeo alle seine Bilder nicht streng religiösen Inhalts. Als der fanatische Prediger den Scheiterhaufen besteigen muß, übernimmt der Künstler zwar noch den Auftrag eines „Jüngsten Gerichts“ für die Kirche Sta. Maria Nuova, bricht jedoch mitten in der Arbeit ab und geht als Novize in das Dominikanerkloster in Prato, um der Kunst ganz zu entsagen. Das großartige und eindrucksvolle, von Albertinelli vollendete Fresko, das heute die Uffizien bewahren, und das packende Profilbildnis Savonarolas, das jedem Besucher des Klosters S. Marco in Florenz unvergeßlich bleibt, sind die Hauptzeugen seiner ersten künstlerischen Tätigkeit. Als Fra Bartolommeo kehrt er 1501 nach Florenz zurück und tritt in das berühmte Kloster S. Marco ein, das einst Fra

Angelico beherbergt hatte. Zunächst scheint er, was die große Zahl erhaltener Federzeichnungen belegt, sich nur im stillen auf neue Aufgaben vorbereitet zu haben. Erst auf Zureden seines Priors beginnt er endlich das Tafelbild der „Vision des hl. Bernhard“ (Florenz, Akademie), das ihn drei Jahre lang in Anspruch nimmt. Entscheidende Anregungen für seine weitere Entwicklung empfängt er in Venedig, wo er im Jahre 1508 einige Monate weit und die glänzende Farbenkunst Giovanni Bellinis und Giorgiones kennenlernt. Die außerordentlich rege Tätigkeit, die er bald danach in neuer Werkstattgemeinschaft mit Albertinelli entfaltet, bringt dafür den schönsten Beweis. Großartige Altarwerke im Stil der venezianischen „Santa Conversazione“, Leistungen wie die Madonnenbilder im Dom zu Lucca und in der Kathedrale von Besançon, sowie die Bilder der „Verlobung der hl. Katharina“ im Louvre und im Palazzo Pitti bezeichnen die Höhepunkte einer nicht gerade erfindungsreichen, aber stets durch die Macht echter Frömmigkeit ergreifenden Malerei. Übertroffen werden diese Arbeiten nur noch durch einige Werke der Spätzeit, für die ein Aufenthalt in Rom durch die Begegnung mit Michelangelo und Raffael bedeutsam wird, die „Darbringung im Tempel“ der Wiener Sammlung und die 1516 entstandenen Bilder des Palazzo Pitti „Der auferstandene Christus“ und die „Beweinung Christi“ (1,52 × 1,95 m), die unsere Abbildung wiedergibt. Die feierliche

Erhabenheit und weihevollen Stimmung erheben die Szene lautlosen Schmerzes zu ergreifender Wirkung. Die höchste Reife dieser Kunst aber zeigt sich in der weisen Beschränkung der Mittel, in der großartigen Einfachheit des Bildaufbaues und der Formgebung, wobei die Landschaft wieder wesenslos wird, in dem reinen Zusammenklang der Farben und in der Größe des seelischen Ausdrucks, der sich in der Haltung des trauernden Johannes, in der Umarmung der gebeugten Magdalena und nicht zuletzt in der stillen Gebärde und dem tränenlosen Antlitz der Muttergottes offenbart.

ANDREA DEL SARTO (16. VII. 1486 bis 29. IX. 1530). Die Florentiner Malerei der Hochrenaissance fand ihre schönste Erfüllung in der Kunst des Andrea d'Agnolo, der nach dem Beruf seines Vaters, eines armen Schneiders, den Beinamen del Sarto erhielt. Was wir von seinem Leben wissen, verdan-

ken wir zumeist Vasari, der vorübergehend in seiner Werkstatt tätig war, jedoch viel Klatsch über den Maler zusammengetragen hat. Nach seinem Bericht verbrachte der junge Florentiner seine Lehrjahre zunächst bei einem Goldschmied, dann bei einem unbedeutenden Maler, zuletzt aber bei Piero di Cosimo (1462–1521), der seine Farbenkunst unter dem Eindruck Leonardos und des Portinari-Altars von Hugo van der Goeck zur höchsten Vollendung entfaltet hatte. Aber Cosimo war ein Sonderling, und da der Schüler die Wutausbrüche seines Lehrers nicht mehr ertragen mochte, trennte er sich von ihm und begründete mit seinem Freunde Franciabigio eine Werkstattgemeinschaft. Der erste bedeutende Auftrag, den Sarto erhält, gilt der Ausführung einer Reihe von Wandgemälden, die Cosimo Rosselli 1476 mit einem Bilde in der Vorhalle der Annunziata-Kirche begonnen hatte und die nach dem Wunsche der Besteller, der Servitenmönche in Florenz, die



Fra Bartolommeo: Beweinung Christi. Florenz, Palazzo Pitti

Wundertaten ihres Ordensstifters Filippo Benizzi verherrlichen sollten. Die fünf riesigen Fresken mit Szenen aus dem Leben des Heiligen, die Sarto wahrscheinlich unter Beihilfe Franciabigios im Jahre 1510 vollendet, und die beiden anschließenden Fresken der „Ankunft der Könige“ (1511) und der „Geburt der Maria“ (1514) machen den jungen Künstler rasch bekannt und beliebt. Die Stilgesetze, die Giotto und Masaccio der Wandmalerei gegeben, die Ghirlandajo und Filippino Lippi mit neuen Mitteln fortgebildet und erweitert hatten, beherrscht ihr Erbe mit erstaunlicher Leichtigkeit, Anmut und Eleganz. Landschaft und Innenraum gewinnen eine überraschende Bedeutung, und die Darstellung der Menschen, die sich in ihnen bewegen, zeigt nach Überwindung jugendlicher Befangenheit ein künstlerisches Wachstum, das ein ungewöhnliches Maß von Begabung und Fleiß verrät. An Ghirlandajos erzählende Wandbilderfolgen in der Kirche Sta. Maria Novella gemahnt eine Reihe von grau in grau gehaltenen Fresken zur Legende des Täufers Johannes, mit denen Sarto wahrscheinlich schon um 1512 einen kleinen Kreuzgang der Compagnia dello Scalzo, d. h. der Barfüßermönche, auszumücken beginnt. Was sie bemerkenswert macht, verdanken sie jedoch nicht dieser Grisailletechnik (der Grau-Malerei), sondern der wahrhaft klassischen Formenschönheit, die der Künstler durch das Studium Michelangelos und fast wörtliche Entlehnungen aus Dürers Graphik erreicht.

Im Jahre 1517 heiratet Sarto die schöne Lucrezia del Fede, die Witwe eines Mützenmachers, deren Leichtsinn und Habgier, wenn wir Vasari glauben dürfen, dem Künstler viel Kummer bereitet haben. Sein Ruhm war indessen weit über die Grenzen seiner Heimat gedrungen, und als ihn Franz I., König von Frankreich, 1518 zu sich lädt, folgt er dem ehrenvollen Ruf an den Pariser Hof. Aber trotz der glänzenden Aussichten, die sich hier bieten, kehrt Sarto schon nach einem Jahre aus der Fremde in die Vaterstadt zurück; was Vasari an dieser Stelle über moralische Verfehlungen, vor allem Unterschlagungen, des Künstlers schwätzt, ist wenig glaubhaft. Ein großes Fresko, der „Tribut der vier Weltteile an Julius Cäsar“, das er bald danach in der Medicevilla Poggio a Cajano malt, fesselt durch die kühne Perspektive der Architektur, die bunte Fülle exotischer Gestalten und Tiere und die bezaubernde Pracht der Farben. Künstlerisch bedeutender als dieses Werk sind allerdings die sechs neuen Grisailen, die den Zyklus der Täufergeschichte im Scalzo fortführen und vollenden. Zur letzten Reife gelangt Sartos Freskokunst 1525 in der „Madonna del Sacco“ (so genannt nach dem Sack, an den sich der hl. Joseph lehnt), die das halbkreisförmige Bogenfeld eines Portals der Annunziata-Kirche schmückt, und in dem großen, um 1526 entstandenen Abendmahlsbild in S. Salvi bei Florenz, das an Leonardos berühmtes Gemälde anknüpft.

Was über Sartos Entwicklung als Wandmaler gesagt worden ist, bestätigt sich, wenn man die stattliche Reihe seiner Tafelbilder betrachtet. Auch hier erweist er sich als der Erbe einer glanzvollen Überlieferung, deren Errungenschaften seine natürliche Begabung mühelos zu übernehmen scheint und sein angeborener Schönheitssinn zu hinreißender Wirkung steigert. Die Entfaltung der malerischen Mittel führt von dunkeln und gedämpften zu hellen und lebhaften Farben und reicht vom meisterlich beherrschten Sfumato Leonardos bis zu der großartigen Malweise der Venezianer. Eines der frühesten Tafelbilder ist die um 1512 entstandene „Verkündigung“ im Palazzo Pitti (1,82 × 1,76 m), die hier wiedergegeben wird, eine völlig zu Lob und

Preis irdischer Schönheit gemalte Szene, einfach und klar im Aufbau mit ihrer vornehmen, perspektivisch glänzend gezeichneten und dabei ganz malerisch aufgefaßten Architektur, die einen Durchblick auf eine ferne Ruine freigibt. Im Mittelgrund erblickt man eine durchaus nicht zu dem Thema der Verkündigung passende Szene: König David beobachtet die badende Bathseba. Vielleicht beabsichtigte der Künstler die Reinheit der Empfängnis Mariä durch den Gegensatz der unkeuschen Geschichte aus dem Alten Testament besonders hervorzuheben.

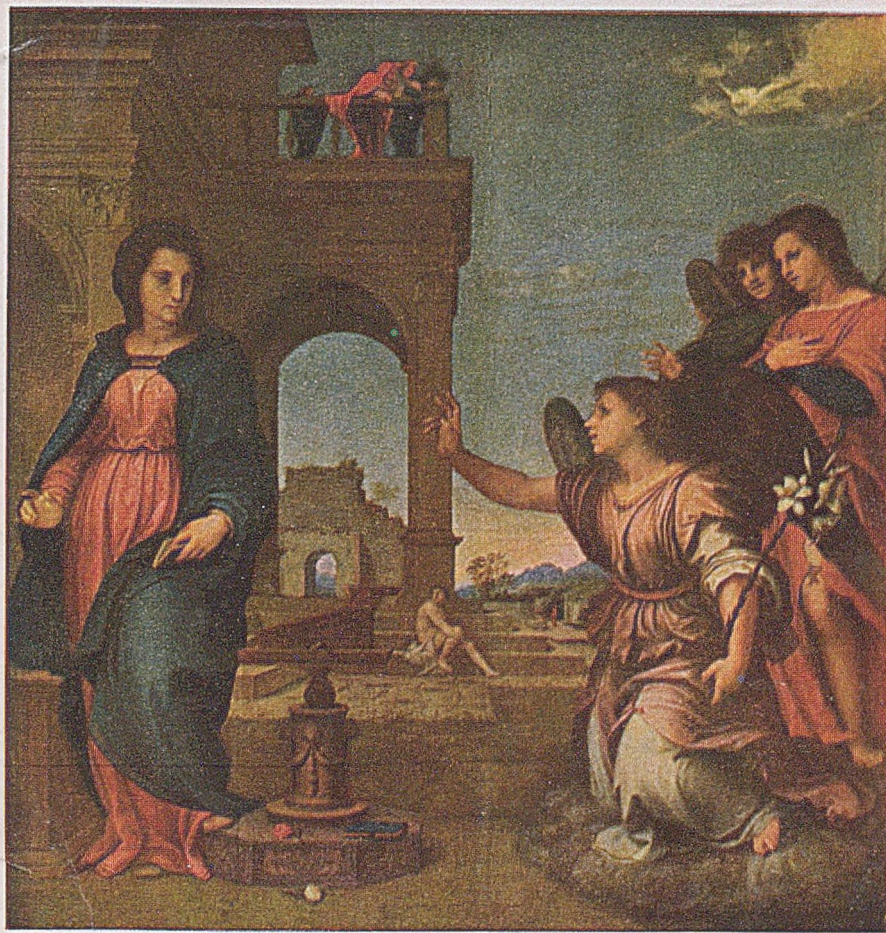
In kurzen Zeitabständen malt der Meister in der Reifezeit seiner dreißiger Jahre eine Reihe großartiger Tafelbilder: 1517 die „Madonna delle Arpie“, Harpyenmadonna genannt nach dem Schmuck des Thronsockels der Maria mit den geflügelten Fabelwesen der griechischen Mythologie (Uffizien), 1517/18 die „Disputa della Trinità“ (Palazzo Pitti), 1518 in Frankreich die „Caritas“ (Louvre) und schließlich 1524 die „Beweinung Christi“ (Palazzo Pitti) und 1528 die bedeutende Berliner „Madonna mit Heiligen“. Mit diesen Werken stellt sich Sarto in den Dienst der neuen „Propaganda für den Glauben“. Die seit dem Lateranischen Konzil (1512–1517) überall bemerkbare Vertiefung des religiösen Lebens äußert sich bei ihm in den sanft überredenden Gebärden der Heiligen und in der Wiederaufnahme des Thronens der

Gottesmutter, die über die anderen Heiligen hoch aufragt. Sarto hat ein hochentwickeltes Feingefühl für zarteste seelische Beziehungen der Gestalten seiner Bilder. Starke Bewegungen und laute Äußerungen, etwa von Schmerzen, liebt er nicht. Sanftmütig und gefühlvoll bewegen sich seine Menschen, besonders die Frauen, denen er eine verführerische Anmut und verträumte Lässigkeit verleiht, die manchmal in seltsamem Widerspruch zu der religiösen Absicht stehen. Oft trifft uns ein heißer Blick aus dunklen verlangenden Augen oder ein schwärmerischer Augenaufschlag. Eine müde Vornehmheit umfängt gleichfalls seine männlichen Gestalten, die sich der Schönheit ihrer Körper bewußt sind, ihre schön gefalteten Gewänder mit Sorgfalt tragen und in ihrer Gefallsucht oft weibisch anmuten. Auch der von uns abgebildete herrliche Halbakt des „Jugendlichen Johannes“ (wie mehrere der besten Bilder Sartos im Palazzo Pitti in Florenz; 90 × 66 cm), der sich von dem geheimnisvollen Dunkel einer Felsengrotte leuchtend abhebt, entzückt durch die Zartheit seiner Körperformen und läßt uns kaum an eine religiöse Wirkung dieses Bildes, das um 1523 entstand, glauben. Der „Zeichner ohne Fehl“, wie Sarto von seinen Zeitgenossen genannt wurde, offenbart sich am deutlichsten in zahlreich erhaltenen Kreide- und Rötelstudien. Von den Bildnissen, die ihm zugeschrieben wurden, können nur drei mit Sicherheit als Werke seiner Hand anerkannt werden, das Selbstporträt und das Mädchenbildnis in den Uffizien, sowie der „Bildhauer“ in London.

FRANCIABIGIO (1482 bis 24. I. 1525). Neben Andrea del Sarto steht sein Mitarbeiter Franciabigio, der eigentlich Francesco di Christofano Bigi hieß und der Sohn eines Leinwebers war. Vermutlich in Florenz geboren, kam er, wie Vasari berichtet, in jungen Jahren in die Lehre des wenig älteren Albertinelli, von dem er seine handwerkliche Ausbildung und die ersten künstlerischen Anregungen erhielt. Entscheidend für sein Schaffen wurde indessen die Begegnung mit Sarto, dem er während vieler Jahre in gemeinsamer Arbeit und wohl bis an sein frühes Ende in Freundschaft verbunden blieb.

Schon in der „Taufe Christi“, mit der Sarto seine Täufer-Fresken im Scalzo beginnt, besitzen wir ein Zeugnis der Mitarbeit Franciabigios an einem bedeutenden Werk. Bald danach, im Jahre 1513, entsteht als selbständige Arbeit die „Vermählung der Maria“ im Hof der Annunziata-Kirche, ein Fresko, das der Künstler, über die vorzeitige Enthüllung erbost, durch einen Hammer Schlag verstümmelt und trotz aller Drohungen seiner Auftraggeber unvollendet läßt. Die folgenden Jahre gehören wiederum der Mitarbeit an den Scalzo-Fresken, die er, während Sarto in Frankreich weilt, um zwei Szenen vermehrt. Auch an der Ausschmückung der Villa Poggio a Cajano ist er mit einem Fresko beteiligt, dem „Triumph des Cicero“, und im Jahre 1523 vollendet er im Hause eines Florentiners eine „Geschichte der Bathseba“ (Dresden), eine figurenreiche Tafel von anmutiger und reifer Formenschönheit mit einem recht weltlich geschilderten Frauenbad. Neben einigen weiteren kirchlichen Werken stehen mehrere kleine Hausandachtsbilder, von denen die „Madonna am Brunnen“ in den Uffizien lange Zeit fälschlich Raffael zugeschrieben wurde, sowie einige mythologische Bilder, wie die „Leda“ in Brüssel und die knabenhaft schlanke „Venus“ der Galleria Borghese in Rom.

Ungleich stärker und eindrucksvoller als in allen diesen Arbeiten offenbart sich indessen Franciabigios künstlerische Begabung in seinen Leistungen



Andrea del Sarto: Verkündigung. Florenz, Palazzo Pitti



Andrea del Sarto: Der jugendliche Johannes. Florenz, Palazzo Pitti

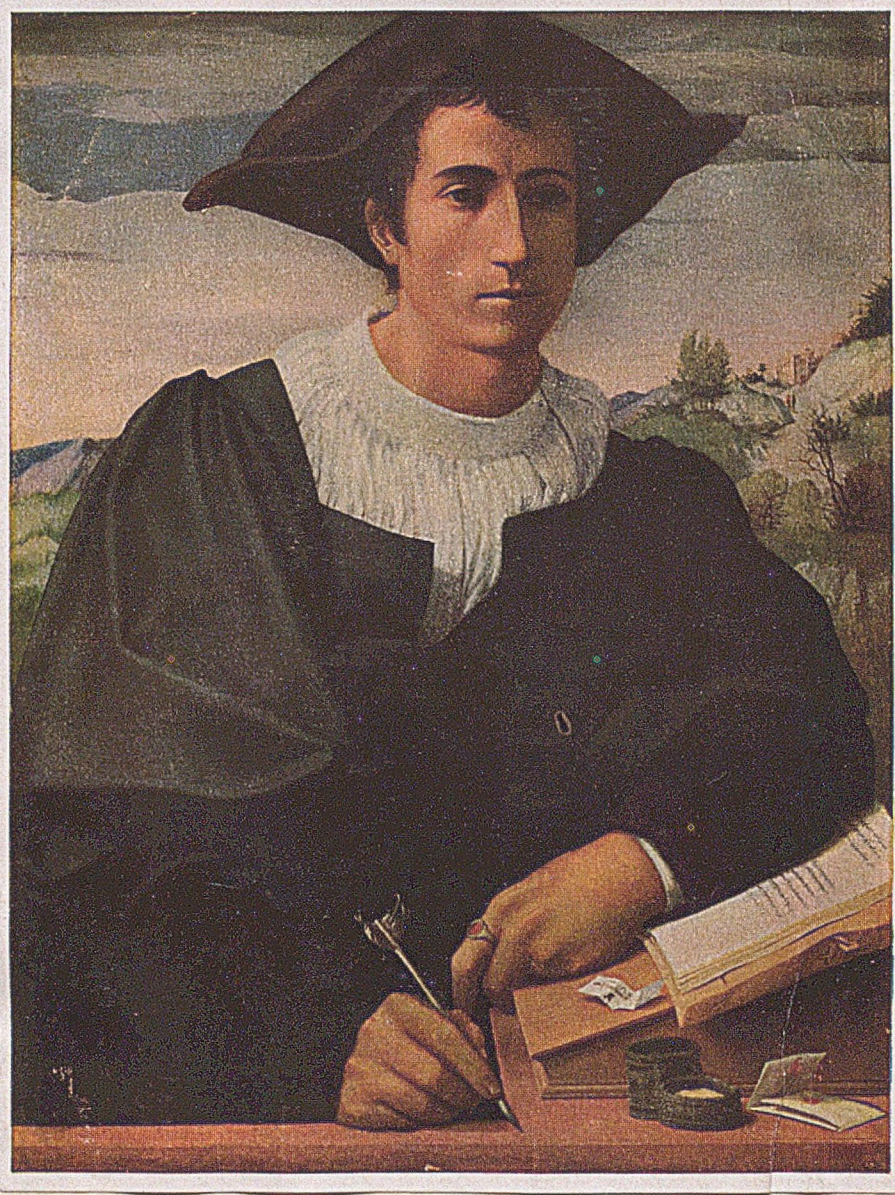
als Bildnismaler. Auf einigen dieser ausschließlich männlichen Bildnisse sind die Dargestellten wie bei Sarto vor einfarbige Hintergründe, auf anderen in der Art der früheren Meister vor Landschaften gestellt. Auffallend sind die großen Farbflächen, die Strenge und Klarheit der Form, eigentümlich die Wendung der Köpfe nach vorn und der schwermütige Gesichtsausdruck, der den Betrachter anzieht. Von den Jünglingsporträts, deren beste sich im Palazzo Pitti, in englischem Privatbesitz, im Louvre und in der Berliner Sammlung befinden, geben wir hier das Meisterwerk des Kaiser-Friedrich-Museums aus dem Jahre 1522 wieder (78 × 61 cm). Der in vornehmes Schwarz gekleidete junge Mann, der nachdenklich von seiner Schreibe arbeit aufblickt, ist noch der männlichste dieser meist angekränkelten Gesellschaft, die sich als müde Nachkommenschaft eines einst kraftvollen Geschlechts durchs Dasein zu schleppen scheint, nicht mehr willig und fähig, die Krisen des Zeitalters zu überwinden. Diesen erschöpften Typus einer zu Ende gehenden großen Zeit hat der Meister in seinen Bildnissen glänzend getroffen.

JACOPO DA PONTORMO (24. V. 1494 bis Ende 1556). Der eigenartigste Nachfolger Sartos ist Jacopo Carrucci aus Pontormo bei Empoli, der in jungen Jahren nach Florenz kam und, wie Vasari berichtet, zunächst Schüler Leonardos und Albertinellis war, dann kurze Zeit bei Piero di Cosimo arbeitete und am nachhaltigsten durch seine Tätigkeit in Sartos Werkstatt beeinflusst wurde.

Die erste bedeutende Arbeit seines selbständigen Schaffens ist eine „Heimsuchung der Maria“ von 1516, ein großes farbenprächtiges Fresko im Vorhof der Annunziata-Kirche, dessen figurenreiche Darstellung Sartos Stil zu

monumentaler Wirkung erhebt. Steht Pontormo hier noch ganz auf dem Boden der klassischen Hochrenaissance, so offenbart sich schon in den nächsten Arbeiten das Streben nach einem durchaus neuartigen Ausdrucksstil. Eine „Thronende Madonna mit Heiligen“, die der junge Meister zwei Jahre später für die Florentiner Kirche S. Michele Visdomini malt und die sich heute in englischem Privatbesitz befindet, zeigt bereits das Neue an. Wir bemerken hier nicht nur jene starken Gesten, wie sie sich auch sonst auf den Kirchenbildern dieser Jahre als Zeichen einer neubelebten kirchlichen Gesinnung finden, sondern wir spüren in der auffälligen Abkehr vom ausgeglichenen Aufbauschema der Hochrenaissance den Beginn einer seelischen und künstlerischen Wandlung, die aufs engste mit der religiösen Krise dieser Zeit zusammenhängt. Die erhabene Kultur der Renaissance gerät nach einer Blütezeit von knapp zwanzig Jahren bereits ins Wanken, die Fortschritte wissenschaftlicher Erkenntnis sowohl wie die großen Errungenschaften des klassischen Stiles werden angezweifelt und die ruhige Entwicklung der Künste wird durch neue Anforderungen der Kirche gestört, die die Gegenreformation vorbereitet. Es erscheint fraglich, ob sich die Künstler, die diesen Stilwandel erleben, in allen Phasen ihrer Wandlung bewußt sind, wie weit sie sich von der Klassik entfernen. Bei Pontormo hat man den Eindruck, daß er sich manchmal zu der idealisierenden Kunst seiner Zeitgenossen absichtlich in Gegensatz stellt, daß er der schönen harmonischen Ausgeglichenheit überdrüssig geworden ist und nach neuen Formen sucht. Er führt 1520 in der Medicivilla Poggio a Cajano einige

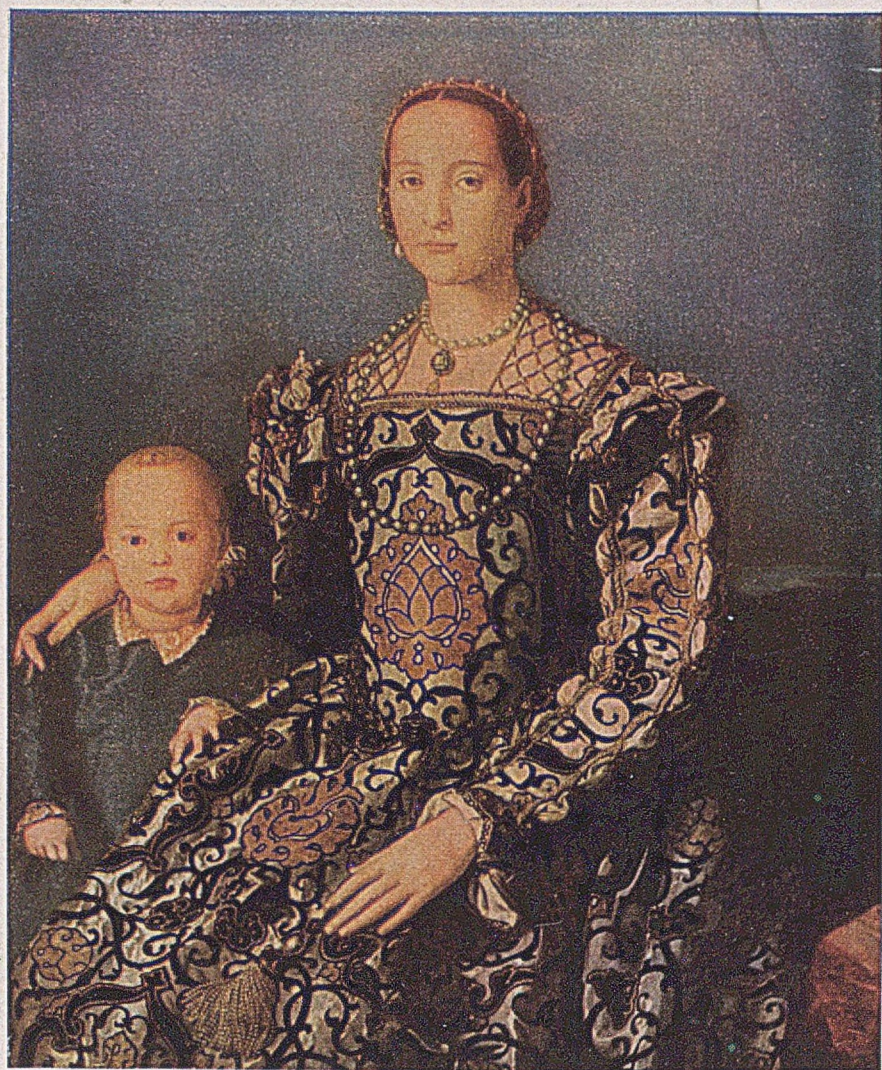
Franciabigio: Bildnis eines jungen Mannes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



halbrunde Fresken mit allegorischen Darstellungen des Acker- und Weinbaues aus. Es sind spielerisch graziöse, fast rokokohaft anmutende Jahreszeitenbilder mit lebhaft bewegten Figuren, in deren Mitte ein kreisrundes Feld wie ein Fenster mit vorgezogenem Vorhang täuschend gemalt ist. In den Jahren 1522–1524 bedeckt er die Wände des Kreuzgangs der Certosa di Galluzzo bei Florenz mit einer Folge von fünf Passionsbildern. Hier, sowie in einigen weiteren kirchlichen Bildern, die um 1528 entstehen, tritt der Künstler mit seinen Neuerungen deutlich hervor. Er wirft die von den Renaissancemeistern gewissenhaft errechneten Proportionen über den Haufen, die Körper seiner Gestalten werden übermäßig langgestreckt, die Köpfe im Verhältnis viel zu klein gezeichnet und die Figuren erhalten eine empfindsame Haltung, die an gotische Darstellungen erinnert. Vor allem macht sich ein Verzicht auf räumliche Schilderung und Tiefenwirkung bemerkbar; die Hintergründe bekommen etwas Wesenloses. Für diesen eigenartigen Stil hat man das vieldeutige Wort Manierismus geprägt, das wir bereits in etwas anderem Sinne auf die letzten Werke Raffaels und Michelangelos anwandten. Man kann nicht leugnen, daß diesem Stil, der von der Renaissance zum Barock überleitet, etwas Ungesundes und Übersteigertes anhaftet, aber der seltsame Duft der Werke dieser Richtung hat doch auch etwas ungemein Anziehendes und Reizvolles. Pontormo und neben ihm Rosso Fiorentino und Angelo Bronzino sind in Florenz die Begründer und Hauptmeister dieses Übergangsstils; bei dem Oberitaliener Parmigianino (s. S. 39/40) werden wir seine Auswirkung noch weiter kennenlernen.

Zu Beginn der dreißiger Jahre erhält Pontormos Schaffen ein neues Gepräge unter dem Eindruck Michelangelos, von dessen Kartons er zwei in Malerci umsetzt und von dessen Formensprache er bis zu seinem Ende zehrt. Die

Angelo Bronzino: Bildnis der Eleonora von Toledo mit ihrem Sohn. Florenz, Uffizien



Jacopo da Pontormo: Damenbildnis. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

letzte, verderbliche Folge dieser Nachahmung, eine seltsam wirklichkeitsfremde und verquälte Manieriertheit, bezeugen die 1548–1556 für den Chor von S. Lorenzo geschaffenen Fresken mit Szenen aus der Schöpfungsgeschichte, die später zerstört wurden, aber durch die Erhaltung der Entwurfzeichnungen in den Uffizien bekannt geblieben sind.

Sein Bestes hat Pontormo fraglos als Porträtmaler gegeben. An Franciabigio erinnert noch das früh, wohl um 1518 entstandene Porträt eines Medailleurs (im Louvre). Ganz selbständig in der Auffassung erscheint dagegen das Bildnis eines jungen Mannes in weitem Mantel (um 1525), ein Meisterwerk von vollendeter Geschlossenheit, das der Pinakothek in Lucca gehört. Andere bedeutsame Leistungen sind das nach einer Medaille gemalte Profilbildnis des Mediceers Cosimo des Alten, das um 1537 entstand und sich heute im Medici-Museum in Florenz befindet, und das hier abgebildete Damenporträt von 1533 in Frankfurt a. M. (90 × 70,5 cm), in dem sich Vornehmheit der Darstellung und Adel der Malweise zu großartiger Wirkung vereinen. Auch hier erkennt man die Stilmerkmale des Manierismus. Die junge Dame, die ein gepflegtes Bologneser Hündchen auf dem Schoß hält, sitzt in einer ganz unklassischen steifen Haltung in ihrem Sessel. Das Köpfchen mit dem maskenhaft starren Ausdruck reckt sich über Gebühr hoch, so daß man den Eindruck gewinnt, die Dame will mehr scheinen, als sie ist. Auch die starke Überbetonung der Kleidung und die Bedeutungslosigkeit der leicht gewölbten Hintergrundnische sind Kennzeichen des Stilwandels.

ANGELO BRONZINO (17. XI. 1503 bis 23. XI. 1572). Pontormos Nachfolgerschaft in Florenz übernimmt sein Schüler Angelo di Cosimo di Mariano,

genannt Bronzino, aus Monticelli bei Florenz, der seine erste künstlerische Ausbildung bei Raffaellino del Garbo, einem Meister aus dem Kreise um Filippino Lippi, erhielt. Pontormo, der ihn laut Vasari wie einen Sohn liebte, hat ihn bereits während seiner Tätigkeit in der Certosa in den zwanziger Jahren zur Mitarbeit an Fresken und Altarbildern herangezogen. Ein Bildnis des Prinzen Guidobaldo da Montefeltre, das Bronzino bald danach am Hofe des Fürsten in Pesaro malt, verrät indessen, auf welchem Gebiet er einst seine besten Leistungen hervorbringen sollte. Weder seine religiösen noch seine mythologischen Gemälde, weder die Fresken aus der Geschichte des Moses im Palazzo Vecchio noch die Tafelbilder mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi noch die Entwürfe zu Teppichen, die für den Saal der Zweihundert in Florenz bestimmt waren, lassen seine künstlerische Bedeutung erkennen. Sein Manierismus wirkt, als er später Michelangelo nacheifert, durch Unnatur und Gesuchtheit manchmal abstoßend.

Als Meister großen Stils aber zeigt sich Bronzino in seinem Porträtschaffen, in den prachtvollen, meist lebensgroßen und fast ganzfigurigen Bildnissen vornehmer Herren und Damen, deren glänzende Erscheinungen durch Bronzinos Bildnisse als Zeugnisse einer fast überfeinerten Kultur der Nachwelt überliefert worden sind. Durch Festdekorationen, die er für die Hochzeit des Herzogs Cosimo I. von Florenz schuf, hatte er sich die Gunst eines Hofes erworben, der es an Aufträgen und Ehren nicht fehlen ließ. Dafür zeugen vor allem mehrere Bildnisse des Fürsten selbst und seiner Gemahlin Eleonora von Toledo, sowie der kleinen Prinzen und Prinzessinnen, die ersten selbständigen Kinderporträts in der florentinischen Malerei. Von den Bildnissen der Herzogin bringen wir das Meisterwerk der Uffizien (1,15 x 0,96 m), das die Herrin des Florentiner Palazzo Pitti mit ihrem Söhnchen Fernando um 1553/55 zeigt. Es ist ein typisches Werk des Manierismus. Dies schmuckstrotzende Pracht des Brokatkostüms, die der Künstler durch eine strenge Härte der Linienführung und Farbgebung und durch eine ungemene Naturtreue in der Wiedergabe des Stofflichen herausarbeitet, erweckt zusammen mit der majestätischen, von der spanischen Hofetikette bestimmten Haltung der Fürstin den Eindruck unnahbarer Hoheit und starrer Undurchdringlichkeit. Die maskenhaften Gesichter haben eine erschreckende Leere. Weniger pathetisch, wenngleich immer kühl und zurückhaltend erscheinen neben den Fürstenporträts die Bildnisse der übrigen aristokratischen Männer und Frauen, aus deren stattlicher Reihe hier als die bedeutendsten genannt seien der blasse, verträumte jugendliche Ugolino Martelli in Berlin und die beiden Porträts des vornehmen Florentiners Bartolommeo Panciatichi und seiner Gemahlin Lucrezia, die den Uffizien gehören.

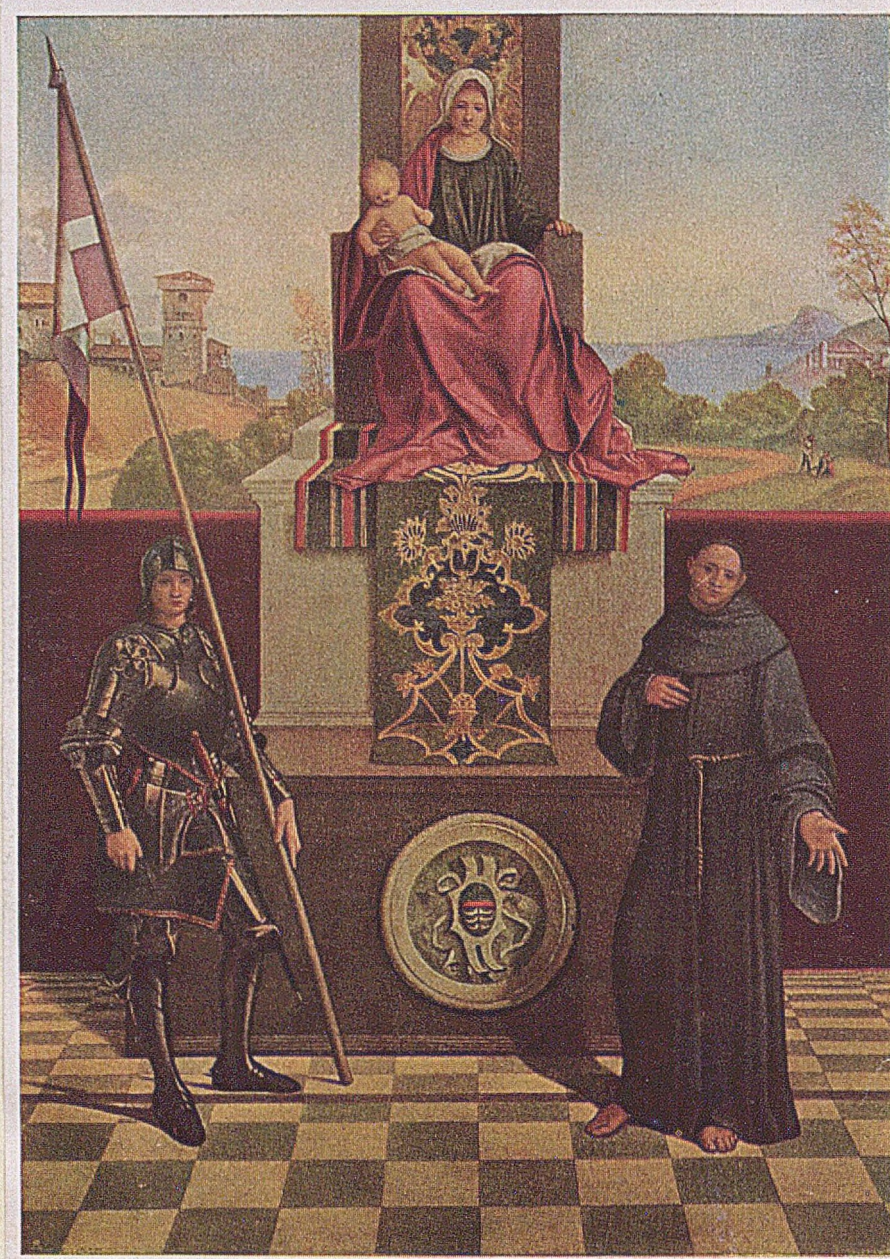
GIORGIONE (um 1478 bis kurz vor dem 25. X. 1510). Florenz, das im Quattrocento die Führung in der Malerei Italiens besaß, muß, wie wir ge-

sehen haben, im Verlaufe des Cinquecento, des 16. Jahrhunderts, seine Vorrangstellung abgeben. Seine größten Meister gehen nach außerhalb, Leonardo nach Mailand, Michelangelo und Raffael nach Rom. Fra Bartolommeo aber, der bedeutendste in der Heimat verbleibende Vertreter der älteren Generation, hat die Kunst seiner Vaterstadt durch eine für Florenz unerhörte Pracht und Glut der Farben bereichert, für die er bei einem kurzen Aufenthalt in Venedig die entscheidenden Anregungen erhalten hatte.

Hier, in der Stadt der Vivarini und Bellini, der Crivelli und Carpaccio, der großen venezianischen Meister des Quattrocento, war der Kult der Farbe und rauschender Farbensönheit bereits Tradition. Man darf bei dem Wort Farbensönheit oder Farbigkeit freilich nicht oder nicht nur an Buntheit denken, vielmehr bedeutet es die Empfänglichkeit des Auges und Gemütes für den schönen Zusammenklang farbiger Werte, für den Stimmungsreiz von Farbe und Licht und für ihre Wichtigkeit im Bildaufbau; diese Empfänglichkeit schließt allerdings Farbenfreudigkeit, ja Farbenpracht nicht aus, wohl aber grelle Buntheit. So wie unter uns etwa der eine in der Natur mehr Empfindung hat für die Schönheit der Linien und Formen, der andere mehr für die Stimmung, die ihr das Licht und die Farben verleihen, so etwa kann man zusammenfassend und formelhaft den Unterschied zwischen florentinischer und venezianischer Malerei erklären. Für den Florentiner Maler war die Farbe im allgemeinen ein Hilfsmittel, für den Venezianer das Hauptausdrucksmittel seiner Kunst.

Diese Farbigkeit in der venezianischen Malerei hat man aus landschaftlichen Besonderheiten zu erklären versucht, aus dem schillernden Dunst der feuchtigkeitgeschwängerten Luft der Lagunenstadt und aus dem Zauber landschaftlicher Gegensätze der Meeresküste, des Alpenvorlandes und der Flußniederung des Po, noch besser aber aus dem internationalen, wahrhaft bunten Leben, das dieser modisch und gesellschaftlich tonangebenden Weltstadt, dem Einfallstor orientalischer Pracht, ihr Gepräge gab. Zu Beginn des Jahrhunderts stand die immer klug beratene Dogenrepublik am Wendepunkt ihrer Macht, ihre Flotten beherrschten noch das Mittelländische Meer, ihr Handel die Küsten und das

Festland und ihre Heere hielten den vereinigten Großmächten des Kontinents stand. Aber die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien durch die Portugiesen und des neuen Kontinents im fernen Westen durch die Spanier bedrohte und vernichtete schließlich ihre Vormachtstellung, wenn auch noch nicht ihren Reichtum und ihre Genußsucht. Der Handel mit der Levante blühte noch fernerhin und zog die Kaufleute Europas in die betriebsame Stadt, die sich jetzt auch gewinnbringenden Industrien zuwandte. Venezianisches Glas, venezianische Spiegel, venezianische Spitzen und nicht zuletzt die venezianische Malerei waren gerade im 16. Jahrhundert Zauberworte und begehrte Artikel für die Begüterten der Erde, und es war kein Zufall, daß die ersten Italienreisenden unter den deutschen Künstlern nach-



Giorgione: Thronende Madonna. Castelfranco, Dom

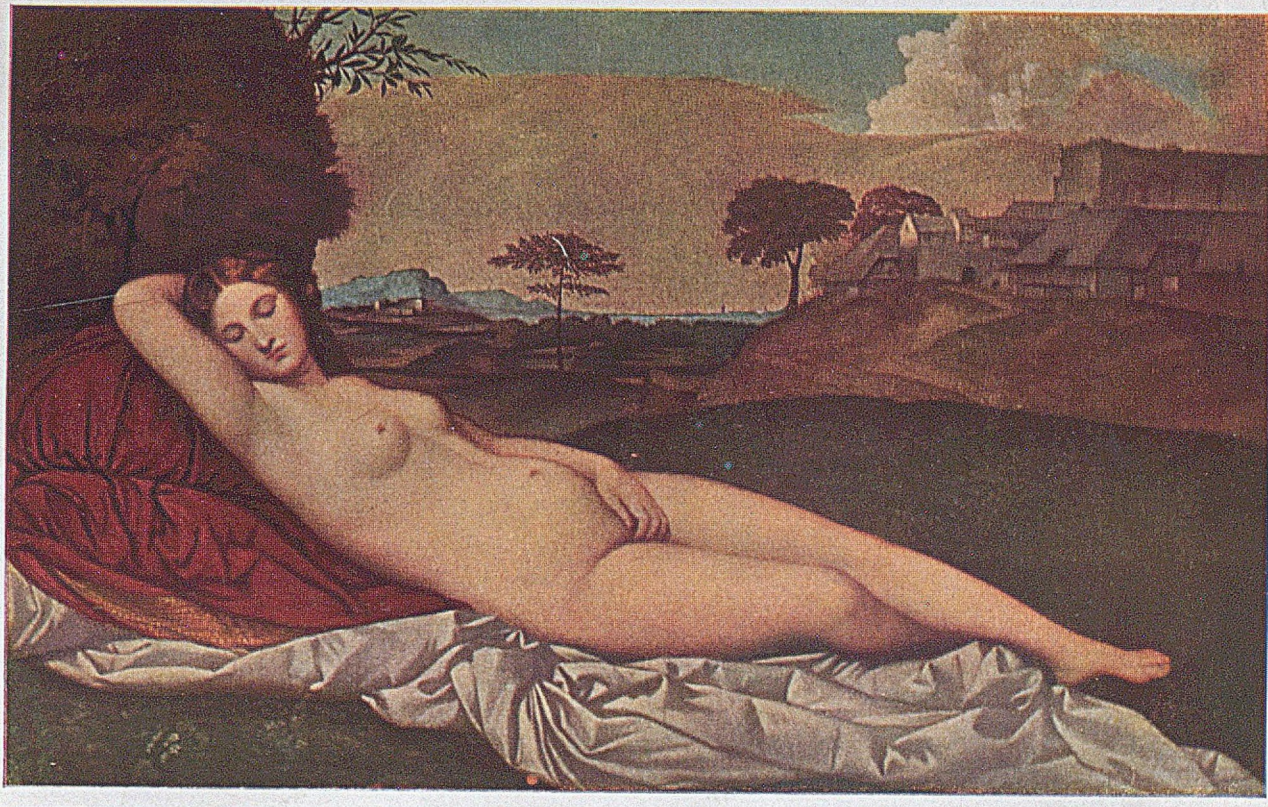
Venedig, nicht nach Florenz oder Rom gingen. Albrecht Dürer, der hier wahrscheinlich bereits 1494/95 kurze Zeit gewohnt hatte, bezeichnete bei seinem zweiten, längeren Aufenthalt in Venedig 1505–1507 das Haupt der älteren venezianischen Schule, den greisen Giovanni Bellini (um 1430 bis 1516), noch als den „Besten in der Malerei“. Es ist jedoch viel bemerkt worden, daß keiner der erhaltenen Dürer-Briefe, die von teils feindseligem, teils freundschaftlichem Verhalten der venezianischen Maler berichten, den Namen des gerade damals aufkommenden jungen genialen Bellini-Schülers Giorgione nennt, obgleich dieser bald nach Dürers Heimreise und vielleicht auf seine Empfehlung an der Fassadenmalerei des neuerbauten Fondaco de' Tedeschi, des Kaufmannshauses der Deutschen, hervorragend beteiligt wurde.

Diese einst vielgerühmten und gewiß sehr bedeutenden, aber inzwischen völlig zugrunde gegangenen Fresken sind außer einem ebenfalls verlorenen Bild für den Dogenpalast die einzigen dokumentarisch beglaubigten Arbeiten Giorgiones, der die Malerei Venedigs aus aller quattrocentistischen Befangenheit herausführen sollte und nicht nur auf seine Altersgenossen Sebastiano, Tizian und Palma Vecchio, sondern auch auf seinen großen Lehrer einen so starken Einfluß ausübte, daß sie alle eine Zeitlang mehr oder weniger „giorgionesk“ malten. Von dem kurzen Leben des Künstlers weiß man so viel wie nichts; nur übertreibende Anekdoten berichten von seiner bezaubernden Persönlichkeit, von der Rolle, die er in der vornehmen Gesellschaft spielte, von seiner Liebe zur Musik und zu schönen

Frauen und von dem frühen Tod, den er sich von den schon erstarrten Lippen seiner pestkranken Geliebten geküßt habe.

Giorgione, eigentlich Zorzo (Giorgio) da Castelfranco, stammte aus der Terra ferma, dem Festlande der venezianischen Republik. In seinem Geburtsort Castelfranco, das nördlich von Venedig in anmutiger Landschaft gelegen ist, befindet sich noch heute sein bedeutendes Frühwerk, die hier wiedergegebene „Thronende Madonna“ mit den Heiligen Liberalis und Franziskus (2,00 × 1,52 m), eine stimmungsvolle „Santa Conversazione“ mit einem ungewöhnlich hoch über die Heiligen aufragenden, aber in einfachsten flächigen Formen gehaltenen Thron, dessen strenger Aufbau durch sanfte Farbabstufungen des Grau gemildert wird. Die im Auftrage eines in Castelfranco ansässigen Kondottiere um 1504 oder etwas früher gemalte Tafel ist eines der wenigen religiösen Bilder des Meisters, ja sein einziges sicheres Altarwerk. Den Schüler Giovanni Bellinis erkennt man besonders an der ganz bellinisch-venezianischen Art der Andachtsstille, die feierlich und musikalisch wirkt; aber die Andächtigkeit und Feierlichkeit, die man vor diesem Altarwerk empfindet, ist von so ganz anderer Art als sonst in religiösen Bildern. Es schwingt ein eigenartiger Novellentone mit. Als lauschen sie einer Musik oder einer innerlichen Stimme, so umfängt eine empfindsame Gleichgestimmtheit unlöslich alle Personen, die doch so weit auseinanderstehen, daß keine Überschneidung stattfindet. Die Madonna thront

zwar hoch oben, aber sie hat nichts von der anspruchsvollen Göttlichkeit einer ganz in sich beschlossenen thronenden Himmelskönigin, wie wir sie von florentinischen Majestas-Bildern kennen. Ihre Gedanken und ihr Gemüt sind mit den beiden Jünglingsgestalten beschäftigt, den Vertretern der kämpfenden und der gottschauenden Kirche, die sich vor dem Thron aufgepflanzt haben. Wie sehr die Gedanken Marias bei diesen beiden kirchlichen Prinzipienträgern weilen, offenbart eine Kleinigkeit: ihre Linke, die nicht das Kind stützt, sondern sich abseits auf die Thronlehne legt. Der Hauptreiz des Bildes beruht in der weichen Verschmelzung der Gegensätze, die den stärksten Anteil an der verträumt musikalischen Wirkung des Gemäldes hat: links die blinkende Rüstung, rechts die stumpf graue Mönchskutte, oben die Madonna in feinem Rot und Grün; im Vordergrund die sanfte Kühle einer luftigen Halle mit mathematisch streng gezogenem Fliesenmuster, mit festem Thronbau und einer klaren Scheidewand, in der Tiefe eine prangende Sommerlandschaft in vollem Sonnenglanz mit den zartesten verschwimmenden Tönen am Horizont. Die Geradlinigkeit aller architektonischen Elemente wird überraschend aufgehoben durch das fast unmerklich aus der Mittelachse gerückte Wappenrund. Giorgiones bedeutende Landschaftskunst zeigt sich im Hintergrund dieses Bildes schon besonders großartig, vor allem, wenn man es mit den umstrittenen noch früheren Werken vergleicht, von denen die beiden Uffizien-Bilder „Urteil Salomonis“ und „Feuerprobe des kleinen Moses“ die Verwandtschaft mit Bellinis „Religiöser Allegorie“ und die Herkunft des Künstlers aus



Giorgione: Schlummernde Venus. Dresden, Gemäldegalerie

dessen Atelier am deutlichsten zeigen. Aus dem landschaftlichen Vielerlei des quattrocentistischen Meisters und dieser Frühwerke Giorgiones wird in seiner Castelfranco-Madonna ein köstliches Idyll von einheitlichem Stimmungsreiz.

Giorgione malt zwar noch kein reines Landschaftsbild, aber er empfindet als erster Landschaft und Figur als künstlerische Einheit. Sei es, daß er die Gestalten klein in ein weites Landschaftsgebilde bringt oder groß im Bildvordergrunde aufbaut, sie verschmelzen mit der Natur wie Baum und Strauch, Bauwerk und Bodenerhebung. Dies gilt vor allem für seine weltlichen Darstellungen. Indem er sich mehr in die Empfindungswelt als in die Formenwelt der Antike einlebt, erfüllt er die Mythologien der Griechen und Römer mit neuem Leben, mit einem zeitgemäßen Geist, als hätte sich das sinnenfrohe Altertum bis in sein Zeitalter fortgesetzt. Seine mythologischen Geschöpfe sind nicht wie bei den Quattrocentisten Figuren, die aus antiken Reliefs herausgeschritten sein könnten, sondern wirkliche Götter und Heroen, die die Gestalt venezianischer Männer und Frauen angenommen haben. Der langhingestreckte Akt der „Schlummernden Venus“ in Dresden (1,08 × 1,75 m) ist der Körper einer schönen schlanken Venezianerin, von dem die Göttin Besitz genommen hat, keine Berufsschönheit etwa, die sich absichtsvoll unseren Blicken darbietet. In köstlicher Unbefangenheit, mit der Hand keusch den Schoß bedeckend wie die Mediceische Venus, liegt die



stufen der Landschaftsmalerei und ebenso sehr der neuen Gattung der Genrekunst. Gemeinsam ist ihnen die Schwierigkeit ihrer Benennung und die Deutung des Figürlichen. Das früheste Bild dieser Gruppe, seit alters „Die drei Philosophen“ genannt und etwa gleichzeitig mit der „Madonna von Castelfranco“ entstanden, befindet sich in Wien (1,22 × 1,42 m). Man erblickt rechts zur Seite gerückt drei farbenprächtiger gekleidete Männer verschiedenen Alters vor kräftigen Baum- und Strauchsilhouetten, links einen mächtigen dunklen Felsblock und zwischen diesen beiden Kulissen eine Aussicht auf sonnenbeglänzte Häuser, Hügel und ferne blaue Berge, über die sich gerade Abenddämmerung breiten will. Die wunderbar feierliche Stimmung des sinkenden Tages umfängt auch die drei Männer, die irgend etwas Gemeinsames, Schicksalträchtiges verbindet, den ehrwürdigen weißbärtigen Greis im Priestergewand, der eine geheimnisvolle Schrift in den Armen hält, den achtunggebietenden turbangeschmückten Mann in der Vollkraft seiner Jahre, der sich in tiefem Nachdenken dem Greis zuwendet, den tatbereiten Jüngling, der sich etwas abseits auf einen Stein niedergelassen hat und ein Winkelmaß vornimmt. Sind es nur allegorische Gestalten der drei Lebensalter oder die drei Weisen aus dem Morgenlande oder sind es Personen aus dem Äneas-Epos des römischen Dichters Virgil: der alte König Euander, der mit seinem Sohn Pallas dem orientalisch gekleideten trojanischen Helden Äneas den Platz anbietet, auf dem er Rom erbauen soll? Wir möchten die alte Bezeichnung „Die drei Philosophen“ beibehalten, nach der die drei Lebensalter zugleich die drei Weltalter der Philosophie verkörpern: Aristoteles als den Vertreter der Philosophie und Kosmologie der Alten, Averroes oder einen der anderen arabischen Systematiker des Mittelalters und den unermüdlich forschenden Jüngling als Sinnbild der entdeckungsfreudigen Neuzeit, der Renaissance. Das wohl wenig spä-

Giorgione: Die drei Philosophen. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

Giorgione: Ländliches Fest. Paris, Louvre

Göttin mit gelösten Gliedern auf dem weichen Pfuhl, dessen kühles Weiß und leuchtendes Rot einen wunderbaren Gegensatz zu dem blühenden Fleishton bilden; mit Entzücken bemerken wir auch die Kontrastwirkung der straff gespannten Haut des jugendfrischen Körpers und der knitterigen Falten von Tuch und Polster, sowie in dem Frühlinghaften hier und dem herbstlichen Goldton der Landschaft, deren Fernc in lichtem Blau vor einer abendlichen Wolkenwand aufleuchtet. Diese Landschaft ist freilich, wie schon alte Berichte bezeugen, nicht von Giorgione zu Ende gemalt, ihre Ausführung übernahm vielmehr Tizian, der den Hügel mit Burg und Stadt im Gegeninne auch in seinem Bild „Überredung zur Liebe“ verwendet (vgl. S. 31). Ebenfalls stammte auch von Tizian der Amor, der einst zu Füßen der Venus saß, jedoch bei der Übertragung der Farbschicht des schwer beschädigten Gemäldes auf eine neue Leinwand im 18. Jahrhundert übermalt werden mußte. Die Bildwirkung wird noch reicher gewesen sein, als das Götterkind die heute tot und leer anmutende Grünfläche rechts belebte. Die venezianische Malerei hat den neuen Bildtypus, den Giorgione mit diesem Gemälde geschaffen hat, vielfach abgewandelt, den reinen Ton der „Schlummernden Venus“ aber nicht wieder getroffen.

Giorgiones Landschaftskunst führt fast in jedem seiner Bilder zu neuen Ergebnissen. In der „Madonna von Castelfranco“ konnten wir bereits zwei in weiche Luft gebettete Naturausschnitte bewundern, die allerdings nur als Fernblicke den Hintergrund einer Szene bilden. Weit wichtiger sind in diesem Sinne drei Bilder, in denen Figuren in die Landschaft selbst gestellt werden und Teile der Landschaft sind. Sie gelten als bedeutungsvolle Entwicklungs-



tere zweite Gemälde dieser Gruppe von etwa 1505/06, nach dem früheren Besitzer am bequemsten das „Giovanelli-Bild“ genannt, befindet sich seit einigen Jahren in der Accademia in Venedig. Man nannte es auch unzutreffend „Familie des Künstlers“, „Gewitter“ und schließlich nach einer Mythe „Adrast und Hypsipyle“, aber die Deutungen befriedigen nicht; eher könnte man sagen „Ruhe auf der Flucht“, wenn dieser Titel nicht für ein biblisches Motiv festgelegt wäre. Es ist fast ein Landschaftsgemälde mit Figurenstaffage, so sehr sind der wachsam umherblickende Jüngling und die furchtsam ihr Kind nährende nackte Frau einer zaubervollen Szenerie mit verschiedenen gekenn-

zeichneten Laubbäumen, mit ruinenhaften Bauwerken und bewohnbaren Häusern, mit Bachgeriesel, überbrücktem Fluß und smaragdinem Rasenteppich unter einem lebhaft bewegten Himmel eingebettet, den ein Blitz durchzuckt. Aber wenn diese Aufzählung von vielerlei Dingen, wie sie das Quattrocento anzuhäufen liebte, auf Buntheit und Überladenheit schließen läßt, so ist im Gemälde Giorgiones das Gegenteil Tatsache. Der ungeheure Reichtum prachtvoller Einzelheiten und vielfach abgetönter satter Farben klingt zu starkem Akkord zusammen, den keine Dissonanz zerreißt. Waltet in diesem Bild eine geheimnisvolle, furchterweckende Verhaltenheit wie vor einer drohenden Katastrophe, so ist das dritte Bild, an dem wir Giorgiones Landschaftskunst erweisen wollen, ganz von der entgegengesetzten Stimmung erfüllt. Hier atmet alles Daseinsfreude und Lebenslust. Auch dieses Gemälde, das der Louvre bewahrt und das wir hier wiedergeben (1,10 × 1,38 m), obgleich die Zuschreibung an Giorgione nicht allgemein anerkannt ist, führt einen unzulänglichen Titel: „Fête Champêtre“, also „Ländliches Fest“, auch „Konzert im Freien“ genannt; man möchte es lieber „Ein Sommertag“ oder „Jugend“ nennen oder nach einem modernen Wort „Wochenendausflug“. Sicher ist in diesem Fall keine mythologische Szene, Allegorie oder Novellenillustration dargestellt, sondern ein Bild aus dem Leben um 1510, ein Sonntagnachmittagsausflug zweier liederfreudiger Gesellen aus der Stadt mit ihren nicht zimperlichen Geliebten, deren nackter Anblick den jungen Leuten nicht ungewohnt ist. Sie haben sich irgendwo

im Grünen nahe einem Brunnen niedergelassen und klimpern sich eins. Der Lautenspieler schlägt eine Weise an, neigt dabei halb sinnend, halb fragend seinen Kopf dem Genossen zu, der gespannt auf die Melodie horcht, und das Mädchen, das uns den prallen Rücken zukehrt – so hatte man bisher eine Hauptfigur nicht darzustellen gewagt und vermocht –, ist bereit, ihre Flöte an den Mund zu setzen, sobald man sich über die Weise geeinigt hat. Während des schöpft die andere Wasser; ihr fülliger Körper, dessen Hülle zu Boden sinkt wie bei antiken Marmorgöttinnen, die ins Bad steigen, ist in kunstvoller Wendung und Neigung aus der Grundstellung gedreht, als hätte eine florentinisch geübte Hand den Akt gezeichnet. Dabei ist alles natürlich und selbstverständlich: Komposition, Bewegung, Beleuchtung und Farbgebung. Weich umschmeicheln die Farben die Leiber und Glieder, Buschwerk und Bodenwellungen, leuchten hier auf, klingen dort ab. Helligkeiten und Dunkelheiten sind in glücklichster Weise rhythmisch gegeneinander

ausgewogen. Obgleich das Original wie die meisten Bilder Giorgiones vielfach ausgeflickt und teilweise schlecht übermalt ist, kann man in ihm noch die Weichheit der Farbübergänge und Konturen bewundern.

Außer der Landschaft und dem Aktbild hat Giorgione auch dem seit Mantegnas Einfluß in Venedig beliebten Halbfigurenbild neues Leben gegeben. Seine schönste Erfindung in dieser Bildergruppe – gleichsam das ernste Gegenstück zu dem „Konzert im Freien“ – ist das berühmte, viel abgebildete „Konzert“ im Palazzo Pitti, mag auch die Ausführung heute Tizian oder Sebastiano zugeschrieben werden. Eine farbige Wiedergabe des Bildes

müssen wir uns versagen, da es zu stark nachgedunkelt ist, so daß außer einigen helleren Gewandteilen, den Straußfedern am Hut des nachdenklich lauschenden Jünglings, den wunderbar beseelten Händen des Spinettspielers und den drei leuchtenden Köpfen nichts mehr erkennbar ist. Während der verlorene Blick des federgeschmückten Jünglings aus dem Bild herausirrt, als müsse er einen Halt suchen, legt der pausierende Lautenspieler rechts, ein Augustinermonch, eine Hand ergriffen auf die Schulter seines Ordensbruders, der am Spinett sitzt und sich mit einem träumerischen Blick von unvergleichlich schönem Ausdruck zurückwendet. Musik „als edelste Trösterin stiller Weltentsagung“ (Justi). Diesem meisterlichen Halbfigurenbild, das aus Giorgiones letzter Lebenszeit stammen mag, sind andere vorausgegangen: ein schwer beschädigtes Bild „Kreuztragender Christus mit Häschern“ (Venedig, S. Rocco), ein nicht zweifelsfreier „Hirtenknabe“ (Hampton Court), ein „Knabe mit dem Pfcil“ (Wien), während das von Vasari gesehene „Selbstbildnis als David mit dem Haupte Goliaths“, das uns vielleicht stark beschnitten ohne den Goliathkopf als „Selbstbildnis des Künstlers“ in Braunschweig erhalten ist, wohl eines seiner letzten Werke sein dürfte. Zu ihm gehören noch einige Porträts, von denen nur die schöne, edle Halbfigur eines Jünglings in Berlin allgemein anerkannt ist.

SEBASTIANO DEL PIOMBO (um 1485 bis 21. VI. 1547). Der aus Venedig gebürtige Maler Sebastiano Luciani, später Sebastiano Veneziano genannt, bezeichnet sich, seitdem er 1531 vom Papste das einträgliche geist-

liche Amt des Versiegeler (Plombators) der päpstlichen Bullen erhalten hat, als Fra Sebastiano del Piombo. Von dem großen kunstliebenden Kaufherrn Agostino Chigi gerufen, ist er bereits 1511 nach Rom gegangen, wo er fast ein Römer geworden ist. In Venedig scheint er eher ein Schüler des Cima da Conegliano (um 1459–1517) als des Giovanni Bellini gewesen zu sein, obwohl er sich auf einem seiner frühesten erhaltenen Bilder, einer „Pietà“ von 1505/06 in London, als Schüler Bellinis bezeichnet. Bis zu Giorgiones Tod soll er mit diesem in engster Zusammenarbeit gestanden haben, seine venezianischen Bilder jedoch, von denen man mehr als ein Dutzend kennt, verraten einen stärkeren Sinn für Monumentalität und streng gegliederten Bildaufbau, als ihn Giorgione und die anderen Venezianer seiner Zeit besaßen. So ist er – wenn auch nicht frei vom Einfluß des Frühverstorbenen – weniger „giorgionesk“ als seine Altersgenossen in der Heimat. Das zeigen auch noch seine letzten venezianischen Arbeiten: Bildnisse von Frauen und



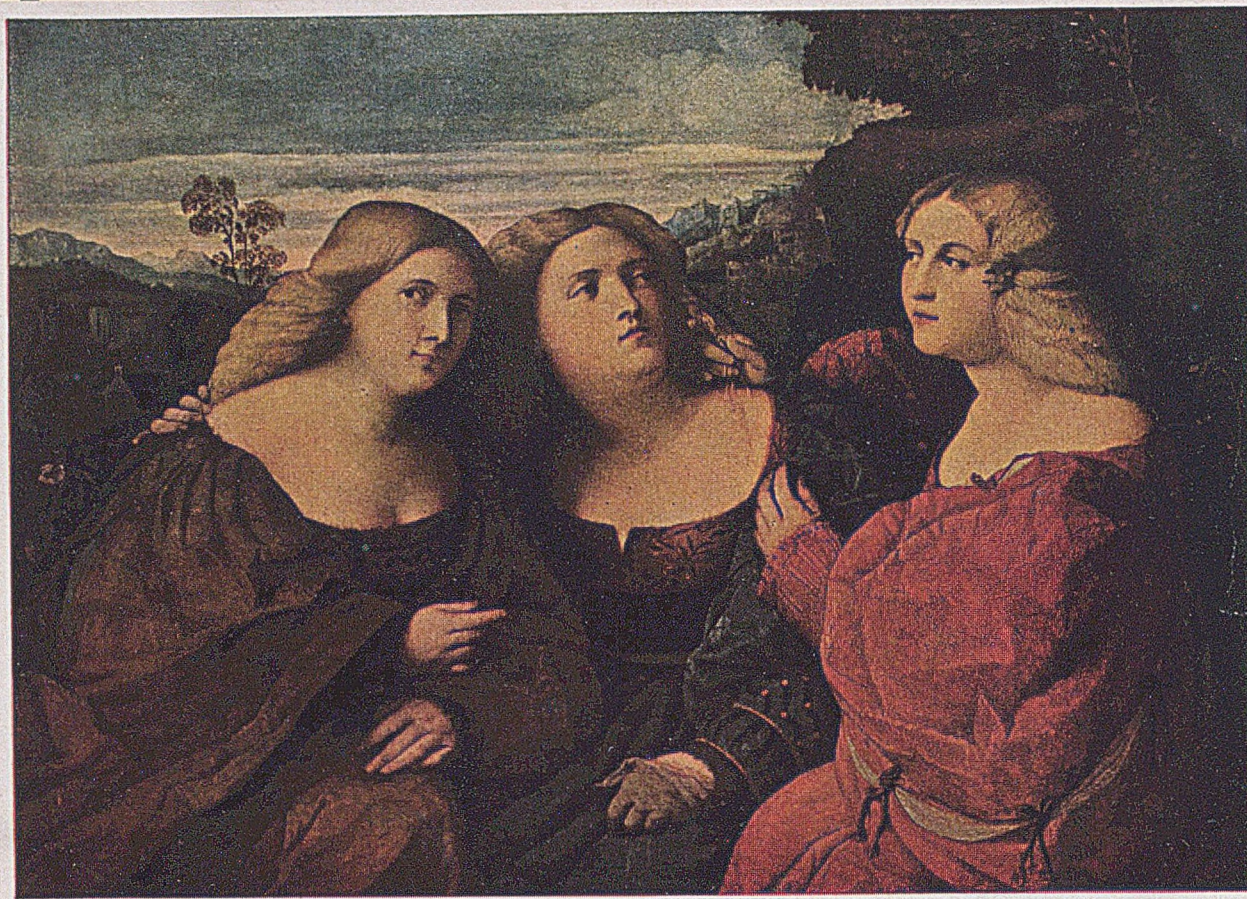
Sebastiano del Piombo: Bildnis einer Römerin. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Mädchen mit den Attributen von Heiligen und das hervorragende Altarbild des hl. Chrysostomus von 1510 in der venezianischen Kirche dieses Heiligen. Immerhin gelten bedeutende Gemälde als strittig zwischen Giorgione und Sebastiano; so wird ihm neuerdings auch von einigen Forschern das „Konzert“ im Pitti-Palast in Florenz zugesprochen.

In Rom malt er für Chigi in der Villa Farnesina zunächst mythologische Fresken, später auch ein Gegenstück zur „Galathea“ Raffaels, zu dessen engstem Mitarbeiter- und Freundeskreis er bald nach seiner Ankunft gehört. Wie dieser von ihm das venezianische Kolorit lernt, das er zuerst in den Stanzenfresken (vgl. S. 18) verwendet, so findet Sebastiano Formensinn in Raffaels großer zeichnerisch kompositioneller

Begabung eine Stütze. Sein Lerneifer kommt ihm besonders bei einer Reihe glänzender Bildnisse zugute, die man lange dem umbrischen Meister selbst zugeschrieben hat. Aufschlußreich für seine Selbständigkeit bei aller Annäherung an Raffael ist seine „Madonna mit dem Schleier“ in Neapel nach dessen (verschlöner) „Madonna von Loreto“. Zu den glücklichsten Werken dieser Zeit zählt man das Bild der angeblichen Geliebten Raffaels, die sog. „Fornarina“ von 1512 in den Uffizien, ferner zwei Kardinalporträts in Dublin und in einer Privatsammlung in London und den 1518 datierten, jedoch wohl 1513 gemalten „Geigenspieler“ im Besitz der Pariser Rothschilds. Nicht minder glänzend ist schließlich die von uns abgebildete „Römerin“ mit dem Fruchtkorbchen, dem Attribut der hl. Dorothea, in Berlin (76 x 60 cm). Dieses um 1513 entstandene Bild, ein treffliches Beispiel der hohen Geschmackskultur Venedigs, zeigt trotz der Nachdunklung die feinsinnige Kunst Sebastianos in der wunderbaren farblichen Abstimmung, in der kein lauter Ton stört, obgleich kostbarste Stoffe, Seide, Samt und Pelz, verwendet werden. Der stille Frieden einer abendlichen Landschaft wird in den wohl berechneten Bau dieses vornehmen Damenbildnisses stimmungsvoll einbezogen. Die beruhigende Wirkung des Naturausschnittes, den der Blick aus dem Fenster bietet, spiegelt sich in der sanften Gelassenheit der Dargestellten wider.

Bereits um 1516 kehrt sich Sebastiano leidenschaftlich von Raffael ab, mit dem er 1517/19 noch einmal in Wettbewerb tritt, als er es übernimmt, dessen letztes Werk, die „Verklärung Christi“, durch seine große „Auferweckung des Lazarus“ (London) zu überbieten. Ebenso leidenschaftlich wendet er sich alsbald dem aufs höchste bewunderten Michelangelo zu, dem er von nun an wohl jede Bildkomposition im Entwurf vorlegt. Briefe an den neuen Freund mit Gehässigkeiten gegen Raffael, sowie eine Reihe Zeichnungen und die Gemälde dieser Jahre (das eigenartige Hauptwerk, eine „Pietà“ von 1516 in Viterbo, und Fresken in S. Pietro in Montorio in Rom) bezeugen diese Abhängigkeit und Unterordnung. Vollendete Meisterleistungen in den zwanziger Jahren sind wieder Porträts, wie das des Dogen Andrea Doria von 1526 in der römischen Sammlung Doria und das des noch bartlosen asketischen



Palma Vecchio: Die drei Schwestern. Dresden, Gemäldegalerie

tonio Negreti, genannt Jacopo Palma il Vecchio (d. h. der Alte, zum Unterschied von seinem gleichnamigen Großneffen) oder kurz Palma Vecchio, ist wahrscheinlich bereits als Knabe nach Venedig gekommen, wo er in der dort ansässigen Malerkolonie seiner Heimat seine erste Schulung erhielt. Bald macht sich in seinem Werk, das uns in über hundert gesicherten, wenn auch nicht dokumentarisch beglaubigten Gemälden mehr religiösen als mythologischen Inhalts überliefert ist, der Einfluß der großen venezianischen Meister bemerkbar, zunächst des Giovanni Bellini, ohne daß er dessen Schüler gewesen zu sein braucht; wenig später nähert er sich sehr der lyrisch-verträumten Art Giorgiones und schließlich der religiösen Pathetik Tizians, die aber bei ihm immer gebändigter erscheint. Als sein Hauptwerk gilt das Barbara-Triptychon von 1521/24 in der Kirche Sta. Maria Formosa in Venedig mit der großartigen heroischen Heiligen im Mittelbilde. Als bedeutende Leistungen stehen daneben die immer blühender und klassischer werdenden Formulierungen der „Santa Conversazione“ im Breitformat. In diesen Bildern weiß er den prächtig kostümierten weiblichen Heiligen einen sinnlichen Reiz zu geben und ihre farbenfrohen Gestalten mit dem dunklen Grün und Braun waldbedeckter Hügel in bezaubernden Einklang zu bringen. An der Verwirklichung des üppigen venezianischen Schönheitsideals hat er stärksten Anteil.

Seine im Anschluß an Giorgiones Dresdener „Venus“ um 1518 gemalte, ebenfalls in Dresden bewahrte „Venus“ zeigt sich uns nicht als keusche jugendschlanke Göttin, sondern als ein reifes, liebeverlangendes und vollerbühtes Weib, während die edelgewachsene Eva des Braunschweiger „Sündenfall“-Bildes von etwa 1510/12 eher göttlicher Abstammung zu sein scheint. Wie der Meister aus Castelfranco hat auch Palma in jungen Jahren die stillen Freuden des Hirtenlebens (eine großfigurige Variante des Giorgioneschen Giovanelli-Bildes, jetzt in Philadelphia) und das Glück einer musikalischen Stunde im Grünen (eine sehr stimmungsvolle Abwandlung von Giorgiones „Fête champêtre“ mit bekleideten Frauen, im Besitz des Lords Lansdowne) zu schildern versucht. Die wohl nach einem einzigen Modell um 1520 bis 1525 gemalten Blondinen auf dem Bilde der „Drei Schwestern“ (gleichfalls

Papstes Clemens VII. in Neapel. Aus den dreißiger Jahren sind noch vor allem eine eindrucksvolle „Höllenfahrt Christi“ in Madrid und einige bedeutende Passionsbilder zu nennen; einige von ihnen sind auch in technischer Hinsicht interessant, da der Meister sie mit Öl auf Marmor gemalt hat. Wegen der technischen Vorbereitung der Wand in der Sixtinschen Kapelle für Michelangelos „Jüngstes Gericht“ soll er sich mit dem Freunde schließlich entzweit haben, wie Vasari, der italienische Künstlerbiograph und Freund Michelangelos, neben vielen anderen Anekdoten über Sebastiano berichtet.

PALMA VECCHIO (um 1480 bis 30. VII. 1528). Der aus einem kleinen Ort bei Bergamo stammende Künstler Jacopo d'An-

in Dresden; 0,88 × 1,23 m) mühen sich, eine gefällige Positur einzunehmen und sich einen sinnigen Ausdruck zu geben, was ihnen jedoch bei ihrer erstaunlichen Leibesfülle und der Fadheit ihrer Gesichter schwer gelingt. Aber gemalt ist das Bild, das auch als „Hera, Athene und Aphrodite“ bezeichnet wird, mit einer ungemeinen geschmacklichen Feinheit der Farbenzusammenstellung, die den vielbewunderten venezianischen Goldton hat, mit einer ebenso bewundernswerten kompositorischen Begabung und mit einem Feingefühl für den Reiz des Gegensatzes zwischen farbensatter dunkler Seide und der samtigen Oberfläche schwellenden, blühenden Fleisches.

Unter den Bildnissen ragen durch ihre malerische Qualität die farbenprächtigen Darstellungen schöner, meist blondierter, aber immer etwas langweiliger Frauen besonders hervor. Wenn Palma Männer porträtiert, wie um 1520 den schwermütig sinnenden „Dichter“ in der Londoner National Gallery, so erhalten sie leicht etwas Weibisches. Nur sich selbst hat der Meister in seinem „Selbstbildnis“ von etwa 1512/15 (in München) als einen forschen, lebenslustigen Mann geschildert, der sich wie unwillig über eine Störung über die Schulter dem Betrachter zuwendet. Bezeichnend für die Entwicklung der Malerei in Venedig ist, daß Palma anscheinend – was schon bei Bellini, Giorgione und anderen vermutet wird – Bilder ohne Auftrag auf Vorrat malt, denn in seinem Nachlaßverzeichnis finden wir 62 meist unvollendete Gemälde aufgezählt.

TIZIAN (1476/77 bis 27. VIII. 1576). Erbe und Vollender dessen, was die venezianische Malerei seit Jahrzehnten angestrebt hatte, wurde Tizian, nach seinem Vater Tiziano Vecelli genannt oder nach seinem Geburtsort Pieve di Cadore im friaulischen Bergland Tiziano da Cadore. Langsam reift er heran, aber es war ihm vergönnt, mehr als zwei Menschenalter hindurch Werke von gleichbleibender Höhe zu schaffen, denn er erreicht ein Alter von fast hundert Jahren und bleibt schöpferisch bis zuletzt. Bereits als Knabe soll er nach Venedig zu einem Mosaikkünstler in die Lehre gekommen sein. Wichtiger wurde für ihn der mächtige Einfluß, den das Werk des Giovanni Bellini (um 1428–1516) nach allen Seiten ausstrahlte, ja man darf Vasari glauben, auch der junge Tizian sei in ein Schülerverhältnis zu dem alten Meister getreten. Mit selbständigen Arbeiten wird er jedoch erst seit 1502/03 für uns sichtbar.

Das erste sichere Werk, „Die Verehrung Petri“ in Antwerpen, war als Auftrag bedeutend, und die Ausführung zeigte, was von dem Künstler künftig zu erwarten war. Man erblickt auf dem großen Bild, das 1502 zur Weihe einer von dem Borgia-Papst Alexander VI. unterstützten und von dem venezianischen Patrizier Jacopo Pesaro geleiteten Unternehmung gegen die Türken bestellt wurde, links geschickt zur Seite gerückt den thronenden Apostelfürsten Petrus auf einem Sockel, den ein antikes Relief mit erotischen Motiven schmückt. Vor ihm kniet siegflehend zur Seite des stehenden Papstes der prächtig charakterisierte Venezianer, beide im Profil; im Hintergrund sieht man im frühesten Morgenlicht den Hafen der Lagunenstadt mit der abfahrtsbereiten Flotte. Die quattrocentistische Befangenheit, die hier

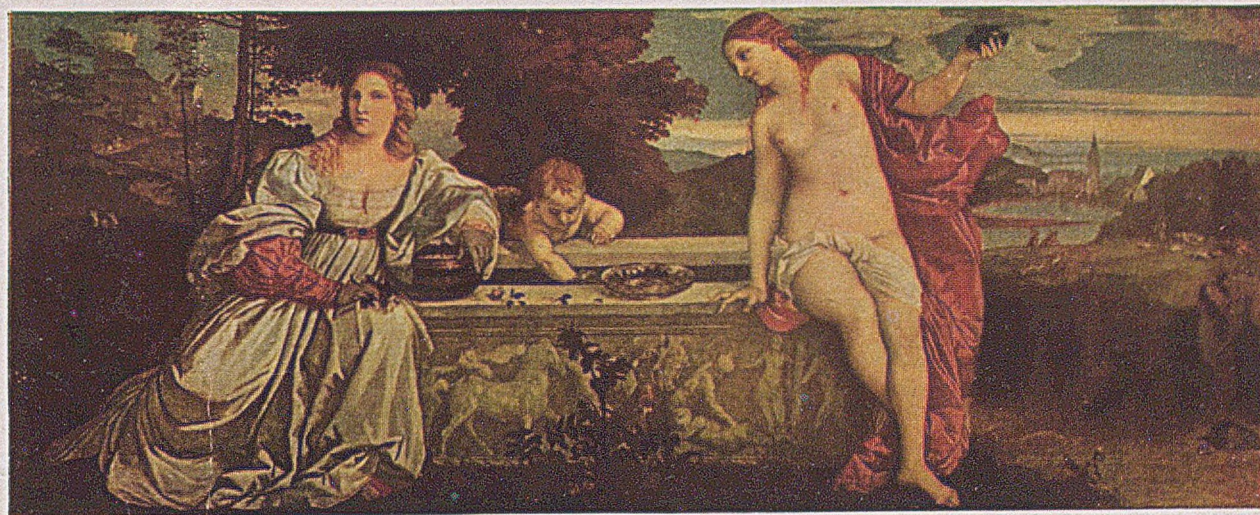
noch in Einzelheiten zu spüren ist, wird bereits in dem nächsten größeren Altarbild, „Der hl. Markus mit vier Heiligen“ (um 1504) in der Kirche Sta. Maria della Salute in Venedig, fast völlig überwunden. Der hier auf hohem einfachen Sockel thronende Schutzpatron Venedigs sitzt in bewegter Haltung vor einem gleichfalls stark bewegten hellen Himmel, sein Kopf ist in dunkle Schatten getaucht, wie es auch Giorgione bei Hauptfiguren seiner Bilder

liebt, und eine echt bellinisch-venezianische Feierstimmung umfängt die im Vordergrund statuenhaft aufragenden Heiligen mit ihren sprechenden Gebärden. In einer Reihe halbfiguriger Andachtsbilder, wie der berühmten dunkelhäutigen sog. „Zigeunermadonna“ von etwa 1502/03, der ebenso beliebten kirschzweighaltenden „Kirschenmadonna“ von etwa 1505/06 (beide in Wien) und einiger Abwandlungen des von Palma Vecchio ausgebauten Themas der breitformatigen „Santa Conversazione“ (am schönsten die Dresdener „Madonna mit vier Heiligen“ von etwa 1505), setzt er sich mit dem Hauptproblem der Bellini-Schule auseinander: stille Andachtsstimmung und tiefe seelische Empfindung durch die Schönheit fein abgestufter und zusammenklingender Farben auszudrücken, wobei ein Stück Landschaft und ein Stück Himmel mitwirken. Es gelingt ihm, zeichnerische Mängel, die hier und da noch bemerkbar sind, auszumergen. Dazu zwingen ihn einige Aufträge, die eine sichere Hand verlangen: Zeichnungen für Holzschnittillustrationen (1508) und einige Freskenmalereien, die er 1508 gemeinsam mit Giorgione am neuerbauten Kaufmannshaus der Deutschen in Venedig und 1511 in Padua ausführt; die letzteren sind noch erhalten. Aber Tizian ist wie auch die anderen Venezianer seiner Generation kein Freskenmaler, er bedarf wie seine Genossen der Leuchtkraft der Ölfarbe, die sich seit dem kurzen Besuch des Sizilianers Antonello da Messina 1475 in Venedig früher als sonst in Italien durchgesetzt hatte. Als er, bald 35 Jahre alt, nach dem Tode Giorgiones und dem Wegzuge Sebastianos wieder in Venedig auftaucht, ist der Weg zum Ruhm für ihn frei. Vorläufig aber malt er noch wie Giorgione, wie Sebastiano, wie Palma und wie andere Altersgefährten, die schneller als er zu selbständigem Schaffen gelangt sind.

Bedeutende Werke entstehen jetzt: zunächst zwei „giorgioneske“ Allegorien, „Die drei Lebensalter“ (um 1512/13; London, Bridgewater Gallery) und das hier abgebildete berühmte Gemälde „Überredung zur Liebe“ von etwa 1512/15 in der Galleria Borghese in Rom (1,08 × 2,65 m), dem man im 18. Jahrhundert den unglücklichen Titel „Himmliche und irdische Liebe“ gegeben hat. Es folgt um 1514/15 der nicht minder berühmte „Zinsgroschen“ in Dresden mit dem dramatisch zugespitzten Gegensatz zwischen einem edlen Haupt und einem Verbrecherprofil und zwischen einer feinen und einer gemeinen Hand. Gleichzeitig malt er die „Salome“ der Galleria Doria in Rom, die ein strenger gebautes Bild Sebastianos in die träumerische Melancholie Giorgiones übersetzt. Um 1515/16 wird das Halbfigurenbild der „Flora“ in den Uffizien entstanden sein, nach Palmas angeblichen „Violante“-Bildnissen oder ihrem Modell gemalt. Das sind alles weltbekannte Meisterwerke Tizians, aber noch keine eigentlichen „Tiziane“. Auch die Porträts dieser Zeit bis etwa 1520 sind noch im Geiste Giorgiones geschaffen. Das schönste, „Der Mann mit dem Handschuh“ im Louvre, hat vielfach als Werk des Frühvollendeten gegolten, und zweifelhaft bleibt immer noch die Autorschaft an dem „Konzert“ im Palazzo Pitti in Florenz.

Betrachten wir unsere Wiedergabe der „Überredung zur Liebe“ genauer, so finden wir darauf zwei Motive von Bildern Giorgiones wieder: die von

Tizian: Überredung zur Liebe. Rom, Galleria Borghese



Tizian auf Giorgiones Dresdener „Venus“ (vgl. Abb. S. 27) hinzugefügte Landschaft, nur daß sie hier im Gegensinne erscheint, und die über einen Brunnen gebeugte stehende nackte Frau von Giorgiones Gemälde „Ländliches Fest“ (vgl. Abb. S. 28). Über den Sinn der Darstellung ist viel gestritten worden. Unter der alten Bezeichnung kann sich niemand etwas vorstellen, denn welche Figur vertritt wohl die himmlische, welche die irdische Liebe? Amüßant ist eine Beschrei-

bung des 18. Jahrhunderts: „Ein Gemälde mit zwei weiblichen Figuren, von denen die bekleidete sich auf eine Badewanne lehnt und die nackte an einer Ecke derselben sitzt, unterdessen, daß ein kleiner Liebesgott die Wärme des Bades versucht.“ Man hat mythologische Erklärungen herangezogen: Venus überredet Medea, ihre Liebe zu Iason zu bekunden und ihm zur Flucht zu verhelfen, oder Venus überredet Helena, dem Paris zu folgen. Dann fand einer mit viel Scharfsinn das Motiv in einem Hochzeitsgedicht des römischen Dichters Statius, ein anderer in den Rolanddichtungen des Bojardo oder des Ariost. Mag nun der Besteller – nach dem Wappen am Brunnenrand Niccolò Aurelio, der Großkanzler von Venedig – oder der Maler selbst an die eine oder andere Liebesgeschichte gedacht haben, so darf man doch vermuten, daß das Bild seine Entstehung einem besonderen aktuellen Anlaß verdankt, etwa dem Wunsch des Auftraggebers, daß eine spröde Geliebte ihren Widerstand aufgebe. Jedenfalls beruht – darüber sind sich alle einig – die außerordentliche Wirkung des Bildes auf dem meisterlich durchgeführten Gegensatz der kostbar gekleideten unentschlossenen Dame und der köstlichen Nacktheit des gestikulierenden Weibes, zwischen denen das kühle Grau des zum Brunnen gewandelten Sarkophages und das dunkle Grün der Landschaft wunderbar vermitteln.

Zu der gleichen Zeit, als Tizian an diesen Bildern arbeitet, wächst sein Selbstbewußtsein, und wir erfahren jetzt endlich auch etwas von dem eigenartigen Menschen Tizian, von seiner Ruhmsucht, Rücksichtslosigkeit und Habgier. Er hat es anscheinend satt, im Schatten Bellinis und Giorgiones zu schaffen, und will, indem er eine staatliche Anstellung erstrebt, des Wartens auf Privataufträge und des Arbeitens auf eigenes Risiko enthoben sein. Man ist in Rom, wo der neue Medici-Papst Leo X. die bedeutendsten Künstler um sich sammelt, auf ihn aufmerksam geworden, und Tizian benutzt diese günstige Gelegenheit äußerst geschickt, um zu einem großen Schlage gegen seinen alten Meister Bellini auszuholen, der als Staatsmaler Venedigs und Inhaber des gut bezahlten „Maklerpatents“ des Deutschen Kaufmannshauses den jungen Künstlern im Wege steht. Trotz der Gegenwehr des Altmeisters, auf dessen baldiges Ableben Tizian den Rat Venedigs hämisch hinweist, bekommt er unter der Drohung, die Republik zu verlassen und nach Rom zu gehen, den Auftrag für das große Schlachtengemälde im Dogenpalast, ein Riesenbild mit einem Gewimmel von Kriegern und Pferden, das er jedoch erst nach etwa 25 Jahren 1537/39 ausführt; es ist uns nur in einer Teilkopie und einem Stich erhalten geblieben, da es 1577 mit anderen herrlichen Kunstschatzen des Dogenpalastes verbrannte. Außerdem bekommt Tizian, allerdings erst nach dem Tode Bellinis im Jahre 1516, das Staatsamt und das Maklerpatent, das ihn nur verpflichtet, das Porträt, das Wappen und ein Weibbild des jeweiligen Dogen gegen ein Sonderhonorar neben dem Jahresgehalt von 100 Dukaten zu malen – sie wurden 1577 ebenfalls fast alle durch das Feuer vernichtet, doch sind uns Wiederholungen mehrfach erhalten –, und vor allem fließen ihm, dem Staatsmaler, jetzt die großen Altaraufträge zu. Auch in Venedig gewinnt die neue Kirchlichkeit Boden. Man verlangt das große Pathos, das die Abtrünnigen in den Schoß der Kirche zurücktreiben soll. Tizian kommt diesem Verlangen durchaus entgegen, und endlich bricht sein eigenstes, so lange zurückgehaltenes Temperament, seine pathetische Veranlagung zu dramatischer Gestaltung, durch. Wie er per-

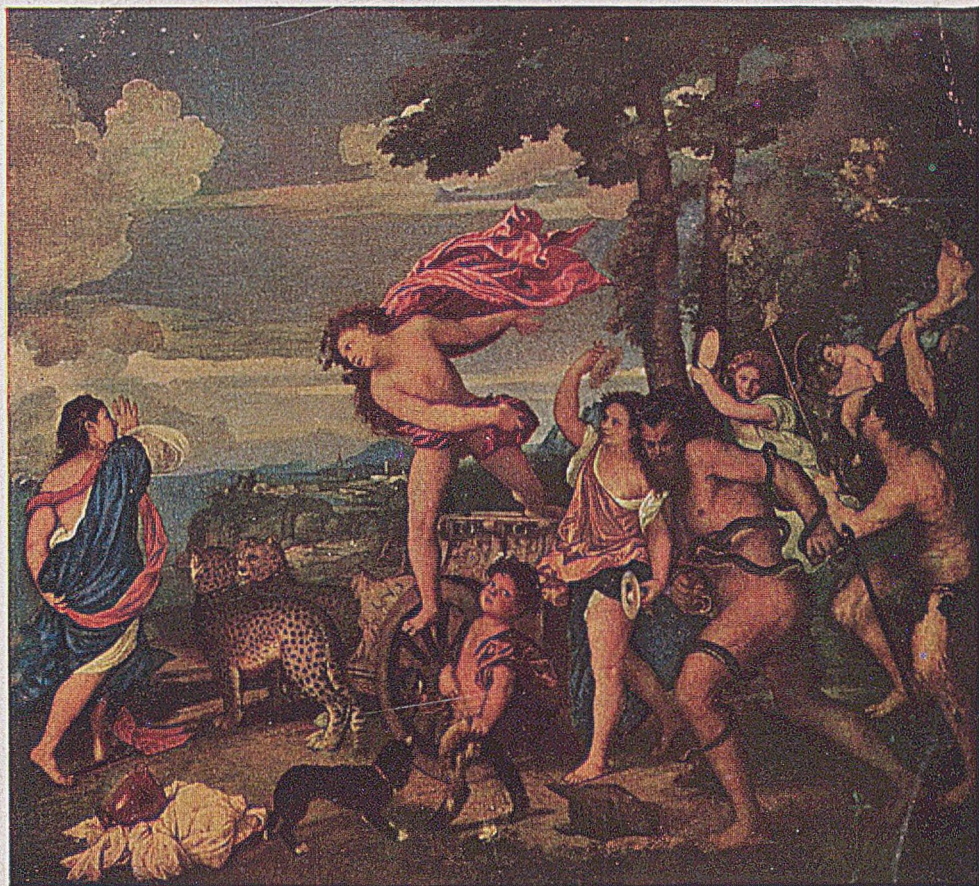
sönlich zu Glaubenssachen stand, läßt sich nicht besser als durch einen Auszug aus einem seiner unerfreulichen Bettelbriefe belegen, einem späten Schreiben (vom 10. IX. 1554), gerichtet an den Kaiser Karl V., dem er bei der Übersendung seines „Dreifaltigkeits“-Gemäldes seine Bedürftigkeit, seine Not und seine Leiden klagt: „Ich habe zur Himmelskönigin gefleht, daß sie bei Ew. kaiserlichen Majestät Fürsprache für mich einlege, und habe sie auf ihr Bild verwiesen, das jetzt zu Ihnen kommt, und auf den schmerzlichen

Ausdruck, den ich in ihre Züge zum Zeichen meiner Leiden gelegt habe...“ Also, um den Kaiser für milde Gaben an den armen, alten Künstler gnädig zu stimmen, muß sich Maria auf ihrem Wege über die Wolken in die himmlischen Sphären mit schmerzlichem Ausdruck zu der kaiserlichen Familie umwenden, die auf dem großartigen Bilde in Büßerhemden inmitten verzückter Gläubiger, Märtyrer und der himmlischen Heerscharen kniet. Auch ohne Kenntnis dieser aufschlußreichen Briefstelle empfangen wir von den großen Altarbildern Tizians oft keine starken religiösen Anregungen. Sie wirken kirchlich, nicht religiös. Aber für die fehlende Andachtsstimmung entschädigt die unermeßliche malerische Schönheit, für die der Meister eine Empfindung besitzt, die weit sein religiöses Gefühl übersteigt. Damit soll ihm natürlich nicht alle Religiosität abgesprochen werden. Aus dem reichen Werk kirchlicher Bilder Tizians bringen wir nur eine Probe, die erste dieser sich immer mehr steigernden dramatischen Gestaltungen: die „Himmelfahrt der Maria“ (ital. „Assunta“), 1518 für den Hochaltar der Kirche Sta. Maria dei Frari in Venedig gemalt und heute wieder, nach hundertjähriger Bewahrung in der Accademia, am ursprünglichen Platze. Das von einem Marmorrahmen eingefasste Riesenbild (6,90 × 3,60 m) zeigt über der durch- einandergewählten Jüngerschar die Muttergottes, wie sie stürmisch zum Himmel hinaufstößt, plötzlich im Anblick Gottes innezuhalten scheint und nun, umgeben von den lieblichsten Engelscharen, die Arme verlangend ausbreitet und den Kopf mit dem selenvollsten, sehnsüchtigsten Blick nach hinten legt, während Gottvater sich liebend ihr zuneigt. Aber es ist nicht diese für Venedig und für den bisherigen Tizian so überraschende Leistung, mit mächtig ausgreifenden Bewegungen, mit kühnen Verkürzungen, mit einer gesteigerten Ausdruckskraft der Mienen den Zustand höchster seelischer Erregung zu schildern, mit einem Wort: es ist nicht die zeichnerische Leistung allein, die uns bei dem Bilde den künstlerischen Genuß verschafft, sondern es ist die kluge Verteilung der Licht- und Schattenmassen, die gewaltige farbige Komposition, die uns mitreißt,



Tizian: Himmelfahrt der Maria. Venedig, Sta. Maria dei Frari

heraus aus dem dumpf zusammengeballten Gewimmel da unten zu der lichten Klarheit oben, in der die Farben fast blenden wie das zu seiten des Altarbildes durch die hohen Chorfenster der Kirche einfallende Tageslicht. Ganz ohne Kenntnis dessen, was inzwischen in Florenz und Rom gemalt worden ist, mag bei Tizian der Durchbruch nicht erfolgt sein, aber wir vermögen es nicht nachzuweisen. Nach eindrucksvollen Altarbildern mit visionären Erscheinungen der Madonna in lichtdurchfluteten Wolken über leidenschaftlich erregten oder still anbetenden Heiligen und nach einem etwas übersteigerten „Auferstehungs“-Bild (Brescia) sowie einer schmerz-durchzitterten, ganz großartigen „Grablegung“ (Paris) malt er 1526 das festliche Altarbild der „Madonna der Familie Pesaro“ für die Frari-Kirche, wieder ein Werk, das durch die Kühnheit der jetzt ganz unsymmetrischen

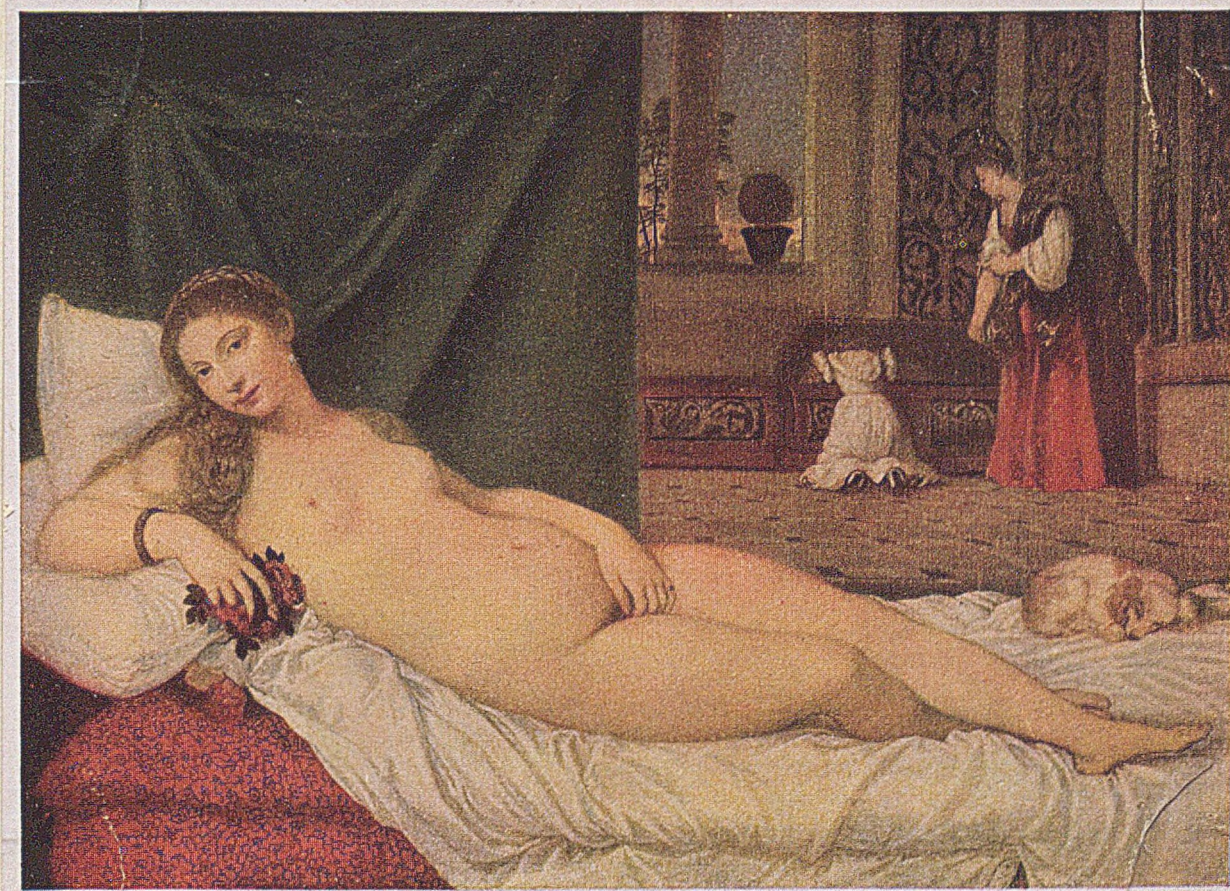


Tizian: Bacchus und Ariadne. London, National Gallery

Komposition, der Verkürzung, der Massenverteilung und einer wechselvollen Lichtführung, vor allem aber durch das gegensätzliche „Aufrauschen und Abschwellen der Farben“ eine starke künstlerische Wirkung erzielt. Die Erregung weitet sich ins Ungemessene in der Mordscene des Gemäldes „Petrus Martyr“, des vor 70 Jahren verbrannten, durch eine gute Kopie ersetzten Altarbildes in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig. Das Himmelfahrts-Thema wandelt der Meister für den Dom von Verona zu maßvollerer Dramatik ab. Zwei echt venezianische figurenreiche Repräsentationsbilder, „Tempelgang der Maria“ (Venedig, Accademia) und „Ecce homo“ (Wien), sind wichtige Bindeglieder zwischen der quattrocentistischen und der barocken Malerei. Zwischendurch malt Tizian wohl auch ein Wandfresko, ein paar Deckenbilder, in denen er Correggios Erfahrungen zu verwerten scheint, einzelne verzückte Heilige und immer einmal wieder ein stilles Madonnenbild. Ein bedeutungsvoller Stilwandel hat sich inzwischen um die Jahrhundertmitte in ihm vollzogen. Die von der Gegenreformation neubelebte Kirchlichkeit und die wieder angefachte Religiösität haben gewiß auch in dem Gemütsleben des Meisters Spuren hinterlassen. Er steht in dieser Zeit stark unter dem Eindruck der genialen Werke seines aufkommenden Nebenbuhlers Jacopo Tintoretto (1518–1594), die seinen dramatischen Schilderungen einen neuen Antriebgaben. Tintoretto's „Markuswunder“ von 1548, ein Hauptwerk des manieristischen Stiles in Ve-

nedig, zeigte eine so meisterhafte Beherrschung alles dessen, was Tizian als seine künstlerische Domäne betrachtete, und ging in der konsequent durchgeführten eigenartigen Beleuchtung, in der verblüffenden Naturalistik gewagtester Verkürzungen und in der dramatisierten Augenblicksschilderung noch über Tizians Absichten hinaus. Jetzt feiern die Heiligen seiner für Kaiser Karl V. 1554 gemalten „Dreifaltigkeit“ (Madrid) wahre Orgien der Verzückung, jetzt vollzieht sich die Erscheinung der Jungfrau in der „Glaubensvision des Dogen Grimani“ von 1555 (dem einzigen aus dem ersten Brande des Dogenpalastes im Jahre 1574 geretteten Weihbild für einen Dogen, jetzt wieder im Dogenpalast) in einer körperlosen Licht- und Schattenmalerei, jetzt durchzuckt eine gewaltige Naturkatastrophe grell das Landschaftsbild mit dem „Hl. Hieronymus“. Die Themen der „Grablegung“, der „Verklärung Christi“, der „Verkündigung“, ein Martyrium in flackriger Fackelbeleuchtung werden von geheimnisvollen Schauern erfüllte Szenen, und vor allem die „Dornenkrönung“ (München), die er im Alter von etwa 95 Jahren malt, wird eine geisterhafte Symphonie in verschiedenem Rot, in Blau und Grün bei goldbraunem, den Gestaltumriß aufhebendem Gesamton, aus dem es weiß und gelb hervorblitzt. Tizian, dem kurz vor Vollendung seines hundertsten Lebensjahres die Pest den Pinsel aus der Hand nahm, hat sein letztes, unvollendet gebliebenes Altarwerk, eine „Pietà“, für seine Grabkapelle gemalt. Unvergeßlich darin die Figur der Magdalena, die den Tod des Herrn und Meisters, den sie liebt und der jetzt starr in den Armen der Mutter liegt, in die Welt hinausstrebt. Ein wirklich tiefes religiöses Empfinden kommt hier einmal zum Durchbruch. Den Wundern des Lichtes und der Farbe nachzuspüren und aus den alten christlichen Legendenstoffen solche Wunderwerke des Hell und Dunkel und des Helldunkel zu bilden und die Schönheit der Farbe zu solcher Vollendung zu treiben, dazu gehörte aber wohl ein Mensch, dem die Kunst Religion war, dessen Gefühl nicht dem Inhalt, sondern der glanzvollen Malerei galt.

Tizian: Die Venus von Urbino. Florenz, Uffizien



Die innere Freiheit gegenüber jedem Inhalt, sei er christlich oder heidnisch, kirchlich oder weltlich, setzt den Maler Tizian in den Stand, sich auch in der Mythologie der Alten so heimisch wie kein zweiter zu fühlen; nicht daß er sie in- und auswendig kannte, vielmehr hielt er sich ziemlich streng an die damals bekanntgewordenen antiken Beschreibungen antiker Gemälde, aber seine mythologischen Bilder scheinen wie vollkommen aus dem Geiste des Griechentums geschaffen, allerdings nur jenes Griechentums, das im Genuß der Sinnenfreude seinen Daseinszweck sah. Sie nehmen keinen großen Raum ein in der Riesenleistung seines Schaffens, finden sich vielmehr nur im Werk des 40-50jährigen und dann des 70-90jährigen Meisters, aber sie gehören durchweg zu den schönsten Arbeiten dieser Art in der Renaissance, und sie lassen in ihrer Abfolge die gleichen künstlerischen Wandlungen erkennen wie die Altarbilder. An die Stelle der Allegorien seiner Giorgione-Zeit treten bei dem Vierzigjährigen, also um die gleiche Zeit, da seine Heiligenbilder dramatisches Leben bekommen, kräftige Schilderungen sinnlicher Lebensfreude. Zu ihnen gehört das von uns wiedergegebene Gemälde „Bacchus und Ariadne“ aus dem Jahre 1523 (London; 1,72 × 1,85 m), diese farbensinnlichste Verherrlichung sinnlicher Lust, ein Bild, das in allen Teilen von der Freude des Meisters an der neuen Bewegungskunst spricht. Sie äußert sich nicht nur im Toben der weinseligen Nymphen und Satyrn, in dem köstlichen Mitspielenwollen des bocksfüßigen Bengels vorn, in dem gewagten Sprung des Bacchus, der von Weinrausch zu Liebesrausch taumelt und vom Pantherwagen herabspringt, um Ariadne, die verlassene Geliebte des Theseus, zu haschen, sondern auch in dem Wolkendrama und in dem Rauschen der zackigen Baumkronen. Wenige Jahre später tauchen, wie in der kirchlichen Malerei Tizians, so auch in der Gruppe mythologischer Bilder, Erinnerungen an die Giorgione- und Palma-Zeit wieder auf. Zu ihnen gehört die sog. „Venus von Urbino“ von etwa 1527 in Florenz (1,18 × 1,67 m), die „Er-

Tizian: Papst Paul III. und seine Enkel. Neapel, Museo Nazionale



Tizian: Bildnis des Kaisers Karl V. München, Pinakothek

wachte Schöne“, wie man sie zum Unterschied von Giorgiones „Schlummernder Venus“ mit Recht genannt hat, denn die schöne Frau, die da uns zuliebe so recht zum Anblicken ihre Schönheit ausbreitet, ist keine Göttin, sondern eine selbstbewußte, verspielte Liebeskünstlerin Venedigs, die einen Palast bewohnt, Dienerinnen zum Heraussuchen kostbarer Kleider aus kostbaren Truhen beschäftigt und ein gepflegtes Bologneser Hündchen hat, das neben ihr auf dem weichen Pfühl schlafen darf. Merkwürdigerweise verschwindet für die nächsten zwanzig Jahre etwa die Mythologie aus dem Werk des Meisters. Nur in einer stimmungsvollen Allegorie, „Abschied des Kriegers“ (Paris), erscheint die Siegesgöttin mit den jugendlichen Göttern der Liebe und Ehe der bekümmerten Kriegerfrau, deren Brust der Kriegsmann wie zum letzten Male zart berührt. Erst der fast Siebzigjährige malt wieder die Schönheit des nackten weiblichen Körpers, die zuckenden Glieder der selig erschauernden „Danaë“, die üppige Weichheit und betörende Sinnlichkeit fürstlicher Geliebten in Bildern, wie „Venus und Amor“ oder „Venus mit dem Orgelspieler“. Um die Mitte des Jahrhunderts spüren wir auch in dieser Bildergruppe ebenso wie in den gleichzeitigen Altarwerken eine lebhaftere Bewegung: da verrenken sich gewaltig die Glieder des gefesselten Prometheus, dem der Adler des Zeus die Leber aus dem Leibe

zerzt, da windet sich die geraubte Europa auf dem Stier, der sie durch die Meeresswellen entführt, da fährt die beim Baden überraschte Diana mit ihren Nymphen erschrocken auf und da fällt die schwangere Nymphe Kallisto in Ohnmacht, als Diana ihren Fehltritt entdeckt. Da wagt Tizian gewaltsamste Verkürzungen, besonders in dem Bilde „Perseus und Andromeda“, und gibt herrliche Rückenansichten schöner Akte in Gemälden wie „Venus und Adonis“ und „Schäfer und Nymphe“, und schließlich huldigt er auch Giorgione noch einmal in einem poesievollen Landschaftsbilde, das man „Jupiter und Antiope“ genannt hat.

Die Fülle außerordentlicher Meisterwerke Tizians im Porträtfach erschwert es, sich in der Auswahl auf wenige zu beschränken. Wir geben als Beispiele drei Bildnisse aus einem halben Jahrzehnt, zwischen 1545 und 1550, als der etwa 70jährige Künstler auf der Höhe seines Schaffens steht. Es sind ein Gruppenbild und ein Ganzfigurenbild, beides Repräsentationsbildnisse der Mächtigsten der Erde: des Papstes und des Kaisers, und ein Halbfigurenbild, das einer schönen Frau. Über die einfache Wiedergabe der Gesichtszüge oder von Kopf und Brust hat der Künstler von Anfang an die Porträtkunst hinausgeführt, er hat früh erkannt, daß mindestens die Hände und Arme notwendig sind, um einen Menschen zu schildern, doch bleibt das Gruppenbildnis „Papst Paul III. und seine Enkel“ im Neapeler Museum (2,10 × 1,74 m) das einzige in seiner Art. Tizian hatte den Papst bereits 1543 in Bologna porträtiert, wobei ihm Raffaels Julius-Bildnis, das er damals kopierte (s. Abb. S. 19), als Vorbild diente. Das Gruppenbild jedoch, das er 1545 malt, bedeutet einen gewaltigen Schritt hinaus über die feierliche Darstellung, die Raffael in seinem Gruppenbild „Leo X. mit seinen Neffen“ gegeben hatte. Tizian hat sein Gemälde nicht vollenden können, vielleicht nicht zu Ende malen dürfen, denn allzusehrenthüllt es die schlimmen Charaktereigenschaften der drei Männer, die sich haßten: des mißtrauischen eisgrauen Mannes, der die Kerker gefüllt und die Ketzer verbrannt hatte, der jetzt zusammengesunken dasitzt und wohl zornig mit seiner leisen Stimme Worte wiederholen muß, die der demütig näherschleichende gleisnerische Ottavio Farnese nicht verstanden zu haben scheint, während sich der Bruder, der Kardinal Alessandro Farnese, dessen Einzelbild der Meister auch bereits in Bologna gemalt hatte, kalt und lauernd im Hintergrund hält. Fast wie eine Szene aus einem Intrigenstück wirkt dieses furchtbare Augenblicksbild, das den Zwist aufdeckt, der den Papst vier Jahre danach ins Grab brachte. Seinen ihm durchaus ebenbürtigen Gegenspieler, den Kaiser Karl V., hatte Tizian schon 1530 oder 1533 in Bologna in einem lebensgroßen, ganzfigurigen, vornehmen und eleganten Bilde porträtiert, aufrecht stehend, die Rechte am Dolchgehenk, die Linke am Halsband einer riesigen irischen Dogge. Im Jahre 1548 besucht der Maler den Kaiser auf dem glanzvollen Reichstag in Augsburg, malt ihn, wie er hoch zu Roß geharnischt in die Schlacht reitet, und dann in dem hier wiedergegebenen Münchener Bilde (2,05 × 1,22 m), müde und bleich, von Gicht und Blasenleiden gequält, mit halbgelähmten Beinen, als einen bei 47 Jahren vorzeitig gealterten Mann, aber ungemein achtungge-

bietend in seiner schwarzen spanischen Hoftracht. In Augsburg malt Tizian auch Granvella, den klugen Berater Karls, und den vom Kaiser gefangenen sächsischen Kurfürsten und läßt sich selbst von Cranach porträtieren. 1550/51 ist er wieder auf dem Reichstag; hier entsteht sein erstes Bildnis des Königs Philipp II. von Spanien, dem später weitere in goldener Rüstung und in reichem Gewand folgen. Hatte er schon vorher alles, was reich und mächtig war, gemalt: die Dogen Venedigs, den Markgrafen von Mantua, die Herzöge von Ferrara und Urbino und ihre Gemahlinnen und Mätressen (die berühmte herrliche „Bella“ im Florentiner Palazzo Pitti), dann ein etwa zwei- oder dreijähriges Mädchen in dem allbekanntesten Bild (sog. „Clarice Strozzi“) in Berlin und man-



Tizian: Des Künstlers Tochter Lavinia. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

chen, den wir dem Namen nach nicht kennen, so wird er, als er wieder in Venedig ist, förmlich überlaufen mit Porträtaufträgen. Trotzdem findet er noch Zeit, in mehreren Bildern seine Tochter Lavinia darzustellen, am schönsten in dem Berliner Gemälde von 1550 (1,02 × 0,82 m), das sie als 22jährige echt venezianische Schönheit schildert, in bräunlich goldenem Brokat, eine Fruchtschüssel in Händen haltend, die sich auf einem kleineren Bild in Madrid in das Becken mit dem Haupte des Täufers Johannes gewandelt hat. Auch seine eigenen Züge hat der Meister mehrfach festgehalten, am prächtigsten in einem ebenfalls in Berlin befindlichen Bild um 1550, und schließlich hat er sich noch als etwa Neunzigjährigen in ungebrochener Lebensenergie dargestellt, mit dem Falkenblick seiner lebhaften Augen und in der aufrechten Haltung, die dem Maler der Fürsten und Fürsten der Maler Venedigs zukam.

LORENZO LOTTO (um 1480–1556). Der aus der Gegend von Bergamo stammende, in Venedig geborene Maler Lorenzo Lotto ist wohl ein Schüler des Alvise Vivarini (um 1447–1503) gewesen. Sein unruhiger Geist hat ihn von Ort zu Ort umhergetrieben und auch seiner Malerei haftet etwas Unstetes an. Ein längerer Aufenthalt in Bergamo entfremdet ihn der venezianischen Malweise, von anderen oberitalienischen Schulen, selbst von Leonardo und Correggio, läßt er sich gleichfalls zeitweilig beeinflussen. Seine zahlreichen Altar- und Andachtsbilder zeugen von einer tiefen und persönlichen Religiosität, wie wir sie sonst in Venedig kaum antreffen, und was ihn vor allem von den Venezianern scheidet, ist der in Bergamo und Brescia gepflegte silbriggraue Gesamtton, der seinen Bildern oft eine kühle Glätte verleiht. Am bedeutendsten aber erscheint er als Bildnismaler. Durch die Unmittelbarkeit der Darstellung und durch originelle Auffassung übertrifft er in Bildnissen gelegentlich die besten Venezianer. Das von uns abgebildete verhältnismäßig frühe Porträt eines Jünglings etwa aus den Jahren 1508/10 (Wien; 42 × 35 cm) stellt einen sympathischen, leider unbekanntem jungen Mann mit offenen, männlich frischen Zügen dar, dessen Blick sich auch wohl einmal in träumerische Weiten verlieren kann. Außerordentlich kräftig hebt sich die Silhouette des schwarzen Gewandes, des dunklen Barett und der reichen Locken von einem meisterhaft gemalten weißen Damastvorhang ab. Die eine stark beschattete Gesichtshälfte wird durch zarte Reflexlichter leicht aufgehellt. Von dem Seelenleben des Jünglings verrät das Bild, das noch dem vornehmen, klassischen Stil der Hoch-

renaissance angehört, nicht viel. Spätere, oft fast ganzfigurige Bildnisse gehen jedoch in dieser Beziehung recht weit und haben manchmal etwas Nervöses und Mitleidforderndes, so das ausdrucksvolle Porträt eines offenbar leidenden Herrn im Palazzo Doria in Rom und das Bild einer entzückenden, reich gekleideten Dame mit prächtigem Fächer in Mailand. Andere erregen unsere Aufmerksamkeit durch eine besonders lebhafteste Geste, wie der Edelmann auf dem Balkon seines Schlosses, der befehlend eine Hand erhebt (Privatbesitz in Wien), der „Mann mit der Klaue“ in der Wiener Galerie, der mit einer Tierpranke sehr aufgeregt gestikuliert, ferner das von der Accademia in Venedig vor einigen Jahren erworbene Bildnis eines Mannes, der mit schmalgliedrigen Fingern in einem Riesenfolianten blättert, oder die prachtvoll gekleidete Schöne in London, die uns eine Lukrezia-Zeichnung des Meisters zeigt und uns faszinierend anblickt. Diese Besonderheiten im Bildnis gehören zu den Stileigentümlichkeiten des Manierismus, der sich bewußt oder unbewußt von der edlen, ruhigen Einfachheit des klassischen Stiles der Hochrenaissance entfernt.

Seine enge Verbundenheit mit der Natur erweist Lotto in Landschaftsausblick, mit denen er nicht selten die Hintergründe von Porträts schmückt, und in Landschaftsbildern mit religiösen Szenen oder mit einzelnen Heiligen, wie in seinem frühesten bekannten Gemälde, dem „Hl. Hieronymus“ (von 1500) im Louvre. Das seltsame Liebesabenteuer der Danaë mit dem Goldregen des Zeus verlegt er entgegen aller Tradition ebenfalls ins Freie. Eine besondere Vorliebe hat er für Tiere; so sieht man auf einem 1929 von den Sowjets in Berlin versteigerten Ehepaarbildnis ein Bologneserhündchen und ein gezähmtes Eichhörnchen, auf einer „Verkündigung“ eine vom Engel aufgescheuchte Katze, auf dem Berliner Bild

Lorenzo Lotto: Bildnis eines Jünglings. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthist. Museums



„Christi Abschied“ zwei weiße Kaninchen, die friedlich im Hintergrund einer kunstvollen Architektur äsen. Auf religiösen und mythologischen Bildern bringt er gerne schwebende, flatternde Engel oder Amoretten an und dieses Schweben versteht er meisterlich darzustellen, vor allem auf dem anmutigen Bild „Allegorie der Keuschheit“ in der Sammlung Rospigliosi in Rom.

MORETTO (um 1498 bis Dezember 1554). Neben den großen Schöpfungen der venezianischen Renaissance erscheinen die Werke, die im Umkreis der Lagunenstadt auf dem Festland entstanden, von geringer Bedeutung. Aber auch hier, in den Städten Friauls und der Po-Ebene, brachte die Malerei beachtliche Leistungen hervor. Die reichste Entwicklung zeigt die Schule von Brescia, deren Hauptvertreter Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, zahlreiche Fresken, Altartafeln und Hausandachtsbilder, sowie einige vorzügliche Bildnisse schuf. Im Anschluß an seinen Landsmann Girolamo Romanino (1485–1566) entfaltet er, unverkennbar von Tizian und Raffael beeindruckt, einen durchaus persönlichen Stil, indem er den von seinem Vorgänger überlieferten Silberton farbig verfeinert und seine Darstellungen durch würdevolle Haltung und beseelten Ausdruck zu starker Wirkung erhebt. Eine große Zahl von Altarbildern schuf er für seine Vaterstadt. Noch heute sieht man dort in der Kirche S. Nazario e Celso seine „Krönung der Maria“ von 1530, eine bedeutende Tafel mit prachtvollen Heiligengestalten, und in der Pinakothek die „Madonna mit dem hl. Nikolaus“ aus dem Jahre 1539.

Eine seiner reifsten und schönsten Schöpfungen ist die „Hl. Justina mit dem knienden Edelmann“ (um 1530), die große Tafel der Wiener Gemäldegalerie (1,98 × 1,37 m), die unsere Abbildung zeigt. Vor einer grünbräunlichen Hügel- und Berglandschaft steht die Heilige als Fürstin gekleidet, keusch und unberührbar in ihrer Hoheit und Würde. Daß sie den Vorführungskünsten des Zaubersers Cyprian widerstand, hat uns ihre Legende erzählt; als Attribut erscheint daher neben ihr das weiß schimmernde Einhorn, das Sinnbild der Keuschheit. Dem frommen Sinn entspricht die lautlose Stille, die über der Szene ruht, und die weihevollste Feierlichkeit, mit der sich der Blick der Jungfrau zu dem anbetend knienden Stifter wendet. Was der Maler im Porträtfach zu geben vermochte, zeigen seine Bildnisse in Brescia, München und London. Das 1526 gemalte Porträt eines stehenden Herrn in London ist das erste lebensgroße, die ganze Gestalt eines Mannes wiedergebende Bildnis der italienischen Tafelmalerei.

GIOVANNI BATTISTA MORONI (um 1525 bis 5. II. 1578). Nach Moretto brachte die Schule von Brescia noch einen bedeutenden Bildnismaler hervor, der auch einige Altarwerke schuf: Giovanni Battista oder Gianbattista Moroni aus Albino bei Bergamo. Wie sein Lehrer Moretto erscheint auch er vielfach von den Venezianern beeinflusst, zweifellos besonders von Lorenzo Lotto, der auf seinen Wanderfahrten auch zehn Jahre lang in Bergamo tätig gewesen ist. Die Künstler der kleineren Städte hatten vor allem dem Repräsentationsbedürfnis ihrer Auftraggeber zu dienen, die Bildnisse oder Stifterbilder bestellten. Es sind meist einfachere Leute mit ihren Frauen, biedere Ratsherren und Kaufleute, ferner Gelehrte und Geistliche, die gemütlich im Lehnstuhl sitzen und von ihren Büchern aufblicken, wohl auch Edelleute und einmal ein Graf und eine Gräfin, zumeist also Menschen der Kleinstadt oder vom Lande, mit denen der Maler auf mehr oder weniger vertrautem Fuße steht, die aber oft auszusuchen und dargelegt zu werden wünschen wie die großen Herren.

Moronis bekanntestes Werk, das „Bildnis eines Schneiders“ in der Londoner National Gallery (97 × 74 cm), fällt durch die genrehafte Auffassung ganz aus dem üblichen Rahmen der Bildnisdarstellungen heraus. Es berührt sympathisch, daß dieser Schneider sich nicht in die Positur eines vornehmen Mannes setzt und etwa sein Handwerkszeug, die Schere, symbolisch in einer Ecke anbringen, vielmehr sich bei der Arbeit malen läßt. Mit richtigen Arbeitshänden faßt er kräftig die Schere, um ein feines Stück Tuch zurechtzuschneiden. Dabei gehört es durchaus zum Stil der Zeit, daß dieser Handwerker bei der Arbeit – sicher das erste Bild dieser Art – bedeutend wirkt in Haltung und Ausdruck. Und ebenfalls gehört es zum Stil der Zeit, daß der Maler bei einem so einfachen Bildnis den ganzen Zauber schönster Farbenharmonie aufwendet. Von besonderem Reiz sind auch Moronis Kinderbildnisse, echte und natürliche Darstellungen wirklicher Kinder, wie sie das Cinquecento sonst gar nicht kennt, und bemerkenswert einige Porträts längst verstorbener historischer Persönlichkeiten, wie des großen Kon-



Moretto: Die heilige Justina. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

dottiere Bartolommeo Colleoni († 1475). Neben der großen Porträtreihe stehen einige Altarbilder von Rang; eine „Erscheinung der Madonna“ von 1576 bewahrt Bergamo in seinem Dom.

CORREGGIO (um 1490 bis 5. III. 1534). Die Entwicklung der oberitalienischen Malerei im 16. Jahrhundert verläuft nicht so stürmisch wie die rastlos vorwärtsdrängende Kunst in Florenz und Rom. Aber die ruhige und stetige Ausbildung ihrer Kräfte sicherte ihr eine längere Lebensdauer und eine Nachwirkung, wie sie den beiden Hauptstätten der Renaissance nicht beschieden war. Den regsamen Schulen der Emilia mit den Hauptorten Ferrara, Bologna, Modena und Parma entsproß freilich nur ein Meister von selbständiger und überragender Bedeutung, Antonio Allegri, der gewöhnlich kurzweg nach seinem Geburtsort Correggio genannt wird. So wenig wir von seinem äußeren Leben wissen, so umstritten ist auch seine künstlerische Herkunft. Nach seinen Jugendwerken zu urteilen, scheint er aus der Schule Ferraras hervorgegangen zu sein, ungewiß bleibt indessen, ob der Modenese Francesco Bianchi Ferrari († 1510), wie eine alte Überlieferung behauptet, oder ob vielleicht Leonardo in Mailand sein Lehrer war, und ebenfalls unbewiesen ist, wengleich wahrscheinlich, daß er in Mantua die Werke Mantegnas und später in Rom die Schöpfungen Raffaels und Michelangelos

kennengelernt hat. Kein Zweifel kann jedoch darüber bestehen, daß Correggio ein höchst eigenwüchsiger, eigenwilliger und phantasievoller Künstler gewesen ist, ein Meister der Farbe und des Lichts, ein Schöpfer unvergänglicher Schönheit und Anmut, ein Kündler zartester Seelenregungen und jauchzender Lebensfreude.

Seine frühesten Arbeiten sind vermutlich einige meist kleine Hausandachtsbilder gewesen. Selbständig erscheint er indessen erst in seinen um 1515 entstandenen Altarbildern, die mit größter Sorgfalt ausgeführt sind und durch die Sicherheit ihrer Formensprache und den Reichtum ihres Gefühlsausdrucks überraschen. Die „Anbetung des Kindes“ in der Mailänder Brera, die „Madonna mit dem hl. Franziskus“ in der Dresdener Galerie und die „Ruhe auf der Flucht“ in den Uffizien sind trotz vielfacher Abhängigkeit von älteren Meistern erstaunliche Leistungen eines jungen Genies. Den entscheidenden Schritt zu künstlerischer Größe macht Correggio aber bei den großen Aufgaben der Freskomalerei, die ihn von 1518 an fast ununterbrochen in Parma festhalten. Der erste Auftrag, den er hier erhält, gilt der Ausmalung des Äbtissinnenzimmers im Kloster S. Paolo, dessen Gewölbe er mittels seiner Malerei in eine Blätterlaube verwandelt und auffallenderweise mit mythologischen und allegorischen Darstellungen schmückt. Über dem Kamin erscheint die Jagdgöttin Diana und in sechzehn eirunden Deckenausschnitten ihr lustiges Gefolge, eine Fülle nackter, kraftstrotzender Buben, die in kindlichem Übermut Pfeil und Bogen erproben, die Hunde bändigen und die Jagdbeute herbeischleppen.

Giovanni Battista Moroni: Bildnis eines Schneiders. London, National Gallery





Correggio: Die Nacht. Dresden, Gemäldegalerie

Das Jahrzehnt von 1520–1530 ist die Entstehungszeit der großartigen Kirchenfresken in Parma. Das Kuppelgewölbe der Kirche S. Giovanni Evangelista zeigt die „Himmelfahrt Christi“. Mit flatterndem Gewand, in gewagter Verkürzung gezeichnet, scheint Christus zu lichter Höhe emporzufliegen, während die Schar der athletischen Apostel, würdig in Gruppen auf Wolken gelagert, von reizenden Engelputzen umspielt, das erhabene Schauspiel mit verzückten Blicken und erregten Gesten begleitet. In den Zwickeln der Kuppel erscheinen Evangelisten und Kirchenväter und weiter unten, grau in grau gemalt, Gestalten des Alten Testaments. Von dem übrigen Freskenschmuck hat sich nur das halbkreisförmige Bild des jugendlichen Johannes auf Patmos und das Bruchstück einer „Marienkrönung“ aus der zerstörten Apsis erhalten. Das Ganze, das im Laufe der Jahrhunderte beträchtliche Schäden erlitten hat, muß einst durch die Pracht der Farben und Formen, durch die Größe der Komposition und die Kühnheit der noch nicht dagewesenen Untersichten und Verkürzungen einen überwältigenden Eindruck gemacht haben. Die Deckengemälde; die Melozzo da Forli und Mantegna früher geschaffen hatten, wirken im Vergleich mit Correggios Schöpfung wie zaghafte Ansätze. Daß der „Maler der Grazien“ mit einem Male die Wucht und Stärke Michelangelos erreicht, erscheint noch heute wie ein unbegreifliches Wunder. Welcher Steigerung dieser Stil in dessen noch fähig war, offenbart erst das riesige, 1526 begonnene Fresko

in der Kuppel des Doms, die „Himmelfahrt der Maria“, die zu allen Zeiten als Correggios Hauptwerk angesehen worden ist und die Kunst der Kuppelmalereien für Jahrhunderte bestimmt hat. In einer schier unübersehbaren Fülle leidenschaftlich bewegter Gestalten, über einem Wolkenmeer, das ringförmig zur Kuppelhöhe emporsteigt, schwebt Maria mit ausgebreiteten Armen himmelan, umgeben von einem unendlichen Reigen musizierender und jubelnder Engel, empfangen von den Heiligen des Paradieses und einem Erzengel, der als göttlicher Sendbote aus der höchsten Höhe herabschwebt. Den Abschluß des achtseitigen, von acht Rundfenstern durchbrochenen Gewölbes bildet eine täuschend gemalte Scheinarchitektur, eine Balustrade, die mit der verwirrenden Zahl ihrer in Untersicht dargestellten Engel- und Apostelgestalten das Vorbild jener dekorativen Illusionsmalerei geworden ist, deren höchste Triumphe zu feiern dem Barock vorbehalten blieb. Noch vor Beendigung der Fresken in S. Giovanni Evangelista malt Correggio die lieblichen Madonnenbilder, die sich heute in London, Budapest und in den Uffizien befinden, die schmerz erfüllte „Kreuzabnahme“ der Galerie in Parma und die stimmungsvolle „Begegnung Christi mit Magdalena“ des Prado-Museums. Ihnen folgen wenig später noch zwei bedeutende Tafelbilder, die „Vermählung der hl. Katharina“ im Louvre und das große,

Correggio: Madonna mit dem heiligen Georg. Dresden, Gemäldegalerie



figurenreiche Altargemälde der „Madonna mit dem hl. Sebastian und dem hl. Rochus“ der Dresdener Galerie, sowie zwei Fresken, eine „Verkündigung“ und die „Madonna della Scala“, die heute die Galerie in Parma bewahrt. Aber auch während der Arbeit an der Domkuppel entsteht noch eine stattliche Reihe großartiger Kirchenbilder. Zu ihnen gehören der „Christus mit der Dornenkrone“ der Londoner National Gallery und das „Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia“, die „Madonna della Scodella“ (so genannt nach dem Schüsselchen, das ihr Joseph reicht) und die „Madonna mit dem hl. Hieronymus“ (genannt „Der Tag“) in der Galerie zu Parma, sowie die um 1530 vollendete „Geburt Christi“ (genannt „Die Nacht“) in der Dresdener Galerie (2,57 × 1,88 m), die hier wiedergegeben wird. Das geheimnisvolle Licht, das von dem göttlichen Kinde auszugehen scheint, erfüllt die nächtliche Szene der Anbetung mit überirdischem Glanz. In stiller Seligkeit, ein liebliches Lächeln um Augen und Mund, betrachtet Maria das Geschenk der himmlischen Gnade, während die Hirten, vom Anblick des Wunders geblendet, staunend und fragend zurückweichen und eine kleine Engelschar auf einer Wolke herabschwebt, um ihre Verehrung zu bezeugen. Im Dunkel des Bildgrundes gewahrt man Joseph, der mit dem störrischen Esel beschäftigt ist, und in der Ferne die Hügel des Heiligen Landes mit dem zarten Lichtstreifen des kommenden Tages. Das Thema der thronenden Muttergottes behandelt Correggio zum letzten Male in der um 1532 für die Kirche S. Pietro in Modena gemalten „Madonna mit dem hl. Georg“ (2,85 × 1,90 m), die ebenso wie die drei bereits genannten Altarbilder der Dresdener Galerie im Jahre 1745 mit der Sammlung des Herzogs von Modena nach Deutschland kam. Unter einem schweren Architekturbogen, dessen steinerne Engel einen großen Früchtekranz tragen, erhebt sich auf

wenigen steilen Stufen der Thron der Madonna, den die Heiligen, der fast zu anmutige jugendliche Johannes der Täufer und der schwärmerisch blickende Geminian mit dem Kirchenmodell, der stolze Ritter Georg, der einen Fuß auf das abgeschlagene Drachenhaupt setzt, und der verzückt und beseligt in den Anblick der jungen Mutter versunkene Petrus der Märtyrer, mit Engelknaben dicht umdrängen. Die üppige Fülle sinnlicher Schönheit, die sich im eitlen Gehabe der halbentblößten Gestalten und im kecken Spiel der nackten Kinder gefällt, mag mit dem Geist kirchlicher Malerei unvereinbar erscheinen. Aber Correggios Zeitgenossen fühlten sich von solchem Glanz der Farben und Formen hingerissen, und was sie als köstlichen Gewinn empfanden, wurde zum Vorbild vieler Künstlergeschlechter, die dem „göttlichen“ Meister voll höchster Bewunderung folgten.

Ganz unbekümmert um alle Einwände frommer Gemüter offenbart sich die naive Freude am sinnlichen Reiz in den sechs berühmten mythologischen Bildern, die der Künstler wohl für den Hof der Gonzaga in Mantua schuf. Noch vor der Arbeit im Dom, um 1525, entstehen die beiden ersten, „Jupiter und Antiope“ (Paris, Louvre) und die „Erziehung des Amor“ (London, National Gallery). Ihnen folgen zunächst „Danaë“ (Rom, Galleria Borghese), einige Jahre später „Io“ und „Ganymed“ (beide in Wien) und um

1530/32 die hier wiedergegebene „Leda mit dem Schwan“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), das vollkommenste Werk dieser Reihe (1,52 × 1,91 m). Mit bezaubernder Anmut und Erfindungsgabe, mit dem feinsten Gefühl für die Schönheiten der Natur und des menschlichen Leibes werden in diesen Märchenbildern die Liebesabenteuer des Göttervaters nach den antiken Fabeln erzählt. Während Leda mit ihren Gespielinnen dem Bade entsteigt, sind die drei Schwäne herbeigerauscht, und derweil Amor träumerisch in die Saiten greift, schmiegt sich der göttliche Vogel, in den sich Zeus verwandelt hat, in den Schoß der Geliebten, deren Lippen sein Schnabel zu erreichen sucht. Eine dichtbelaubte, zu großen Formen zusammengefaßte Baumgruppe am Ufer eines Waldsees spendet Schatten und Kühle und eine grüne Berglandschaft grüßt von fernher das zarte Idyll.

Correggio hat seinen Ruhm nicht mehr erlebt. Früh, als Vierzigjähriger, stirbt er in der Einsamkeit seiner Vaterstadt, und erst viele Jahre später erfuhrt die Welt durch Vasari, welche bedeutender Künstler von ihr gegangen war. Dann aber wuchs sein Ruf von Jahrhundert zu Jahrhundert, angefangen von den Barockmalern, die ihn als unerreichbaren Meister priesen, bis zu den Tagen des Rokoko, das in ihm seinen größten Vorläufersah. PARMIGIANINO (II. I. 1503 bis 24. VIII. 1540). Aus der kleinen Zahl der Künstler, die den Einfluß Correggios noch unmittelbar erfuhren, ragt einzig ein eigenartiger Meister hervor, der den frühen Manierismus der italienischen Malerei in den zwanziger und dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts in seiner liebenswertesten Form verkörpert: Francesco Mazzola aus Parma, nach seiner Heimatstadt zumeist Parmigianino oder Parmeggianino genannt. Er scheint ein Wunderkind gewesen zu sein. Von frühester Jugend auf zum Maler bestimmt und erzogen, malt er etwa 16jährig sein erstes



Correggio: Leda mit dem Schwan. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

selbständiges Werk, eine „Taufe Christi“, die schon Vasari in seiner Lebensbeschreibung rühmend erwähnt. Ihr folgen bereits während eines etwa zweijährigen Aufenthaltes im Herzogtum Mailand weitere Altarbilder und nach der Rückkehr in die Vaterstadt im Jahre 1522 vier Fresken mit großen Heiligengestalten in der Kirche S. Giovanni Evangelista, deren Kuppel gerade ihre Ausschmückung durch Correggio erhielt. Ein kleines merkwürdiges Selbstbildnis in Wien, auf eine kreisrunde gewölbte Holz-scheibe in absonderlicher Verzerrung gemalt, zeigt den jungen Künstler um 1523, kurz vor seinem mehrjährigen Aufenthalt in Rom. Die neuen Eindrücke, die er hier, nicht zuletzt von den Schöpfungen Raffaels, empfängt, verarbeitet er alsbald zu einer ganz eigenen Formensprache. Sie geben seinem Stil die entscheidende Wendung, die ihn als einen Künstler des Übergangs, als einen Mittler zwischen dem klassischen Stil der Hochrenaissance und dem Barock, erscheinen läßt.

Zur vollen Reife entwickelt er seine besondere Ausdrucksweise in den Jahren 1527–1531, die er in Bologna verbringt. Während die Werke seiner römischen Zeit, unter ihnen das entzückende Bildnis eines jungen vornehm gekleideten Mädchens, der sog. Kurtisane Antea (Neapel), und das für Città di Castello gemalte Altarbild der „Vision des hl. Hieronymus“ (Lon-

don), noch dem Schönheitsideal und den künstlerischen Absichten der Hochrenaissance huldigen, macht sich nunmehr eine allmähliche Abkehr von der strengen Gesetzmäßigkeit und Ausgeglichenheit der Renaissance bemerkbar, wie wir sie auch in der florentinischen Malerei im Werk des Pontormo (s. S. 24) kennengelernt haben. Bei Parmigianino hat man jedoch den Eindruck, daß diese Abkehr unbewußt geschieht und von ihm nicht als ein Gegensatz, sondern als eine Weiterbildung empfunden wird. Die Gestalten bekommen eine Schlankheit, die im Widerspruch mit den gewissenhaft errechneten und sorgsam festgehaltenen Proportionen der älteren Generation steht. Auf übermäßig gestreckten Leibern sitzt ein kleines zierliches Köpfchen, das bei Frauen, Mädchen und selbst bei Kindern meist sorgfältig frisiert ist, während den Männerköpfen eine melancholische Blässe, eine sorgenverratende Hohlwangigkeit eigen ist. Charakteristisch sind außerordentlich zarte Gliedmaßen, zerbrechlich feine, sehr gepflegte Hände, die ungemein graziös gelegt oder bewegt werden. Alles, auch die Farbe, ist unendlich vornehm in dieser aristokratischen, fast überfeinerten Kunst, die nichts Robustes kennt, ganz gleich, ob es sich um ein Bildnis oder um eine mythologische Szene oder um eine religiöse Darstellung handelt. Selbst Maria und das Kind sind von dieser Neigung zur Eleganz nicht ausgenommen.

In dem reizvollsten Bild der sehr produktiven Bologneser Zeit des Künstlers, der „Madonna mit der Rose“ (Dresden), ist Maria verführerisch schön dargestellt, und entzückend ist der blondgelockte verspielte, große Knabe mit den mädchenhaften Hüften, der ihr nackt quer über dem Schoß liegt und kokett ein Armband zeigt.

Wir geben eine Madonna aus seinem letzten Jahrzehnt wieder, das Parmigianino wieder in seiner Heimat zubringt. Es ist sein bestes und berühmtestes Bild, ein Werk, das für die Kirche Sta. Maria dei Servi in Parma gemalt, kaum noch der religiösen Kunst zugerechnet werden kann, denn die elegante Figur dieser schönen Frau mit den knospenhaften Formen, die durch das Gewand durchscheinen, die reizenden Körper der halbwüchsigen Jugend, die sich ungestüm und neugierig herzudrängt, der unbekümmert sich räkelnde Junge, der diesmal kahlköpfig dargestellt ist, auf dem Schoß, sowie die etwas rätselhafte Umgebung dieser Gruppe erregen keine andächtigen Gefühle. In einer Zeit, in der man der ganzen Richtung Parmigianinos verständnislos gegenüberstand, hat man dem Bild, das sich im Palazzo Pitti in Florenz befindet (2,14 × 1,33 m), mißbilligend den Namen „Madonna col collo lungo“ (Madonna mit dem langen Hals) gegeben, den es bis heute behalten hat. Der Meister hat das Bild nicht ganz zu Ende gemalt, der violette Abendhimmel hinter der seltsamen Säule oder Säulenreihe ist unfertig geblieben.

Zu den Werken seiner letzten Jahre gehören noch Fresken in der Rocca di Fontanellato bei Parma mit phantasievollen Darstellungen aus der Sage von Diana und Aktäon, sowie zwei Tafeln in Wien, von denen das schelmische Kinderbildchen „Amor als Bogenschnitzer“ besonders reizend ist. Die Ausführung eines weiteren Freskenauftrages für die neuerbaute Kirche der Madonna della Steccata in Parma zieht er übermäßig hin und flüchtet schließlich, um allen Unannehmlichkeiten und

auch seinen Gläubigern aus dem Wege zu gehen, nach Casalmaggiore, wo er sein letztes Altarbild, eine „Madonna mit dem hl. Stephan und Johannes dem Täufer“, malt und stirbt. Die mächtige Tafel, die sich heute in der Dresdener Galerie befindet, wirkt durch ihre mystische Stimmung und den flackernden Glanz ihrer Farben wie ein Vorbote jener ekstatischen Malerei, die eine ganze Generation später in Greco (um 1547–1625), dem letzten großen Meister des Manierismus, ihre Erfüllung fand. Sein Selbstbildnis in den Uffizien zeigt ein von Melancholie überschattetes ernstes Antlitz, von einem dunklen starken Vollbart umrahmt.

Überschauen wir noch einmal im Rückblick die große Periode italienischer Malerei, die wir hier behandelt haben, so bleibt unsere Bewunderung für diese einzigartige Epoche der Hochrenaissance nicht ungetrübt durch die Feststellung, daß ihre Blüte nur von kurzer Dauer war. Sie beginnt um die Jahrhundertwende. Die Kunst, die bis dahin fast ausschließlich kirchlich war und kirchlichen Bedürfnissen diente, wird zunehmend weltlich; nicht nur dringen weltliche Stoffe in das Darstellungsgebiet der Künstler ein, auch die religiösen Kunstwerke erhalten vielfach einen weltlichen Zug. Seit etwa 1520 aber bemerken wir fast überall wieder eine Wendung zu stärkerer Kirchlichkeit und damit verbunden einen eigenartigen Stilwandel, der

bei dem einen einer inneren religiösen Wandlung entsprechen mag, bei dem andern jedoch unter dem Druck der Gegenreformation erfolgt.

Man hat neuerdings in der Erkenntnis, daß sich diese Kunst der Gegenreformation von den hohen Idealen der Hochrenaissance abkehrt und neue Stilgesetze herausbildet, das Jahrhundert von etwa 1520 bis ungefähr 1600 oder 1620 als das Zeitalter eines Sonderstils, als das des Manierismus, bezeichnet und diesen Stil sowohl gegen die Renaissance wie gegen den nachfolgenden Stil der Barockkunst abzugrenzen versucht. Die Grenzen sind jedoch infolge der Schwierigkeit einer einheitlichen Formel nicht fest zu umreißen und die Zugehörigkeit der einzelnen Künstler und der einzelnen Kunstwerke zu dieser oder jener Richtung wird verschieden beurteilt. Das Gewaltsame, das jeder Trennung nach Stilperioden anhaftet, ist auch hier unvermeidlich. Die Künstler des Manierismus, die wir als Ausläufer der Renaissancekunst hier noch mit in den Kreis unserer Betrachtung gezogen haben – bei Florenz hauptsächlich Pontormo und Bronzino, in Oberitalien vornehmlich Parmigianino –, sind noch zu sehr mit der Kunst der Hochrenaissance verwachsen, als daß man sie abtrennen könnte, während wir Tintoretto, den großen Venezianer dieser Zeit, nicht mehr als einen Ausklang, sondern als den Beginn neuer Taten empfinden. Über die Jahrhundertmitte hinaus sind nur noch zwei große Meister der Hochrenaissance tätig: Michelangelo, der 1564 stirbt, und Tizian, der 1576 sein Leben beschließt, während Giorgione als erster der Großen schon 1510, Leonardo 1519, Raffael 1520 und Correggio 1534 dahingegangen waren.

Die Gesamterscheinung der Renaissancekunst in Italien aber wirkt nicht nur auf die folgenden Generationen, sondern auf alle weiteren Stilepochen und befruchtet auch die Kunst der anderen Nationen, wenn auch nicht immer zu ihrem Heile.

Parmigianino: Madonna. Florenz, Palazzo Pitti



DIE DEUTSCHE MALEREI IM ZEITALTER DER RENAISSANCE UND DER REFORMATION

Das 16. Jahrhundert in Deutschland ist krisenhaft und von Kämpfen erfüllt, nicht nur auf politischem Gebiet, sondern auch im Bereich der Wirtschaft und des Geisteslebens. In der Politik ging es um die Vorherrschaft in Europa und dieser Kampf wurde vor allem auf italischem Boden zwischen Frankreich und der habsburgischen Macht ausgefochten; viel deutsches Blut floß dabei, denn hüben wie drüben kämpften deutsche Landsknechte und Söldner. Zwei habsburgische Kaiser repräsentierten in dem ersten halben Jahrhundert das Heilige Römische Reich Deutscher Nation: Maximilian I., der romantisch eine Erneuerung des staufischen Kaisertums erstrebte, und sein Enkel Karl V., der ein Fremdling in deutschen Landen war. Den „gemeinen Mann“ in Deutschland, den Bauer, den Bürger, den handwerklich schaffenden Künstler, berührte dieser Machtkampf nicht. Aber sowohl Maximilians Bemühungen um eine Reichsreform zur Festigung seiner Kaisermacht wie auch Karls Gleichgültigkeit an der Entwicklung in seinen deutschen Ländern verschärften die Gegensätze zwischen den fürstlichen Territorialherren, der Reichsritterschaft und den Städten und auch innerhalb der Stände selbst, und diese Machtkämpfe erzeugten innere Unsicherheit im Lande, die jeden einzelnen anging. Dazu kam die ständige Bedrohung von Osten her: 1529 erschienen die Türken vor Wien.

Die Entwicklung des deutschen Agrarstaates zu einem den Weltmarkt obernden Handels- und Gewerbestaat rief Krisen hervor, die sich in Aufständen entluden. Der Handel mit den neuentdeckten überseeischen Ländern brachte einzelnen Kaufherren riesenhafte Gewinne; es war die Zeit der ersten großen Kapitalbildungen und des Beginns bürgerlichen Reichtums.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst und die von den Kaufleuten erschlossenen Handelsstraßen förderten den geistigen und künstlerischen Austausch mit den Nachbarländern, deutsche Künstler, wie Veit Stoß, Hans von Kulmbach und Hans Dürer, wanderten nach dem Osten, in die nürnbergische Handelsniederlassung Krakau. Deutsche Studenten bezogen die italienischen Universitäten und trugen die dort erworbene weltliche und klassische Bildung nach Deutschland, das sich bis 1506 auch bereits 18 Hochschulen geschaffen hatte. Ihnen folgten deutsche Künstler, wie Albrecht Dürer, Hans Burgkmair und Hans Holbein d. J., und italienische Künstler kamen herüber oder sandten ihre Graphik.

Aus den „unteren Fakultäten“ der deutschen Hochschulen, an denen die Theologie noch lange die erste Rolle spielte, gingen jetzt die ersten deutschen Gelehrten hervor, die den neuen Bildungstoff, wenn auch nicht ins ganze Volk, so doch in weite Bürgerschichten der Städte brachten. Das Patriziat der Städte wurde der neue Bildungsträger und die Handwerker suchten es ihm gleichzutun; der Nürnberger Schuhmacher Hans Sachs rühmte sich 1567 der Abfassung von 6048 Werken, die das ganze Wissen der Zeit einbezogen. Was aber die Geister am meisten in Wallung versetzte und am tiefsten in alle Schichten und in alle Herzen drang, war die Sehnsucht und Entschlossenheit zu sittlicher und religiöser Erneuerung, vor allem einer Reinigung der christlichen Kirche und des christlichen Glaubens von den Schlacken, die ihnen nach einer anderthalbtausendjährigen Entwicklung anhängen. Dieses tiefe Sehnen nach der reinen Gotteslehre fand schließlich in dem einen Mann, in Martin Luther, den jener Zeit gemäßen Retter und Erlöser. Die Gewalt seiner Wirkung lag in seinem persönlichen Gnaden Erlebnis und in der Bildkraft seiner Sprache, der der Buchdruck den nötigen Widerhall verlieh. Die künstlerische Bedürfnislosigkeit Luthers war noch keine Kunstfeindlichkeit. Diese entwickelte sich im Protestantismus erst, als er sich der durch die Gegenreformation wieder erstarkten katholischen Propaganda zu erwehren hatte, deren Kunstproduktion, soweit sie programmatisch auftrat, gleichfalls kunstfremd war. Die starke Werbekraft der Graphik aber erkannte Luther durchaus und wußte sie zu nutzen.

Vieles im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts deutete somit auf den Anbruch eines goldenen Zeitalters, als das die Renaissancekultur Italiens den Deutschen erscheinen mußte. Aber der geistigen Führung entsprach in Deutschland keine politische Führung und so verwelkte die hohe Blüte des Jahrhundertbeginns mit dem Absterben der Generation, die sie getragen hatte. Allerorten prallten die Gegensätze aufeinander und neben den ge-

waltigen Anstrengungen zur Herbeiführung einer neuen Zeit behaupteten sich die alten Mächte. Dem optimistischen Glauben an eine schönere Zukunft stand der verhängnisvolle Pessimismus entgegen, der sich in Aberglauben und Unheilprophezeiung, in Sündenangst und Pestfurcht, in den Schrecknissen des Hexenwahns, der Glaubensverfolgung, der Ritterfehden, der Bauern- und Bürgerunruhen und der Bilderstürmerei äußerte.

Die Künste reagierten in Deutschland verschieden auf diesen Widerstreit der Kräfte. Die Baukunst entwickelte nur wenige schöpferische Ideen, unter den darstellenden Künsten aber errang die Malerei eine nie wieder erreichte Höhe, die stärkste Wirkung jedoch ging von der Graphik aus, die in alle Häuser und in alle Hände kam und zu allen Herzen sprach, weil sie volkstümlich war wie Luthers Sprache. Aber wenn vielleicht die deutsche Reformation als eine deutsche Wiedergeburt bezeichnet werden kann, als ein Wiedererwachen lange verschütteter Kräfte der Seele, so kann von einer Renaissance der Kunst oder einer Renaissancekunst in Deutschland in dem Sinne der italienischen Renaissance keine Rede sein, denn ihre Hochblüte nach der Jahrhundertwende war keine Erneuerung einstiger Größe wie in Italien, sondern Weiterbildung und völlige Neuschöpfung. Der tiefe, heilige Ernst der Malereien und Graphiken Dürers, die ungemaine weltfreudige Lebenslust, die in den Werken Baldungs und Manuels zum Ausbruch kam, der poetische Zauber der Frühwerke Cranachs, der Arbeiten Altdorfers und Hubers, die edle Farbenpracht bei Kulmbach, Burgkmair, Holbein d. J. und das Eindringen in völlig neue Bezirke der Darstellung, wie die Landschaft, die Dürer und Künstler der „Donauschule“ entdeckten, das Porträt, dem alle ihre besten Kräfte widmeten von Dürer, Strigel und Holbein d. Ä. bis zu Holbein d. J., Amberger und Bruyn, und schließlich das aktuelle Zeitbild als objektive Sittenschilderung oder beißende Satire in der Graphik – alles dies sind gegenüber der vergangenen Zeit Errungenschaften einer gewandelten Geisteshaltung, mag auch die Form noch vielfach der Gotik verpflichtet sein. Bedeutungsvoll wird die Berührung mit italienischer und antiker Kunst, aber was die deutschen Maler von der Kunst des Südens übernehmen, betrifft schließlich doch fast nur formale Neuerungen. Allein das Werk Holbeins d. J. zollt auch dem Geist der italienischen Renaissancekultur Tribut.

ALBRECHT DÜRER (21. V. 1471 bis 6. IV. 1528). Nürnberg, seit 1219 bereits freie Reichsstadt, seit 1424 Bewahrerin der Deutschen Reichskleinodien und Reichsheiligtümer, seit 1427 im stolzen Besitz der alten Kaiserburg und des Burggrafenamtes, diese Stätte vieler glanzvoller Reichstage, die Kaiser und Könige, weltliche und geistliche Fürsten in ihren Mauern beherbergte, ist doch immer eine freie Bürgerstadt geblieben, die ihre Selbstständigkeit zu wahren wußte. Gerät dieser bürgerliche Grundzug Nürnbergs auch manchmal in Gefahr, ins allzu Bürgerliche, ins Spießbürgerliche umzuschlagen, in ihren großen Zeiten ist das Wesen der Stadt bürgerlich in des Wortes bester Bedeutung. Von ihrer bürgerstolzen Gesinnung zeugen noch heute die schmuckvollen gotischen Kirchen, die keine Bischofskirchen sind, und die prächtigen Patrizierhäuser, die ein Italiener den Wohnungen von Fürsten verglich. Davon zeugen auch die reichen Stiftungen nürnbergischer Ratsherren und Kaufleute für ihre Kirchen und Kapellen, die uns die Namen der Patriziergeschlechter bewahrt haben. In den Zünften und Zirkeln der Handwerksmeister aber erwuchs jene handwerklich biedere Dichterei der Meistersinger, die den Schuhmacher und berühmten Poeten Hans Sachs (1494–1576) in ihren Reihen hatte. Und aus den Handwerkskreisen stammten und zu ihnen zählten die größten Meister der künstlerischen Blütezeit Nürnbergs: der Steinbildhauer Adam Krafft (um 1450 bis 1509), der Bildschnitzer Veit Stoß (um 1447–1533), der Erzgießer und Inhaber der größten Gußhütte des Nürnberger Messingwerkes Peter Vischer (um 1460–1529) mit seinen Söhnen und schließlich – wenn es auch damals in Nürnberg keine eigene Handwerkerzunft der Maler gab – der Meister der zeichnenden Künste Albrecht Dürer, in dem die Welt den größten deutschen Künstler überhaupt sieht.

Dürers Vater Albrecht Dürer d. Ä., Sohn eines Goldschmieds, war 1455 nach Wanderjahren, die ihn bis in die Niederlande geführt hatten, im frem-



Albrecht Dürer: Selbstbildnis aus dem Jahre 1498. Madrid, Prado

denfreundlichen Nürnberg als Goldschmiedegeselle in die Werkstatt eines angesehenen Meisters eingetreten, dessen 15jährige Tochter er als 40jähriger heiratet. Er stammte aus dem westlichen Ungarn, und zwar aus einem kleinen Ort, der verdeutscht „Tür“ bedeutet und nach dem er sich „Thürer“ oder „Dürer“ nannte; das später aufgenommene Wappen zeigt im Felde eine offene Tür. Nichts läßt jedoch darauf schließen, daß das Geschlecht magyarischen Ursprungs sei. Die moderne Rassenforschung bezeichnet den Dürerschen Typus, den uns die Bildnisdarstellungen des Malers Dürer überliefert haben, als nordisch-dinarisch.

Albrecht Dürer der Sohn war das dritte Kind und der zweite Sohn seiner Eltern, die in 24jähriger Ehe 18 Kinder zeugten. Wenn es auch noch einige weiße Stellen auf der Landkarte seines Lebens gibt, so sind wir doch über das äußere und innere Leben keines deutschen Künstlers seines Zeitalters so unterrichtet wie über das seine, und zwar nicht nur durch zeitgenössische Berichte, sondern – und das ist einzigartig noch im 16. Jahrhundert – durch eine Fülle von Selbstzeugnissen mannigfachster Art: eine Familienchronik und das Bruchstück eines Familiengedenkbuches, ein Reisetagebuch und mehr als dreißig Briefe, verschiedene Gedichte und drei umfangreiche wissenschaftliche Bücher, die seine Kunstlehre und eine Befestigungslehre enthalten. Dazu kommen mehr oder weniger ausführliche Beischriften zu einigen seiner zahlreich erhaltenen Werke. Allein, wenn wir nur das äußere Leben, das zwischen Geburts- und Todesdatum liegt, betrachten, so fällt auf, wie wenig uns die nackten Tatsachen biographischer Daten gerade bei Dürer bedeuten, betrachten wir es aber im Zusammenhang mit seinem Werk, so

spüren wir, wie stark die weltbewegenden Ereignisse auf politischem, religiösem, sozialem und künstlerischem Gebiet, die sich während seines Erdenwandels abspielen, seinem Leben und damit seiner Kunst entscheidende Richtungen geben. Politisch: ein bedeutungsvoller, auch für Dürer bedeutungsvoller Wechsel auf dem Kaiserthron; religiös: die entscheidende Zeitenwende des Jahrtausends, von Dürer mit allen Fasern seines drängenden und bedrängten Herzens erlebt; sozial: eine gewaltige Umschichtung der Stände, das Erwachen des Bürgertums und Bauerntums, für Dürer ein großer Schritt auf dem Wege der Befreiung aus Handwerks- und Gewerbesbanden zu einem freien und anerkannten Künstlertum; künstlerisch: die endgültige Überwindung mittelalterlicher Gebundenheit, die Dürer nicht nur erlebt, die sich in seinem Werk vollzieht. Alles dies läßt sich aus den Daten seines Lebens allein nicht ablesen, das verläuft vielmehr, abgesehen von den großen Reisen, in ruhiger und üblicher Bahn: Lehrzeit und Wanderjahre, Heimkehr und Heirat, Aufträge und Anerkennung; dazu aber kommt bei Dürer das ganz Neue: das Forschen und Schaffen aus innerstem Drang, und dies ist es, was ihn wesentlich von der Gotik scheidet, deren Formensprache er doch zeitlebens verhaftet blieb. Daß auch Dürer seine Motive noch zum größten Teil der religiösen Gedankenwelt entnimmt, ja aus ihr seine stärksten Kräfte zieht, ist in dieser Zeit selbstverständlich, aber er ist auch der erste, der die Alleinherrschaft des Kirchlich-Religiösen im Reiche der Kunst durchbricht. In ganz anderem Maße als die Künstler vorher interessiert ihn das eigene Ich und die Umwelt: der menschliche Körper, die Landschaft und die Erscheinungen des Tages.

Schon mit 13 Jahren zeichnet der junge Albrecht, als er noch Lehrling in der Goldschmiedewerkstätte seines Vaters ist, mit dem Silberstift in feinen Strichen sein Selbstbildnis (heute in der Albertina in Wien), erstaunlich getreu, wie spätere Selbstschilderungen erweisen. Aber nicht nur die Porträtähnlichkeit und die Klarheit dieser Zeichnung sind bemerkenswert, das eigentlich Überraschende ist vielmehr der beispiellose Vorgang, daß bereits im Jahre 1484 einem werdenden Künstler, der noch nicht viele Vorbilder studiert haben kann, das eigene Äußere abbildungswürdig erscheint. Man muß sich vergegenwärtigen, daß die Bildniskunst im 15. Jahrhundert in Deutschland noch kein Betätigungsfeld der Maler ist, daß uns aus dem vordürerischen Nürnberg kein halbes Dutzend Bildnisse überliefert ist, daß Selbstbildnisse von Malern als Einzeldarstellungen, als Bildnistafeln aus dieser Zeit nördlich der Alpen – das Schongauer-Bildnis ausgenommen – sonst überhaupt nicht bekannt sind. Und dieses erste Konterfei aus dem Spiegel bleibt nicht vereinzelt in Dürers Frühwerk: wir besitzen, wohl aus demselben Jahr, im Stettiner Museum ein in Öl auf Papier gemaltes Kinderbildchen Dürers, das allerdings nicht als Original gesichert ist.

Inzwischen hat der Vater dem Drängen des Sohnes, der Maler werden möchte, nachgegeben, er will ihn dem berühmtesten Meister, dem Martin Schongauer in Kolmar (um 1430–1491), in die Lehre geben, dessen weitverbreitete Kupferstiche auch in Nürnberg bekannt waren, aber dieser war in den Jahren gerade auswärts tätig. So kam der Junge 1486 zu Meister Michael Wolgemut (1434–1519), dem tüchtigen und auch geschäftstüchtigen Altarlieferanten Nürnberger und anderer Kirchen, der die bedeutendste Malerwerkstätte der Stadt leitete und in diesen Jahren dem Paten Albrechts, dem Buchdrucker Anthoni Koberger (oder Koberger), viele Holzschnittzeichnungen zu berühmten Büchern lieferte. Von der handwerklich trockenen Malweise des großen Ateliers zeugt Dürers erstes Gemälde, das Bildnis seines Vaters von 1490 (Florenz, Uffizien), während die wenigen geretteten Zeichnungen dieser Zeit, darunter Szenen aus dem täglichen Leben, eher den Einfluß der Kupferstiche Schongauers verraten. Bei Wolgemut scheint Dürer vor allem das Zeichnen (das „Reißen“) für den Holzschnitt gelernt zu haben, das er in den folgenden Wanderjahren verwertet. Nach 3½jähriger Lehrzeit hat er zunächst deutsche Lande durchwandert und ist erst 1492 in Kolmar angekommen, als Martin Schongauer bereits ein Jahr tot ist. Aber der junge Geselle wurde hier und dann auch in Basel von dessen ebenfalls künstlerisch tätigen Brüdern freundlich aufgenommen. In Baseler Holzschnittwerken der Jahre 1492–1494 läßt sich Dürers Tätigkeit nachweisen und auch ein Aufenthalt in Straßburg erscheint durch eine Nachricht gesichert. Die wichtigsten erhaltenen Arbeiten der Wanderjahre sind neben einer schönen aquarellierten Neujahrs-Grußkarte mit dem Christkind (datiert 1493, jetzt in der Albertina in Wien) drei weitere Selbstbildnisse, die er wohl nach Hause geschickt hat. Zwei von ihnen sind mit der Feder gezeichnet, sie zeigen nur

Kopf und Hand. Vor allem das in der Erlanger Universitätsbibliothek bewahrte Blatt von etwa 1492 ist ein Wunder lebendigster Selbstbeobachtung und das andere, wohl aus dem nächsten Jahr (Lemberg, Museum Lubomirski), übertreibt sogar einen Schönheitsfehler des Künstlers: das von der Mutter vererbte Schielen. Auch in dem 1493 datierten ersten gemalten Selbstporträt Dürers (Paris, Louvre) ist die schiefe Augenstellung bemerkt worden. Es zeigt den modisch gekleideten 22jährigen in Halbfigur vor dunklem Hintergrund, mit lang herabfallendem Haar, in den nach gotischer Manier gespreizten Händen die Blume Männertreu haltend, woraus man auf ein Bräutigamsbild schließt. Zwischen diesem und dem nächsten Selbstbildnis liegen fünf für Dürer bedeutungsvolle Jahre.

Inzwischen ist der wandernde Geselle nach Hause zurückgerufen worden. Er trifft Ende Mai 1494 wieder in Nürnberg ein, heiratet bereits Anfang Juli Agnes Frey, die Tochter eines wohlhabenden Kupferschmiedes und Feinmechanikers, die ihm eine Mitgift von nach heutigem Wert etwa 6000 Mark einbringt, anscheinend eine tüchtige, sparsame, aber dem Gatten sehr auf die Finger sehende Hausfrau, die mit seinen graphischen Arbeiten auf die großen Märkte zieht, sie in den Marktbuden in Frankfurt a. M., Ingolstadt, Augsburg und in Nürnberg selbst feilbietet, während der Künstler seine großen Auslandsreisen macht. Besonders glücklich scheint die viel gedeutelte Ehe, der keine Kinder entsprossen, nicht gewesen zu sein und die erhaltenen, nur gezeichneten Bildnisse der Frau sprechen nicht zu ihren Gunsten, doch braucht man Pirckheimers böses Wort über sie: eine „nagert argewenig und kiefend from frauen“ ebenso wie eine wenig schöne Äußerung Dürers in einem Brief an diesen gelehrten und vornehmen Freund nicht allzu wörtlich zu nehmen; ein Mustergatte ist Dürer eben auch nicht gewesen. Jedenfalls läßt er sie wenige Monate, vielleicht schon Wochen nach der Hochzeit allein und reitet oder wandert nach Italien. Über Anlaß und Zweck dieser Reise und die berührten Orte sind viele Vermutungen aufgestellt worden. Wahrscheinlich ist, daß Dürer in Padua die 1448–1457 entstandenen Fresken des Andrea Mantegna (1431 bis um 1506) studiert und im nahen Venedig den später in Nürnberg einige Jahre tätigen Maler und Kupferstecher Jacopo de' Barbari (um 1450 bis um 1515) kennengelernt hat. Wieder in Nürnberg (etwa Frühsommer 1495) macht Dürer, der inzwischen Bürger der Stadt und damit wohl auch Meister geworden ist, Zeichnungen zu Holzschnitten für die Druckerei seines Paten, beginnt in Kupfer zu stechen und lebt hauptsächlich von dem Vertrieb seiner Einzelblätter, die auch ballenweise nach auswärts geschickt werden; ein solcher Ballen geht ihm einmal durch einen wegelagernden Raubritter verloren. Dürers Ruhm wird durch diese Graphiken weithin verbreitet, Blätter mit seinem berühmten Monogramm werden ein Markenartikel und manche Künstler und Verleger verschaffen durch Fälschung dieser Signatur auch ihren geringeren Arbeiten erhöhten Absatz. Die wichtigste graphische Arbeit dieser Zeit, das Hauptwerk der Sturm- und Drang-Zeit nicht des Jünglings, sondern des Mannes, ist die Holzschnittfolge von 15 Blättern zur Apokalypse (den Offenbarungen des Johannes), die 1498 in Dürers Selbstverlag erschien. Es war ein „gewaltiger hinreißender Erguß aus der Tiefe persönlichen Lebens“, ein Weckruf zu einem deutsch gefühlten, antirömischen Christentum, künstlerischer Ausdruck des Unaussprechbaren, Gestaltung traumvisionärer Gesichte, in denen die Not und Angst einer von Hunger, Krieg und Pestilenz mit Ausrottung bedrohten abergläubenerfüllten Menschheit zusammenströmen mit christlichen Erlösungsgedanken und altgermanischen Heldenvorstellungen. Italienische Größe der Formauffassung im einzelnen und unruhvolle nordisch-gotische Linien-sprache, wirklichkeitsnahe Durchzeichnung von Gliedmaßen und Körpern, Gewändern und Geräten, Landschaften und Lufterscheinungen und ein abstraktes phantastisches Liniengefüge mischen sich zu einem erregten Ausdrucksstil von ungeheurer Dichtigkeit. Von diesem deutschesten Dürer hätte eine Brücke zu Grünewalds ekstatischer Ausdruckskunst geführt, aber der Nürnberger Meister ist dann einen anderen Weg gegangen und hat später mit Scham auf diese großartige „Jugendsünde“ zurückgeblickt. Immer mehr stärken sich in ihm jene gewiß nicht minder deutschen Kräfte, die, von Italien angeregt, auf Klärung und Vollendung, auf die Harmonie schöner Teile, auf schöne Proportionierung abzielen.

Den Dürer der Apokalypse stellt das Madrider Selbstbildnis vom Frühjahr 1498 dar (52×41 cm), das wir als erstes der Dürerschen Werke abbilden. Den Dürer der Apokalypse – das will nicht sagen, daß in dem Bildnis das

gleiche unbändig Drangvolle zum Ausdruck komme wie in dem Holzschnittzyklus, im Gegenteil: es ist ein Festtagsbild nicht nur äußerlich durch das modisch festliche Gewand, sondern auch durch die gehobene Feiertagsstimmung, die aus der straffen Komposition und klaren Farbigekeit und aus dem zur Schau gestellten Künstlerstolz spricht. Dürer muß sich in einem Zustand hohen Glücksgefühls befunden haben, wie ein Mensch, der sich von dem Alpdruck wüster Traumgesichte dadurch befreit hat, daß er sich seine Ängste von der Seele geschrieben hat. Im Bildausschnitt unterscheidet sich das Porträt nicht wesentlich von dem fünf Jahre älteren Selbstbildnis, aber der Arm hat jetzt durch eine feste Unterlage seine begründete Stütze bekommen, die vornehm behandschuhten Hände haben nicht mehr die weiblich gezielte Haltung, sondern fügen sich männlich fest ineinander, und wie bei italienischen Bildnissen, die der Meister in Venedig gesehen haben mag, ist jetzt der Hintergrund räumlich belebt und geweitet; ein Fenster, unter dem die ausführliche Signatur mit der Jahreszahl und dem berühmten Monogramm steht, läßt uns einen Blick weit hinaus in eine Alpenseelandschaft tun, die der Künstler aus Reiseskizzen zu einer Ideallandschaft zusammengefügt hat. Das auffälligste gegenüber den früheren Bildnissen ist neben dem inzwischen gewachsenen Bart die gepflegte Haartracht, das von Freunden bespöttelte Geringel und Gekringel zierlicher gebrannter Löck-

Albrecht Dürer: Selbstbildnis aus dem Jahre 1500. München, Pinakothek



chen, die bis auf die Schultern fallen. Deutlich bemerkbar sind auch hier wieder die verschiedene Stellung, Größe und Blickrichtung der Augen. In dem nächsten Selbstbildnis, dem mit einer von Dürer nachträglich erneuerten Signatur, mit der zu Unrecht bezweifelten Jahreszahl 1500 und mit einem lateinischen Text versehenen Bild der Münchener Pinakothek (67×49 cm), stellt der Meister sich ganz von vorn gesehen dar, verzichtet auf Raumschilderung, füllt vielmehr mit dem Brustbild die ganze Bildfläche. Von den Armen läßt er nur so viel wie notwendig sehen, seine Linke (es ist ja ein Spiegelbild), herrlich gezeichnet und wieder so zierlich und geziert wie auf dem Pariser Jugendbild – „nichts Eleganteres konnte man sehen als seine Finger“, sagt ein Zeitgenosse –, greift leicht in das Pelzwerk der Schabe, sie bringt in das sonst mit aller Kunst symmetrisch geformte Bild eine Lösung aus der Starrheit, die vor allem von der scheinbar strengen Einhaltung der Bildmittelachse und der strengen Frontalität des Kopfes mit den geweiteten Augen und mit dem ornamentalen Lockenfall ausgeht. Man weiß, daß Dürer um diese Zeit ganz besessen war von dem Gedanken der Proportion, die er als eine Harmonie schöner Teile in den Bildwerken der Alten und in der – wie er meinte – nach deren Grundregeln gebildeten Kunst der Italiener verwirklicht sah; am Ende seines Lebens schreibt er noch: „ohn rechte proportion kan ye kein bild vollkommen sein, ob es auch so fleißig als das ymer möglich ist, gedacht wirdet“. Er glaubte, die Alten hätten das Geheimnis der richtigen und damit schönen Proportionierung der menschlichen Gestalt und ihrer Teile gekannt, das die modernen Italiener wiedergefunden hätten und nun hüteten, und er war böse, daß man ihm diese Geheimlehre nicht entschleiern wollte. Er hat bei den Bildern, die das Geheimnis in sich zu tragen schienen, die Maße nachgerechnet, Proportionsfiguren mit Zirkel und Richtscheit wieder und wieder entworfen und manches Bild nach dem Schema konstruiert, das er gefunden zu haben glaubte, und hat dann doch resigniert erklären müssen: was die Schönheit sei, das wisse er nicht. Dieser so recht deutsche Forschungstrieb, über den die Italiener gelächelt haben mögen, hat, seit er von solchen Gedanken beherrscht war, viele seiner Bilder in ihrem künstlerischen Gehalt beeinträchtigt und ihnen die Frische und Unmittelbarkeit genommen. Auch das Münchener Selbstbildnis trägt deutlich Spuren dieser Bemühungen um die Form. Man hat bemerkt, daß die Breite der Augen fast genau dem Augenabstand und der Nasenbreite an den Flügeln entspricht, daß die Entfernungen zwischen den Pupillen und von der Nasenspitze zu jeder der Pupillen gleich sind, und man hat diese beiden Maße auch sonst noch in diesem Gesicht Dürers, sowie in den Christusköpfen deutscher Veronikabilder wiedergefunden. Da nun Dürer vielfach Idealköpfe nachgemessen hat und in diesem Selbstbildnis offensichtlich ein Idealbild schaffen wollte (die ungleiche Augenstellung ist gemildert, die Stirn höher gemacht, als sie in Wirklichkeit war), so mag aus der Ähnlichkeit seines Bildes mit dem tra-

ditionellen Antlitz Christi die viel verbreitete irriige Auffassung von dem Christuskopf Dürers entstanden sein. Beabsichtigt hat der Meister solchen Vergleich gewiß nicht. Seit Dürers Tod befand sich das Bild anscheinend schon im Besitz des Nürnberger Magistrats. Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Holztafel parallel zur Bildfläche durchsägt, das Bild auf die hintere Tafel kopiert, das Original gestohlen und 1805 für 600 Gulden an die kurfürstliche Galerie in München verkauft; 1905 wurden die Augen durch das Attentat eines Verrückten beschädigt.

Eine Selbstaktzeichnung mit der Feder hat sich in der Bremer Kunsthalle erhalten: mit dem Finger weist hier Dürer auf eine kranke Stelle seines Leibes in der Milzgegend und schreibt dazu, daß es ihm da wehtue. Wahrscheinlich hat er das Blatt 1509 einem Arzt zur Fernkonsultation geschickt.



Albrecht Dürer: *Weiher bei Sonnenuntergang*. Aquarell. London, British Museum

Bei den sonstigen Bildnissen, die Dürer bis 1500 gemalt oder gezeichnet hat, bemerkt man ein starkes Herausarbeiten des seelischen Ausdrucks, sobald die persönliche Anteilnahme des Künstlers mitspricht, wie bei dem nur in Kopien erhaltenen Vaterbild von 1497, bei dem schönen Porträt des Ravensberger Faktors Oswolt Krel von 1499 (München) und wohl auch bei dem mit Wasserfarben auf Leinwand gemalten Bildnis seines Gönners, des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen von 1496/97 (Berlin). In dessen Auftrage hat der Meister mit Werkstattgehilfen für die Wittenberger Schloßkirche in dieser Zeit mehrere Altarbilder geschaffen, darunter den eigenartig herben sog. Dresdener Altar (jetzt in der Dresdener Galerie). Im Vordergrund seines Interesses aber steht seit etwa 1500, besonders seit Ja-

copo de' Barbari, den die Deutschen Jakob Walch (den Welschen) nannten, in Nürnberg tätig war, der menschliche Akt und die Errechnung seiner Normalmaße. Diese Bestrebungen, mit denen die Ausbildung und Verfeinerung der Kupferstichtchnik gleichlaufen, gipfelten in dem Stich „Adam und Eva“ aus dem Jahre 1504.

Ebenso wie das Selbstporträt und der nackte menschliche Körper ist das reine Landschaftsbild ein Thema, das erst von Dürer für die Malerei erobert worden ist. Unter seinen Werken dieser Art ragen die farbigen Aquarelle besonders hervor, gleichwertig sind ihnen aber auch einige mit der Feder, dem Silberstift oder mit Kreide gezeichnete Skizzen. Viele von ihnen sind geographisch bestimmt worden, teils nachträglich von Dürer selbst, teils von der neueren Forschung. Es sind Nahsichten und Fernsichten, Darstellungen von Städten, Burgen, Häusergruppen, Gebirgstälern, Wäldern und Teichen, in Nürnbergs Umgebung, in Tirol, am Rhein und in den Niederlanden entstanden, aber es befindet sich kein italienisches Straßenbild darunter. Diese Blätter dienten Dürer als Studienmaterial zur Verwertung in Gemälden oder Graphiken. Man findet jedoch unter den Aquarellen einige, von denen man annehmen möchte, daß sie gleich lyrischen Gedichten aus dem Augenblick einer beglückten Naturgefühlstimmung geboren wurden. Aber weder Dürers Zeitgenossen noch ihm selber wäre wohl

der Gedanke gekommen, ein solches Blatt als ein wirklich fertiges Bild anzusehen, es zu rahmen und aufzuhängen. Manche dieser Landschaftsaufnahmen hat man auf Hintergründen Dürerscher Bilder wiedergefunden. Das von uns wiedergegebene Aquarell „Weiher bei Sonnenuntergang“ (London, British Museum) dürfte etwa 1495 in Franken aufgenommen sein. Es ist sicher im Freien vor der Natur gemalt, jedoch nicht ganz zu Ende geführt; die Abendstimmung war wohl vorübergegangen, bevor Dürer das Blatt in allen Teilen vollenden konnte. Ganz flüchtig hingeworfen ist die Wolkenbildung, den Kiefernstämmen links fehlen noch die Äste, die auf der rechten Seite eine so kraftvolle Silhouette bilden, auch der Horizont ist noch frei, aber mit großer Sorgfalt sind bereits die feinen Gräser und Büschel des Vordergrundes ausgeführt, bei denen wir an die berühmten Pflanzenaquarelle

Dürers, wie das große und das kleine „Rasenstück“, die „Akelei“ und andere, erinnert werden. In den Aquarellen gelingt dem Meister etwas, das er im großen Gemälde nicht erreicht, auch als Aufgabe noch nicht empfindet: er baut solche Stimmungsbilder rein aus farbigen Elementen auf, während die großen Figurenbilder vielfach noch mehr oder weniger kolorierte Zeichnungen sind.

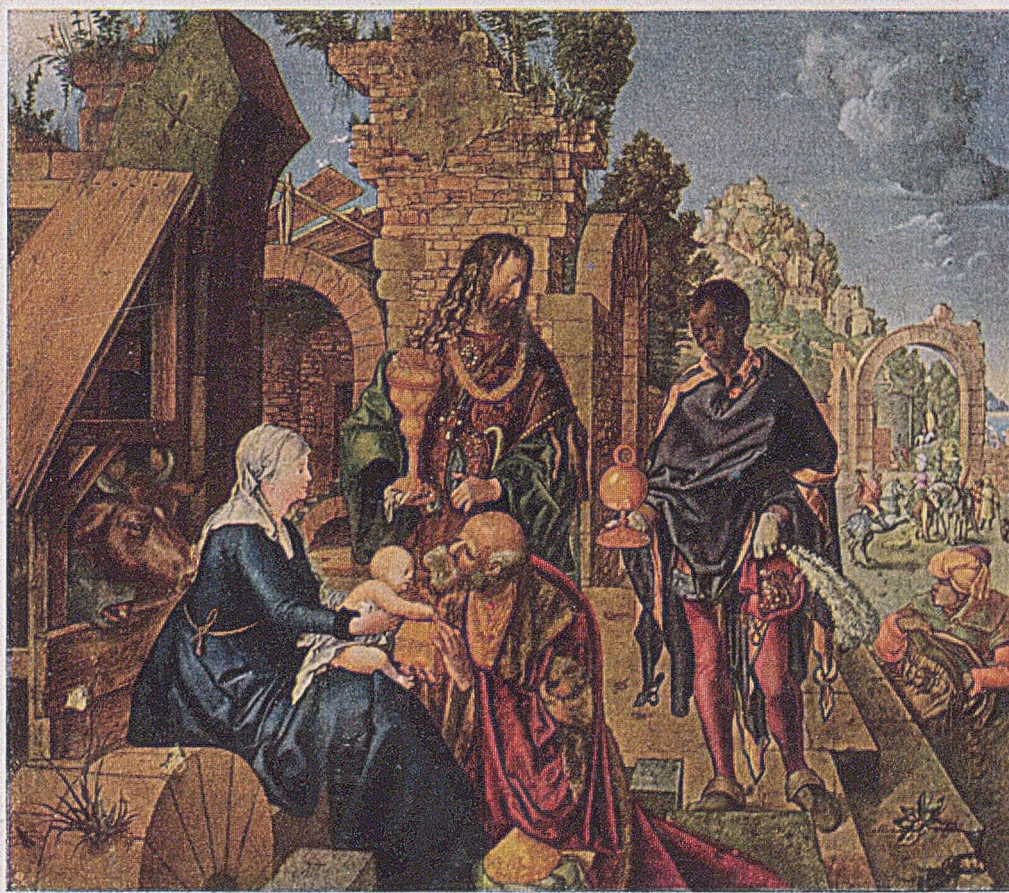
Das gilt auch von einem farbig so schönen Altarbild wie der „Anbetung der Könige“ von 1504 (0,98 × 1,12 m), das, wahrscheinlich für die Wittenberger Schloßkirche im Auftrag des kurfürstlichen Mäzens Friedrich des Weisen gemalt, in die Uffizien von Florenz gelangt ist. Das altbeliebte Motiv, auch von Dürer in Holzschnitt und Zeichnung noch mehrmals behandelt, ist hier wie sonst bei ihm in die traditionelle Umgebung, in die „Hauslandschaft“ der hl. Familie gesetzt. Es ist eine Palastruine von antischem Geschmack, d. h. wie sich der nordische Künstler etwa die Antike Palästinas vorstellte. Für die Gesamtszenerie eines so heiligen Vorganges, wie es die Anbetung des Kindes ist, be-

nutzt Dürer keine seiner heimischen landschaftlichen Naturstudien. Stall, Ruine und fernragende Burg sind daher Idealkonstruktionen, aber mit bewundernswertem Geschick ist mit ihnen eine starke Tiefenwirkung erzeugt. Am Gesträuch und Gebüsch jedoch, das sich zwischen Steinritzen und auf dem zerfallenen Gemäuer üppig entfaltet, und an dem Kleingetier, dem Schmetterling links vorne und dem Hirschkäfer rechts unten, erkennt man die Wichtigkeit der naturalistischen Pflanzen- und Tierstudien Dürers, zu denen außer dem berühmten „Feldhasen“ auch der hier verwendete „Hirschkäfer“ gehört. Die ursprüngliche Sechsfigurengruppe im Vordergrund ist durch Übermalung des Joseph, der auf der linken Seite, halbverdeckt von Maria, gestanden hatte, im 17. Jahrhundert in eine Fünffigurengruppe verwandelt worden; zwischen ihr und dem weit hinten reitenden Gefolge vermittelt ein Gefolgsmann mit der Reisetasche. Wie üblich kniet der älteste, der europäische König Balthasar vor dem Kinde, das sich lebhaft über die dargebotenen Schätze hermacht. Die aufrechte Mittelfigur des zweitältesten, des türkisch-asiatischen Königs Melchior (hier ohne Turban), in dem man mit Unrecht ein verstecktes Selbstbildnis Dürers vermutet hat, wendet sich zu der Kasperlfigur des jungen afrikanischen Königs Kaspar, der nur zaghaft heranzutreten scheint. Die starke harmonische Farbigekeit der Tafel ruht auf diesen menschlichen Gestalten, wäh-

rend die Szenerie in einen gleichmäßig bräunlichen Ton gehüllt ist. Aber dieser Farbenschönheit merkt man an, daß sie nicht gleichzeitig mit der zeichnerischen empfundenen Komposition entstand, sondern ihr erst nachträglich zugefügt wurde. Die religiösen Bilder jener mittleren Zeit, zu denen auch der berühmte Paumgartner-Altar von etwa 1498 (München, Pinakothek) gehört, haben der ungerechten Vorstellung Nahrung gegeben, daß Dürer im Grunde kein Maler, sondern nur ein Meister der Zeichnung gewesen sei; diese Ansicht findet eine Stütze vor allem in der eindringlichen Gestaltung der etwa gleichzeitigen Holzschnittfolgen der „Großen Passion“ (1498/1500 begonnen, 1510/11 zu Ende geführt) und des „Marienlebens“ (1501–1505, ebenfalls 1510/11 vollendet). Aber schon die überaus köstliche Bildschöpfung der „Stillenden Maria“ des Wiener Museums (mit dem Datum

1503) erweist seine starke malerische Fähigkeit.

In Venedig, wohin Dürer im Sommer oder Herbst 1505 mit geldlicher Unterstützung des Freundes Pirckheimer auf etwa 18 Monate reist, muß er selbst erfahren, daß man ihn hier mehr als Stecher denn als Malerschätzte. Aber es gelingt ihm, seine Landsleute und die Venezianer bald eines Besseren zu belehren. Zunächst verkauft er fünf von sechs mitgebrachten Gemälden, dann malt er noch 1505 das von uns wiedergegebene farbig sehr reizvolle Bild einer jungen Venezianerin (35 × 26 cm), das 1923 aus der Verschollenheit in das Wiener Museum gelangte. Die Achsel- schleife der linken Bildseite und die benachbarten Gewandteile sind nicht ganz ausgeführt und die Fleischtöne des Gesichtes haben wohl nicht die letzte Lasur erhalten. Man schließt daraus, daß das Bild nicht im Auftrag gemalt wurde, sondern einer persönlichen Freundschaft mit der hübschen, lebensfrohen Dame, wahrscheinlich einer Kurtisane, seine Entstehung verdankt und durch plötzlichen Abbruch der Beziehungen oder wegen eines dringlichen Auftrags liegen blieb.



Albrecht Dürer: Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien

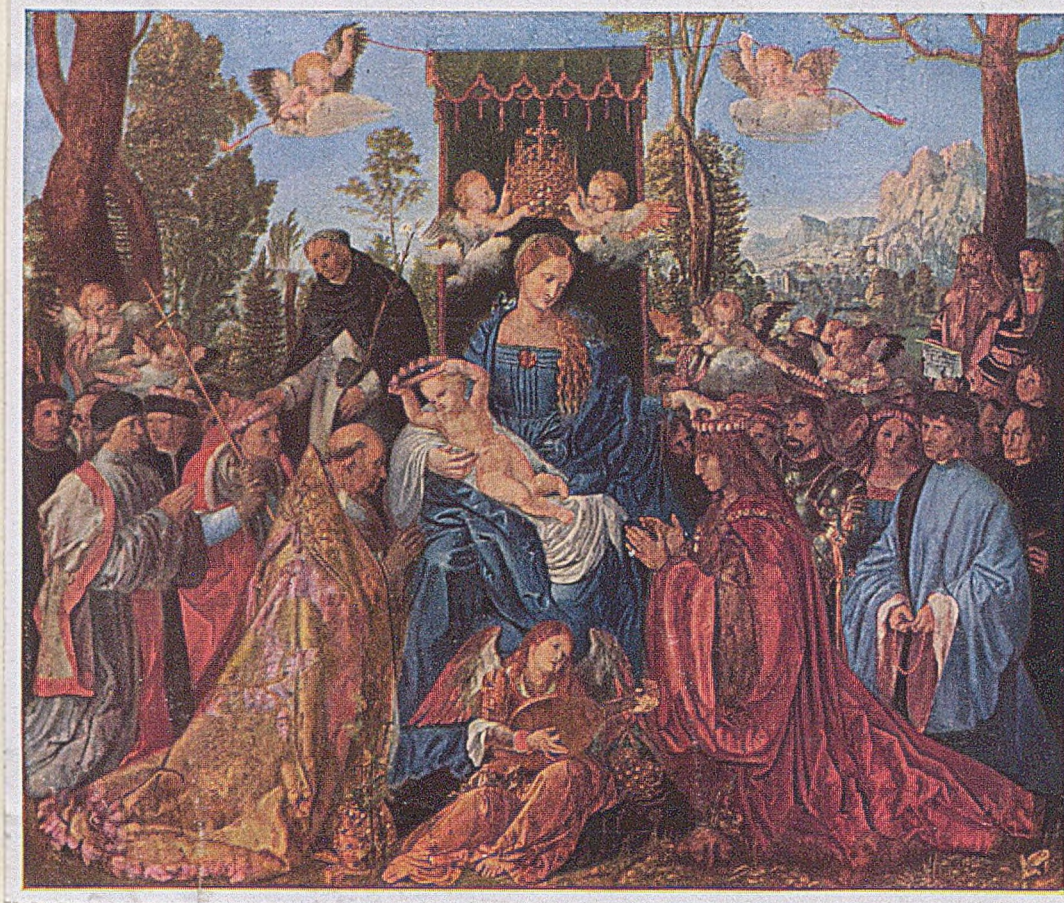
Dieser bedeutende Auftrag kam noch im Jahre 1505, und zwar von der deutschen Kaufmannsgesellschaft Venedigs für ihren Altar in der Kirche S. Bartolomeo, nahe dem Fondaco de' Tedeschi. Nach umfangreichen Vorbereitungen, von denen Skizzen zeugen, beginnt Dürer am 7. Februar 1506 mit der Malarbeit, die er – die Unterbrechungen wohl abgerechnet – in fünf Monaten, wie er in der Inschrift stolz hervorhebt, unter der wachsenden Anteilnahme der künstlerisch interessierten Kreise Venedigs im September zu Ende führt. Selbst der Doge und der Patriarch kommen sich das Werk ansehen und bieten dem deutschen Meister 200 Dukaten jährlich, wenn er in ihrem Dienst in der Lagunenstadt bleibt. Aber Dürer lehnt ab. In den erhaltenen zehn Briefen an den Freund Pirckheimer – die man in einer vermauerten Wandnische des Imhoff'schen Hauses in Nürnberg entdeckt hat – findet sich manches von Glück, Frohsinn und Stolz geschwellte Wort über das Werden des Bildes und die Anerkennung, die ihm gezollt wird: „Und ich hab auch die Moler geschiltt, die do sagten, im Stechen wär ich gut, aber im Molen west (wüßte) ich nit mit Farben umzugehn. Itz spricht Iderman, sie haben schöner Farben nie gesehen. . . . Sie sagen, daß sie erhabner leblicher (lieblicher) Gemäl nie gesehen haben.“ Es handelt sich um das „Rosenkranzfest“ (1,60 × 1,93 m), das später von Kaiser Rudolf II. erworben und 1793 an das Chorherrenstift

Strahow in Prag gegeben wurde. 1933 gelangte es, trotz Millionen-Angeboten des Auslandes, in den Besitz des tschechischen Staates (Prag, Rudolfinum), der dem Stift dafür Wälder überließ. Dargestellt ist die Verleihung von Rosenkränzen und damit der Segnungen des Rosenkranzgebetes an den Kaiser Maximilian I. und den Papst Julius II. durch Maria und das Jesuskind, während der hl. Dominikus, der Gründer des Rosenkranzkultes, und schwebende Engel der gesamten gläubigen Christenheit ebenfalls Rosenkränze austeilten. Unter die ganz der Andachtsstimmung hingeebenen Vertreter der Christenheit, verkörpert durch die namhaftesten Mitglieder der deutschen Kolonie und venezianische Würdenträger, deren Bildnisse (Kardinal Grimani und die Fuggersippe) man zum Teil identifiziert hat, mischt sich Dürer selbst (rechts am Baum) mit dem Augsburger Humanisten Konrad Peutingger; in ähnlicher Weise stellt sich der Meister auch in den nächsten großen Altartafeln dar, die er zwischen 1508 und 1511 in Nürnberg ausführt: dem für den Kaufmann Jakob Heller in Frankfurt a. M. 1509 gemalten Bild der „Himmelfahrt und Krönung Marias“ (1674 in München durch Feuer zerstört, alte Kopie im Frankfurter Städtischen Museum), der für Friedrich den Weisen 1508 geschaffenen „Marter der zehntausend Christen“ und der 1511 für eine Nürnberger Kapelle gestifteten „Anbetung der hl. Dreifaltigkeit durch alle Heiligen“ (beide heute im Wiener Museum). Trotz der Zerstörung und mangelhaften Ausbesserung von fast zwei Dritteln des Rosenkranzbildes strahlt die große figurenreiche Tafel noch heute in leuchtender Farbenschönheit, von der unsere kleine Wiedergabe nur eine allgemeine Vorstellung vermitteln kann; eine alte Kopie in Wien gibt etwa den ursprünglichen Eindruck vor der Übermalung. Von dem Farbenjubiläum, das den Maler Dürer in dem glücklichen Jahr 1506 ergriffen hat, legt auch

das gleichzeitige Andachtsbild der „Madonna mit dem Zeisig“ in Berlin Zeugnis ab. Fragen wir uns aber, was italienisch an diesen Bildern ist, mit denen der Deutsche bewußt in Wettbewerb mit der hohen Malkultur Venedigs treten wollte, so mögen wir wohl finden, daß die symmetrische und stimmungsmäßige Ausgewogenheit der Bildteile italienischen Darstellungen der „Santa Conversazione“ entspricht; wir mögen auch feststellen, daß die Engel, im besonderen der musizierende Engel des Rosenkranzbildes, aus Bildern Giovanni Bellinis (um 1430–1516) hergeflattert sind, daß dieser große von Dürer hochverehrte Meister auch die Baldachine der beiden Marienbilder hergeliehen hat, ja auch die Farbenpracht mag sich an venezianischer Malerei entzündet haben, aber im übrigen, in der Fülle individuellen Lebens, haben diese malerischen Hauptwerke Dürers durchaus deutschen Charakter. Italienischer wirkt er, wenn er nackte Gestalten darstellt, wie in den sorgfältig konstruierten Akthildern von Adam und Eva (Madrid, Prado), die er 1507 in Venedig oder nach seiner Heimkehr in Nürnberg malt. Auch den venezianischen Bildnissen merkt man an, daß Dürer die Porträtkunst der Venezianer mit Erfolg studiert hat. In dem seltsamen in fünf Tagen gemalten Bild „Christus unter den Schriftgelehrten“ (Rom, Galleria Borghese) spürt man Leonardos karikierende Charakterisierungskunst. In der Heimat erwarten den Meister, der sich jetzt ganz als Maler fühlt,

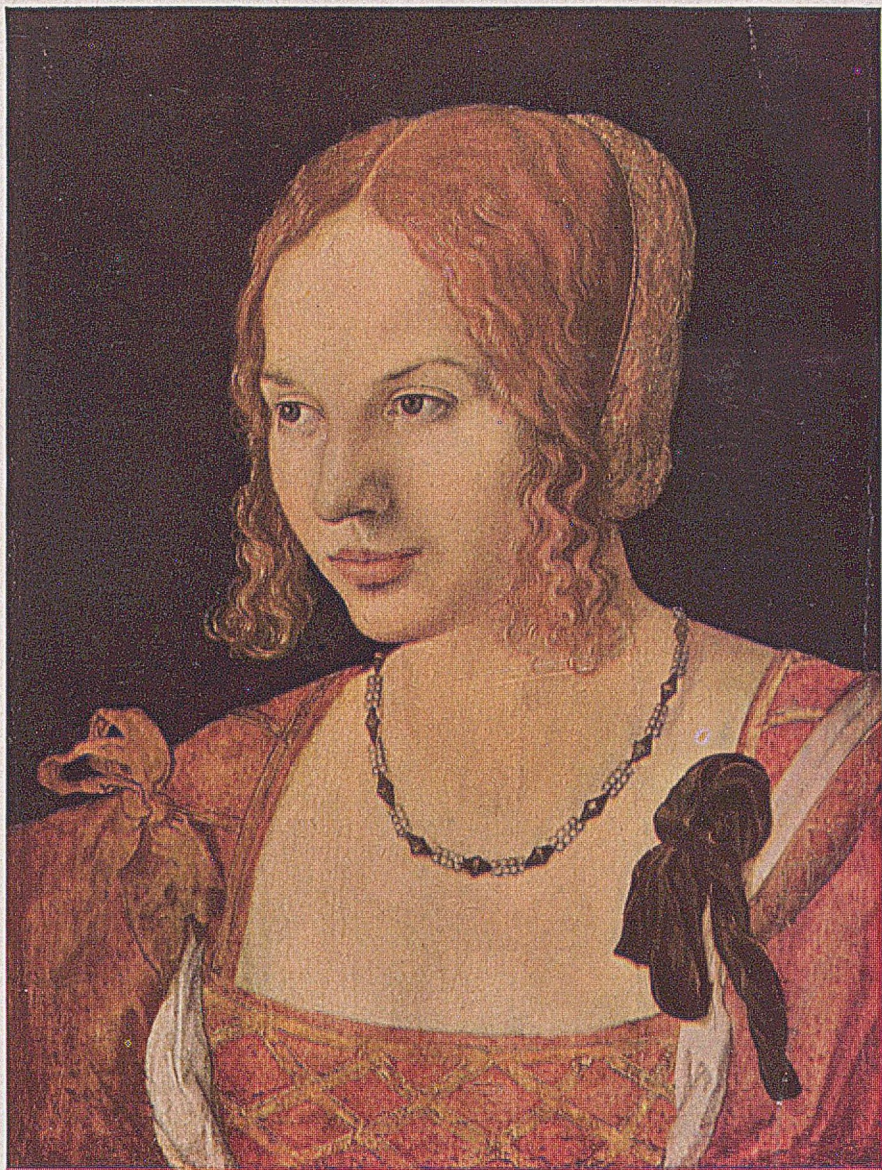
große Aufträge, die er in kläubernd sorgfältiger Arbeit erledigt; es sind die drei bereits erwähnten figurenreichen Altarbilder, auf denen er selbstbewußt seine Bildnisse mit Schrifttafeln anbringt. Während er sich auf dem Bild für Venedig „germanus“ (Deutscher) nannte, bezeichnet er sich auf dem für Wittenberg bestimmten Gemälde als „alemanus“ (Süddeutscher) und auf dem Nürnberger Altar als „noricus“ (Nürnberger). Aber die Malerei bringt ihm zu wenig ein, wie er in den in Abschriften erhaltenen Briefen an seinen Frankfurter Auftraggeber Heller klagt, und er widmet sich ganz der Graphik, vervollständigt die begonnenen Holzschnittfolgen und fügt einen weiteren Zyklus, „Die kleine Passion“, hinzu, in der das Pathos und die Dramatik der „Großen Passion“ wesentlich beruhigter erscheinen. Es folgt die Kupferstichpassion, die er 1513 abschließt. Dieses und das nächste Jahr

sind Hauptjahre des Kupferstichs (u. a. die allbekanntesten „Meisterstiche“: 1513 „Ritter, Tod und Teufel“, 1514 „Hieronymus im Gehäus“ und „Melancholie“). Zwischendurch versucht er sich in Radierungen (am bekanntesten „Die Kanone“ von 1518), zeichnet 1514 das außerordentliche Bildnis seiner Mutter kurz vor ihrem Tode und entwirft mit Gehilfen die Risse für die Riesenholzschnitte der „Ehrenpforte“ (1515), des „Triumphzuges“ und des „Triumphwagens“ im Auftrage und zu Ehren des Kaisers Maximilian; man spürt das Unbehagen des Meisters am Hofdienst. Der Kaiser, den er auch porträtiert (1518) und dessen Gebetbuch er mit köstlichen Randzeichnungen auf Pergament versieht (1515), setzt ihm 1515 ein Jahresgehalt von 100 Gulden aus. Der Wechsel auf dem Kaiserthron, der die deutschen Lande nach Maximilians Tod 1519 in tiefe Wirrnis stürzt, bringt ihm zunächst den Ausfall dieses Ehrensoldes. Er reist, der Pest ausweichend, am 12. VII. 1520 mit Frau und Magd in die Niederlande, um bei der Kaiserkrönung Karls V.



Albrecht Dürer: Das Rosenkranzfest. Prag, Rudolfinum

in Aachen seine Ansprüche geltend zu machen, was ihm auch schließlich gelingt. Wir besitzen über diese niederländische Reise in Abschrift ein Reisetagebuch Dürers, in das er seine Ausgaben und Einnahmen peinlich genau eingetragen hat. Er führt darin auch sorgfältig die fast 120 Porträtzeichnungen auf, die außer fünf Ölbildnissen und einem farbig meisterhaften Hieronymusbild (in Lissabon) in den Niederlanden entstehen und von denen viele erhalten sind. Ebenso genau führt er Buch über die Mahlzeiten mit berühmten oder unberühmten Leuten oder „mit mir selbst“ (während Frau und Magd oben in der Küche essen müssen), ferner über Schenkswürdigkeiten und Alltagslebnisse aller Art. Wir erfahren die genaue Reiseroute mit allen Abstechern, lesen, daß ihm zu Ehren die Stadt Antwerpen, deren Anstellungsangebot mit 300 Philippgulden Jahresgehalt er ablehnt, ein „überköstlich“ Bankett gibt: „Und do ich zu Tisch geführet ward, da stund das Volk auf beeden Seuten, als führet man einen großen Herren. Es waren auch unter ihnen gar trefflich Personen von Namen, die sich all mit tiefen Neigen auf das Allerdemütigste gegen mir erzeugten“. In den anderen Städten ergeht es ihm ähnlich, er verkehrt mit den bedeutendsten niederländischen Künstlern, wie Quentin Massys, Lucas van Leyden, Barend van Orley, mit den Humanisten, wie Erasmus von Rotterdam, mit reichen Kaufleuten aller Länder, wird von der Statthalterin der Niederlande freundlich empfangen,



*Albrecht Dürer: Bildnis einer jungen Venezianerin
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*

speist mit ihr und dem dänischen König, den er auch porträtiert. So gleicht diese Reise einem Triumphzuge. Für die Rückreise aber, die er am 6. VII. 1521 antritt, muß der gefeierte Meister sich 100 Gulden leihen.

Als Dürer wieder in Nürnberg eintrifft, bringt er im Gepäck an Stelle der in Mengen nach den Niederlanden mitgeführten Holzschnitte und Stiche viele geschenkte, eingetauschte und gekaufte Kuriositäten und Kunstwerke heim, dazu auch Geschenke für Freunde und außerdem ein gewichtiges Skizzenbuch, von dem Einzelblätter später in die verschiedensten Museen gelangt sind. In Zeichnungen und vor allem in Kupferstichen überliefert er nun der Nachwelt zum ewigen Gedächtnis und zum Ruhm in bewußter Absicht und in selbstbewußtem Künstlerstolz die Bildnisse der bedeutendsten Persönlichkeiten seines Jahrhunderts und holt dabei das Letzte und Tiefstverborgene aus den Köpfen heraus. Auch im Gemälde werden noch einige charaktervolle Männer der Zeit verewigt, am bekanntesten sind darunter die beiden 1526 datierten in Berlin bewahrten Bildnisse zweier Nürnberger Ratsherren, des feuerköpfigen Hieronymus Holzschuher, der uns mit leidenschaftlichem Zornesblick anblitzt, dessen rosige Wangen von feingekräuselten, säuberlich gezeichneten Härchen umrahmt sind, und des verschlossenen, aber energiegeladenen Jakob Muffel (48×36 cm) mit den verkniffenen Lippen, den harten Augen und der spitzigen Nase eines bürgerlich hochmütigen Regenten.

Für Altarbilder aber, zu denen Dürer jetzt manchen Entwurf zeichnet, ist die Zeit nicht günstig, diese Zeit des Zusammenbruchs der mittelalterlichen Weltordnung, diese Zeit der geistigen, sittlichen und religiösen Erneuerung, die wir das Reformationszeitalter nennen. Der Bau der christlich-katholischen Weltkirche war bereits erschüttert, als Dürer zu malen begann; wir spüren das Wanken der kirchlichen Autorität in Dürers Apokalypsenbildern. Wir spüren unmittelbarer als in den für Besteller gemalten Tafeln auch in seiner späteren religiösen Graphik, in den Passionsfolgen, dem Marienleben und den Einzelblättern, darunter besonders den Darstellungen Christi am Ölberg, das Ringen um ein persönliches Erleben der Religion, einer deutschen Religion, die aus Zweifeln und Seelenkämpfen geboren wird. Es ist die gleiche Seelengestimmtheit, aus der heraus Luther seit 1517 zu einer Revolutionierung des religiösen Gewissens aufruft. Von Luthers Schriften wird Dürer tief ergriffen, das Gerücht seiner Ermordung, das den Meister in den Niederlanden erreicht, erschüttert ihn aufs heftigste, die Niederschrift seines Gefühlsausbruchs im Reisetagebuch gleicht einem Verzweiflungsschrei und enthält scharfe Worte gegen das römische Papsttum. Aber ebenso wie Luther den christlichen Glaubensinhalt unangetastet lassen wollte, hat auch Dürer sich niemals vom katholischen Glauben entfernt. Die Marienverehrung spielt weiter eine große Rolle in seinem Werk, das Leiden Christi zu schildern, gilt ihm stets als eine Hauptaufgabe des

Albrecht Dürer: Bildnis des Ratsherrn Jakob Muffel. Berlin, Deutsches Museum



Künstlers. Weder Luther noch Dürer dachte damals an eine Lösung von der alten Kirche, an eine konfessionelle Absonderung. Aber die neue Glaubensbewegung hatte weiterdrängende Mitläufer, und als Nürnberg 1525 dem Luthertum offiziell Einlaß gewährte, waren auch hier, und gerade in Dürers Werkstatt, Kräfte am Werk, denen Luther nicht weit genug ging, die mit der Kirchensatzung auch den Gottesglauben ausrotten und gleich den aufrührerischen Bauern einen sozialen Umsturz herbeiführen wollten. Man machte den drei gottlosen Malern, von denen wohl mindestens einer Dürerschüler war, und dem Rektor der Sebaldusschule den Prozeß, sie

wurden ausgewiesen, durften aber später wiederkommen. Es blieben jedoch in Nürnberg noch viele Schwärmer und Sektierer, die die Ordnung gefährdeten, und gegen sie wendet sich der Meister mit der ganzen Inbrunst eines leidenschaftlichen Herzens und mit den höchsten Mitteln seiner Kunst in seinem letzten großen Werk, den sog. „Vier Aposteln“ (je 2,05 x 0,76 m). Die übliche Bezeichnung der beiden Tafeln, die ursprünglich als Altarflügel gedacht sein mögen, ist nicht ganz zutreffend, denn Markus, der auf der rechten Tafel hinter dem dreizehnten Apostel, dem Heidenbekehrer Paulus, mit zornfunkelnden Augen hervorblitzt, ist kein Apostel, sondern der Evangelist, der den Apostel Petrus auf seinen Fahrten begleitet hat. Während Markus deutlich als Choleriker charakterisiert ist, der kaum an sich halten kann, greift der Sanguiniker Paulus entschlossen zum Schwert, beide bereit, den Christenglauben zu verteidigen, beide Vertreter des tätigen heroischen Lebens, der „vita activa“. Ihnen gegenüber die beiden Typen der „vita contemplativa“, des Wahrheitforschens, der greise Phlegmatiker Petrus, einst schnell mit dem Schwert zur Hand, in besinnlicher Gelassenheit, den Schlüssel als Inhaber aller Gewalt in Händen haltend, und vor ihm der melancholische Forschergeist Johannes (mit den Zügen Melanchthons), der in tiefem und scharfem Sinnen sich über die Heilige Schrift beugt. Die vier Komplexionen oder Temperamente mittelalterlicher Auffassung sind also dargestellt, wie bereits der Schriftkünstler Neudörfer 1547 berichtet, der in der Werkstatt Dürers die Beischriften darunter gesetzt hat. Diese sind aus Textstellen der vier dargestellten Ur-

christen nach der Lutherschen Übersetzung des Neuen Testaments zusammengestellt. Sie sagen den Verfälschern der Christenlehre heftige Fehde an, sie sollen dem Rat der Stadt Nürnberg, für dessen Sitzungssaal Dürer die Tafeln am 7. X. 1526 stiftete, das Rüstzeug im Kampf gegen die Sektierer liefern. Als die Bilder 1627 nach München gebracht wurden, sägte man die Unterschriften ab und gab sie mit Kopien der Bilder an Nürnberg zurück, da man den Text als antipäpstlich auffaßte; seit einigen Jahren sind sie wieder mit den Bildern vereinigt. Künstlerisch bedeuten die beiden Tafeln die Krönung des Strebens nach edler Form. Monumentalen Standbildern gleich – „Gefäße tiefer und leidenschaftlicher Geistigkeit“ – stehen die Glaubenshelden, umschlossen von Gewändern, die in großen ruhigen Falten niederfließen, aus denen alle gotische Zierlichkeit und Schnörkeligkeit, alles knitterige Gefält gewichen sind. Ihre Anordnung ist italienischen Ur-

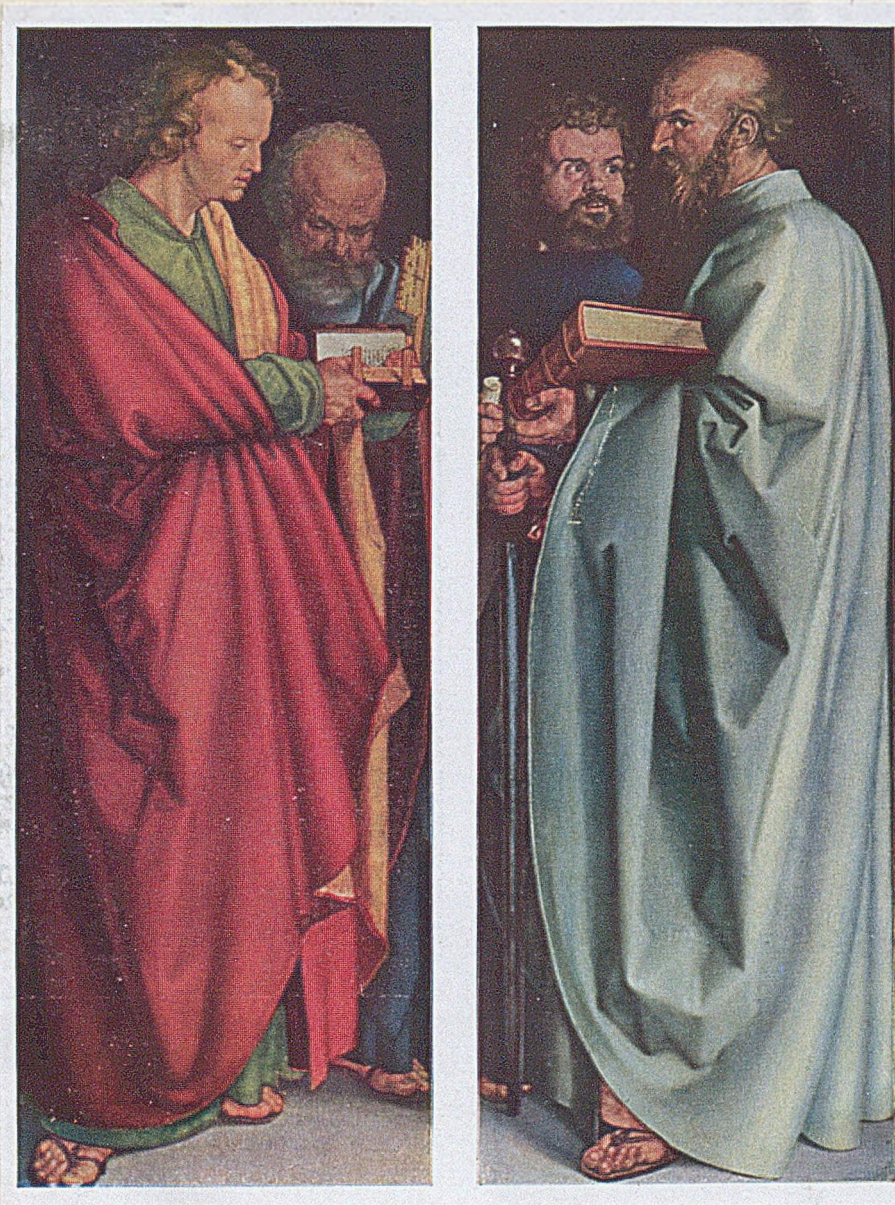
sprungs, entstammt Bildern der „Santa Conversazione“, im besonderen einem Altar Giovanni Bellinis vom Jahre 1488. Nirgends sonst in deutscher Kunst aber sind italienische Form und deutsche Geistigkeit solch engen, unlösbaren Bund eingegangen, wie in diesem Vermächtnis des großen deutschen Meisters an seine Nation, das zugleich den erhabenen Schlußstein seines Lebenswerkes bildet.

Seinen Schülern und Kunstgenossen die Wege zur Kunst zu ebnen, ihnen die Mühen zu ersparen, die er selbst verwandt hatte, um hinter die Geheimnisse echter Kunst zu kommen, widmet der alternde Meister seine letzten

Jahre. Er schreibt als ein Testament in fast Lutherschem Deutsch ein Lehrbuch der Malerei, eine „Speis für die Malerknaben“, in mehreren Büchern, von denen er einen Teil noch selbst herausgibt, und angesichts drohender Türkengefahr entwirft er seine Befestigungslehre. Seiner Witwe hinterließ er ein erkleckliches Vermögen: 6848 Gulden, 7 Pfund und 24 Pfennige, nach heutigem Werte etwa 200 000 M. HANS VON KULMBACH (um 1480 bis 1522). Die Nürnberger Malerei steht bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts stark unter dem Einfluß Dürers. Die allmähliche Loslösung vom spätgotischen Stil wird von allen Künstlern, selbst von der Werkstatt des alten Wolgemut, dankbar übernommen, von vielen freilich allzu oberflächlich oder gar unbeholfen nachgeahmt. Gegenüber einer noch immer vorherrschenden Neigung zum Gefälligen und Behäbigen tritt jetzt in Nürnberg auch ein selbständigeres Schaffen von Persönlichkeiten hervor, die das Werk des Meisters in der einen oder anderen Richtung fortführen. Unter ihnen verdient vor allem Dürers Schüler Hans Süss Beachtung, der gewöhnlich nach seinem Geburtsort Hans von Kulmbach genannt wird. Er wird noch bei Wolgemut oder schon bei Dürer in die Lehre gegangen sein, keinesfalls, wie überliefert ist, zunächst bei dem venezianischen Maler und Kupferstecher Jacopo de' Barbari, der erst seit April 1500, als Kulmbach bereits etwa das zwanzigste Lebensjahr erreicht hatte, einige Jahre für Kaiser Maximilian in Nürnberg tätig war. Auf seiner Wanderschaft mag Kulmbach vor 1500 die Kunst am Niederrhein und in den Niederlanden kennengelernt haben und möglicherweise ist er später,

um 1510, auch in Venedig gewesen. Entscheidend war für ihn jedenfalls die Nähe Dürers, der ihm 1511 für eines seiner Hauptwerke, den Tucher-Altar von 1513 in der Sebalduskirche in Nürnberg, den Entwurf liefert, den jetzt das Berliner Kupferstichkabinett besitzt. Aus der spätgotisch gedrängten Figurenanordnung Dürers macht Kulmbach eine schöne weiträumige Anlage nach Art einer venezianischen „Santa Conversazione“ mit lieblicher Engelsmusik und landschaftlichen Fernblicken. Seit etwa 1505 entstehen in seiner Werkstatt, die anscheinend die Traditionen des überalterten Ateliers Wolgemuts und auch dessen Vielgeschäftigkeit übernimmt, zahlreiche Altarwerke, die nicht immer gleiche Höhe behalten.

Sein erstes reifes Werk ist der Marien-Altar von 1511 für das Paulinerkloster Skalka in Krakau, von dem sich dort und in Nürnberg Flügelteile erhalten haben. Das Mittelstück mit der hier wiedergegebenen „Anbetung der



Albrecht Dürer: Die Apostel. München, Pinakothek

Könige“ (1,52×1,10 m) ist in das Berliner Deutsche Museum gelangt. Nicht nur die Schilderung von Architektur und Landschaft, die Verwendung von verwittertem Mauerwerk und verkürzt gezeichneten Holzbrettern zur Erzielung perspektivischer Raumwirkung, sondern auch die Figurenanordnung und zahlreiche Einzelheiten, wie die antike Säule, das Strauchwerk auf dem Gemäuer und nicht zuletzt die Gestalten des Joseph und des stehenden Königs, sind uns von Bildern und Holzschnitten Dürers vertraut, so daß wir annehmen dürfen, der Schüler habe auch hier einen Entwurf des Meisters benutzt. Trotz der großen Figurenzahl ist eine geschlossene Gesamtwirkung erreicht und durch geschickte Gruppenbildungen, bei denen immer drei Personen zusammengefaßt werden, eine übersichtliche Darstellung aller Vorgänge gegeben. Die in die linke Ecke des Vordergrundes gerückte Gruppe der Maria mit dem Kinde, vor der – ganz entgegen der auch von Dürer für diese Szene nicht verlassenen Tradition – außer dem ältesten König der junge Mohrenfürst kniet, erinnert uns an Dürers Rosenkranzfest (vgl. S. 46); wir bemerken hier wie dort das Knien zweier Männer beiderseits der Gottesmutter, hier wie dort ein freundliches Hinneigen des Christkinds und der Maria zu dem zunächst Knienden. Aber wie besetzt ist diese Szene! Reizend geschildert ist das altbekannte Motiv, wie das Kind durch Zufassen mit beiden Händen Besitz ergreift von den Schätzen der

Hans von Kulmbach: Anbetung der Könige. Berlin, Deutsches Museum



Hans von Kulmbach: Bildnis eines jungen Mannes. Berlin, Deutsches Museum

Welt. Der Jungfrau Maria aber muß der schüchterne Mohr wohl einen ganz besonderen Eindruck machen, sie kommt aus dem Staunen nicht heraus, ihre Augen tasten die Züge des seltsamen Gesellen ab und ihr Mund bleibt geöffnet. Meisterhaft ist auch die Seelenschilderung in der Josephsgruppe: der Nährvater Christi steht an der Säule und scheint angestrengt aus den fremdländischen Begrüßungsworten der beiden Männer etwas Verständliches heraushören zu wollen und ebenso geben sich die anderen offensichtlich Mühe, ihn zu verstehen. Solche Szenen mag der Meister im fremdenverkehrsreichen Nürnberg oder im Völkergemisch des Ostens, wo er zeitweilig tätig gewesen ist, beobachtet haben. Die schöne Gruppe erhält auf der rechten Bildseite ein lebhaftes Gegengewicht durch den besonders prächtig gekleideten Türkenkönig Melchior, dem ein Gefolgsmann das Weihgeschenk überreicht, das einer Nürnberger Goldschmiedewerkstätte zu entstammen scheint. Zwischen den beiden guckt neugierig ein Mann hervor, gewiß der gut porträtierte Stifter des Altars. Weiter hinten harret das Gefolge voll Ehrfurcht, lagern Kameltreiber, dehnt sich eine schöne Landschaft mit bläulich-grünen Hügeln. Größe und Schönheit der Komposition, Fülle und Bewegtheit der Darstellung mag Kulmbach Dürer verdanken, die Ausführung des Bildes, die warme leuchtende Farbgebung, die gemütvolle und doch feierliche Stimmung des Ganzen, sowie die feine Seelenschilderung.

derung im einzelnen sind zweifellos sein eigenstes Werk. Und wenn er auch in seinen späteren Schöpfungen nie wieder diese Höhe erreicht hat, so gehört er allein wegen dieser Leistung zu den besten Farbkünstlern und Seelenschilderern der deutschen Malerei.

In vielen Zeichnungen, besonders seiner Jugendzeit, hat Kulmbach seine Umwelt geschildert: Gelage und Jagden, Liebespaare, Landsknechte und Marketenderinnen. Die sehr stattliche Zahl erhaltener Entwürfe für Glasmalereien sowie zwei große Fenster der Nürnberger Sebalduskirche bezeugen Kulmbachs starke Betätigung auch auf diesem Gebiet. Erst durch neuere Funde wurde seine Bedeutung als Porträtmaler erkannt. Das Bildnis des Markgrafen Kasimir von Brandenburg-Kulmbach in der Münchener Pinakothek und das eines Unbekannten im Germanischen Museum in Nürnberg gehören ebenso wie das hier wiedergegebene 1520 datierte Porträt eines 29jährigen, etwas weichlich anmutenden Jünglings im Deutschen Museum in Berlin (39×29 cm) zu den feinsinnigsten Zeugnissen besetzter Personenschilderung im 16. Jahrhundert. Über die stets etwas ungeschickte Handhaltung sehen wir gerne hinweg angesichts der lebenswahren und ausdrucksvollen Charakterisierung, der vornehmen Farbigeit und einer vollendeten Wiedergabe des Stofflichen, hier besonders der Oberfläche der Haut, auf der feine Reflexlichterspielen.

BERNHARD STRIGEL (1460 bis vor dem 23. VI. 1528). Die schwäbische Malerei der Spätgotik, deren Mittelpunkt Augsburg und Ulm waren, erfuhr eine nicht unbedeutliche Bereicherung durch die Tätigkeit einer seit Generationen in dem kleinen Memmingen ansässigen vielgliedrigen Malerfamilie, deren bedeutendster Sproß Bernhard Strigel war. Name, Herkunft und Daten dieses lange vergessenen Meisters wurden erst 1880 zufällig bei der Entzifferung einer lateinischen Inschrift auf der Rückseite eines bis dahin wenig beachteten Gruppenbildnisses von 1520 im Berliner Museum (seit 1913 durch Tausch in österreichischem Privatbesitz) wieder entdeckt; das Gemälde stellt laut dieser Inschrift den kaiserlichen Geschichtsschreiber Johannes Cuspinian in Wien mit seiner Familie dar, trug aber im Bilde Beischriften zu den einzelnen Personen, die dadurch als Mitglieder der Sippe der hl. Anna gekennzeichnet waren. Der Künstler nennt sich in den ausführlichen Schriftzeilen der Rückseite mit vollem Namen, gibt sein Alter und seinen Geburtsort an und bezeichnet sich als Linkshänder, als den einzigen Hofmaler des Kaisers Maximilian und als Schöpfer auch des wenig früher gemalten Familienbildes des Kaisers. Hieraus ergab sich in Verbindung mit neuen stilkritischen Untersuchungen und Archivfunden alsbald die Möglichkeit, die zahlreichen Werke des Malers zusammenzustellen, von denen man vordem nur einige einem Unbekannten, dem sog. Meister der Sammlung Hirscher, hatte zuschreiben können.

Bei seinem mutmaßlichen Vater, dem Bildschnitzer und Maler Ivo Strigel in Memmingen, dürfte er zunächst gelernt, dann nach der Gesellenzeit in den neunziger Jahren in der Werkstatt des Ulmer Meisters Bartholomäus Zeitblom (um 1460 bis um 1520) gearbeitet haben. Am Anfang seines selbständigen Schaffens stehen Altarbilder, die früheste Arbeit dürfte ein als Bruchstück erhaltenes Bild von etwa 1485 sein. Als sein kirchliches Haupt-



Bernhard Strigel: Bildnis des Kaisers Maximilian und seiner Familie
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

werk gilt der Mindelheimer Altar von etwa 1505, von dem sich zehn Tafeln mit Sippendarstellungen heute in Nürnberg befinden.

Manche Gestalten von Heiligen und Zuschauern auf den an Zahl nicht geringen Altarbildern des Meisters weisen porträtartige Züge auf, seine Hauptbedeutung aber liegt in seinen selbständigen Bildnissen, deren Zahl in den letzten Jahren durch neue Funde und Zuschreibungen beträchtlich vermehrt werden konnte. Die frühesten Porträts, die um 1507 entstanden, schildern den Kaiser Maximilian, zunächst auf Grund fremder Zeichnungen, später nach eigenen Skizzen. Die schönsten Früchte dieses Schaffens, das den Künstler, den hochangesehenen Bürger und Ratsherrn der kleinen Reichsstadt Memmingen, zeitweilig nach Augsburg, Nürnberg, Innsbruck und Wien, vielleicht auch mit Maximilian nach den Niederlanden rief, sind die farbenprächtigen, renaissancehaften Bildnisse adliger Herren und Damen, sowie von Gelehrten und Patriziern. Zu ihnen gehören die Porträts der Sibylle von Freyberg von etwa 1513 (München), des Grafen Johann II. von Montfort von 1520 (Donauwörth), die wie Altarflügel als Gegenstücke gemalten Ganzfiguren-Bildnisse des Augsburger Patriziers Konrad Rehlingen und seiner Kinderschar von 1517 (München) und das erst 1934 im Kunsthandel wieder aufgetauchte Porträt des Apothekers Huldreich Wolfhardt von 1526, das als einziges neben dem Cuspinianbild Strigels Namen trägt. Was diese Menschen-

darstellungen vor allem auszeichnet, ist die vornehme Art der Auffassung, die in der Wiedergabe persönlicher Züge und familiärer Ähnlichkeiten eine erstaunliche Naturnähe erreicht, selten jedoch psychologische Tiefe erstrebt. Die stärkste Wirkung erzielt der Künstler durch die ausführliche und farbenfrohe Schilderung prächtiger Gewänder und ihres Beiwerks an Spitzen, Stickereien, goldenen Ketten und anderem Schmuck, sowie eines dekorativen Landschaftsausblicks. Nicht zu seinen besten Leistungen, aber doch zu seinen eigenartigsten Darstellungen gehören die nach Art der Sippenbilder (vgl. S. 89 unter Sippe) gemalten Gruppenbildnisse der Familien des Dr. Cuspinian und des Kaisers Maximilian, die er 1520 als Gegenstücke für den Wiener Gelehrten ausführte. Das hier wiedergegebene Familienbild des Kaisers (71×63 cm) ist ein rechtes Repräsentationsbild, das in seiner dekorativen Flächenhaftigkeit ein eigentliches Gefühl von Raumbtiefe trotz der weiten Ideallandschaft nicht aufkommen läßt. Die Figuren sind nicht hintereinander, sondern in altertümlicher Weise übereinander geordnet, die Richtungsgegensätze der fast schattenlosen Köpfe und der nicht glücklich gestalteten Oberkörper und Hände sind stark betont. Man hat den Eindruck, daß der Meister, dem sonst so ausgeglichene Bildnisse gelungen sind, hier absichtlich altertümlich wirken will, weil die Hauptpersonen nicht mehr am Leben sind. Dargestellt ist links in scharfem Profil der soeben 1519 verstorbene Kaiser Maximilian I., hier als jener Cleophas bezeichnet, der als zweiter Gatte der hl. Anna die Maria Cleophae zeugte. Mit dieser Bezeichnung ist das streng von vorn gegebene Porträt der ersten Gemahlin Maximilians versehen, der bereits 1482 bei einem Sturz vom Pferde verstorbenen Maria von Burgund. Auch der zwischen seinen Eltern in Dreiviertelansicht dargestellte Philipp I. der

Schöne, König von Kastilien, war seit vierzehn Jahren nicht mehr am Leben. Das Kind unten in der Mitte ist dessen Sohn Karl V., der gerade mit neunzehn Jahren Kaiser geworden war, links von ihm sein Bruder Ferdinand I., der 1556 Kaiser wurde, und rechts der Schwager Ferdinands, der spätere ungarische König Ludwig II. Die vier Prinzen tragen hier die Namen der vier Söhne der Maria Cleophae, der Name Ludwigs auf dem Papierblatt ist nicht deutlich sichtbar. Der Meister selbst scheint diese nach einer sonderbaren scholastischen Legendenkonstruktion gebildeten Bezeichnungen später durch die wirklichen Namen ersetzt zu haben, eine Reinigung des Bildes hat sie wieder hervorgeholt.

HANS HOLBEIN D. Ä. (um 1460/70–1524). Die alte Reichsstadt Augsburg, die Vaterstadt der Künstlerfamilien Holbein und Burgkmair, hatte im ausgehenden Mittelalter bei mancher Gleichartigkeit doch ein anderes Gepräge als Nürnberg und das kleine Memmingen. In diesem bedeutendsten mittelalterlichen Handelsplatz Schwabens herrschte dank seiner Eigenschaft auch als vornehmer Bischofsresidenz gegenüber der behäbigen fränkischen Bürgerstadt ein mehr auf das Höfische zugeschnittener, dem Geist der neuen Zeit zugewandter Ton, der gewiß Anlaß war, daß sie von Kaiser Maximilian, dem Liebhaber ritterlicher

H. Holbein d. Ä.: Die heilige Barbara
München, Pinakothek



Turniere und öffentlicher Schaugepränge, seit 1496 zum Lieblingsaufenthalt auf seinen Reisen erkoren wurde. Augsburger Kaufherren haben mehr als die Nürnberger ihrer Heimatstadt einen nach außen sichtbaren Glanz verliehen, der sich auch im Straßenbild zeigte, die Erfolge der weltumspannenden Handelsgesellschaften und Geldinstitute der Fugger und Welser stellten die der fränkischen Handelshäuser noch in den Schatten. Mit der künstlerischen Hochblüte Nürnbergs konnte Augsburg freilich nicht in Wettbewerb treten.

Einer aus Basel oder Ravensburg zugezogenen Familie entstammend, ist Hans Holbein d. Ä. wohl eher um 1470 als um 1460 in Augsburg geboren. Von seiner Lehrzeit und von seinen Wanderjahren wissen wir nichts. Im Jahre 1493, dem ersten bekannten Datum seines Lebens, finden wir ihn, wohl in Ulm, an Altartafeln für das Kloster Weingarten beschäftigt. Im gleichen Jahr kehrt er nach Augsburg zurück, wo er heiratet und seine Werkstatt einrichtet, die bald zahlreiche Gehilfen aufnimmt. Hauptsächlich ist der Meister hier für das vornehme Frauenkloster von St. Katharina tätig. Die frommen und prachtliebenden Frauen, deren Leben nach den Berichten der Chronisten nicht sehr weltabgewandt war, hatten sich für das päpstliche Jubeljahr 1500 vom geldbedürftigen Papst das Privileg besonderer Ablasser erwirkt, die sonst nur Rompilgern bei Besuch der sieben Wallfahrtskirchen in der Ewigen Stadt gewährt wurden; die Nonnen beauftragten zuerst Holbein, dann auch Burgkmair und einen Unbekannten mit der Lieferung bemalter Holztafeln für den neuen Kreuzgang, in denen auf jene römischen Basiliken verwiesen und die Legenden der in ihnen verehrten Heiligen erzählt werden sollten. Holbein führte davon die Marien- und die Paulsbasilika (1499 und 1502) aus, vielteilige Szenen in spitzbogig go-

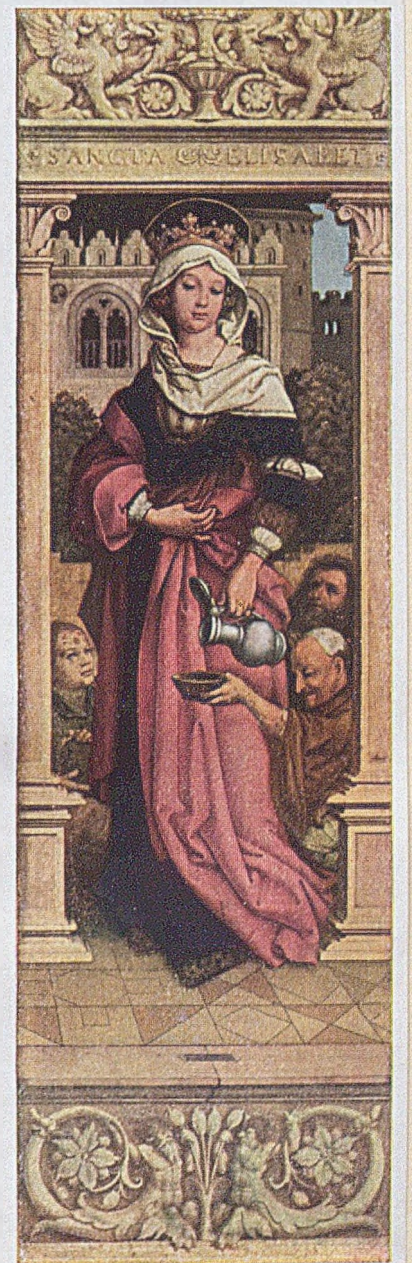
tischem Rahmenwerk; in der Marienbasilika die viel gerühmte Figur einer andächtigen und anmutig gekleideten Frau (der hl. Thekla) in Rückenansicht. Solche zarten Frauengestalten von hohem Liebreiz finden sich vielfach als charakteristische Figuren in Holbeinschen Gemälden aus allen Zeiten seines umfangreichen Schaffens. Aber auch charaktervolle, porträtmäßig individualisierte, im Übersteigerungsdrang allerdings manchmal fast karikaturenhaft verzerrte Männerköpfe bemerkt man auf den zahlreichen dekorativen Altartafeln, die der allem Neuen zugängliche Meister für Augsburger und andere Kirchen (wie für Ulm, Kloster Kaisheim und Frankfurt a. M.) in den folgenden Jahren ausgeführt hat.

Auf den hier wiedergegebenen Innenflügeln des Münchener Sebastianaltars von 1516 (je 1,50 × 0,47 m) mit den formenschönen, renaissancehaft gerundeten Gestalten der beiden Heiligen, der Barbara und der Elisabeth von Thüringen, ist der Landschaftshintergrund, dessen Architekturen mit denen der Sebastianmarter auf dem Mittelbild zu einheitlichen Gebilden zusammengehen, nur unvollkommen mit den Figuren verbunden und die Türumrahmungen mit den Renaissanceornamenten unten und oben sind allzu eng für die heiligen Frauen. Aber die vollklingende Farbigekeit der Tafeln, Holbeins stärkste Begabung, die sich auch in schönen Glasgemälden äußert, und die edle Ausgeglichenheit der Gestalten versöhnen mit solcher Unzulänglichkeit. Unter den von der mildtätigen Elisabeth versorgten Elenden bemerkt man neben einem Pestkranken und einem abgeehrten Hungerleider auch einen bärtigen Mann, in dem man des Meisters Selbstbildnis erkennt.

Ein Jahr nach Vollendung des Altars werden anscheinend die Vermögensverhältnisse Holbeins, den selbst sein Bruder Sigismund wegen einer geringen Summe verklagt, so verzweifelt, daß der alternde Werkstattinhaber sein Atelier schließen und auswandern muß. 1517 ist er in Isenheim im Elsaß, wo er schon 1509 vorübergehend beschäftigt war und nun sein letztes Bild, den „Lebensbrunnen“ (Lissabon), malt. Hier ist er auch gestorben. Das Zukunftweisende seines Schaffens ist seine Porträtkunst, die sich auf den größeren Sohn vererbt; bei dem älteren wird sie ganz sichtbar erst, wenn man seine Handzeichnungen betrachtet, die uns das Gesicht des deutschen Menschen um 1500 so deutlich, ja vielleicht noch unmittelbarer als Dürers Zeichnungen und Kupferstiche zeigen, weil der schwäbische Künstler ganz kühl, ganz sachlich, ganz objektiv und zurückhaltend dabei bleibt.

HANS BURGKMAIR (1473 bis vor Okt. 1531). Repräsentiert unter den Malern Augsburgs Hans Holbein d. Ä. noch den Typus des Übergangs von der gotischen Ausdruckfülle zum beruhigten Gleichmaß des neuen Stils, so erreicht Hans Burgkmair bereits alles, was die italienische Renaissance venezianischer Prägung den Deutschen geben konnte. Von seinen Anfängen wissen wir fast nichts. Erste künstlerische Anregungen mag er im Maleratier seines Vaters Thoman Burgkmair empfangen haben, dann ist er wahrscheinlich bei dem aus Augsburg gebürtigen Martin Schongauer (um 1430–1491) in Kolmar und Breisach

H. Holbein d. Ä.: Die heilige Elisabeth
München, Pinakothek



gewesen, dessen Selbstbildnis er 1488 kopiert (München, Pinakothek). Bereits 1498 erwirbt er in seiner Vaterstadt die Malergerechtigkeit und heiratet im gleichen Jahr, wovon zwei mit der Feder gezeichnete Selbstbildnisse als Bräutigam und als Hochzeiter Zeugnis geben. Aus den Wanderjahren, die den Künstler auch schon nach Venedig geführt zu haben scheinen, hat sich nur das seltsam eindringliche Bildnis des Straßburger Predigers Geiler von Kaisersberg (Augsburg, Gemäldegalerie) von 1490 erhalten.

Wirklich sichtbar wird uns sein Werk erst in den großen spitzbogigen Tafeln, die er im Wettbewerb mit Hans Holbein d. Ä. (s. S. 51) für das Augsburger Katharinenkloster ausführt; sie kündigen bereits seine außerordentliche malerische Begabung an. Es sind die prunkgeladenen vierteiligen „Basilikenbilder“ zur Verehrung der römischen Kirchen S. Pietro (1501), S. Giovanni in Laterano (1502) und Sta. Croce (1504), die sich heute in der Augsburger Galerie befinden. Scheinen die Figuren der Heiligen in ihrer schlanken Körperbildung unter dem brüchigen Faltenwurf der Gewänder, in ihrer gezielten Haltung und dem zaghaften Gesichtsausdruck auch noch ganz im Banne der Spätgotik zu stehen und haben auch die Marterszenen, wie die Geißelung Christi, noch ganz die abschreckende Wildheit und übertriebene Dramatik des spätgotischen Naturalismus, so zeigt sich doch in anderen Bildelementen der Einfluß der venezianischen Frührenaissance. Wie Carlo Crivelli (um 1430/35 bis um 1495) überzieht Burgkmair die ganze Bildfläche mit einem lebhaften Kolorit, hüllt die Gestalten gern in die prächtigsten Gewänder, wobei er auch mit Gold nicht spart, und er erreicht auf diese Weise wie jener Venezianer eine strahlend dekorative Gesamtwirkung. Wie Carpaccio (um 1455/56 bis um 1525/26) versucht er die Massenszenen zu dirigieren und der landschaftlichen und architektonischen Szenerie einzupassen; dabei gelingt ihm ein so glückliches Augenblicksbild wie die Begegnung eines deutschen Pilgerpaares mit einer ebenfalls deutschen Schar, die sich einem verdächtig aussehenden Fremdenführer anvertraut hat.

Neben einigen weiteren mehr farbenprächtigen als religiös vertieften Altarwerken entstehen in den nächsten Jahren auch für den Holzstock gezeichnete, sowie gemalte Bildnisse, am schönsten das eines fast zerbrechlich zarten jungen Mannes (1505 datiert), das zusammen mit dem zwei Jahre späteren Bild der 19jährigen Gattin kürzlich aus russischem Staatsbesitz in das Kölner Museum gelangt ist. 1509 überrascht der Künstler mit seinem Meisterwerk, der „Maria im Rosenhag“ (1,64 × 1,03 m), das sich heute im Nürnberger Germanischen Museum befindet. In ihrer festtägigen Schönheit erinnert die Tafel an Schongauers feierliches Kultbild von 1473 in der Kolmarer Martinskirche, aber um wieviel strenger und stilgebundener erscheint doch das ältere Werk gegenüber dieser freien, beinahe weltlich anmutenden, aber nicht weniger vornehmen und hoheitsvollen Auffassung. Die Schongauersche Mittelachse ist verlassen, die kostbare seitwärts gerückte Marmorbank mit der hohen, von prachtvollem Renaissance-Ornament gekrönten Rückenlehne bildet eine lauschige Nische und gibt der Maria, die kein Heiligenschein zierte und die keine Englein krönen wie bei

Schongauer, einen edlen farbensönen Hintergrund. Wie anders verschmelzen hier Figur und Raum zu einheitlichem Ganzen als bei Holbeins d. Ä. Heiligengestalten am Sebastian-Altar. Hier sind keine harten Faltenbrüche mehr, keine gezielte Handhaltung, keine angenommene Pose. Weich wie der Gestaltumriß der Maria in ihrem weiten Gewand sind die Übergänge behandelt; zwischen der Rückenlehne und der verfließenden südlichen Voralpenlandschaft vermittelt der Rosenstrauch, der sich am Stein

hochrankt und weiße und rote Blüten trägt, die Reinheit und Leid bedeuten. Wenn die krummen, noch kraftlosen Beinchen des Christkinds uns stören, die wir von Säuglingspflege mehr verstehen als Burgkmairs Zeitalter, so werden wir annehmen dürfen, daß seine Zeitgenossen darin nur das rührend Unbeholfene des Menschenkinds sahen und seine Häßlichkeit nicht empfanden. Daß der Meister edle Körperschönheit darstellen konnte, hatte er in der hellenischen Göttergestalt des hl. Sebastian auf einem Altarbild von 1505 für Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen bewiesen.

Fast ein Jahrzehnt lang hat sich Burgkmair dann der Graphik gewidmet, und zwar ausschließlich dem Holzschnitt, und hier wie in Handzeichnungen finden auch mythologische Stoffe und antike Allegorien ihre Darstellung. Bedeutend und für die Künstler seiner Zeit vorbildlich sind die malerischen Tonholzschnitte und die von mehreren Holzstöcken farbig gedruckten Blätter. Kaiser Maximilian nimmt des Künstlers Kräfte fast übermäßig für seine Unternehmungen in Anspruch, doch der Meister findet 1518 zur Malerei zurück. Burgkmairs Wandmalereien auf Fassaden Augsburger Paläste sind untergegangen; wir wissen nicht, ob ein erneuter Besuch in Italien diese Monumentalmalerei befruchtet hat. Jedenfalls aber offenbaren die beiden großen Altäre in München, der „Johannes-Altar“ von 1518 und der „Kreuzigungs-Altar“ aus dem nächsten Jahr, noch einmal die Geschmeidigkeit und Leichtigkeit, mit der der Meister italienische Formenschönheit mit nordischer Ausdruckskraft paart. Am eindrucksvollsten tritt seine Fähigkeit, Figur und Landschaft miteinander verwachsen zu lassen, in dem Mittelbilde des Johannes-Altars zutage, der farbensatten Darstellung des „Johannes auf Patmos“ (1,42 × 0,95 m), die den Evangelisten in dem großartigen Naturausschnitt einer tropischen Landschaft mit Papageien und bunten

einheimischen Vögeln zeigt. Der einstige Lieblingsjünger Christi ist auf die griechische Insel entführt worden, wo er Visionen hat und aufschreibt. Mit jäher Wendung richtet sich sein Kopf mit dem spähenden Forscherblick von dem Schriftstück zu der himmlischen Erscheinung, die aus zerklüftetem Gewölk stürmisch hervorbricht, und auch sein traditionelles Sinnbild, der Adler, der rechts unten auf einem Ast aufgeblockt hat, dreht sich dorthin um. Unter dem Brausen in den Lüften biegen sich die fruchtereichen Palmen, ihre aus üppigem Niederholz hochragenden Stämme geben dem Bild Tiefe und rahmen die Szene ein; von fremder Hand seitlich angestückte Streifen mit einem Affen und dem berühmten „Feldhasen“ Dürers hat man vor Jahren wieder entfernt. Auf den Flügeln, auf denen sich die Landschaft der Mitteltafel fortsetzt, stehen die kräftigen Gestalter



Hans Burgkmair: Maria im Rosenhag. Nürnberg, Germanisches Museum

je eines Heiligen, die das erregte Geschehen des Hauptbildes farbenprächtig abklingen lassen. Zwei andere einzeln überlieferte Altarflügel im Berliner Museum, die dieser Zeit noch angehören dürften, mit dem Augsburger Heiligenpatron Ulrich und der hl. Barbara steigern noch die Farbenschönheit zu unerhört zarten Abstufungen, wie sie der Meister nicht wieder erreicht hat. Später ahmt er zu eilig fremde Kunstweisen nach und wird mit überladener Prachtentfaltung maniert. Das bisher als Selbstbildnis gefeierte Wiener

Doppelporträt Burgkmairs mit der Gattin ist kürzlich bei der Reinigung als ein Werk, und zwar das einzige Gemälde, des Augsburger Malers Laux (Lukas) Furtenagel (* 1505) erkannt worden.

HANS BALDUNG, GEN. GRIEN (1484/85–1545). Die Kunst am Oberrhein, deren Hauptpunkte Basel, Konstanz und das Bodenseegebiet, Kolmar und Straßburg sind, hat im 15. Jahrhundert wiederholt bedeutungsvollen Zustrom aus dem benachbarten Schwaben erhalten; ihre stärksten Persönlichkeiten sind schwäbischer Herkunft: Konrad Witz (um 1395–1446/47) kommt wahrscheinlich aus Rottweil, Martin Schongauer (um 1430–1491) aus Augsburg. Auch Hans Baldung stammt aus Schwaben, aus Schwäbisch-Gmünd, nicht (wie es meist auf Grund einer alten Chroniknachricht heißt) aus Weyersheim, nördlich von Straßburg. Er ist vielleicht, zumal er sich selbst als Gmündener bezeichnet, in Gmünd geboren und früh mit den Eltern nach Straßburg übersiedelt, wo er wohl bei einem Schongauer-Nachfolger seine Lehrzeit verbracht hat. Von seinem Leben wissen wir nicht allzuviel. Selbst sein Beiname Grien oder Grün, der für den alten Künstlerbiographen Joachim van Sandrart (1606–1688) Anlaß zur Verwechslung mit Grünewald gab, ist kaum hinreichend mit dem Hinweis auf seine Vorliebe für die grüne Farbe oder mit der Annahme, daß er sich grün trug, erklärt. Bemerkenswert ist seine Herkunft aus ganz anderen Familienumständen, als wir es bei den deutschen Malern jener Zeit sonst antreffen, die durchweg aus dem Handwerkerstand hervorstiegen; unter seinen nächsten Verwandten finden wir einen Leibarzt des Kaisers Maximilian, einen Prokurator der bischöflichen Kurie in Straßburg und einen Juristen.

Seit etwa 1502/03 ist Baldung als Geselle in Dürers Werkstatt in Nürnberg, wo er wahrscheinlich auch während Dürers zweiter italienischer Reise (1505–1507) bleibt, allerdings wohl ohne dessen Rückkehr abgewartet zu haben. Aus dieser Zeit haben sich unsignierte Handzeichnungen – darunter auch bereits eine mythologische Szene und ein keckes Selbstbildnis –, Einzelholzschnitte und Holzschnittillustrationen erhalten. Das erste Baldung-Monogramm, ein H mit eingeschlungenem G (Grien) erscheint mit der Jahreszahl 1507 auf einem der wenigen Kupferstiche, die der Künstler geschaffen hat. Seine ersten Gemälde, zwei Triptychen für die Stadtkirche in Halle, vielleicht von Dürers Gönner Friedrich dem Weisen bestellt, entstehen wohl noch in Nürnberg: der signierte und 1507 datierte Sebastianaltar (seit kurzem im Nürnberger Germanischen Museum) und der unbezeichnete Dreikönigsaltar im Deutschen Museum in Berlin. In dem gedrängten Aufbau der Figuren im Bildvordergrund und der Vereinzelung

der Heiligen auf den Flügeln entsprechen die Tafeln der von Dürer gerade nach der Jahrhundertwende überwundenen Art; einige Typen haben dürerische Prägung, andere erwecken den Eindruck von Porträts. Eine Neigung zu karikierender Menschenschilderung fällt auf.

In den anschließenden kurzen Straßburger Jahren – Anfang 1509 kauft Baldung hier das Bürgerrecht, 1510 heiratet er die Schwester eines angesehenen Geistlichen – widmet er sich vor allem dem Holzschnitt, in dem ersich

einen ganz persönlichen Stil erringt. Bemerkenswert in technischer Hinsicht sind die zweifarbigen Tonholzschnitte mit ihrer kräftigen Hell- und Dunkelwirkung, bei denen die Glatzlichter weiß aus der farbigen Tonplatte ausgespart werden. Bemerkenswert als Themen sind Hexendarstellungen, wie das berühmte Blatt von 1510 mit fünf nackten, durchaus nicht schönen Vetteln, die sich die brünstigen Leiber mit der Hexensalbe einschmieren, um unter Zischen, Rauch und Gestank auf Böcken rücklings reitend durch die Lüfte zu entsausen, ferner ein weinschwer am Boden liegender „Trunkener Silen“, den lausbübische Putten necken und auf dessen Kopf einer vom Weifaß herab sein Wasser träufeln läßt, und schließlich die erste seiner Darstellungen des Sündenfalls, die bereits eine besondere, leicht erotische Note hat.

Etwa 1512 übersiedelt der Meister wohl schon mit festen Aufträgen nach Freiburg i. B., wo er mehrere Jahre bleibt. Es ist seine beste und fruchtbarste Zeit, in der ihm Großes besonders im religiösen Gemälde gelingt. Inzwischen wird er Grünewalds Isenheimer Altar gesehen haben, der nicht weit von ihm entsteht oder aufgestellt wird. Dessen Fülle der Gesichte und innerliches Brausen wird er gespürt haben, aber anscheinend ohne sonderlich davon ergriffen zu werden, denn Grüblerisches liegt ihm offensichtlich nicht. Aber man merkt doch an einigen der nächsten Bilder, von denen sich aus der Freiburger Zeit trotz Bildersturms und turbulenter Zeitläufte mehr als 25, darunter zwei vieltäfelige Altäre, erhalten haben, daß ein tiefes religiöses Gefühl den Meister hier und da mitreißt, daß er die Dürersche maßhaltende Formenschönheit vergißt, der er sich wenigstens im Gemälde noch verpflichtet fühlt, und daß er, wie Dürer es nennt, „das Ding überrumpelt“.

Dann entstehen trotz Verzerrung und anatomischer Ungenauigkeit Malereien von stärkster Ausdruckskraft und Stimmung, wie die poetische „Ruhe auf der Flucht“ von etwa 1515 (Nürnberg), die beiden zarten Marientafeln von 1513 (Innsbruck) und 1516 (Nürnberg) und die erschütternden Darstellungen des toten Heilands in den Halbfigurenbildern der „Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes“ von 1512 (London) und des „Schmerzensmannes mit der klagenden Maria“ von 1513 (Freiburg). Vor allem aber gehören hierher die beiden „Beweinungs“-Tafeln von 1513 (Innsbruck) und von etwa 1515 (Berlin). Das Berliner Bild (1,39 × 0,93 m), vielleicht einst Mittelteil eines Altars, zählt zu den stärksten Darstellungen des Schmerzes um einen Toten. Der Leichnam Christi, von Geißelwunden entstellt, wie ihn Dürer nicht gemalt hätte, doch auch nicht so schauder-



Hans Burgkmair: Johannes auf Patmos. München, Pinakothek

erregend wie bei Grünewald, liegt von dem trauergeschwächten Johannes mühevoll gestützt im Bildvordergrund. Magdalena, als einstige Dirne verführerisch schön und zierlich geschildert, küßt mit inbrünstigen Schauern die innere Handfläche des toten Bräutigams, während ihre goldblonden Locken gleichsam im Sturm der Gefühle flattern. Maria in der Mitte, an den Kreuzesstamm gelehnt, der ein absterbender Baum mit den Wunden der Nägel ist, kreuzt schicksalergeben und voll schwerer Gedanken die Arme über der Brust, das blaue Gewand bauscht sich über dem mütterlichen Schoß; das Aufflatern der Tücher unterstreicht die Erregung, der die Mutter Herr zu werden versucht. Bei der Figur des Joseph von Arimathia mit dem bedächtig gefaßten Salbgefäß kann sich der Künstler einer leicht spotrenden Charakterschilderung nicht enthalten, doch gleitet der betrachtende Blick erst spät zu ihm, wenn wir die Szenerie hinter den Trauernden abtasten; dabei entdecken wir auf der anderen Seite das Bein eines der Schächer, die noch hoch oben hängen. Die Landschaft des Bildes paßt sich der pyramidenförmig aufgebauten Vordergrundgruppe aufs glücklichste an. Gegenüber den genannten Tafeln wirken die Kreuzigungsbilder von 1512 (in Basel und Berlin) befangen und traditionell. Auch der in Teilen erhaltene Schnewlin-Altar im Freiburger Münster von etwa 1512–1514 hält, wohl wegen stärkerer Mitarbeit von Gehilfen, nicht deren Höhe, während das gestaltenreiche Hauptwerk der Freiburger Zeit, der 1516 vollendete Hochaltar daselbst, großartige Tafeln aufweist.

Am Ende der Freiburger Periode stehen noch zwei bedeutungsvolle Bilder religiösen Inhalts, eine „Marter der hl. Dorothea“ (Prag, Rudolfinum) mit einer glasklaren Winterlandschaft und eine „Sintflut“ (Bamberg) mit vielen Akten und schreckenvollen Leichen von Menschen und Tieren, über die der gewaltige Kasten der Arche Noahs wie ein festes Bollwerk in ein atmosphärisches Drama hoch aufragt. Daneben entstehen in Freiburg noch einige charaktervolle Bildnisse, von denen wir das früheste, das im Berliner Deutschen Museum befindliche Porträt des Grafen von Löwenstein von 1513, hier abbilden (46 × 33 cm). Die markigen Züge des adeligen Herrn sind überzeugend festgehalten, sein herrisches Temperament drückt sich nicht nur in den kriegerisch harten Zügen um Mund, Nase und Augen aus, sondern auch in der gestrafften Haltung und in dem festen Griff der Linken in den Pelzbesatz des schmuckvollen Gewandes.

Das graphische Werk Baldungs in der Freiburger Zeit ist an Umfang nicht groß, aber stark im Ausdruck und wetteifert in der formalen Gestaltung und im Temperament, wenn auch nicht an Tiefe mit der gleichzeitigen Dürerschen Graphik. Um 1515 arbeitet Baldung mit an den figurlichen Randleisten für Kaiser Maximilians Gebetbuch (heute in Besançon). Die Blätter holt er sich wahrscheinlich aus Augsburg, bei welcher Gelegenheit er nach Dürerschem Vorgang Landschaftsaufnahmen des durchreisten Gebietes zu künftiger Verwendung als Hintergrundmotive skizziert. Außer-

ordentlich umfangreich ist auch Baldungs gleichzeitige Tätigkeit für die Glasmalerei, von der besonders einige Fenster des Freiburger Münsters, eine Anzahl Scheiben für eine Freiburger Kirche und eine große Zahl von Vorzeichnungen für die in Adelskreisen damals sehr beliebten Wappenscheiben noch heute Zeugnis ablegen. Die Arbeit für heraldische Scheiben findet auch noch in Straßburg ihre Fortsetzung.

Hans Baldung mußte, als er 1517 wieder und nun endgültig nach Straßburg zurückkehrte, das Bürgerrecht erneut erwerben. Der fruchtbaren Zeit im Dienste der Kirche und der Kirchen folgt eine fast dreißig Jahre währende Periode ganz individuellen Schaffens, in der nun eine von überkommenen Bindungen freie Künstlerpersönlichkeit lange zurückgedämmte Kräfte sich entfalten läßt. Wohl entstehen auch jetzt noch religiöse Bilder, aber ihnen scheint ein anderer Mythos innezuwohnen als der des Alten und Neuen Testaments. Dem schon auf einem Außenflügel des Freiburger Hochaltars durchaus persönlich gestalteten Thema der „Geburt Christi“ weiß er 1520, um 1530 und 1539 (in München, Frankfurt und bruchstückhaft in Karlsruhe) tief poetische Formen zu geben, die in ihrer glühenden Farbschönheit und bezaubernden Lichtwirkung, in der stimmungsvollen nächtlichen Szenerie und den andächtigen Wundergestalten der Menschen und Engel und in dem Menschenblick verzauberter Tiere wahrhaft märchenbildende Kraft besitzen.

Wenn der Künstler jetzt, 1522, ein Märtyrerlegendenbild gestaltet, die „Steinigung des hl. Stephanus“ (Straßburg), so glauben wir hier einen reformatorischen Gedanken ausgesprochen zu sehen: das Leiden um des reinen Evangeliums willen; und wenn er 1539 die schöne Tafel „Christus als Gärtner“ (Darmstadt) malt, so spüren wir eine unkirchlich-humanistische Freude am antikischen Akt des Christus, von dem Magdalena entzückt scheint. Dem gegenüber weisen Werke aus altgläubiger Gesinnung Züge von Manieriertheit auf und deuten auf einen weltanschaulichen Bruch. Die revolutionären Bewegungen der Reformation und des Humanismus haben den Künstler umgeformt. Auch in der Graphik ergreift er nun für die neue Richtung, für Luther und Hutten, Partei. Schon in früheren Bildern bemerkten wir hin und wieder etwas, das zu dem eigentlichen religiösen Thema.

nicht recht zu passen schien: ein befremdendes Herausblicken aus dem Bilde, eine seltsame Gebärde, eine unkirchliche, von der Andachtsstimmung ablenkende Betonung des Nackten, ja eine Wendung zum Erotischen. Nur ein Künstler, der den alten Legenden nicht mehr mit der alten Gläubigkeit gegenüberstand, konnte so frei mit ihnen schalten, daß er sich manchmal über alles lustig zu machen scheint. So auch auf Bildern zu antiken heroischen Stoffen und auf der zauberhaften Berliner Darstellung „Pyramus und Thisbe“ von etwa 1530. Biblische Themen, wie „Sündenfall“ (um 1525; Budapest), „Verführung Loths durch seine Töchter“ (1537; Wien) und „Judiths Rache an Holofernes“ (1525; Nürnberg), sind ihm nur Anlaß zur Schilderung muskelstarker Männer



Hans Baldung, gen. Grien: *Beweinung Christi*. Berlin, Deutsches Museum



Hans Baldung, gen. Grien: Bildnis des Grafen Löwenstein. Berlin, Deutsches Museum

und verführerisch schöner Frauen und ihrer Begierden. Ähnlich verhält er sich auch gegenüber einem Legendenstoff, wie dem „Selbstmord der geschändeten Lukrezia“, ebenso bei dem mittelalterlich-christlichen Thema der „Hexen“ (besonders in dem Gemälde von 1523 in Frankfurt), vor allem aber natürlich bei heidnischen Stoffen, wie „Mercur“, „Herkules und Antäus“, „Venus und Amor“. Und wenn er keine in Bibel oder Mythologie vorgeformten Geschichten benutzt, so erfindet er solche oder bildet Allegorien. Hierher gehören seine eigenartigen Darstellungen des Totentanz-Motivs, die sich um das Jahr 1517 gruppieren, Zeichnungen und Gemälde, in denen er mit wahrer Lust den Gegensatz blühenden Fleisches jugendlicher Mädchen oder reifer Frauen und eines grauenhaften Gerippes mit herabhängenden verwesenden Fleischfetzen schildert, die sich mit Moosen, Flechten und Erdbrocken verfilzt haben. Da greift auf einem Bild in Basel der Tod, von hinten kommend, in das flatternde Haar eines nackten Mädchens, das jämmerlich um sein Leben fleht, und deutet mit der Rechten unerbitlich nach unten in das Grab; da biegt er auf einem anderen Baseler Bild den Kopf einer reifen Frau zurück, die sich vergeblich zu verhüllen sucht, und küßt sie auf den schmerzverkrampften Mund; und da naht er, besonders greulich anzusehen, auf dem etwas früheren Wiener Gemälde, das wir abbilden (48×32,5 cm), einem schönen jungen Weibe, das sich nichtsahnend und eitel im Spiegel betrachtet, während eine Alte im Hinter-

grund, die den Spiegel hält und den Tod abzuwehren sucht, und unten ein Kind, das sein Steckenpferd fallen gelassen hat, die Wirkung der Gegensätze noch erhöhen. Die Vergänglichkeit des Fleisches wird hier außerordentlich eindringlich gepredigt. Aber mit diesem lyrischen Predigtton: „Mitten im Leben sind wir vom Tod umfangen“ vermengt sich bei Baldung das urkräftige Behagen an der Schönheit des Nackten und wir fühlen das Bedauern des Künstlers darüber, daß all diese Pracht nur von kurzer Dauer ist. Ähnlich äußert sich Baldung auch in späteren Allegorien, in denen der Tod unsichtbar bleibt, der „Vergänglichkeit“ von 1529, die sich ebenso wie die wohl gleichzeitige, als „Musik“ bezeichnete nackte Frauengestalt mit einem Saiteninstrument, einem Buch und einer molligen Katze in München befindet, und in den letzten Bildern dieser Art: „Die Lebensalter“ und „Die Grazien“ von etwa 1539 (in Madrid) und schließlich „Die sieben Stufen des Lebens“ von 1544 (Schloß Seublitz). Auch in Tierdarstellungen, wie den drei Pferdeholzschnitten von etwa 1534, spüren wir einen erotischen Unterton. Ja sogar ein Thema wie „Maria mit dem Kinde“, das bereits 1514 und dann wiederholt von etwa 1526 ab in Halbfigurenbildern geschildert wird, bleibt davon nicht frei. Wie die reizenden, Maria um-

Hans Baldung, gen. Grien: Madonna mit den Papageien
Nürnberg, Germanisches Museum





Hans Baldung, gen. Grien: *Der Tod und das Mädchen*
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

schwebenden Engel eher antike Liebesgötter als Himmelsboten Gottes sind, so erscheint uns die Mutter als Nährerin des Kindes mit einer Lieblichkeit geschildert, die kaum andächtige, vielmehr ganz irdische Gefühle in uns erweckt. Das ist auch der Fall auf unserer formen- und farbenschönen Tafel von etwa 1526 (90 × 62 cm) im Nürnberger Germanischen Museum und auf weiteren Bildern von 1530 (ebenfalls in Nürnberg) und etwa 1540 (neuerdings in Berlin). In jedem Falle sind trotz der Engel ganz weltliche Mütter und Kinder dargestellt, auch wenn die schöne Mutter die Brust nicht immer so graziös wie auf unserem Bilde entblößt hat.

Wenn wir aus den Werken dieser Art den Eindruck gewinnen, daß Hans Baldung weniger in der drückenden Enge der Handwerksstuben und Zünfte lebte als seine Kunstgenossen, so findet das seine Stütze in den Tatsachen, daß er, der Sprößling einer vornehmen Familie, geselligen Umgang mit den Anhängern der alten und neuen Lehre und mit bedeutenden Vertretern der neuen humanistischen Geistigkeit pflog und daß er zu Ende seines Wirkens in Straßburgs öffentlichem Leben als Ratsherr eine Rolle spielte. Die Kenntnis der Antike muß ihm durch die humanistisch gebildeten Freunde vermittelt worden sein, denn Italien hat er nicht besucht, italienische Kunst-

werke außer Stichen und außer Bildern des Jacopo de' Barbari kaum gesehen. Zu niederländischen Künstlern dagegen, wie Jan Gossaert, muß er Beziehungen unterhalten haben, das verraten seine späten Marienbilder. Vor allem aber haben ihn mit Dürer freundschaftliche Bindungen auch über die Gesellenzeit hinaus verknüpft; er dürfte ihn kurz vor des Meisters niederländischer Reise, auf die Dürer Holzschnitte des „Grienhanssen“ zum Verkauf und zu Geschenkzwecken mitnimmt, und auch später noch in Nürnberg besucht haben; nach Dürers Tod erhält Baldung von der Witwe eine Locke des Meisters, die heute noch in der Wiener Akademie aufbewahrt wird.

NIKLAUS MANUEL D. Ä., GEN. DEUTSCH (1484 bis 28. IV. 1530). In der Kunst der deutschen Schweiz sind nach dem Wirken eines Bruders Martin Schongauers und dem kurzen Aufenthalt Dürers in Basel (vgl. S. 42) besonders die Anregungen fruchtbar geworden, die von dem reichen Glasmaler- und Holzschnittwerk Hans Baldungs ausgingen.

Die Bedeutung der drei hervorragendsten Schweizer Künstler dieses Zeitraums, des Urs Graf aus Solothurn (um 1485 bis um 1530), des Hans Leu d. J. in Zürich (um 1490–1531) und des Niklaus Manuel d. Ä. in Bern, liegt mehr in ihrer zeichnenden, als in ihrer malenden Tätigkeit. In ihren Scheibenrissen, den Vorzeichnungen für kleine gemalte Fenster, blüht der heraldisch-dekorative Sinn jener Zeit. Da sehen wir Waldmenschen, Greife und andere Fabelwesen als Schildhalter neben den Wappen schweizerischer Geschlechter und da stolzieren, zechen, lieben und streiten die urwüchsigen Gestalten eidgenössischer Bannerträger, Reisläufer und Landsknechte mit ihrem liederlichen Weiberanhang. Mehr als 125 Handzeichnungen, oft auf getöntem Papier, und Holzschnitte, darunter verschwindend wenige religiösen Inhalts, haben sich von der Hand Manuels erhalten; sie sind selten datiert, aber schon in der Frühzeit (um 1510) mit der merkwürdigen Signatur versehen: unter dem Monogramm MD oder NMD der Schweizerdolch mit schnörkelig verlaufendem Gürtelband.

Niklaus Manuel entstammte einer aus der Nähe von Turin nach Bern eingewanderten, ursprünglich deutschen Familie, sein Vater Emanuel (= Manuel) Alleman (= Deutsch) war Apotheker. Ob der junge Niklaus eine künstlerische Lehrzeit, vielleicht bei einem Glasmaler, durchgemacht hat, ist ungewiß, jedenfalls scheint er keinen eigentlichen Malunterricht genossen zu haben; gemalt hat er auch nur während eines halben Jahrzehnts. Seine frühesten Gemälde stammen aus dem Jahre 1515, die vermutlich spätesten tragen das Datum 1520. Während sich seine Monumentalmalerei, ein vielteiliges und figurenreiches Totentanzfresko von 1515–1517 an der Friedhofsmauer des Berner Dominikanerklosters und ein Wandgemälde „Salomos Götzendienst“ von 1518 an einer Hausfassade, nicht oder nur in zweifelhaften Kopien erhalten hat, besitzen wir in den Museen von Basel und Bern ein gutes Dutzend meist doppelseitig bemalter Tafeln, Altarflügel, mythologische Bilder und zwei 1520 auf Pergament gemalte Männerbildnisse, die von der vielseitigen Begabung des Meisters zeugen.

Das hier wiedergegebene Bild „Enthauptung des Täufers Johannes“ von etwa 1518 (33 × 25 cm), ein Motiv, das der Meister bereits einige Jahre vorher in einer größeren Tafel behandelt hatte, ist sein reifstes Werk. Wie auf dem früheren Gemälde ist der Höhepunkt des Dramas dargestellt. Das Haupt des Täufers ist gefallen, den Rumpf tragen lustige Henkersknechte so eilends fort, daß von dem einen, der im Tor verschwindet, nur noch ein Stiefel sichtbar ist. Den abgeschlagenen Kopf hat der Henker am Bart gepackt, um ihn in mächtig ausholendem Schwung auf die silberne Schüssel zu werfen, die ihm die liebevolle, phantastisch geputzte Königstochter hält. Ein wenig Ekel scheint die vom Tanz anscheinend mehr als von der grausigen Szene erhitzte Salome doch zu empfinden, denn sie hält die Schüssel weit von sich ab. Stärker ergriffen ist offenbar die Natur, mit düsteren Wolken hat sich der Himmel bezogen, die Sonne verbirgt sich und sendet nur blitzscharfe Strahlen durch das schwere Gewölk, dessen krause Käpfe fahl aufglimmen. Streifig leuchtet links das alte Gemäuer, gespenstisch blitzerhell glänzt der Prunkbau rechts und ein Regenbogen wölbt sich über eine gewitterige Landschaft. Ganz oben hängt wie von Haus zu Haus gespannt eine starre Blattgirlande, wie wir sie häufig auf Manuels Bildern finden, mit baumelnden Schleifen und dem großen Monogramm über dem Schweizerdolch.

Wüste Szenen ähnlicher Art, wie er sie hier schildert, mag der Meister bei der Roheit der stürmisch bewegten Zeiten erlebt haben. Er war bereits 1516

als Feldschreiber in den Krieg gezogen, der zwischen dem Kaiser Maximilian und dem französischen König um Mailand geführt wurde, und hat deswegen anscheinend aus dem Großen Rat der Stadt Bern, dem er seit 1510 angehörte, für ein Jahr ausscheiden müssen; auch 1522 folgte er den Schweizeröldnern auf ihrem lombardischen Feldzug, aus dem er dann leicht verwundet zurückkehrte. Inzwischen hatte er sich leidenschaftlich der reformatorischen Bewegung angeschlossen und derbe Trutz- und Fastnachtslieder und Spiele gedichtet, die 1522 zuerst aufgeführt wurden; hierfür hat er auch Schauspielerfiguren gezeichnet. 1523 wird er Landvogt zu Erlach und widmet sich, nachdem er die Malerei aufgegeben hat, ganz der politischen und schriftstellerischen Tätigkeit, mit ehrenvollen Ämtern betruet, von Ort zu Ort eilend, hier schlichtend, dort scharf durchgreifend im Sinne der Reformation. Von seinen sieben Kindern sind zwei Söhne auch künstlerisch tätig gewesen.

LUKAS CRANACH D. Ä. (1472 bis 16. X. 1553). Im Gebiete der Donau und ihrer Nebenflüsse im östlichen Bayern und den angrenzenden Landesteilen der deutschen Ostmark mit den Hauptorten Regensburg, Passau und Ingolstadt, auch Salzburg und weiterhin Wien bildet sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein besonderer Stil aus, der sog. „Donaustil“, der von der schon weitentwickelten Landschaftskunst der beiden in Tirol und im Salzburgerischen tätigen Meister Pacher, des Friedrich Pacher († 1508) und des Michael Pacher († 1498), und ihrer Nachfolger Antrieb und Nahrung empfangen hat. Das Hauptkennzeichen dieser Richtung, deren bedeutendsten Meistern Albrecht Altdorfer (s. S. 60 ff.) und Wolf Huber (s. S. 64) sich eine große Maler- und Bildschnitzergruppe anschließt, ist die poesievolle und innige Verschmelzung von Landschaft und Figur, wobei die oft wunderlich phantastische Natur nicht mehr nur Hintergrund ist, sondern zum Raum und Schauplatz für ein Geschehen oder eine trauliche Zustands-schilderung wird. Bauliche Konstruktionen seltsamer Art, zackige Felsenbildungen und vor allem der deutsch-alpenländische Bergwald mit der duftigen Moosdecke des Bodens und den graugrünlchen Flechten, die von erstorbenen wetter trotzenden Bäumen herabhängen, geben meist die großartige Bühne ab für eine nicht selten kleinfigurige Darstellung.

In diesen Donauroaum tritt um die Jahrhundertwende der in Kronach geborene, also oberfränkische Maler Lukas Cranach, den man zur Unterscheidung von dem gleichnamigen ebenfalls als Maler tätigen Sohn den Älteren nennt, als ein bereits fertiger Künstler, denn er ist 1500, wo er für uns erst faßbar wird, bereits 28 Jahre alt. In das Dunkel seiner Anfänge ist noch kein Licht gekommen, kein Gemälde, keine Zeichnung, kein Holzschnitt des 15. Jahrhunderts trägt sein Signum, ein anfangs verschlungenes Monogramm, dessen Buchstaben L und C seit 1506 nebeneinandergesetzt, nach Ernennung zum kurfürstlich sächsischen Hofmaler und Verleihung eines Wappens im Jahre 1508 mit einer geflügelten Schlange verbunden und später meist ganz durch das Tierzeichen ersetzt werden. Bei seinem in Kronach als Maler tätigen Vater Hans, der gleich dem Sohn in Urkunden keinen Familiennamen führt, wird er bis 1498 als Lehrling und dann als Gehilfe gearbeitet haben. Wir haben keine Kenntnis von der hier gepflegten Kunstrichtung, doch wird sie im Zeichen Wolgemuts und zuletzt in dem Dürers gestanden haben. Spätestens 1503, vermutlich aber schon etwa seit Jahrhundertbeginn ist Lukas Cranach in Wien. Auf dem Wege dorthin liegt Nürnberg; es wäre verwunderlich, wenn er dort nicht Station gemacht hätte; jedenfalls steht er hier auf der Rückreise etwa 1504 mit Dürer, Baldung und den anderen Künstlern des Dürerkreises in Beziehung. Auf der Weiterwanderung nach Wien mag er München berührt haben, wo Künstler am Werke waren, deren vielfigurige Altarbilder kräftige, untersetzte, ungebärdige Gestalten in malerisch geballter Gruppierung zeigten; wir finden solche Gestalten auch in Cranachs erstem Gemälde, der „Kreuzigung“ der Wiener Gemäldegalerie (früher im Schottenstift) von etwa 1500, in zwei Holzschnitten des gleichen Themas und zwei Einzelzeichnungen der Schächer. Aber während hier noch die Landschaft nur Hintergrund ist, spüren wir schon in den nächsten Bildern das Erlebnis der majestätischen Bergwelt, von dem auch die eigentlichen Meister des „Donaustils“ ergriffen wurden.

Nach zwei gotisch empfindungsvollen Golgatha-Holzschnitten von 1502, in denen das Klagethema bereits auf die Gestalten der Maria und des Johannes beschränkt wird, entsteht die von uns wiedergegebene „Klage unter dem Kreuz“ in München (früher in Schleißheim), die das Datum 1503 trägt

(1,38 × 0,99 m). Auf einer kleinen dreieckigen Bühne zwischen den drei einander zugekehrten Kreuzen stehen ineinander verschränkt Maria und Johannes, die gekommen sind, Abschied von dem geächteten und getöteten Sohn und Freund zu nehmen. Trotz des Verzichts auf starke Gebärden ist das Bild leidenschaftsvoll und dramatisch. Erregte Augen, ein weher Zug um den Mund, gewaltsame Verkrampfung der Hände sind für den Künstler dieser Zeit nicht die einzigen Mittel, Leidenschaft und Schmerz zu schildern, er besitzt auch eine Zeichensprache in der Behandlung des Gewandes, die wir erst erlernen müssen, während sie den Zeitgenossen ohne weiteres verständlich war. Da drängen sich die Falten an den Ärmeln, da schlagen die Zipfel vom tiefroten Überwurf des Johannes „erregt“ aus, den Gestaltkontur hastig unterbrechend, da fallen die Längsfalten des gelben Leibrocks streng und scharf abwärts und der blaue Mantel der Maria stößt in kurzen Knitterfalten hart auf den Boden. Da weht, obwohl kein Luftstrom die Bäume bewegt, gleich einer im Sturm knatternden Fahne das über die Maßen große Lendentuch des Heilands, hinter dessen Kreuz ein düsteres Gewölk die noch friedliche Natur bedräut. Der scharf ausgebogene Gestaltumriß Christi, die schwer an den Nägeln hängenden Körper der Schächer mit ihren unerhört kühnen Überschneidungen, sowie die bildeinwärts gedrehte Richtung der Kreuze und das Anschneiden des einen Kreuzes sind weitere Kunstmittel dramatischer Gestaltung. Solche Aus-

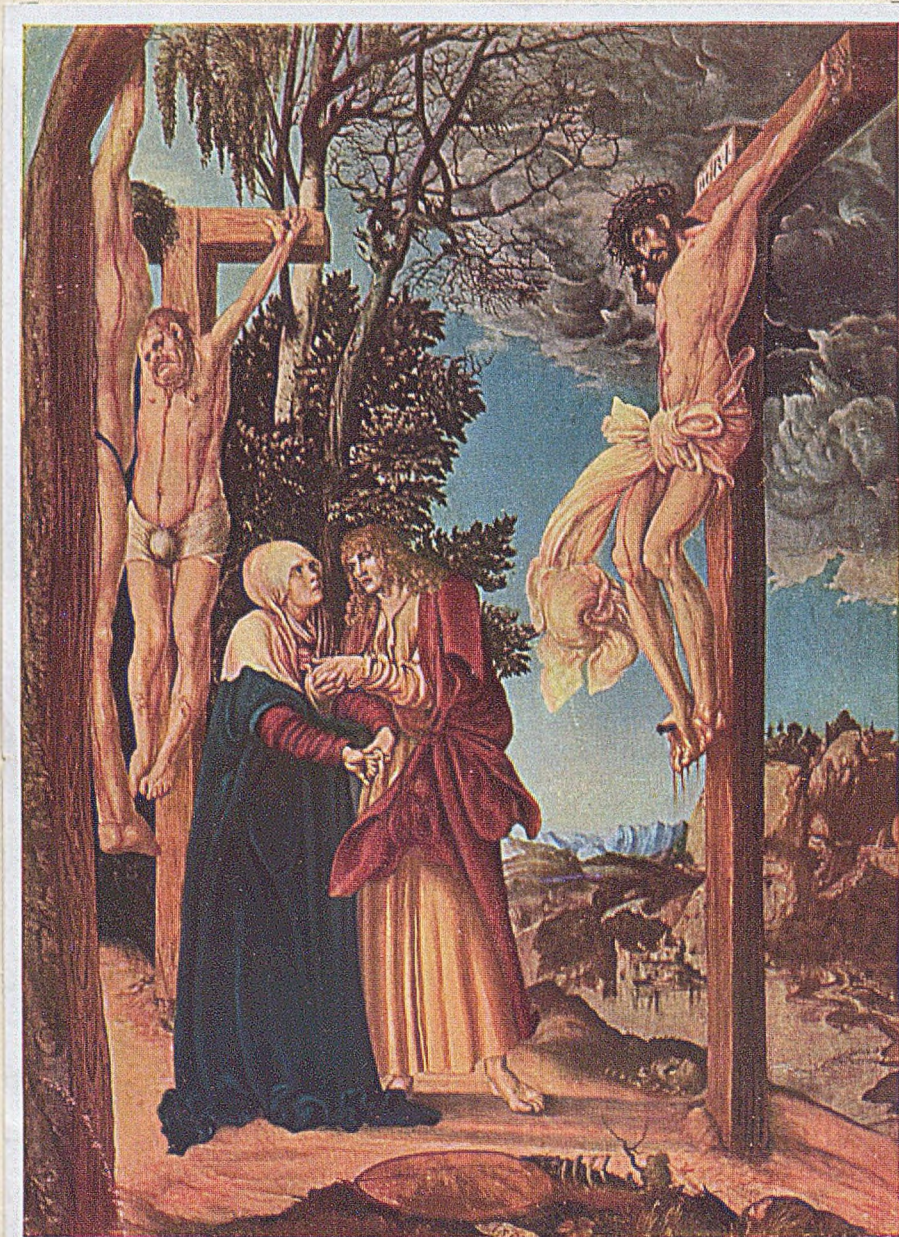
*Niklaus Manuel d. Ä., gen. Deutsch: Enthauptung des Täufers Johannes
Basel, Öffentliche Kunstsammlung*



druckkraft in Verbindung mit der völligen Neuschöpfung der Szene, die einen Bruch mit der alten Tradition bedeutet, läßt es verständlich erscheinen, daß manche Bilder Cranachs aus dieser Zeit für Werke des anderen gewaltigen Ausdrucks Künstlers, des Mathis Gothart, gen. Grünewald, gehalten wurden, ehe man sie dem wahren Urheber zusprach.

Das lyrische Gegenstück der dramatischen Totenklage ist die sonnig-heitere Idylle der „Ruhe auf der Flucht“ von 1504, das erste zugleich datierte und monogrammierte Gemälde des Meisters. Als diese beiden Bilder zusammen auf der großen Cranach-Ausstellung in Dresden 1899 erschienen, wurde mit einem Schläge klar, daß der bis dahin als biederer sächsischer Hofmaler eingeschätzte Künstler in die vorderste Reihe der deutschen Meister gehört. Das in den brennenden starken Farben eines südlich-sonnigen Tages gemalte Bildchen (69×51 cm) ist kaum noch ein christlich-religiöses Andachtsbild, so sehr ist alle Konvention abgestreift. Gewiß, Maria hat einen schwachen Strahlenkranz um das Köpfchen und Joseph hat den Hut abgenommen, als wolle er beten, aber aus den verträumten Märchenaugen der beiden fällt der Blick auf uns und zieht uns hinein in die Märchenstimmung, die aus dem Duft der Blumen, aus dem Glitzern der Moosdecke am frischen Quell und aus dem feinen Getön der Grillen und Bienen bunte, geflügelte Geisterchen hervorzaubert. Hier ist es wirklich so wie in den alten deutschen Märchen: nur der Märchenprinz auf dem Schoß der Mutter scheint die

Lukas Cranach d. Ä.: Klage unter dem Kreuz. München, Pinakothek



Lukas Cranach d. Ä.: Ruhe auf der Flucht. Berlin, Deutsches Museum

Elfen und Kobolde zu gewahren, er greift in den Blumenstrauß, den ihm einer bietet, aber schon lenkt ihn das Geschrei eines andern ab, der glücklich über den Fang des buntesten Vögelchens hergestolpert kommt und auch die Aufmerksamkeit der großen Elfe erregt, die ihre Panflöte absetzt, während weiter ab von der muntern Singschar ein anderer kühles Quellwasser in einer Meeresmuschel sammelt. Hier ist echtste deutsche Poesie. Sie läßt uns den kunstvollen Aufbau des Bildes aus Formen und Farben und Hellem und Dunklem zu einem aufs feinste ausgewogenen Ganzen vergessen. Vertieft man sich aber in Einzelnes, wie die Gewandfalten des herrlich roten Marienkleides, und vergleicht man die hier angewandte Zeichensprache des dem Boden sich sanft anschmiegenden Kleidsaumes mit den jähren Brüchen der entsprechenden Gewandteile auf dem Bilde der Totenklage, so wird man auch dieses einzige Altertümliche des Gemäldes verstehen und in den sanften Rundungen einen Ausdruck des Glücksgefühls erkennen. Die gleiche Stärke des Ausdrucks weisen die weiteren Zeugnisse dieser ersten uns bekannten Meisterjahre Cranachs auf: zwei Altarflügel in der Wiener Akademie von etwa 1500/01, das außerordentliche Landschaftsbild mit dem ekstatischen büßenden Hieronymus von 1502 im Wiener Museum, sowie je zwei einst zu Diptychen vereinigte Ehepaarbildnisse, die berühmte Gelehrte und Rektoren der Wiener Universität mit ihren Frauen darstellen. Alle vier Personen dieser großartigen Porträts sind reich und vornehm gekleidet, ihr Gesichtsausdruck ist stark beseelt. Das von uns wieder-

gegebene 1503 datierte Bildnis des Rektors Dr. Johann Stephan Reuß im Nürnberger Germanischen Museum (54×39 cm) zeigt den Juristen nachdenklich vom Buch aufschauend, auf dem die feingliedrigen Gelehrtenhände liegen geblieben sind; der sinnende Blick des nicht schönen, aber charaktervollen Gesichtes ist ganz nach innen gerichtet, wobei sich der Mund zu einer für den Mann gewiß charakteristischen, im Augenblick erfaßten, nicht unsympathischen Grimasse verschiebt. Die Bildform hat nicht ihresgleichen in der nordischen Kunst.

Den Dargestellten bei scharfem Umriß in das gleichmäßige Licht der freien Natur zu setzen und dabei allen Bildteilen einen weichen Schmelz leuchtender Farben zu verleihen, ist eine von Cranach entdeckte und gelöste Aufgabe.

1504 beruft ihn der Gönner Albrecht Dürers zu sich, der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise, der seine kärgliche Residenzstadt Wittenberg im jungen Kolonialland des Deutschtums gerade auszustatten begann und bald zu einer Burg der neuen Glaubensbewegung ausbauen sollte. Cranach folgt der Aufforderung und übersiedelt 1505, nachdem er eine Bürgermeisterstochter aus Gotha geheiratet hat, nach Wittenberg. Und jetzt beginnt für den Meister im Dienste dreier aufeinanderfolgender Fürsten eine arbeitsreiche Zeit, die ihm zu Lebzeiten viel Ehr und Ruhm, viel Mühe und reichen Lohn eingetragen hat, die seinen Namen als Freund Luthers und der sächsischen Kurfürsten, als Maler der Reformation und des Protestantismus und einer gemütvollen Kunstweise der Nachwelt überlieferte. Dieser Ruhm, der immer schwächer wurde, je mehr mittelmäßige Werke seiner Riesenwerkstatt zum Vorschein kamen, erhielt neuen Glanz, als man die Bilder des Jahrhundertbeginns ihm zuwies und damit einen ganz anderen Cranach entdeckte. Da galt plötzlich die ganze lange Wittenberger Zeit fast nichts mehr und man bedauerte jetzt das Verebben und Verflachen einer ganz ursprünglichen Begabung im Hofdienst. Damit aber schoß man weit über das Ziel hinaus, denn unter den fast 1000 Gemälden der Cranachschen Wittenberger Werkstatt – seine Grabchrift nennt ihn noch als „schnellsten Maler“ –, die in dem Werk des jüngeren Lukas Cranach bis 1586 mehr als

30 Jahre über den Tod des Altmeisters hinaus fortwirkte, findet sich eine Fülle neuer Bildgedanken und glücklichster Neufassungen alter Themen. Gewiß, die einst stürmischen Wogen haben sich geglättet, als der Künstler in eine neue Umgebung kam, die noch keine künstlerische Tradition kannte. Hier mag er zu mancher Aufgabe gezwungen worden sein, die ihm nicht lag, der er sich aber dienstwillig unterzog. Man kann nach der Herrschaft der drei Kurfürsten drei Perioden unterscheiden: unter der Regierung Friedrichs des Weisen († 1525), der als Sammler von Reliquien berühmt war, gilt die amtliche Hauptarbeit dem Altarbild, der Verherrlichung der Jungfrau Maria und einiger ausgewählter Heiliger, und im Nebenamt dient sein Eifer der Porträrierung des Hofes, des Hofstaates und der vornehmen Bürgerschaft, jeweils in den Kleidern der neuesten Mode, der sich übrigens

selbst die Heiligen fügen müssen; daneben muß der Meister den Verehrern pikant nackter Weiblichkeit hübsche Bilderchen für ihre Kabinette liefern. Wir bringen aus dieser Zeit, die durch eine Reise in die Niederlande und dann durch erneute Berührung mit Dürer frische Anregungen erhält, das Bild der „Hl. Magdalena“ des Kölner Wallraf-Richartz-Museums (47×29,5 cm), das links unten die Jahreszahl 1525 und darunter das Zeichen der Schlange mit aufrecht gestellten Fledermausflügeln und mit dem Ring im

Maul aufweist. Hier steht die nach der Mode von 1525 gekleidete Dame, wie eine sächsische Prinzessin reich geschmückt, züchtig, fast schämig, aber doch nicht wie eine Heilige vor einem dicht belaubten dunklen Baum, der ihren Körperumriß ringsum begleitet und sich von einer hoch hinaufgezogenen ausführlich geschilderten Landschaft kräftig abhebt. Bedeutungsvoll und zierlich hält sie in gepflegten Händen das schöne Salbgefäß, mit dem sie einst die Füße des Herrn und später seinen Leichnam gesalbt hat; links oben schwebt sie nackt, von flatterigen Engeln getragen, gen Himmel davon.

In der zweiten Wittenberger Periode unter der Regierung Johanns des Beständigen (1525–1532) haben Porträts und weltlich gerichtete Bilder den Hauptanteil. Jetzt nimmt der Meister auch bedeutsame Aufträge von außerhalb an, selbst von dem Kardinal Albrecht von Brandenburg-Mainz, dem Hort der Altgläubigkeit, den er in einer ausdrucksvollen großen Tafel vor dem Kreuzifix knien läßt und in anderen Bildern als hl. Hieronymus in die Landschaft oder (mit Dürers Kupferstich wetteifernd) in ein trauliches „Gehäuse“ setzt. Unter den außerordentlich zahlreichen Bildnissen dieser Jahre, zu denen sich manchmal eigenhändige Vorzeichnungen und Ölstudien gefunden haben, sei ein einziges als das ausdrucksvollste hervorgehoben, das jetzt als Dr. Johann Schöner bezeichnete Bildnis eines knorrigen Gelehrten von 1529 (Brüssel). Den weitfliegenden Geist eines Melancthon und das innerliche Leuchten eines Luther hat der Meister jedoch nicht kongenial festhalten können, wenigstens nicht im Gemälde. Fast unübersehbar ist die Zahl der jetzt entstehenden Bilder nackter Frauen, schlanker Tafeln mit Einzelfiguren oder breiterer Tafeln mit Gruppendarstellungen. Bibel und

Mythologie werden nach Gelegenheiten durchforscht, die den Vorwand für solche Bilder liefern müssen, und der alternde Meister schafft sich jetzt ein schlankes, schmalhüftiges, zartgliederiges, meist langbeiniges Frauenideal, das in zierlichem Drehschritt zu tänzeln versteht, mit hübschem, manchmal süßem, manchmal frechem Gesichtchen, über dem wohl auch ein verwegener Hut mit großen Federn kokett wippt, mit knospenhaften Brüstchen, mit etwas vorgestülptem Bäuchlein, wohl auch einen Schleier, der nichts verdeckt, in spinnigen oder fleischigen Händen haltend. Ob es Venus ist, wie unser reizendes Bild von 1532 in Frankfurt a. M. (37×25 cm), oder Eva, Judith, Lukrezia oder Caritas, eine Quellnymphe, Diana oder die drei Grazien, die Göttinnen, die dem Paris ihre Schönheit zeigen, oder die Naturkinder paradiesischer Zeitalter in Liebesgärten, es ist fast immer das-



Lukas Cranach d. Ä.: Bildnis des Rektors Johann Stephan Reuß
Nürnberg, Germanisches Museum



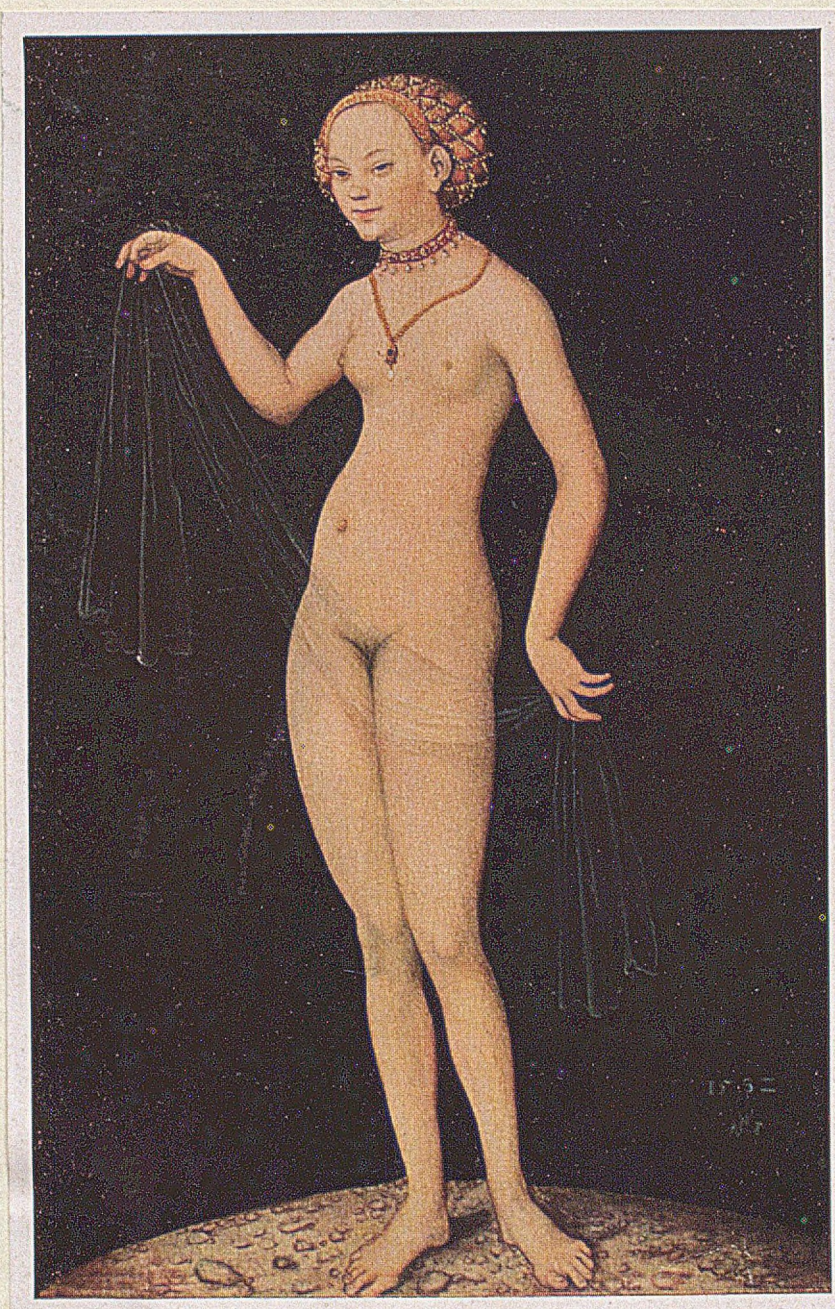
Lukas Cranach d. Ä.: Bildnis einer sächsischen Edeldame als Maria Magdalena
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

selbe rokokohafte, schön frisierte Fräulein, das er in diesen emailartig glatten Bildern darstellt. Nur einmal malt er ein halbentblößtes dickes Mädchen als Lukrezia, die sich den Dolch vorsichtig in die Brust drückt. In der letzten Periode, die man mit dem Anfang der Regierungszeit Johann Friedrichs des Großmütigen beginnen lassen kann, mehren sich wieder die Bestellungen kirchlicher Bilder, die nun in protestantischem Geist ohne die Glaubensinbrunst früherer Zeit ausgeführt werden. Auch die Aufträge auf Porträts, Mythologien und Sittenbilder reißen nicht ab. Aber der schon vorher nachlassende persönliche Anteil an der Ausführung, die freilich immer handwerklich gediegen bleibt, ist jetzt anscheinend gering; großartig aufgefaßte Bildnisköpfe und -figuren deuten jedoch noch immer auf seine Inspiration und Hand. Ehrenämter und andere Geschäfte beanspruchen seine Zeit. Schon 1519 ist der Meister in den Wittenberger Stadtrat gewählt worden, 1520 erwirbt er eine Apotheke, 1537 und 1540 ist er Bürgermeister in Wittenberg. Das Jahr 1537, in dem er 65 Jahre alt wird, scheint einen einschneidenden Wechsel in der Werkstattleitung gebracht zu haben: das Zeichen der Schlange wandelt sich und hat seitdem meist statt der aufrechtstehenden Fledermausflügel gesenkte Vogelflügel. In diesem Jahr ist

der ältere Sohn Hans Cranach, dessen Initialen zwei Bilder von 1534 und 1537 tragen, in Rom gestorben. Der zweite Sohn Lukas Cranach d. J. (1515–1586) tritt mehr in den Vordergrund und übernimmt jedenfalls noch vor 1550, als der Alte sich auch von allen Ämtern zurückgezogen hat, die Leitung des Ateliers, bleibt aber ebenso wie die unbekanntenen Hilfskräfte so völlig in der Werkstatt-Tradition, daß es bisher noch nicht möglich gewesen ist, seinen und der Gehilfen Anteil an der Produktion eindeutig festzustellen; die große Cranach-Ausstellung von 1937 in Berlin wird nach dieser Richtung hin wohl noch weitere Ergebnisse bringen. Auch noch nach 1550 soll laut alten Berichten der Altmeister den Pinsel geführt haben, als er seinem während der Religionskriege von Kaiser Karl V. 1547 gefangenen Herrn und Freund freiwillig, wenn auch auf dessen Wunsch, als getreuer Diener in die Gefangenschaft nach Augsburg und Innsbruck gefolgt war; davon zeugt noch sein Selbstbildnis von 1550 (Florenz, Uffizien). Sein letztes, das 81. Lebensjahr, verbrachte er am Hof des wieder freigelassenen Kurfürsten in Weimar.

ALBRECHT ALTDORFER (um 1480 bis 12. II. 1538). Regensburg, die Heimatstadt Altdorfers, war im hohen Mittelalter als Hauptplatz für den Warenaustausch mit dem europäischen Südosten eine der blühendsten Han-

Lukas Cranach d. Ä.: Venus. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



delbstädte Süddeutschlands und neben Salzburg und Passau im Alpenvorland Mittelpunkt einer bedeutenden künstlerischen Kultur. Die bedrohliche Nähe der bis Wien vordringenden Türken beeinträchtigte ihren Handel und damit auch ihre Kunstblüte, die um 1400 wohl noch einmal einen Antriebs von der benachbarten südböhmischen Malerschule von Hohenfurth erhalten hatte dann aber schnell zurückging. Von Tirol aus über Salzburg wirkte hundert Jahre später die Kunst der beiden Pacher auf die Bildung des sog. „Donaustils“ im beginnenden 16. Jahrhundert (vgl. S. 57).

Unter den wenigen regensburgischen Malernamen der Spätgotik finden wir Ulrich Altdorfer genannt, Albrechts mutmaßlichen Vater, der hier 1478 bis 1499, wohl als „Brieffmaler“, tätig war und dann aus Mangel an Beschäftigung Regensburg verließ. Aus dem Kleinformat der kleifigurigen ersten Arbeiten Albrechts darf man auf eine Schulung in dessen Werkstatt schließen. Sein Name taucht mit der Bezeichnung „Maler von Amberg“ 1505, als er das Bürgerrecht in Regensburg erwirbt, zum erstenmal dokumentarisch auf. In der Donaustadt, wo er wohl 25 Jahre vorher geboren war, ist er bei wachsendem Wohlstand und in angesehenen Ratsstellungen bis zu seinem Lebensende geblieben, zum Schluß wohl nur als beratender Stadtbaumeister künstlerisch wirkend. Seine Werke sind meist signiert, das Monogramm besteht aus zwei ineinandergestellten A. Der weltliche Zug in den graphischen Arbeiten des Jahrhundertbeginns macht sich auch in Altdorfers Graphik bemerkbar. Als Motive finden sich hier außer religiösen Stoffen mythologische Figuren und Szenen und eine ganze Anzahl von Darstellungen des zeitgenössischen Lebens, wie Liebespaare im Korn und im Wald, reitende Edelfrauen, Landsknechte, auch ein Hexenbild und Waldmenschen und schließlich neben vielen Vorlageblättern für Goldschmiede reine Landschaftszeichnungen, in denen burgengekrönte Felsen und die heimischen Bergwälder in liebevoller Kleinausführung geschildert werden. Wie Baldung, Burgkmair und Cranach um diese Zeit hat er eine Vorliebe für das Arbeiten mit kräftigen Lichtern und Schatten aus einer halbdunkel grundierten Fläche heraus. Diese Helldunkelwirkung kennzeichnet auch eine Reihe von Werken der Malerei, so vor allem die Bilder der „Geburt Christi“, die der Meister gern bei magischer, manchmal vom Christkind ausstrahlender Beleuchtung in romantisch nächtliche Ruinenlandschaften verlegt (Gemälde von 1507 in Bremen, von etwa 1512 in Berlin, von etwa 1523 in Wien und schließlich von etwa 1531 neuerdings in Berlin). Auch liebt er das Geheimnisvolle des Waldesdüsters, wie er es auf Wanderungen im Bayerischen Wald erlebt haben mag; eine Reise die Donau abwärts nach Linz im Jahre 1511 ist durch eine datierte Donaulandschaft aus der Linzer Gegend (eine Zeichnung in Budapest) bezeugt. In dem gedämpften Licht einer kleinen Waldblöße und in den gespenstischen Schatten der Dickichte sieht er Waldmenschen und Lindwurme („Satyrfamilie“, Gemälde von 1507 in Berlin, das zaubervolle Bild „Der hl. Georg im Walde den Drachen tötend“ von 1510 in München,

„Wilder Mann“ und „Eifersucht“, zwei Helldunkelzeichnungen von 1508 und 1510 mit nackten Waldmenschen im Londoner British Museum und in der Wiener Albertina). Auch für Heiligenlegenden wählt er gern als Schauplatz die dunkel schattenden Wälder seiner Heimat mit abwechslungsreichen Durchblicken oder schroffen Felsen, auf denen flechtenbehangene Tannen stehen („Hl. Franziskus“ und „Hl. Hieronymus“, zwei zusammengehörige Tafeln von 1507 in Berlin, „Martyrium der hl. Katharina“, wohl das früheste Gemälde, von etwa 1506, seit 1923 in der Wiener Galerie, sowie verschiedene Zeichnungen). Stets ist der Raum für ihn das Grundmotiv, die figürliche Darstellung nur ein Nebenthema, so daß man die alten biblischen oder legendären Stoffe in seiner ganz neuen Auffassung kaum wiedererkennt.

Im Gegensatz zu der düsteren landschaftlichen Szenerie dieser Bilder steht die lichtgebundene Genreszene der Berliner Tafel „Ruhe auf der Flucht am Brunnen“ von 1510 (58×39 cm), die wir wiedergeben; sie ist trotz kleinem Format das größte der bisher genannten Gemälde des Meisters. Obgleich sich der Vorgang im milden Sonnenlicht abspielt, waltet auch hier eine tiefe Märchenstimmung, ja die Sonne scheint erst die Wassergeister des Brunnens erweckt zu haben, die in Gestalt entzückender Engelputzen dem Planschbecken entsteigen, auf dem Schalenrand musizieren oder nach dem nackten Christkinde haschen, das in glücklicher Laune im Wasser patschen möchte. Auf dem oberen Rind liegt ein nackter Kobold, über den hin ein wahrhaft ungezogener Bengel in weitem Bogen ins Wasser strahlt, wie es einer der steinernen Brunnenputzen ihm vormacht. Märchenhaft und seltsam ist auch, wie der Sessel und der renaissancehafte Brunnen, der mit seiner Falknerfigur auf einen Schloßhof gehörte, in diese verlassene Gegend kommen. Phantastisch ragt über einem verwunschenen Städtchen eine romantische Burgruine hoch auf; man hat in der landschaftlichen Szenerie den Scheuchenberg, die Lerchenhaube und Motive aus dem Donaustädtchen Wörth erkannt. Ganz und gar Erzeugnisse einer gemütvollen Märchenpoesie sind dagegen die beiden Personen im Vordergrund, die einer glücklichen Stimmung hingegebene Maria



Albrecht Altdorfer: Ruhe auf der Flucht am Brunnen. Berlin, Deutsches Museum

und der versonnene Joseph, der mit einem Körbchen voll Kirschen zu der Brunnenszene tritt. Die Gestalten erscheinen, wenn man genauer hinsieht, knochenlos und anatomisch unmöglich, die verblauende Ferne steigt zu plötzlich hinter dem blonden Mittelgrund auf und die Perspektive des Brunnens, dessen obere Schale in Untersicht gegeben ist, steht mit dem zu hoch hinaufgezogenen Landschaftshorizont im Widerspruch; solche Unstimmigkeiten aber kümmern den Maler nicht. Er hat dieses Bild nicht auf Bestellung gemalt, sondern widmet es der Mutter Gottes als Weihgeschenk „zum Heil seiner Seele aus gläubigem Herzen“, wie die lateinische Inschrift besagt. Später wandelt der Meister das Motiv zu klassischer Ruhe und Formenschönheit in einem Holzschnitt ab, der die hl. Familie mit großen Engeln um einen ähnlichen Brunnen innerhalb einer Kapelle zeigt.



Albrecht Altdorfer: Geburt der Maria. München, Pinakothek

Seit 1517 beschäftigen den Künstler vor allem große Altaraufträge, besonders für St. Florian bei Linz in Oberösterreich, aber auch für die Minoritenkirche in Regensburg, und er fügt sich dem Zwang größerer Formate. Was sich aus dieser arbeitsreichen Zeit an bedeutenden Werken erhalten hat, vor allem die Tafeln des heute in Nürnberg, Florenz, Melnik und in Berliner Privatbesitz befindlichen Altars zur Florianslegende von etwa 1520/25, verrät nicht nur in den Tiefensichten der Landschaften und Innenräume, sondern auch in der gesteigerten Pathetik großgesehener Figuren eine wohl erneuerte und vertiefte Bekanntschaft mit der Kunst Pachers, dessen Wolfgang-Altar in St. Wolfgang im Salzburgischen dem Regensburger Meister erreichbar nahe war. Den schönsten Tafeln dieser urwüchsigen und phantasievollen Legenden- und Passionsdarstellungen erscheint ebenbürtig die hier abgebildete Münchener „Geburt der Maria“ (1,39 × 1,30 m), die um 1520 oder etwas später entsteht. Die Wochenstube der hl. Anna ist in einer weiträumigen gotischen Kirche eingerichtet, die in Einzelheiten Renaissanceformen aufweist. Marias Vater Joachim kommt, halb vom Bildrand überschritten, mit einem Brotlaib heim, während das Kind von einer der Wartefrauen versorgt wird und die Mutter im mächtigen Renaissancebett ihr Süppchen erhält. An dunklen massigen Pfeilern vorbei dringt unser Blick in das Hauptschiff der Kirche und weiter in das andere Seitenschiff, dann in den nischenförmigen Chor und in Seitenkapellen. Die mit kunstvoll angewandeter Perspektive geschaffene Raumwirkung wird noch verstärkt durch einen farbenfreudigen, nach dem Chor hin verblassenden und sich verjüngenden Engelreigen, der wie ein Kronleuchter über der heiligen Szene schwebt und den ganzen Kirchenraum mit jublierender Musik erfüllt. Die phantasievolle Raumanlage der Kirche schließt sich dem Entwurf eines von Renaissance-Ideen berührten Augsburger Architekten an, der 1519 nach Vertreibung der Juden aus Regensburg den Auftrag bekommen hatte, an Stelle ihrer zerstörten Synagoge einen neuen Kirchenbau zu Ehren des wunder-tätigen Bildes der „Schönen Maria“, zu errichten, das Altdorfer wohl 1518

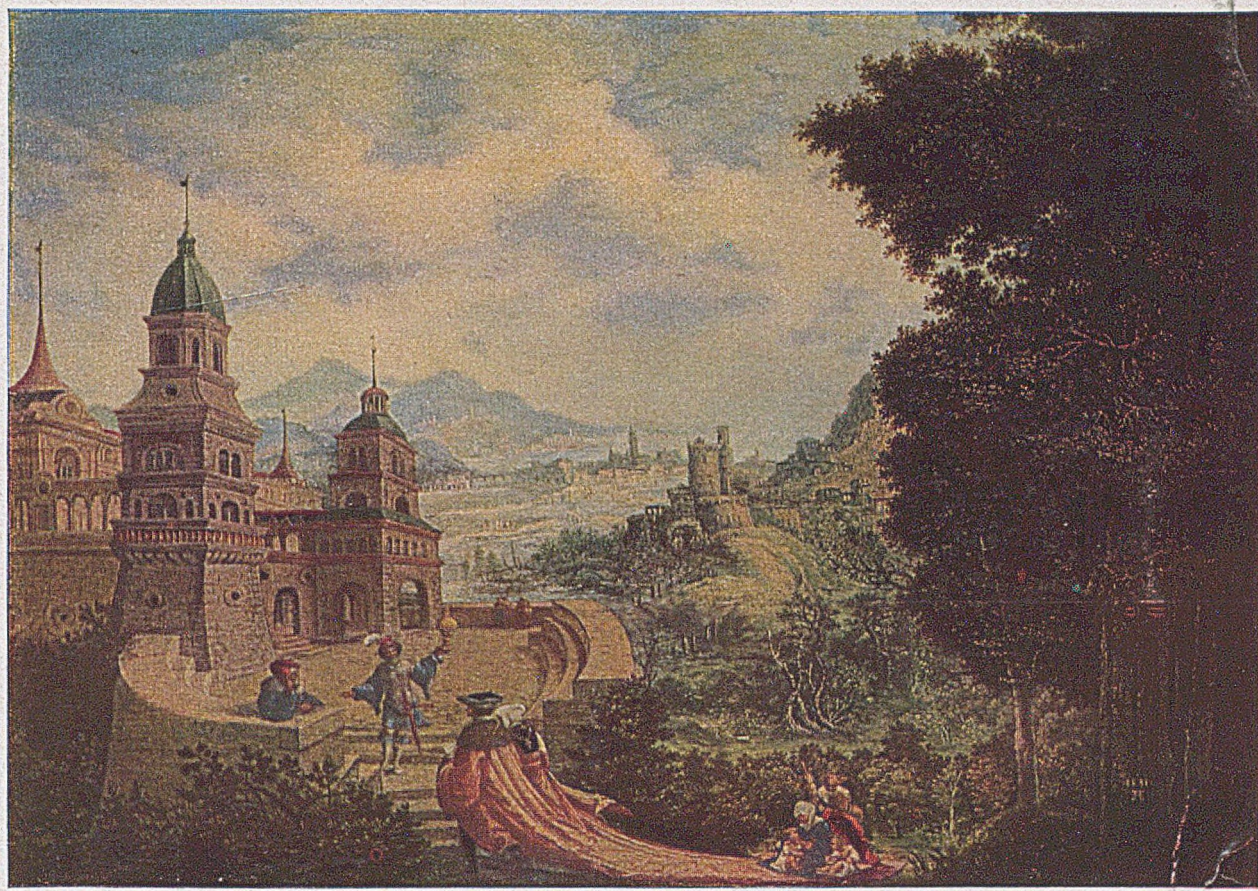
nach der byzantinischen Lukasmadonna in der Alten Kapelle in Regensburg geschaffen hatte. Diese „Schöne Maria“, die sich jetzt in der Regensburger Kollegiatkirche zu St. Johann befindet, ist erst 1937 wiedererkannt worden, nachdem sie von dreifacher Übermalung und von scheußlicher Vergoldung befreit war; 1938 wurde sie auf der großen Altdorfer-Ausstellung der Münchener Pinakothek zum erstenmal gezeigt. Altdorfer gehörte als Mitglied des Großen Rates zu den Männern, die auf Drängen der Handwerker den Auszug der Juden zu überwachen hatten. Er schuf in zwei Bildern der alten Synagoge seine ersten Radierungen, zeichnete nach seinem Marienbild eine Kirchenfahne, die man auf einem gleichzeitigen Holzschnitt Michael Ostendorfers sehen kann, ferner den Entwurf einer Ablaßmedaille und einen von sechs Platten gedruckten bedeutsamen Holzschnitt – den ersten viel-farbigen Holzschnitt der europäischen Kunst – als Erinnerungsblatt für die Wallfahrer. Dürer hat 1523 auf einem Abzug des Ostendorferschen Holzschnittes, der die Pilger in krankhaften Verzückerungen zeigt, Worte des Abscheus vor solchem Götzendienst geschrieben, während Altdorfer von den Stürmen der Zeit innerlich nicht berührt zu sein scheint und sogar, als die Reformation auch in Regensburg vorübergehend Eingang gefunden hat, ein radiertes Luther-Bildnis herausgibt. Im bürgerlichen Leben Regensburgs spielt der Meister jetzt eine Rolle.

Albrecht Altdorfer: Donaulandschaft. München, Pinakothek



1509 hatte sich die Stadt bereits an dem Honorar für eines seiner Altarwerke beteiligt, 1513 hatte er ein Haus gekauft; das sind schon Zeichen seiner Wertschätzung und beginnenden Wohlstandes. Zu den künstlerischen Unternehmungen des Kaisers Maximilian wird auch Altdorfer herangezogen. Als Mitglied des Großen Rates nimmt er an den Ereignissen von 1519 regen Anteil, 1526 wird er in den engeren Kleinen Rat gewählt und auch zum Stadtbaumeister ernannt. Um 1525/30 führte er Wandmalereien im Kaiserbad des Regensburger Bischofshofes aus, recht lustige Badeszenen, von denen sich nur Bruchstücke erhalten haben, die nach einer in Florenz aufgefundenen Entwurfsskizze zum Teil wieder zusammengefügt werden konnten. Auf weitläufige Amtsgeschäfte deutet eine Urkunde von 1533, nach der die Stadt für seinen Dienstgaul jährlich zwei Schaff Hafer bewilligt, weil der Meister viel unterwegs sei. Auch die nicht umfängliche Gemäldeproduktion der Spätjahre läßt auf anderweitige Inanspruchnahme schließen. Es werden Bauwerke bezeichnet, die er gebaut haben soll, Zweckbauten und Befestigungsanlagen gegen die Türken, aber mehr als die Tat dürfte sein Rat dabei mitgewirkt haben. Wohl finden wir in seinen Bildern manchen phantasiereich gestalteten Innenraum dargestellt, manche phantastische Architektur entzückt uns in den Hintergründen seiner Zeichnungen und in den Landschaften seiner Gemälde, aber es spricht daraus mehr eine poetische als eine baumeisterliche Gesinnung, so daß wir uns den Künstler nicht recht als Architekten vorstellen können. Einen solchen Märchenpalast baut er vor uns

auf in dem schönen miniaturhaft fein ausgeführten Bild „Susanna im Bade“ von 1526, das er wohl ebenso wie das großartige Landschafts- und Schlachtengemälde der „Alexanderschlacht“ von 1529 für den bayerischen Herzog Wilhelm IV. gemalt hat (beide jetzt in der Münchener Pinakothek); mit der zeitraubenden Arbeit an diesen vielfigurigen Bildern begründet der Meister übrigens seine Ablehnung, als man ihn zum Bürgermeister machen wollte. Diesen Raumkompositionen schließt sich Altdorfers letztes datiertes Gemälde an, das kleine hier wiedergegebene Genrebild in Berlin „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe“ von 1531 (29×41 cm); die neue Zuschreibung des Bildes „Loth und seine Töchter“ mit der Jahreszahl 1537 in Wien erscheint noch fraglich. Das Berliner Gemälde ist gleichzeitig ein Genrebild und eine Allegorie und dabei auch ein Landschaftsbild von bezauberndem Stimmungsreiz. Links der Prachtbau eines Renaissance-Lustschlosses, wahrhaft märchenhaft gebaut, mit verschiedenen gestalteten mächtigen Flankentürmen und mit einer weiträumigen Steinterrasse, auf der der Schloßverwalter mit einem überschwenglich kredenzten Willkommtrunk dem Herrn entgegentreitt. Dieser kommt mit seiner Gattin am Arm imponierend dahergerauscht, eine ungeheure gemeinsame Schleppe hinter sich herziehend, auf der sich buntes Bettelvolk angesiedelt hat, das drastisch ein Schlagwort des sprichwörterreichen Zeitalters illustriert; uns ist es ge-



Albrecht Altdorfer: Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe. Berlin, Deutsches Museum

ungefähr 1520/25 (30×22 cm), geben wir hier wieder; dargestellt ist wie auf der Berliner „Ruhe auf der Flucht“ die Donau mit dem Schloß Wörth und dem Scheuchenberg. Es zeigt die bei Altdorfer beliebte Raum- anlage des Durchblicks durch zwei hochragende Vordergrundstützen, deren Rolle hier eine Lärche und eine Birke übernehmen, die vom Bildrand angeschnitten werden. In den Radierungen und auch in Gemälden spielt diese Rolle manchmal ein mächtig weitausladender Baum, dem auf der Gegenseite ein hoher Berg, ein Bauwerk oder ein besonders belebter Himmel entspricht. Dürer hatte die Landschaft für sich entdeckt, aber seine Kenntnis nur zögernd bekanntgegeben, Cranach war die Schönheit der Natur aufgegangen, als er den Donauroum betrat, aber auch er macht später nur gelegentlich in seinen Bildern Gebrauch von seiner Erkenntnis. Erst Altdorfer und neben, vielleicht schon wenig vor ihm sein Landsmann Wolf Huber geben der Welt wirkliche Kunde von der Schönheit und Vollkommenheit der reinen Gottesnatur und bedürfen dazu nicht mehr stets der Mitwirkung von Menschen oder Heiligen. So wandelt Altdorfer denn auch religiöse Themen am liebsten zu stimmungsvollen Raumbildern, läßt selbst eine „Madonna in der Glorie“ inmitten einer lustigen Engelschar über einer Alpenlandschaft schweben und macht sogar aus dem Kreuzigungsmotiv ein Landschafts-

läufiger in der Form „Hochmut kommt vor dem Fall“. Die entzückende allegorische Genreszene ist in eine prangende Landschaft eingebettet, in der nichts fehlt, was ein romantisch gestimmtes Auge erquickt. Da ist ein tiefschwarzer Wald, ein mächtiger Höhenzug, ein liebliches Tal, das ein von Burgen und Städten umsäumter Fluß durchschlängelt, da sind Kirchtürme und Brücken und Auen mit Vieh und darüber ein herrlicher Himmel, in dem Adler kreisen. Schloß und Landschaft jedoch – das darf nicht übersehen werden – haben verschiedenen Blickpunkt, die Fluchtlinien des Bauwerkes laufen weit unter dem Horizont zusammen.

Das der Natur widersprechende Heraufziehen des Landschaftshorizontes, das dem Künstler so viele gern genützte Gelegenheiten zu ausführlicher Schilderung vielfältiger Schönheit gibt, vermeidet er in den Zeichnungen,

die er vor der Natur oder jedenfalls nach frischer Erinnerung eines Landschaftsanblickes ausführt, und auch in den neun bisher bekannt gewordenen Landschaftsradierungen, die zwischen 1522 und 1526 entstanden sein werden. Sie sind die ersten durch ein Druckverfahren hergestellten reinen Landschaftsdarstellungen europäischer Kunst, die ersten für die Öffentlichkeit und das kaufende Publikum bestimmten Zeugnisse reinen Naturgefühls. Dürers Aquarelle solcher Art (vgl. S. 44) übertreffen zwar die Altdorferschen Blätter durch den Reiz des Momentanen, dienen aber doch nur als Studien dem eigenen Gebrauch. Eines dieser schönen farbigen Landschaftsbilder des Regensburger Meisters, das auf Pergament gemalte Bild der Münchener Pinakothek von

ungefähr 1520/25 (30×22 cm), geben wir hier wieder; dargestellt ist wie auf der Berliner „Ruhe auf der Flucht“ die Donau mit dem Schloß Wörth und dem Scheuchenberg. Es zeigt die bei Altdorfer beliebte Raum- anlage des Durchblicks durch zwei hochragende Vordergrundstützen, deren Rolle hier eine Lärche und eine Birke übernehmen, die vom Bildrand angeschnitten werden. In den Radierungen und auch in Gemälden spielt diese Rolle manchmal ein mächtig weitausladender Baum, dem auf der Gegenseite ein hoher Berg, ein Bauwerk oder ein besonders belebter Himmel entspricht.

Dürer hatte die Landschaft für sich entdeckt, aber seine Kenntnis nur zögernd bekanntgegeben, Cranach war die Schönheit der Natur aufgegangen, als er den Donauroum betrat, aber auch er macht später nur gelegentlich in seinen Bildern Gebrauch von seiner Erkenntnis. Erst Altdorfer und neben, vielleicht schon wenig vor ihm sein Landsmann Wolf Huber geben der Welt wirkliche Kunde von der Schönheit und Vollkommenheit der reinen Gottesnatur und bedürfen dazu nicht mehr stets der Mitwirkung von Menschen oder Heiligen. So wandelt Altdorfer denn auch religiöse Themen am liebsten zu stimmungsvollen Raumbildern, läßt selbst eine „Madonna in der Glorie“ inmitten einer lustigen Engelschar über einer Alpenlandschaft schweben und macht sogar aus dem Kreuzigungsmotiv ein Landschafts-

drama. Nur strenge Vorschriften haben ihn anscheinend gelegentlich gezwungen, überlieferte Formen beizubehalten, wie in zwei späten Madonnenbildern (in Wien und Budapest) und einer Kreuzigungstafel mit Goldgrund (ebenfalls in Budapest).

WOLF HUBER (um 1485 bis 3. VI. 1553). In der alten Bischofsstadt Passau, der schönstgelegenen deutschen Stadt, waren die Bedingungen künstlerischer Entwicklung um 1500 ähnlich wie in Regensburg und der sich südlich anschließenden bayerisch-salzburgischen Kulturprovinz. Auch hier war das alles überragende Schaffen der beiden Pacher wirksam, auch hier hat ihr Hauptwerk, der große Wolfgang-Altar in der nicht fernen Dorfkirche am Fuße des Schafberges, ebenso wie manches andere Gemälde der großen Tiroler Künstler, das einst die Kirchen Salzburgs schmückte, nachhaltigen Eindruck gemacht. Nach Passau kam vielleicht kurz vor 1510 aus Feldkirch in Vorarlberg der damals etwa 20–25jährige Wolf Huber, wieder ein Künstler, über dessen Anfänge wir nichts wissen; selbst sein Geburtsort wird nur aus der urkundlichen Bezeichnung „Maler aus Feldkirch“ erschlossen. Auf einer schönen Zeichnung Hubers in der Münchener Graphischen Sammlung erkennt man das lieblich im Tal liegende Städtchen. In Feldkirch selbst haben sich Reste eines Altarwerkes erhalten, das 1515 bei ihm bestellt wurde, als er bereits in Passau ansässig war. Jahrhundertlang war sein Name vergessen, erst als man das Monogramm WH auf einigen Holzschnitten auf ihn bezog, gelang es auch, ihm Gemälde zuzuschreiben. Die wenigen Holzschnitte, die man von ihm kennt – der früheste stammt aus dem Jahre 1509 – behandeln auch mythologische und zeitgenössische Stoffe. Daß er selber unmittelbar in dem Wirkungsraum Michael Pachers gewesen ist, der 1498 in Salzburg starb, bezeugt eine Federzeichnung dessalzburgischen Mondsees mit dem Schafberg von 1510, die in einfachen zarten Umrißlinien die Landschaft getreu wiedergibt. Weitere Landschaftsaufnahmen aus dem Salzkammergut und von den romantischen Donauufnern der Wachau sind uns Zeichen wiederholter Reisen.

Wolf Huber war Hofmaler mehrerer Passauer Bischöfe und wurde wie Altdorfer auch mit baumeisterlichen Aufgaben betraut. Einen Bischofswechsel benutzten die Passauer Zunftmeister vergeblich, den Künstler, der als Hofmaler der städtischen Innung nicht anzugehören brauchte, aus seinem Amt zu verdrängen. Unter den etwa dutzend Gemälden, die man ihm bisher zuweisen konnte, befinden sich auffallend viele Passionsszenen, in denen die Schergen mit betonter Häßlichkeit dargestellt werden. Am stärksten und eigenartigsten ist das Bild der „Kreuzerhöhung“ in Wien, das wohl um 1522/25 entstand, eine stark belebte, grellbeleuchtete Nachtszene mit vielen Figuren. Eine Überfülle von Gestalten bewegt sich auch auf seiner räumlich genial komponierten späten „Kreuzesallegorie“ (Wien), der Versinnlichung eines heute schwer erklärlichen theologischen Programms. Einfach und klar dagegen erscheinen drei Bildnisse, vor allem das des Humanisten Jakob Ziegler (Wien), und voll altdorferischer Poesie sind drei Bilder des Marienlebens: der stimmungsvolle „Abschied Christi von seiner Mutter“, 1519 gemalt (Wien) und die beiden zusammengehörigen Tafeln „Heimsuchung“ im Münchener Nationalmuseum und unsere „Flucht nach Ägypten“ in Berlin (56,2 x 56,7 cm), die beide um 1525/30 entstanden und sehr eng an Dürers Holzschnitte aus dem „Marienleben“ anschließen. Genau wie bei Dürer sitzt hier Maria auf dem Esel, den der zögernd voranschreitende Alte führt, nur um einiges inniger, als es der

Nürnberger Meister auf seinem kleinen Holzschnitt zum Ausdruck brachte, ist Josephs rückwärts gewandter Blick geschildert. Wie bei Dürer der Nährvater Christi den Wanderstocken geschultert hat und wie dort Maria den breitkrepigen Hut auf dem Rücken trägt, so malt es auch Huber, und auf beiden Bildern folgt gleichfalls das Öchslein aus der Krippe dem Esel. Rührend ist bei Hubers Tieren der menschliche Blick aus staunenden Augen, der uns die innige Naturverbundenheit auch dieses bajuwarischen Meisters verrät.

HANS HOLBEIN D. J. (Ende 1497 bis Okt./Nov. 1543). Wie viel das kunstreiche Augsburg einem werdenden Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu geben vermochte, zeigt sich im Werk des jüngeren Hans Holbein, obgleich er seine Vaterstadt als 16/17jähriger verließ und von der Wanderschaft nicht wieder dahin zurückkehrte. In der Werkstatt seines Vaters Hans Holbein d. Ä. hatte er nicht nur ein gediegenes Handwerk gelernt, hier ist ihm auch der dem Vater unerfüllt gebliebene Wunsch nach wirklicher Beherrschung der neuen italienischen Kunstweise eingepflanzt worden. Und in der Nähe des Italienfahrers Burgkmaier und der im Geiste der Renaissance schaffenden Baumeister und Bildhauer der Fuggerschen Grabkapelle ist dem hellhörigen Jüngling bereits die Ahnung jener neuen Richtung aufgegangen, die er nur durch einen Besuch im Süden zu vertiefen brauchte, um sich all ihrer Mittel frei bedienen zu können. Augsburg, und zwar nicht so sehr die heimische Werkstatt-Tradition als der Vater selbst, hat dem jungen Holbein aber noch mehr auf den Weg gegeben: das ist der kühl beobachtende, schnell das Einmalige eines Menschenantlitzes erfassende Scharfblick und die rasch skizzierende Hand. Die hohe Holzschnittkunst Burgkmaiers und die uns heute nicht mehr sichtbare Monumentalmalerei an den Fassaden augsburgischer Häuser sind weitere Eindrücke, die der jüngere Holbein in seiner Vaterstadt aufnahm und in der Fremde bald verwertete.

Mit seinem älteren Bruder Ambrosius mag Hans Holbein 1514/15 über Freiburg i. Br., wo damals Baldung wirkte, nach Basel gekommen sein,

das erst 1501 aus dem deutschen Staatenverbände ausgeschieden war und sich der schweizerischen Eidgenossenschaft angeschlossen hatte. Hier, wo 1460 bereits eine Universität gegründet war, herrschte ein ähnlich weltbürgerlicher Geist wie in Augsburg, hier fand der Humanismus eine bedeutende Pflegstätte – Erasmus von Rotterdam nahm 1521 in Basel seinen Wohnsitz –, hier gab es auch regsame Drucker, wie Amerbach und Frobenius, die reichen Bedarf an Holzschnitten hatten. Holbein trat in Basel zunächst, wahrscheinlich mit seinem Bruder, in die Werkstatt eines aus Straßburg eingewanderten Meisters ein. Aus dieser fruchtbaren ersten Baseler Zeit hat sich recht viel erhalten: eine mit lustigen Szenen bemalte Tischplatte von 1515 (Zürich), das 1516 datierte Aushängeschild für einen Schulmeister (Basel), eine schöne kleine Tafel von 1517 mit den Brustbildern Adams und Evas (Basel), ferner Buchholzschnitte und 82 feine Randzeichnungen für ein gedrucktes Buch des Erasmus von Rotterdam („Lob der Narrheit“) und schließlich die beiden bedeutenden, farbenreichen Bildnisse des Geldwechslers Jakob Meyer, der gerade als erster Bürgerlicher zum Bürgermeister von Basel gewählt worden war, und seiner zweiten Gattin Dorothea Kannengießer von 1516 (auch diese Porträts befinden sich in Basel). Es ist dieselbe Familie Meyer, die etwa zehn Jahre später das berühmte Marienbild bei Holbein bestellt. Diese ersten, kleinen Bildnisse, zu denen Basel



Wolf Huber: Flucht nach Ägypten. Berlin, Deutsches Museum

mit reichem dekorativen Schmuck an der Fassade. Die Augsburger Tradition wird ihm den Auftrag verschafft und ihre Kenntnis die Ausführung erleichtert haben. Nach einer Italienreise, die den Künstler nach Lugano und Como, Pavia und Mailand geführt haben mag, ist Holbein unter dem Eindruck lombardischer Wandmalereien, besonders des Bramante, zu weit großartigeren Leistungen dieser Art fähig. Er übernimmt nach Vollendung der Luzerner Arbeiten im September 1519, wahrscheinlich mit Eintritt in die Baseler Zunft, als Meister die Werkstatt seines wohl um diese Zeit verstorbenen Bruders und überzieht im Sommer des nächsten Jahres die Fassade und einen Teil der Längswand des Baseler „Haus zum Tanz“ mit der reichen Dekoration einer gemalten Scheinarchitektur, die das Gebäude mit den unregelmäßig angebrachten Fenstern gleichsam in einen italienischen Renaissancepalast mit Säulen, Pilastern, Balkonen, Friesen und Medaillons verwandelt. Im Sommer und Herbst 1521 und 1522 malt der Meister dann den Saal des Großen Rates im Baseler Rathaus mit allegorischen Fresken aus, die dritte Wand erst 1530, also nach seiner Rückkehr aus England, für das neue reformatorische Stadtreiment. Von allen diesen Monumentalmalereien haben sich, ebenso wie von späteren Arbeiten ähnlicher Art in London, nur einige Vorzeichnungen des Künstlers, mäßige Nachzeichnungen von fremder Hand und drei geringfügige Bruchstücke erhalten. Allein die bemalten Orgelflügel des Baseler Münsters von etwa 1524 geben uns eine Vorstellung, auf welche Weise Holbein bei der Bewältigung großer Flächen verfahren ist.

Noch bevor die religiösen Kämpfe, die auf Luthers Tat folgten, die Stadt Basel in einen Hexenkessel verwandelten und im Bildersturm der Fastnacht

Hans Holbein d. J.: Die Familie des Künstlers. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



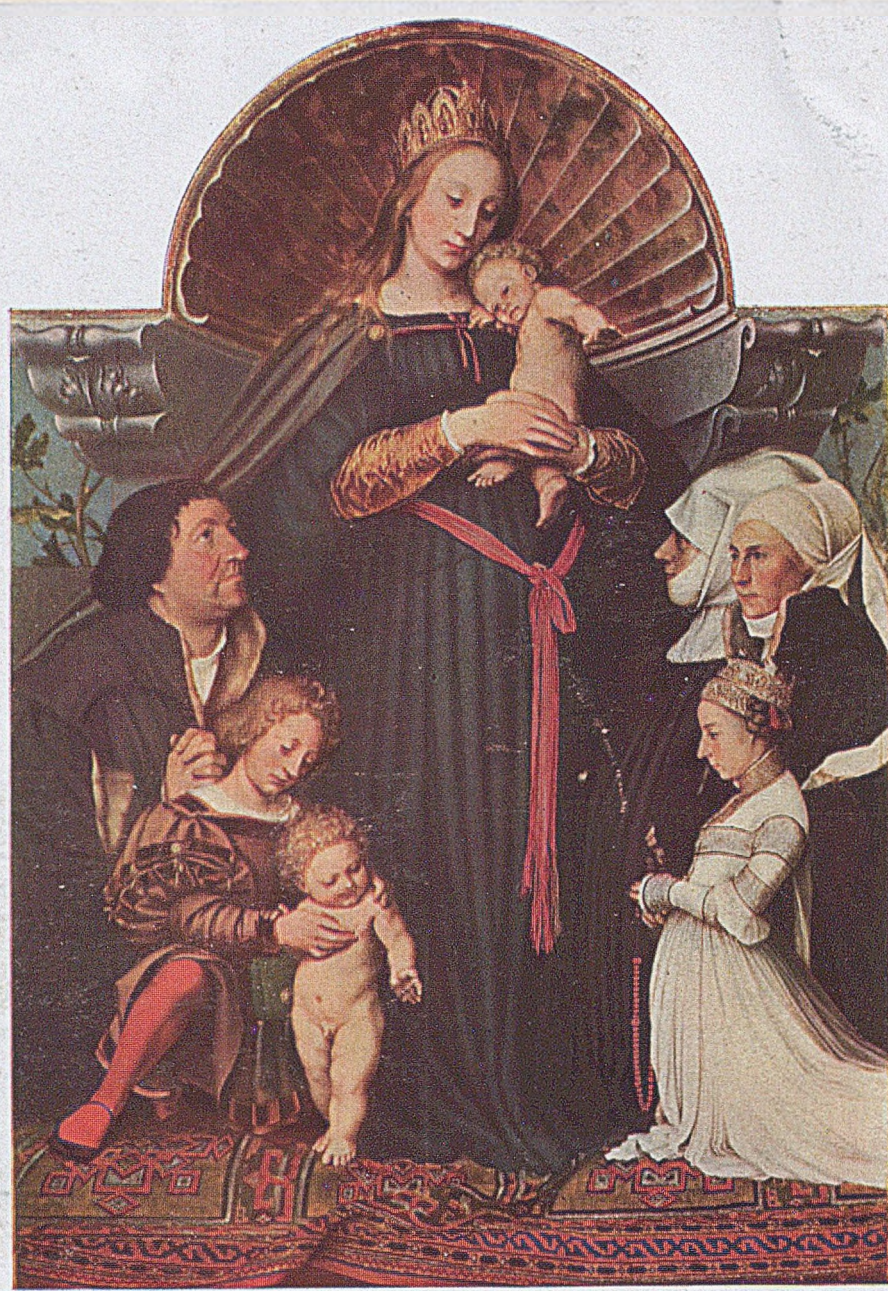
*Hans Holbein d. J.: Bildnis des Rechtsgelehrten Bonifazius Amerbach
Basel, Öffentliche Kunstsammlung*

auch die klaren Silberstift-Vorzeichnungen besitzt, verraten bereits den mehr mit dem Verstand als mit dem Gefühl arbeitenden Künstler, der schon beim Skizzieren die fertige Bildform in sich trägt und knapp und klar die auffälligsten Gesichtszüge und sogar die Einzelheiten der Kleidung festhält. Ein großer Freskenauftrag für Luzern gibt Holbein im nächsten Jahr wohl auch die Gelegenheit, die Familienbildnisse des Auftraggebers zu malen; eines dieser vornehmen Porträts hat sich erhalten (New York). Das erste Meisterporträt aber ist das nach der Berührung mit italienischer Kunst 1519 geschaffene, von uns wiedergegebene Bildnis des befreundeten Buchdruckersohnes Bonifazius Amerbach (27,8 × 27,5 cm). Holbein stellt den schönen, seelenvollen Kopf des jungen Rechtsgelehrten, an dem Erasmus keinen Fehl fand außer einer übergroßen Bescheidenheit, vor einen stark farbigen Himmel, in den die Schweizer Schneeberge sowie Stamm und Zweige eines Laubbaumes ragen. Die an den Baum gehängte Schrifttafel rühmt in lateinischen Worten das Bild und seine Naturtreue und nennt den Dargestellten, den Maler und das Datum. Selten hat Holbein dem Seelischen eines Blickes solchen starken Ausdruck verliehen wie hier. Klare Bestimmtheit, Klugheit, Offenheit und Reinheit lesen wir ebenso aus diesen Zügen wie die Fähigkeit zu träumen und zu schwärmen. Während dieses Antlitz des kunstbegeisterten jungen Mannes das innerste Wesen des Dargestellten kundtut, möchte der geistvolle Weltweise Erasmus von Rotterdam, sein Lehrer und väterlicher Freund, sein Innerstes am liebsten verschleiern, wenn er sich von Holbein malen läßt. Aber der Künstler holt auch aus dessen gedankendurchfurchtem Greisengesicht, das er seit 1523 wiederholt malt, alle Geheimnisse unerbittlich und grausam heraus.

Der große Auftrag, der den damals erst 20jährigen Künstler 1517 nach Luzern rief, betraf neben den Familienbildnissen des Schultheißen Jakob von Hertenstein die Ausmalung des neuen dreistöckigen Schultheißenhauses mit Jagdszenen und Darstellungen von Familiereignissen in fünf Innenräumen, mit allegorischen Geschichtsbildern aus dem Altertum und



1529 zahlreiche Kunstwerke (auch Bilder Holbeins) vernichteten, hat der Meister außer vielen Vorzeichnungen zu Glasmalereien noch manches Altarwerk und Andachtsbild geschaffen: zwei Altarflügel mit je vier italienisierenden Passionsdarstellungen in Basel, die hohen Flügel des Oberried-Altars im Freiburger Münster und die schön abgewogene Solothurner „Madonna mit Heiligen“ von 1522. Über diese ersten kirchlichen Werke ragen zwei Arbeiten weit hinaus: die Predella des „Leichnams Christi im Sarge“ von 1521 in Basel mit dem herrlich gemalten lebensgroßen Akt des Toten und das hier wiedergegebene „Marienbild des Bürgermeisters Meyer“ von etwa 1525/26 in Darmstadt (1,44 × 1,01 m). Bei allen diesen religiösen Gemälden wird offenbar, daß den Künstler der Glaubensinhalt weit weniger interessiert als die malerische Gestaltung und Ausführung. Auf die edle Komposition, den Zusammenklang zusammengehöriger Szenen und ihrer einzelnen Teile und auf die Formenschönheit und den Farbenwohllaut ist sein ganzes Ziel gerichtet. Das zeigt vor allem das Darmstädter Bild, das sich 1871 bei der Gegenüberstellung mit dem sehr ähnlichen Gemälde in Dresden als das echte Bild erwies. Mitten unter die zum Beten auf die Knie gesunkenen Mitglieder der Meyerschen Familie ist Maria getreten, als gehöre sie zu ihr. Wohl ist ihre Haltung wahrhaft königlich und göttlich, wohl zeigen auch das Antlitz und die edlen Hände italienische Schönbildung und Anmut, wie sie sonst kaum in deutscher Kunst erreicht sind, aber nicht geringer ist der Adel, den der Meister auch den beiden Knaben links unten verliehen hat; ihre Wohlgestalt hat frühere Beurteiler zu der Auffassung verleitet, Maria habe ihr Kind auf die Erde gestellt und den jüngsten Bürgermeisterssohn auf den Arm genommen. Entzückend, wie sich das Christkind an die Brust der Mutter schmiegt, während es mit der Linken lässig den Segen austeilte! In wohlberechneter Gruppierung ordnet sich die Stifterfamilie um die Madonna in der Nische, deren Wölbung einst der Rahmen fortgesetzt haben wird. Die beiden Knaben sind die in dem jugendlichen Alter, wie sie hier erscheinen, früh verstorbenen Söhne des Bürgermeisters aus seiner ersten Ehe mit der schon 1511 dahingeschiedenen Magdalena Bacr, die auf der rechten Bildseite zunächst der Maria kniet; neben ihr sind dargestellt die damalige zweite Gattin Jakob Meyers, die bereits erwähnte Dorothea Kannengießer, und ihre einzige Tochter, die später das Marienbild erbt. Um die Schultern des Bürgermeisters selbst und seiner ersten Frau legt sich wie auf alten Bildern der Schutzmantelmadonna der dunkelgraue Mantel Marias, wodurch der Künstler das Gemütvolle und Intime der Familienszene noch stärker betont. Die gotische Gefühlsfülle früherer Zeit aber hat Holbein gänzlich ausgeschaltet, nur der Stifter selbst, das Haupt der Altgläubigen in Basel, hat den Ausdruck andächtiger Hingabe angenommen, während die Frauen jene Kühle aufweisen, mit der alltägliche Andachten verrichtet werden. Die Porträts sind von überzeugender Lebenswahrheit und Klarheit. Auch Maria ist ein Porträt; sie hat dieselben



Hans Holbein d. J.: Das Marienbild des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt, Schloß

Züge wie die schöne Offenburgerin, ein leichtsinniges Baseler Mädchen, das der Künstler in frühen Kostümzeichnungen als Modell benutzt hat und noch 1526 auf zwei einander sehr ähnlichen Bildern, einer Venus und einer geldheischenden Kurtisane, verführerisch darstellte. Religiöse Tafeln hat Holbein anscheinend später nicht mehr gemalt, nur in Zeichnungen, Scheibenrissen (zehn großen Tuschzeichnungen einer formal schönen Passionsfolge) und in Holzschnitten klingt das religiöse Thema noch an. Aus

seiner mehr als 1200 Holzschnitte umfassenden Graphik der Baseler Zeit, deren feine Striche nachzuschneiden den Holzschneidern große Mühen verursachte, können hier die berühmten Illustrationen zum Alten Testament, die nicht minder bekannte Folge des „Totentanzes“, die Alphabete von Initialen und das Titelblatt zu des Erasmus Werken als die hervorragendsten Arbeiten nur erwähnt werden. Als bezeichnend für Holbein sei aber noch angeführt, daß er neben Andachtsbildern für die Partei der Altgläubigen gleichzeitig die Schriften der Reformatoren mit Illustrationen und Buchschmuck versah und in satirischen Blättern die entsittlichte Priesterschaft und den Ablasschacher geißelte. Den Auftrag zu dem Totentanz-Zyklus hat sich Holbein auf einer Reise nach Frankreich 1524 von einem Lyoner Verleger geholt, der den Druck erst viel später besorgte.

1526 fühlt sich der sonst meist vielbeschäftigte Künstler anscheinend in Basel nicht mehr recht wohl, und da die Aufträge in den letzten Jahren geringer geworden sind, entschließt er sich, ausgerüstet mit Empfehlungsbriefen des Erasmus, dorthin zu reisen, wo man seine Erasmusbildnisse besonders schätzt: nach London. Hier kommt er im Winter 1526/27 an und findet bald die Porträtaufträge, die ihn in den Stand setzen, nach seiner Heimkehr 1528 in Basel ein Haus zu kaufen und sich behaglicher einzurichten; noch 1531 vergrößert er seinen Besitz. Religiöse Bilder zu malen ist jetzt in Basel bei schwerer Strafe verboten, das neue reformatorische Regiment, das den ruhmbedeckten Künstler jetzt in Basel festhalten möchte und ihm die Ausmalung der dritten Wand im Ratssaal überträgt, wacht streng darüber. Um diese Zeit, 1528 oder 1529, malt Holbein das Bild seiner Familie

(Basel; 79,5 × 65,5 cm), das in seiner schlichten deutschen Art ganz einzig dasteht, nicht nur im Schaffen des Meisters, sondern in der Kunst aller Zeiten. Das in wunderbaren warmen Tönen mit Ölfarben auf Papier gemalte Bild ist noch im 16. Jahrhundert den Figurenumrissen entlang ausgeschnitten und in vier Stücken auf Holz geklebt worden, wobei der einst architektonisch belebte Hintergrund seine einheitliche Färbung erhielt. Wenn sich sonst so leicht das Wort Kühle oder Herzenskälte vor Holbeins Bildern auf die Lippen drängt, hier wäre es gänzlich unangebracht. Hier muß auch der weltmännisch überlegene, unbeschwerte Schilderer ernster, meist verschlossener Charaktere im Innersten ergriffen gewesen sein, als er die kummertelähmten, müden Züge der kaum 40jährigen Frau studierte, den wehen Zug um die Mundwinkel und die von Krankheiten zeu-



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Kaufmanns Georg Gize. Berlin, Deutsches Museum

genden schweren Augenlider, unter denen freilich noch ein gütiger Blick hervorlugt. Es fällt schwer, auch in dem schönen Haager Frauenbildnis Holbeins, das nur wenige Jahre vor dem Familienbild gemalt sein kann, die Gattin zu erkennen. Der Meister hatte Frau Elsbeth, die aus erster Ehe einen Sohn mitbrachte, etwa 1520 geheiratet; sie hat ihn um sechs Jahre überlebt. Sein ältester Sohn Philipp, der hier, offensichtlich glücklich, daß sich der Vater einmal mit ihm beschäftigt, den zaghaft fragenden Blick nach oben richtet, ist später Goldschmied geworden und hat das Holbeinsche Geschlecht in Augsburg fortgepflanzt, und die kleine Katherina, die wohl nur der strenge Blick des Vaters auf dem Schoß zurückhält, hat später einen Metzger geheiratet. Holbein hat seine Angehörigen, als er noch vor dem September 1532 endgültig nach London übersiedelt, nicht mitgenommen. Der Wegzug der Freunde aus Basel, der kirchlich-politische Umsturz und geringe Verdienstmöglichkeiten bestimmen ihn, wieder nach London zu gehen. Hier hatte er bei seinem ersten Aufenthalt den berühmten Kanzler Heinrichs VIII., den geistvollen Thomas More, und den Erzbischof von Canterbury, sowie andere bedeutende Persönlichkeiten in prächtiger pelzbesetzter Kleidung oder glänzender Rüstung oder in der Amtstracht mit goldener Kette porträtiert und ein ebenso großes wie großartiges Familienbild des Kanzlers, das im Original nicht erhalten geblieben ist, gemalt. Jetzt, wo der Erzbischof gestorben, More in Ungnade gefallen ist, malt er vor allem die meist nicht minder bedeutend aussehenden Mitglieder der deutschen Kaufmannsgesellschaft, deren Repräsentationshaus er auch mit figurenreichen Malereien schmückt, dann Hofleute und die ganz großen Herren, wie den Herzog von Norfolk, und schließlich den König selbst, Heinrich VIII., und seine Frauen; jedes Bildnis ein glanzvolles Meisterwerk in allerschärfster Charakterisierung und von unendlicher farbiger Schönheit. Es läßt sich vor dieser stolzen Reihe außerordentlicher Bildnisse, vom

allerkleinsten Medaillonbildchen mit weniger als 3,5 cm Durchmesser bis zum lebensgroßen Ganz- und Mehrfigurenbild, nicht anders als in höchster Bewunderung sprechen. Mehr als 70 Porträtgemälde sind aus den beiden Londoner Aufenthalten bekanntgeworden, über weitere haben wir Nachrichten, und von anderen kennen wir Kopien oder Stiche; eine große Zahl von Vorzeichnungen verschollener Bilder, darunter besonders wertvoll die mit farbigen Kreiden gezeichneten Blätter, läßt jeden einzelnen Verlust bedauern, denn der Meister wiederholt sich kaum. Zwar stellt er sein Modell meist im Halbprofil dar, das ja den Vorzug hat, beide Augen und die charakteristischen Nasen-, Stirn- und Kinnlinien zu zeigen, aber er versteht dabei seine Bildnisse immer wieder anders zu gestalten. Er paßt sich dem Wesen seiner Modelle weitgehend an. Wenn die schon malerisch aufgefaßten Vorzeichnungen oft im Vergleich zu den ausgeführten Gemälden lebensvoller und unmittelbarer wirken, so ist der Grund dafür nicht ein Erlahmen der Darstellungskraft, sondern das Streben nach möglichst objektiver und repräsentativer Wirkung.

Aus der Galerie königlicher Kaufleute deutschen Geblüts in London bringen wir das berühmteste und am reichsten geschmückte Bildnis, das des Danziger Georg Gize in Berlin (96,3×85,7 cm) vom Jahre 1532, eines der farbigsten Glanzstücke Holbeinscher Porträtkunst, das den Kaufmann in seinem Arbeitsraum zeigt, umgeben nicht nur von den Dingen des täglichen Gebrauchs, sondern auch von Gegenständen, die die Sinne erfreuen: einem herrlichen Teppich, der den Tisch bedeckt, und einem Nelkenstrauß in fein geschliffenem Glas. In der Hand hält er einen Brief mit seiner Adresse, der Zettel an der Wand verzeichnet das Datum und das Alter des Mannes. Von den Hofleuten bilden wir den schönen „Mann mit Laute“ ab. Das quadratische Bildnis (43,5×43,5 cm), das etwa 1536/37 entstand und 1937 aus Amerika für das Berliner Museum erworben werden konnte, zeigt einen aristokratischen Hofmann, kühl und mit unendlich vornehmer Miene vom Notenbuch aufblickend. Es erinnert stark an italienische Bildnisse, vor allem des Lorenzo Lotto. Das dritte der Londoner Porträts entnehmen wir der prächtigsten Reihe, den Bildnissen des prunkliebenden Herrscherhauses. Das

Hans Holbein d. J.: Bildnis eines Mannes mit Laute. Berlin, Deutsches Museum



in Wien aufbewahrte Frauenbildnis stellt die englische Königin Jane Seymour dar (65×48 cm), die zehn Tage nach der Hinrichtung Anna Boleyns die dritte königliche Gemahlin geworden war und nach anderthalbjähriger Ehe an der Geburt des Thronerben im Alter von 24 Jahren starb, von dem Blaubart-König aufrichtig betrauert. Fast mehr noch als das marmorgleich kalte Gesicht mit seiner alabasternen Glätte sprechen die Hände von der stillen Vornehmheit ihres Wesens, wie es uns überliefert ist. In äußerster

Feinarbeit ist das Vielerlei kostbarsten Schmuckes ausgeführt und mit höchstem Feingefühl sind die Oberflächen glänzender oder mattschimmernder Stoffe wiedergegeben und doch wird der Eindruck des Kleinlichen oder Überladenen durchaus vermieden. Der Künstler, der um 1535 Hofmaler des launenhaften Herrschers geworden war, hat in seinen Diensten auch die beiden nächsten Nachfolgerinnen dieser Königin gemalt: bei einem seiner Besuche auf dem Festland die dem König vom ersten Tage ab unsympathische Anna von Cleve, von der er sich nach einem halben Jahr wieder scheiden ließ, und schließlich die reizende Katharina Howard, die auf dem Schafott endete. Sucht man in allen diesen Bildnissen Holbeins zu ergründen, mit welchen zeichnerischen oder malerischen Mitteln er die ihnen eigene lebensschaffende Wirkung erreicht, so wird man vergebens forschen; sie sind Wunder der Kunst. Man braucht, wie der Meister auf einem Bildnis stolz vermerkt, den Gestalten nur die Stimme zu verleihen „und man glaubt sie in eigener Person vor sich zu haben, lebend, nicht gemalt“.

CHRISTOPHAMBERGER (1500/10 bis 1561/62). Mit der Erwerbung des Meisterrechts im Jahre 1530, anderthalb Jahre vor Burgkmairs Tod, tritt der letzte bedeutende Meister Augsburgs, der Maler Christoph Amberger, der wahrscheinlich bei seinem Landsmann Leonhard Beck (1508–1542) gelernt hatte, für uns in Erscheinung, und dem gleichen Jahre entstammen seine ersten bekanntgewordenen Porträts, die ihn bereits als einen fertigen Künstler zeigen. Im ganzen hat man ihm jetzt mehr als 30 Bildnisse zuweisen können, die, meist datiert, fast jedes Jahr zwischen 1530 und 1544 belegen. Nur das hier wiedergegebene farbenschöne und lebenswahre Bildnis des 63jährigen Kosmographen

und Theologen Sebastian Münzer (54×42 cm) in Berlin ist wesentlich später datiert, nämlich 1552. Es steht aber auch in dieser Zeit nicht ganz vereinzelt, vielmehr glaubt man dieser Spätzeit auch noch ein oder zwei weitere, nicht datierte Bildnisse zuteilen zu können. Meist stellt der Künstler die behäbigen Augsburger Patrizier und Gelehrten und ihre Frauen in halber oder etwas mehr als halber Figur und im Halbprofil dar, selten unmittelbar von vorn. Dabei verwendet er fast stets einen mehr oder weniger neutralen Hintergrund, den er schönfarbig anlegt, manchmal (wie auf einem Bildnispaar von 1531 in Madrid) durch die liebevolle Wiedergabe einer Holzmaserung oder durch nur leicht angedeutete Pfosten und Pfeiler (wie auf dem frühesten Männerporträt von 1530 in der Wiener Galerie Harrach) belebt. In

den Jahren 1541–1543 werden die Hintergründe reicher gestaltet nach Art italienischer Bildnisse, die der Meister inzwischen in Venedig oder Mailand studiert haben mag oder deren Kenntnis ihm der 1540 in Augsburg weilende Tizianschüler Paris Bordone (1500 bis um 1570) vermittelt hat; die Bekanntschaft mit Tizianschen Madonnen verraten auch Marienbilder Ambergers in Augsburg und München. Das schöne Bildnis des jungen Christoph Fugger von 1541 in München stellt den Jüngling in echt italienischer Pose vor einem seidnen Vorhang und einer Renaissance-Nische dar, das des Christoph Baumgartner von 1543 in Wien zeigt hinter dem ebenso bedeutend sitzenden eleganten Mann einen Ausblick durch ein Fenster auf eine reiche Landschaft, und die beiden Bildnisse des Konrad Peutinger und seiner Gattin Margarethe Welser vom gleichen Jahr (Augsburg, Maximilian-Museum) weisen einen mit italienischer Renaissance-Architektur reich belebten Hintergrund auf. Sehr eingehend und mit großem Feingefühl wird fast stets (besonders auch in einem neu gereinigten Frauenbildnis aus den dreißiger Jahren in Wien) die Oberfläche glänzender Seiden und überhaupt aller Gewandstoffe und Pelze geschildert. Daß der Meister seine Modelle lebenswahr wiedergibt, bezeugen nicht nur die Bildnisse, sondern auch das Urteil des Kaisers Karl V., daß ihn selbst Tizian nicht besser getroffen habe als Amberger in dem Bildnis von 1532 (heute in Berlin), für das er dem Meister das dreifache Honorar und eine goldene Kette gegeben haben soll.

Man täte jedoch Amberger Unrecht, wollte man in ihm nur den hervorragenden Bildnismaler sehen. Von den Fresken, mit denen er die Fassaden Augsburger Häuser schmückte, ist freilich nichts mehr übriggeblieben, und von seinen Altarwerken scheint manches dem Bildersturm zum Opfer gefallen zu sein. Aber seine späten Altäre, die uns in Augsburg erhalten sind, beweisen, daß er auch auf diesem Gebiet etwas zu leisten vermochte. Besonders der 1554 datierte Marien-Altar im Dom ist in seiner venezianischen Prachtentfaltung ein leuchtendes Beispiel für die Wirkung der italienischen Hochrenaissance auf die deutsche Kunst und zugleich der letzte große Zeuge der Augsburger und überhaupt der schwäbischen Malerei.

BARTHOLOMÄUS BRUYN D. Ä. (1493–1555). Während sich die Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Oberdeutschland in den bayerischen, schwäbischen, oberrheinischen und fränkischen Kulturzentren zu ihrer höchsten Blüte entfaltet, ist der ganze Norden auffallend unfruchtbar an schöpferischen Kräften. Dürers Graphik dringt hier kaum durch, nur von Franken her erfolgt durch Cranach ein nicht tiefgehender Vorstoß ins sächsische Land. Die befruchtende Anregung, die den oberdeutschen Malern durch vielfältige Berührung mit der italienischen Kunst zuteil wird, fehlt den Norddeutschen oder wird ihnen nur verfälscht auf dem Umwege über die Niederlande zugetragen. Und auch hier nimmt allein das niederrheinische Randgebiet mit dem Mittelpunkt Köln die Anregung aus dem stamm-



*Hans Holbein d. J.: Bildnis der englischen Königin Jane Seymour
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*

verwandten Nachbarland auf. In der alten niederrheinischen Erzbischofsstadt waren Niederländer dauernd oder vorübergehend tätig, wie Joos van Cleve, der lange Zeit für einen Kölner gehalten wurde. Sein Schüler ist wahrscheinlich um 1515 der in Köln geborene, ursprünglich auch aus den Niederlanden stammende Bartholomäus oder Barthel Bruyn, der vielleicht vorher bei einem Haarlemer Meister in Kalkar gelernt hatte.

Die gewiß große, auch dem gleichnamigen Sohn später vererbte Werkstatt Bruyns setzt zunächst die Kölner Tradition fort, übernimmt aber schon bald die neue niederländische Prachtentfaltung in bewegten Aufzügen und bunten Trachten inmitten antikisierender Bauwerke. Die figuren- und farbenreichen Darstellungen seines kirchlichen Hauptwerkes, des Flügelaltars der Essener Stiftskirche von 1525, erheben sich zu eindringlicher Schilderung bewegten Lebens; prunkbeladene Renaissancefeiler, Säulen und Rundbögen schaffen starke Raumwirkungen und lenken den Blick in die Tiefe zu fernen, nie geschauten Bergzügen mit Wäldern und Ruinen.

Weit wichtiger und nicht minder umfangreich ist Bruyns Tätigkeit im Porträtfach. Er malt in repräsentativ steifer Haltung die Bildnisse der Kölner Kaufleute, der Bürgermeister, Ratsherren und Gelehrten und ihrer durch Jugend und Schönheit nicht besonders ausgezeichneten Frauen, ob nun die Männer altgläubig streng sind, wie der aristokratische Rechtsgelehrte Peter von Clapis (1537), den er bereits 1517 auf seinem ersten Altarbild als Stifter mit seiner Gattin porträtiert hatte, oder ob sie der humanistisch-

*Christoph Amberger: Bildnis des Kosmographen Sebastian Münzer
Berlin, Deutsches Museum*



Bartholomäus Bruyn d. Ä.: Frauenbildnis. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

reformatorischen Bewegung nahestehen, wie die Bürgermeister Johannes von Ryth (1525, Berlin) und Arnold von Brauweiler (1535, Köln). Es sind biedere oder markige Persönlichkeiten, deren Typus erfaßt wird, die aber in ihrer Individualität nicht sehr scharf charakterisiert werden und – das scheint die Hauptsache – ihr Innenleben nicht offenbaren wollen. Betrachten wir das hier wiedergegebene Frankfurter Bildnis einer unbekannteren wohl nur scheinbar alten Frau, die ebenso wie ihr Gatte auf dem Gegenstück (je 79×58,5 cm) eine Nelke als Zeichen der Neuvermählung überaus zierlich und steif hält, so möchten wir glauben, daß das vornehme Gehabe dieser aus sich nicht herausgehenden norddeutschen Patrizier nur eine Maske sei, die nicht gelüftet werden soll.

In den späten Altarwerken gefällt sich der Künstler in überladenen Darstellungen mit effektvollen Architekturen, zerklüfteten Felsen und düsteren Wolkenmassen, wie sie ihm durch die niederländischen Manieristen vermittelt werden. Die kalte Pracht greller Farben und das hohle Pathos wildbewegter Gestalten in gesuchten Stellungen und mit verkrampften Gebärden bezeichnen das Ende seiner Kunst. Die glanzvollste Epoche der deutschen Kunst war dahin, als Holbein 1543, Baldung 1545, Huber und Cranach 1553, Bruyn 1555 und Amberger wenige Jahre darauf die Meisterhand ruhen ließen. Die deutsche Malerei sank um die Jahrhundertmitte in einen Dornröschenschlaf, aus dem sie erst etwa 250 Jahre später erwachen sollte.

DIE FRANZÖSISCHE MALEREI DER RENAISSANCE



Jean Clouet: Bildnis des Königs Franz I. von Frankreich. Paris, Louvre

Frankreichs Ziele im 16. Jahrhundert waren auf die Vergrößerung des Landes und damit gegen das habsburgische Weltreich gerichtet, mit dem es fast überall gemeinsame Grenzen hatte. Das Volk und das Rittertum verbluteten sich in langjährigen Kämpfen. Die Reformation in der Form des Calvinismus führte zu schweren Verwicklungen, die zugunsten des alten Glaubens entschieden wurden. Für die künstlerische Kultur blieb die Prunkliebe des Pariser Hofes maßgebend, dessen Blicke nach dem Ausland gewandt waren. Franz I. zog Leonardo, Sarto und andere Italiener an seinen Hof, die der Renaissance schnell Eingang verschafften. Eine nationale künstlerische Entwicklung war damit unmöglich gemacht. Neben den Italienern bevorzugte man für Porträts niederländische Meister.

JEAN CLOUET (um 1490–1540). Der wohl aus einer wallonischen Künstlerfamilie der Niederlande stammende Meister Jean Clouet, gen. Janet, ist seit mindestens 1516 als Hofmaler Franz' I. in Tours, seit 1529 in Paris ansässig. Das Hauptzeugnis seiner ausgedehnten Porträttätigkeit für den Pariser Hof sind etwa 130 lebendig gezeichnete Bildnisse, während die Zahl der erhaltenen gemalten Porträts, darunter auch Miniaturen, nur gering ist. Eine seiner feinsinnigsten Schöpfungen, die seine Herkunft aus niederländischer Schulung erweist, ist das kleine Bild des eleganten, ritterlich gesinnten Königs Franz in Paris (96 × 74 cm). Große Sorgfalt wird auf die Schilderung jeder Einzelheit der schmuckreichen Kleidung verwendet, dabei aber auch die königliche

Haltung und der vornehme Ausdruck wirksam herausgearbeitet, die plastische Körperformung mit Lichtern und Schatten jedoch vernachlässigt.

FRANÇOIS CLOUET (um 1515/20 bis 22. IX. 1572). Als Sohn des Jean Clouet in Tours geboren, wird François nach dem Tode seines Vaters Hofmaler bei Franz I., dann bei Heinrich II. und auch bei dessen beiden Söhnen Franz II. und Karl IX. Wie sein Vater hat er sich fast ausschließlich dem Porträtfach gewidmet und nur gelegentlich dekorative Arbeiten für den Pariser Hof geliefert. Auch von ihm haben sich Bildniszeichnungen und Miniaturporträts erhalten. Über die einfachere Auffassung seines Vaters gelangt er besonders in sehr eindrucksvollen Ganzfigurenbildern hinaus, aber auch die Halbfiguren- oder Brustbilder, wie das um 1571 gemalte Wiener Bildnis der Elisabeth von Österreich, der Gemahlin Karls IX. von Frankreich (36 × 27 cm), zeigen ihn als einen geschmackvollen und handwerklich sorgfältigen Fortsetzer der vom Vater ererbten niederländischen Kunstweise. Erst ein Jahrhundert später tritt die französische Malerei mit eigenen Leistungen hervor, als im Bürgertum das Bedürfnis nach lokaler Kunstpflege rege wurde, wie sie in Deutschland und den Niederlanden längst bestand.

*François Clouet: Bildnis der Elisabeth von Österreich
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*



DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI IM 16. JAHRHUNDERT

Italien hatte ein ruhmvolles Jahrhundert, das Quattrocento, gebraucht, um in stetem Rückblick auf die stolze Vergangenheit der klassischen Antike seine nationalen Kräfte zu sammeln und zu jenem Gipfel menschlicher Leistungen auf allen künstlerischen und geistigen Gebieten emporzusteigen, der als Kultur der Renaissance ewig denkwürdig bleibt. Was unter dem Zeichen der Renaissance, der Wiedergeburt einstiger Größe und der Erneuerung des Lebensgefühls, im Reiche der Kunst in Italien geschaffen wurde, hat sich durch viele Kanäle den anderen Völkern mitgeteilt, so daß man die für die Entwicklung der Menschheit bedeutungsvolle Periode in Europa, die etwa die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts umfaßt, mit Recht als das Zeitalter der Renaissance bezeichnet. Wie wir bereits ausgeführt haben, trifft das Wort Renaissance in der Bedeutung Wiedergeburt für Deutschland nur bedingt zu. Hier erhält es durch die Erneuerung des religiösen Lebens, die in den beiden mächtigen Bewegungen der Reformation und der Gegenreformation zum Ausdruck kommt, seine besondere Färbung. Während aber auch Deutschland in dieser Epoche eine hohe Blüte seiner Kunst erlebt, bleiben die Niederlande hinter dem zurück, was ihr glanzvoller künstlerischer Aufstieg während des 15. Jahrhunderts erwarten ließ.

Die Niederlande gehören auch in dieser Jahrhunderthälfte noch zum Staatenverbände des Deutschen Reiches. Als das burgundische Reich, das sich die südlicheren Provinzen der Niederlande einverleibt hatte, nach dem Tode seines letzten Herzogs, Karls des Kühnen, an Habsburg fiel, ging der französische Einfluß zurück, doch es blieb, wenn nicht ein Gegensatz, so doch eine merkliche Verschiedenheit des französisch-wallonischen Volksteils gegenüber der flämisch-holländischen Bevölkerung, die zu der niederdeutschen Volksgruppe gehört. Der deutsche Kaiser Maximilian I. gab das Land seinem Sohn Philipp dem Schönen, der es mit Spanien zu einer unnatürlichen Staatengemeinschaft vereinigte, als er die spanische Prinzessin Johanna die Wahnsinnige heiratete und unter dem Namen Philipp I. König von Spanien wurde. Unter seinem Sohn Karl, der als Karl V. 1519 deutscher Kaiser wurde, blühten die Niederlande, seit 1507 tatkräftig geleitet von seiner Tante, der in Brüssel residierenden Margarete von Österreich, zum reichsten und ergiebigsten Wirtschaftsgebiet seines Weltreiches auf. Antwerpen wurde der Mittelpunkt dieses großartigen Aufschwungs. Hier hatten neben den Fugger und Welsler die großen italienischen, spanischen und portugiesischen Handelshäuser ihre Kontore, und es war nur natürlich, daß dieser Welthandelsplatz an der Schelde auch einen Anziehungspunkt für die Künstler bildete. Nur eines machte dem Kaiser und seiner Vertreterin zu schaffen: die Ketzerei, die sich trotz schärfster Verfolgung durch die spanische Inquisition immer mehr ausbreitete. Gelang es auch Karl V., die Reformation in den Niederlanden zu unterdrücken, so wirkte die neue Lehre in den Kreisen der Sektierer und Täufer doch unterirdisch weiter und führte in einem beispiellosen Heldenkampf schließlich während Philipps II. und Herzog Albas Regierung zur Befreiung der Niederlande von ihren Bedrückern. Die südlichen Provinzen blieben beim alten Glauben, die sieben Nordprovinzen nahmen die neue Lehre an.

Ogleich Antwerpen die künstlerischen Kräfte des ganzen Landes an sich zog, entwickelte sich im unvermischt germanischen Norden, im eigentlichen Holland, ein Sonderleben, das im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte kräftig aufblühte, während der romanisch durchsetzte wallonische Süden der italienischen Kunstweise williger Einlaß bot. Um 1500 konnte die niederländische Malerei auf ein überaus fruchtbares Jahrhundert zurückblicken. Von Jan van Eyck und Rogier van der Weyden bis zu Hieronymus Bosch hatte ein bahnbrechendes Künstlergeschlecht Kunstwerke höchster Geltung hervorgebracht. Aber der Strom verbreitert sich wohl, seine Kraft jedoch läßt nach, während noch in der einsamen Abgeschlossenheit von s'Hertogenbosch der Meister Hieronymus Bosch († 1516) wirkt und im absterbenden Brügge Gerard David († 1523) am Werke ist. Die Künstler der neuen Generation und des neuen Jahrhunderts können sich zunächst schwer mit der neuen Kunst abfinden, die ihnen durch romanische Kaufleute, durch die Graphik und die Persönlichkeit des Italienfahrers Dürer und dann durch eigenes Studium im Ursprungslande der Renaissance nahegebracht wird. Unser Nürnberger Meister kommt 1520/21 nach Antwerpen und besucht auch andere Teile des Landes. Seine Graphik übt einen überwältigenden Einfluß auf die nieder-

ländische Malerei aus. Die bedeutendsten Meister der Niederlande, die fast alle kürzere oder längere Zeit in Antwerpen tätig sind, setzen sich jetzt auf ihre Weise mit der italienischen Renaissance auseinander, die ihnen in der Kunst Leonardos zunächst sichtbar wird. Quentin Massys, den wir als ersten Meister der neuen Zeit in den Niederlanden behandeln, hat irgendwo das Erlebnis italienischer Formenschönheit gehabt; sie offenbart sich ihm in dem Werk des großen Florentiners oder seiner Mailänder Schule. Der Flame Jan Gossaert und der Holländer Jan van Scorel gehen nach Italien und bringen von dort technische Erfahrungen und die Kenntnis der antiken Mythologie heim. Aber sie leben noch zu sehr in der großen Tradition ihres Landes, auf die sie stolz sind, als daß sie sich dem Eindruck des dort Erreichten widerstandslos hingäben. Die Künstler, die nach ihnen die Reise in den Süden antreten, haben diese Kräfte des Widerstandes nicht mehr. Für sie werden Raffael und Michelangelo eine Gefahr, der sie erliegen. Nur die Spezialisten, die sich auf die Landschaft, das Bildnis, das Sittenbild und das Stilleben konzentrieren, fördern, großartig in ihrer Einseitigkeit, die Entwicklung der Kunst, die auch in den Niederlanden weltlicher wird und die kirchlichen Fesseln abstreift. In einsamer Größe schafft am Schluß der Periode, wie fünfzig Jahre vorher Hieronymus Bosch, der alle überragende Pieter Bruegel, der Maler des niederländischen Landvolkes und seiner Träume, der „Bauern-Bruegel“.

Der erhaltene Bilderbestand gibt nur eine unvollkommene Vorstellung des Geschaffenen: der Bildersturm eines gequälten und bis aufs Blut gepeinigten Volkes vernichtet im August 1566 einen erheblichen Teil der niederländischen Malerei. Aber was gerettet wurde, genügt, um zu erkennen, daß auch in dieser krisenhaften Zeit in den Niederlanden die Kunst nicht stillstand, sondern den Grund legte zu der großartigen Blütezeit des 17. Jahrhunderts.

QUENTIN MASSYS (1465/66 bis Juli/Sept. 1530). Antwerpen übernimmt gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Rolle als Welthandelsstadt und Kunststätte, die vorher Brügge gespielt hatte. Die Versandung des Seehafens drückt bereits in der Jahrhundertmitte auf die wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung Brügges, der Wirkungsstätte der von Osten und Norden eingewanderten Maler Jan van Eyck, Hans Memling und Gerard David. Der gewaltige wirtschaftliche Aufschwung der Hafenstadt Antwerpen aber wird durch ihre Lage an der Mündung der Schelde begünstigt und durch die weitblickende Handelspolitik der Margarete von Österreich, der von Kaiser Karl V. eingesetzten Statthalterin der Niederlande, gefördert. Ein starker Zustrom gern aufgenommener fremdländischer Kaufleute, die aus Italien, Spanien und Portugal, aber auch aus Oberdeutschland, besonders aus Augsburg, kamen und hier, durch keinerlei Beschränkungen in ihrer Bewegungsfreiheit beeinträchtigt, ihre indischen Gewürze, ihre Tuche und Metallwaren umschlagen konnten, gab der wachsenden Scheldestadt, in der die erste moderne Börse entstand, eine internationale Wichtigkeit. Nichts war natürlicher, als daß jetzt auch in diesem neuen Wirtschaftszentrum ein reger Austausch künstlerischen Gedankengutes stattfand. Von einer einheimischen Antwerpener Malerschule im 15. Jahrhundert wissen wir nichts; die Künstlernamen, die uns durch eine Gildenliste überliefert werden, deuten darauf, daß zahlreiche Fremde aus den östlichen und nördlichen Provinzen hier tätig sind. Bald nach 1500 erlebt die Malerschule Antwerpens eine schnelle Blüte, von der uns Dürer in seinem niederländischen Tagebuch von 1520/21 ein anschauliches Bild entworfen hat.

Eine bedeutende Stellung nimmt in dieser Zeit in Antwerpen und überhaupt in der südniederländischen Kunst der Maler Quentin Massys ein, dessen Name auch Quinten Messys, Metsys oder Matsys überliefert wird. Trotzdem kennen wir weder sein Geburtsdatum, noch sind wir über seine künstlerischen Anfänge genauer unterrichtet. Wahrscheinlich stammt er aus Löwen, aus der Werkstatt-Tradition des dort 1475 verstorbenen Dirk Bouts. Man kennt die Namen der Eltern und der Geschwister, von denen sich einer ebenfalls künstlerisch betätigte, man weiß, daß der Vater Schmied war, und man darf aus alten Berichten und Geschichten als möglich übernehmen, daß auch Quentin anfangs den Beruf des Vaters ausübte; er soll einem Mädchen zuliebe das Handwerk gewechselt haben. Ferner kennt man die Daten seiner beiden Eheschließungen und die Namen seiner beiden



Quentin Massys: Passionsaltar mit der Beweinung Christi und den Martyrien des Täufers Johannes und des Evangelisten Johannes. Antwerpen, Museum

Frauen, sowie von mindestens 13 Kindern, von denen zwei Söhne gleichfalls Maler wurden. 1491 tritt er als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde ein, für die er ein (nur durch einen Stich überliefertes) Bild des Malerheiligen Lukas ausführt. Im Jahre 1494 wird er als 28jährig bezeichnet, woraus man sein Geburtsjahr erschließt. Sonst wird nur noch berichtet, daß er zweimal einen Lehrling anstellte und daß er für die verwaisten Töchter des befreundeten Landschaftsmalers Joachim Patenier die Vormundschaft übernahm.

In Italien ist Quentin Massys kaum gewesen; die mehrfache Verwendung leonardoscher Motive läßt allerdings die Möglichkeit eines kurzen Besuches in Mailand zu. Im übrigen erwächst jedoch seine Kunst ganz aus der heimischen Tradition und es scheint, daß er langsam zur Meisterschaft herangereift ist. Nur wenige Gemälde, ein „Hl. Christophorus“ und einige Madonnen, sind aus den langen Vorbereitungs Jahren bekannt geworden; vielleicht war er damals vor allem als Kartonzzeichner für Teppichwebereien tätig. Erst in dem 1507–1509 für die Löwener Peterskirche gemalten großen „Altar der hl. Sippe“ (jetzt in Brüssel) steht der über 40jährige Meister auf der Höhe seiner Kunst. Die Mitteltafel vereinigt in rhythmisch bewegter Symmetrie und in fein ausgewogener architektonischer Umrahmung die sog. Sippe Christi in einer luftigen Halle. Im Vordergrund erblicken wir mit zahlreichen Kindern die vier Frauen Anna und ihre drei Töchter, die drei Marien, und dahinter in einer besonderen Schicht die vier Ehemänner. Die Flügelbilder erzählen die wichtigsten Geschichten aus dem Leben der legendären Großeltern Christi; hier erreicht Massys einen hohen Grad psychologischer Schilderung.

Der nächste große Altar, der „Passions-Altar“ für die Schreiner Gilde in Antwerpen (jetzt im dortigen Museum), ist anschließend 1508 in Auftrag gegeben und 1511 vollendet worden; wir bringen von ihm die ganze Innenseite (das Mittelbild 2,60 × 2,70 m; die Flügel je 2,60 × 1,17 m). Während außen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist grau in grau gemalt sind, ist über die Innenbilder ein unerhörter Farbenreichtum ausgebreitet, der den Eindruck überladener Buntheit macht. Verhältnismäßig am ruhig-

sten ist noch die farbige Komposition des Beweinungsbildes, bei dem sich der Blick auf die großen Flächen des Blau und Rot in den Gewändern der Maria und des Johannes konzentriert. Die Szene wirkt wie das Schlußbild einer Tragödie, in dem der Dichter oder Bühnenleiter alle Hauptpersonen noch einmal in heller Beleuchtung an die Rampe treten läßt, links die Männer, rechts die Frauen. Auch der Tote wird den Zuschauern recht deutlich gezeigt; seinen Kopf stützt ein wahrer Hüne, während die zarte Frau, die die Füße des Toten so behutsam streichelt, fast wie eine Zwergin erscheint. Die Personen, die dahinter, kunstvoll verschränkt, in melodischem Fluß der Linien aufgereiht sind, werden nach der Bildtiefe zu nicht kleiner und auch farblich nicht geringer behandelt, so daß man nicht die Vorstellung von räumlicher Tiefe gewinnt; ja der hinterste Mann, der die Dornenkrone hält, drängt sich sogar durch ein aufgeregtes Herausblicken dem Publikum auf. Auch die kulissenhaft aufgebaute, mit kleinen Figuren belebte Landschaft verblaßt kaum, wird vielmehr in der Durchsichtigkeit glasklarer Luft geschildert und führt nur am linken Bildrand beschränkt in die Tiefe. Erst auf die fernsten Berge legt sich ein Dunstschleier, während rechts das Felsengrab mit farbenkräftigen Menschen gefüllt ist. Noch überladener an starken Farben und scharf gesehenen Einzelheiten sind die Flügel, die links das Ende des Täufers Johannes, rechts die Marter des Evangelisten gleichen Namens mit aller Grausamkeit und Derbheit und damit in betontem Gegensatz zu der fast sentimentalen Behutsamkeit der Mitteltafel behandeln, in dem der bitterste Schmerz durch Würde gemildert erscheint. Auf dem linken Bild wird eine starke Tiefenwirkung erstrebt; ihr dient zunächst der schräg ins Bild gehende Tisch, über den hinweg Salome tänzelnd dem König Herodes das Haupt des Johannes an Stelle der erwarteten Bratenschüssel hinreicht. Das Entsetzen des großköpfigen Königs ist etwas herkömmlich ausgedrückt, aber ganz bedeutend ist die Charakterisierung der beiden Frauen, die gespielte Überraschung der Königin, die ein heimliches Triumphieren nicht verbergen kann, und das herausfordernde, boshaft lauernde, katzenartige Wesen der graziösen Tochter, deren freches Gesicht von dem grauenhaften Vorgang nicht unbeeindruckt ist. In dieser psychologischen Kleinarbeit

finden wir des Künstlers besondere Leistung, mit der er sich über die Kunst des vergangenen Jahrhunderts erhebt. Ein blonder, lustig gekleideter Page, der einen fleischlüsternen Terrier festhält, und ein kostbarer Weinkühler füllen den Vordergrund, während der Blick in die Tiefe unter der Musikantentribüne hindurch auf die ferne Hinrichtungsszene geleitet wird. Die starke Farbigkeit besonders der aufgeregt, fast belustigt herabblickenden Musikleute wirkt auch auf diesem Flügel der beabsichtigten Tiefenschichtung entgegen. Auf dem rechten Flügel wird sie kaum erstrebt. Hier verwehrt den Blick in die Tiefe vielmehr eine Mauer vornehmer Reiter, die miteinander zu wetten scheinen, wie lange es der Evangelist in dem Kessel mit siedendem Öl aushält, jedoch nicht ganz auf ihre Kosten kommen, da Johannes unversehrt den Brühkessel verlassen wird. Das Bedeutende in dieser altertümlich aufgebauten Marterszene ist wieder die Schilderung des Seelischen, der Leidensinbrunst des Johannes, der Sensationslüsternheit der Reiter, des genießerischen Behagens bei dem Pferdeknacht und dem vergnügten Bengel, der einen Baum erklettert hat, um recht deutlich die letzten Zuckungen des Märtyrers anschauen zu können. Besonders herausgearbeitet wird die satanische Lust der Schinderknechte, die das Feuer schüren: der eine streckt vor Wonne die Zunge heraus, der andere grinst bei zusammengekniffenem Mund aus geblähten Backen.

Der Künstler gehört auch mit diesen reifen Werken noch mehr dem gotischen Zeitalter an als der neu anbrechenden Zeit. Das Gefühlvolle der Szenen, in denen Christus und seine Anhängerschaft in milder Schönheit dargestellt werden, und im Gegensatz dazu die betonte Gemeinheit bei der Schilderung der Gegner Christi, ferner die gleichmäßige Füllung des Vordergrundes durch reliefartigen Gruppenbau, die Knochenlosigkeit der meisten Gestalten und die manchmal grelle Buntheit sind noch Kennzeichen eines altertümlichen Stils, dem der nicht mehr junge Meister sich trotz aller Bemühung nicht entwinden kann. Sein wacher, nach allen Seiten Umschau haltender Sinn weiß aber auch den alten Stoffen neue, oft ergreifende Züge hinzuzufügen. Da hockt auf einer Tafel eines mehrteiligen Altars von etwa 1513/15

Maria auf der Flucht kummervoll am Wegrain und vergießt Tränen über ihr Elend, während Joseph ebenso bekümmert auf leisen Sohlen herankommt und dem Christkind, das sein ganzes Geschick vorauszuahnen scheint, einen Apfel reicht. Da läßt Massys in einer ganz neu erfundenen Szene auf einer zu dem gleichen Altar gehörigen Tafel die drei Marien mit Johannes vom Grabe heimwärts wanken. Unter einer kleinen Anzahl von Passionsbildern fällt eine „Ecce-Homo“-Darstellung in Madrider Privatbesitz auf, die, mit Gaunergestalten überreichlich angefüllt, Renaissance-Ornamentik neugotischen Bauformen aufweist. Den gleichen Mischstil verwendet Massys noch in einer 1526 datierten ebenfalls mit fratzenhaften Gestalten überfüllten „Anbetung der Könige“ (in New York), also in einem sehr späten Werk; dadurch wird offenbar, daß sich der Meister auch im Alter nicht mehr zu dem neuen Stil durchgerungen hat.

Von den Madonnenbildern, die der Künstler geschaffen hat, erwähnen wir zunächst eine Tafel in Posen. Sie lehnt

sich eng an Leonardos „Hl. Anna selbdritt“ an, die Massys in einer Kopie oder Zeichnung gesehen haben muß; die ausführlich geschilderte Landschaft mit hochliegendem Horizont stammt von Joachim Patenier (s. S. 74), der auch sonst öfters in Gemälden Antwerpener Künstler die landschaftlichen Hintergründe ausführt. Ferner seien zwei Tafeln genannt, auf denen das Kind die Mutter liebevoll umhast und zärtlich küßt, die eine in Berlin von etwa 1518, die andere aus der letzten Lebenszeit des Meisters, 1529 datiert, in Paris. Im engen Anschluß an ein als Gemälde nicht erhaltenes reizendes Motiv Leonardos malt Massys um 1520 und nach ihm eine Reihe anderer niederländischer Künstler die beiden sich küssenden Kinder Jesus und Johannes. Auch einzelne Heilige stellt er dar: in einem Magdalenen-Bild in Antwerpen gelingt ihm eine psychologisch besonders fein einführende Charakterisierung der reuigen Sünderin; den hl. Antonius, den drei von einer ekelhaften Kupplerin angetriebene Weiber necken, setzt er in einem uns heute erheiternden Bild (Madrid) in eine weite Landschaft, die ihm Patenier dazugemalt hat. Auch Genrebilder gehören zu dem Werk des Massys: das von der Berliner Galerie vor einigen Jahren erworbene Bild „Der Kaufvertrag“; ferner der „Bankier“, der sein Geld zählt, wobei ihm seine Frau, von einem Gebetbuch aufblickend, bekümmert zuschaut (Paris, Louvre); schließlich das „Ungleiche Liebespaar“ mit einem lüsternen Alten und einem lockeren Mädchen, das die Börse des tätschelnden Greises dem jungen Liebhaber zusteckt (Pariser Privatbesitz). Alles nicht ganz neue, übrigens auch in der Folgezeit sehr beliebte Motive, die hier in Antwerpen auf den wachsenden Reichtum und seine bedenklichen Folgen hinweisen. Vielleicht gehören zu dieser moralisierenden Gruppe auch zwei seltsame Bildnisse, die ganz offensichtlich nach einem der sog. Karikaturenblätter Leonardos gemalt sind: das von lasterhaften Gewohnheiten sprechende Profilbild eines widerwärtigen alten Mannes (im Museum Jacquemart-André in Paris) und das Brustbild einer scheußlichen, aufgeputzten Vettel mit dem aus dem Mieder quellenden welken Fleisch und mit grotesker Mißbildung des Gesichtes (in Londoner Privatbesitz).

Während diese Bilder wohl zeigen sollen, wie sehr Leidenschaften und Laster den Menschen verunstalten, dürften die wirklichen Porträts denen, die die Persönlichkeiten kannten, als vollkommene Charakterbilder erschienen sein. Außer den beiden 1517 als Gegenstücke gemalten Bildnissen des großen Gelehrten Erasmus von Rotterdam und seines Freundes, des Stadtschreibers Petrus Aegidius, die für den gemeinsamen Freund, den englischen Staatsmann und Humanisten Thomas More, bestimmt waren, ist uns keiner der von Massys Dargestellten dem Namen nach bekannt. Aber fast jedes der immer wieder anders aufgefaßten Bildnisse, die also niemals nach einem Schema konstruiert werden, scheint die Stummheit, zu der sie verurteilt sind, durch sprechenden Gesichtsausdruck oder durch eine redende Gebärde der Hände und der Haltung durchbrechen zu wollen. Dies ist vor allem auf unserem verhältnismäßig späten Männerbildnis des Frankfurter Städelsches Kunstinstitutes (69 × 53 cm) aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts der Fall. Es erfaßt den Menschen in einer Augenblicksregung, von der man über-

Quentin Massys: Bildnis eines Mannes. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



zeugt sein kann, daß sie für ihn typisch ist. Ein feinsinniger Beurteiler niederländischer Malerei hat in der Bewegung der rechten Hand die Absicht erblickt, dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, die Linien der inneren Handfläche zu studieren. Am Hintergrund mag der als Spezialist der Landschaftsmalerei ausgebildete Sohn Cornelis Massys mitgewirkt haben. Von der hohen Wertschätzung des Meisters noch hundert Jahre nach seinem Tode zeugt ein Bild, das ein sonst unbedeutender Antwerpener Künstler, namens Willem Verhaecht, 1628 für einen großen Kunstliebhaber der Scheldtstadt geschaffen hat und das dessen Gemälde- und Skulpturensammlung in einem großen Raum vereinigt zeigt. Einer vornehmen Gesellschaft, unter der der Statthalter der Niederlande mit seiner Gemahlin und der polnische König erkennbar sind, erklärt Rubens, der mit van Dyck und anderen Künstlern erschienen ist, ein Madonnenbild des Massys, das sich heute in englischem Privatbesitz befindet. Unter den fast 40 übrigen Bildern an den Wänden erblickt man noch zwei weitere Gemälde des Meisters: das heute verschollene sog. Bildnis des Paracelsus, das uns in Kopien von Rubens und anderen erhalten ist, und das von uns abgebildete Männerporträt.

JOACHIM PATENIER (um 1475/80 bis 5. X. 1524). Schon bald nach 1500 bemerken wir in der niederländischen Kunst die Heranbildung eines Spezialistentums, das anfänglich keine ganz reinen Schöpfungen hervorbringt, aber den Grund zu der großartigen Entwicklung der Malerei im 17. Jahrhundert legt. Joachim Patenier, dessen Name auch in der Form Patinier oder Patinir vorkommt, ist der erste dieser Spezialisten; sein Sonderfach ist die Landschaftsmalerei. Er ist aus dem französischsprachigen Gebiet der südlichen Niederlande, aus Bouvignes im Tale der Maas, wahrscheinlich über Brügge, wo er bei Gerard David (um 1455/60 bis 1523) gearbeitet haben dürfte, im Alter von etwa 40 Jahren 1515 nach Antwerpen

gegangen. Hier tritt er im gleichen Jahr in die Lukasgilde ein und wird damit Freimeister. An seiner Hochzeitsfeier im Jahre 1521 hat Dürer teilgenommen, dem er für ein Gemälde seine Farben und einen Lehrling zur Verfügung stellt. Für Massys, mit dem er befreundet gewesen ist, sowie für andere in Antwerpen tätige Maler hat er öfters die Landschaftshintergründe in ihren Gemälden ausgeführt. Dieses gemeinsame Arbeiten zweier Künstler an einem Werk hat manchmal unerquickliche Ergebnisse gezeitigt, indem Patenier den Horizont sehr hoch anzubringen pflegt, um eine recht ausgedehnte Fläche für seine landschaftliche Schilderung zu bekommen, während sein Mitarbeiter das Figürliche in anderer Blickeinstellung anlegt. Solche Widersprüche ergeben sich jedoch nicht, wenn der Maler, wie auf dem hier wiedergegebenen Bild „Taufe Christi im Jordan“ in Wien (68 × 77 cm), das ganze Bild allein malt. Reine Landschaftsbilder finden sich in dem gesicherten Werk Pateniers noch nicht, aber meist spielen die Figuren darin eine geringere Rolle als in unserem Bild, das um 1520 in Antwerpen gemalt sein wird. Das damals beliebte Vielerlei merkwürdiger Bodenerhebungen erscheint hier schon merklich gemindert, aber auch in diesem farbenprächtigen Gemälde ragen noch halb mit Baumwuchs belebte, oben nackte, ruinegekrönte oder seltsam zugespitzte Phantasiefelsen auf und die Tiefe zeigt die für Patenier charakteristischen Bodenwellen, die parallel zum Ho-

izont verlaufen. Wie sich der Fluß in romantischen Windungen aus dem Gebirge heraus und durch die Felsblöcke hindurch nach vorne schlängelt, und wie der bräunliche Vordergrund mit dem satten Grün des Mittelgrundes verbunden und dann in der blaugrünen Ferne eine weitere Wirkung erzeugt wird in dem Gegensatz zu dem bewegten Himmel, das verrät schon ein bedeutendes Können in der Landschaftsgestaltung. Hinter der Taufszene, zu der Gott aus den Wolken seinen Segen in Gestalt der Taube gibt, erblicken wir den Täufer noch einmal als Prediger in der Wüste, wie es auch der mutmaßliche Lehrer Pateniers in Brügge um 1502/03 in seiner „Taufe Christi“ geschildert hatte. Ein bemerkenswerter manieristischer Zug zeigt sich bei dem Lententuch Christi, das grundlos flattert, denn von einem Windstoß, der es bewegen könnte, ist sonst nichts zu spüren. Mit einer

„Hl. Familie auf der Flucht“ in Antwerpen und einem „Hl. Hieronymus“ in Karlsruhe gehört unser Bild zu den wenigen signierten Gemälden des Meisters, dem man insgesamt etwa vierzig selbständige Werke zuschreibt; einige der besten befinden sich im Prado in Madrid und im Schloß Escorial.

ANTWERPENER MEISTER (tätig im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts). Eine fast verwirrende Menge von Malerwerkstätten muß bald nach Beginn des 16. Jahrhunderts in Antwerpen entstanden sein, so daß sich bei der Zuteilung ihrer zahlreichen Bilder an einzelne Künstler die größten Schwierigkeiten ergeben. Aus allen Teilen des Landes zusammengekommen, belieferten sie die niederländischen, nordfranzösischen und weithin auch die niederdeutschen Provinzen mit ihren Altären und Andachtsbildern; die bedeutende Einfuhr von Kunstwerken aus den Niederlanden steht mit der auffälligen Produktionsarmut der norddeutschen Malerei jener Zeit in engstem Zusammenhang.

Eine Gruppe dieser in Antwerpen tätigen Maler, deren Namen der Forschung zumeist noch unbe-



Joachim Patenier: „Taufe Christi“. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

kannt geblieben sind, pflegt man unter der Bezeichnung „Antwerpener Manieristen“ zusammenzufassen. Ihnen gemeinsam ist eine gewisse, manchmal starke Stilverwilderung, die sich aus ihrem Streben ergibt, von allen eilig zu lernen und zu übernehmen und dabei durch erhöhte Beweglichkeit oft überschlanke, Grimassen schneidender Figuren, deren Gewandzipfel nicht selten grundlos flattern, durch Überbetonung der Raumperspektive oder durch maßlose Häufung phantastischer Einzelheiten die Wirkung zu steigern. Wenn wir hier eines dieser Bilder, eine Darstellung der „Enthauptung des Täufers Johannes“ von etwa 1520 (Berlin, Deutsches Museum; 48 × 35 cm), abbilden, so wollen wir es nicht als ein besonders hervorragendes Meisterwerk, sondern als ein bezeichnendes Beispiel dieser abwegigen Art geben. Es wird dem gleichen, vielleicht holländischen Maler zugeschrieben, von dem auch eine früher mit der gefälschten Signatur des Herri met de Bles (d. h. mit der weißen Haarsträhne), eines Verwandten Pateniers, bezeichnete „Anbetung der Könige“ in München und eine „Franziskanermesse“ in New York stammen. Die Szene ist auf einen ganz außerordentlich reich mit Bauwerken umgebenen Schloßplatz verlegt, der nur ein kleines Fleckchen für eine Landschaft mit zu hoch liegendem Horizont frei läßt. Mit wahrer Schwelgerei werden die kirchenähnlichen Hoffronten der Paläste ringsum, die sich in zackiger Silhouette vom Himmel abheben,

über und über mit Schmuckformen überzogen; man merkt diesen Gebäuden an, daß der Maler italienische Renaissancebauten nicht gesehen hat. Wo es nur zugänglich ist, verwendet er eine Marmorsäule, einen Turm und womöglich noch ein Nebentürmchen, und überall bringt er ein Tier an: einer der phantastisch aufgeputzten Kriegsknechte rechts trägt einen Falken auf der Faust; unterhalb der Schüssel, die Salome dem Henker reicht, erkennt man im Dunkel ein angebundenes Äffchen, auf den Torzinnen rechts einen Pfau; über den Platz rennt ein aufgeschreckter Hahn und in dem winzigen

Schloßteich hinten leuchtet das Gefieder eines Schwans auf. Dreimal wiederholt Patenier die neue Pose des Stehens auf einem kräftig auf den Boden gestellten Bein, wobei sich die Gelenke durchbiegen und die Hüfte ausbuchtet, während das andere Bein spielerisch kokett ausgestreckt wird (man verwendet in der kunstgeschichtlichen Betrachtung dafür die Ausdrücke „Standbein“ und „Spielbein“). Diese Stellung hatten die Italiener antiken Statuen abgeguckt und in ihrer meisterlichen Formbeherrschung durchgebildet; ihre Übertreibung ist ein Kennzeichen der Manieristen. Sehr wirkungsvoll ist sie bei dem Henker zum Ausdruck gebracht, einer überaus prächtigen Figur, die das Bild beherrscht, weniger glücklich bei dem vom Rücken gesehenen Krieger rechts und gänzlich unbegründet bei dem Schinderknecht, der im Mittelgrund Johannes zur Hinrichtung zerrt. Die Menschengruppen sind mit Überlegung, vielleicht mit allzu großer Berechnung über die Bühne verteilt, so daß der Blick zwischen ihnen hindurch das Heranschleppen des Opfers und ganz winzig in der Schloßhalle oberhalb des Teiches auch das Mahl des Herodes mit der tanzenden Salome erfassen kann. JAN GOSSAERT (um 1478 bis um 1533/36). Gleichzeitig mit den ersten dem Namen nach bekannten Antwerpener Manieristen, im Jahre 1503, taucht in der Scheldestadt als Mitglied der Lukasgilde der aus dem Hennegau stammende Maler Jan Gossaert, genannt Mabuse auf, und zwar unter der Bezeichnung Jennyn van Hennegouwe; der Beiname Mabuse, nach dem er sich auf signierten Bildern seit 1515 in lateinischer Form Joannes Malbodius nennt, leitet sich von seiner

Vaterstadt Maubeuge her. Wir wissen nicht, wo er seine Lehrzeit verbracht hat; vielleicht ist er durch die Werkstatt Gerard Davids in Brügge gegangen. In Antwerpen bleibt er nicht lange, hat aber hier wohl Aufträge bekommen, da er 1505 und 1507 je einen Lehrling anmeldet. Nach vielen Bemühungen ist es gelungen, ihm für diese ersten Jahre drei Zeichnungen, eine Tafel und einen Flügelaltar nachzuweisen, die den jungen Meister im Banne des Manierismus zeigen. Ende 1508 hat er das Glück, auf ungefähr ein Jahr in eine ganz andere Umgebung zu kommen, die ihm neue Eindrücke vermittelt und seiner Stilverwilderung entgegenwirkt. Der humanistisch gebildete, kunstsinnige Philipp von Burgund, einer der unehelichen Söhne Philipps des Guten, nimmt ihn auf seiner Gesandtschaftsreise nach Rom mit und läßt sich von ihm Zeichnungen nach antiken Skulpturen anfertigen; von diesen hat sich nur eine einzige (in Venedig) erhalten. Es scheint, daß der Maler Proben seines Könnens nach

Italien mitgenommen hat; jedenfalls findet sich in seinem Werk ein Diptychon (im Palazzo Doria in Rom), dessen linke Hälfte eine Kopie der kleinen „Kirchenmadonna“ van Eycks in Berlin ist, während das Gegenstück gewiß in Italien dazugefügt wurde. Auf diesem rechten Diptychonflügel ist der befremdlich lächelnde hl. Antonius in manieristisch vielfältiger Landschaft mit einem knienden Stifter dargestellt, dem Antonio Siziliano, also einem Sizilianer, dessen Wappen sich auch in einer berühmten reich illustrierten Handschrift, dem sog. „Breviarium Grimani“ (heute in der Markus-

Bibliothek in Venedig), gefunden hat. Man vermutet, daß der Italiener die Malereien des Gebetbuches bei Gossaert bestellt hat und daß dieser sie dann, wohl um 1509/10, nach seiner Rückkehr in einer der bedeutendsten Brügger Miniaturenwerkstätten ausführen ließ, wobei er ein Blatt auch mit seinem Namen versah. 1509 ist Gossaert Mitglied einer Bruderschaft in Middelburg auf der Schelde-Insel Walcheren, in dessen Nähe sein fürstlicher Gönner auf dem Schloß Zuytborg lebt. Aber Philipp scheint den Künstler nicht ausschließlich für sich in Anspruch genommen, ihm vielmehr die Verbindung mit anderen höfischen Kreisen verschafft zu haben, so daß er gelegentlich anderswo auftaucht, in Mecheln für die Statthalterin Margarete ältere Bilder auffrischt, in Brüssel einen Triumphwagen für eine Leichenfeier entwirft und hier und da das Bildnis eines hohen Würdenträgers malt. Später folgt er dem Fürsten, der 1517 Bischof von Utrecht geworden war, an seinen neuen Wohnsitz und kehrt erst nach Philipps Tod nach Middelburg zurück, wo er in die Dienste Adolfs von Burgund, eines Neffen seines Gönners, eintritt und bis zu seinem Tode tätig ist. Bedeutungsvoll ist, daß der Meister, der wegen seiner Kenntnis italienischer und antiker Kunst eine besondere Achtung unter seinen niederländischen Kunstgenossen genießt, nach seiner Heimkehr aus dem Süden zunächst der heimischen Tradition treu bleibt. Wohl malt er jetzt, um 1509, sein erstes Bild mit nackten Gestalten (im Schloß Rohoncz), aber es sind nicht antike Götter, nach deren Statuen er doch in Rom viel gezeichnet hatte, sondern Adam und Eva, und er malt sie nicht auf italienische Art, sondern benutzt als Vorbild Dürers



Antwerpener Meister: Enthauptung des Täufers Johannes. Berlin, Deutsches Museum

berühmten Kupferstich von 1504. Auch die etwa 1511 gemalte „Anbetung der Könige“ (London) ist noch ein ganz gotisch-niederländisches Bild, jedoch hat der Künstler hier bereits seinen Gestalten eine klare Standfestigkeit gegeben und sich von der reliefartigen Figurenanordnung im Bildvordergrund befreit, die noch für Massys und die Manieristen in Antwerpen bindend war. Die Architektur einer großartigen, perspektivisch genau konstruierten Ruinenanlage führt tief in das Bild hinein, die Könige stehen mit ihrem reichen Gefolge in respektvoller und dabei renaissancehaft stolzer Haltung um Maria herum, vor der nur einer der Könige kniet; im Vordergrund bemerkt man zwei Hunde, von denen einer aus dem Eustachius-Kupferstich Dürers, der andere aus einem Schongauerschen Stich übernommen ist. Bald danach mag das schöne, von geheimnisvollem bläulichen Mondschein flackrig beleuchtete Nachtbild „Christus am Ölberg“ (Berlin) entstanden



Jan Gossaert: Maria mit dem Kinde. Berlin, Deutsches Museum

sein und dann, um 1512, das glanzvolle Hauptwerk der Frühzeit, das „Malvagna-Triptychon“ in Palermo, so genannt nach dem einstigen Besitzer, dem Fürsten Malvagna. Es ist bemerkenswert, daß auch dieser Altar, der auf der Mitteltafel eine flämisch wohlgebildete Maria mit dem Kinde, von reizendsten Engelkindern umgeben, und auf jedem der beiden Flügel eine liebliche weibliche Heilige mit einem Engel zeigt, nach Italien geht, nachdem das Werk wohl nur kurze Zeit in Brügge gewesen war, wo es kopiert worden ist. Durch den reichgeschnitzten gotischen Thron, dessen kunstvolle Verästelungen und ausschweifend schnörkelhafte Verzierungen fast die ganze obere Hälfte des Mittelbildes und der Flügel überziehen, sieht man hindurch auf eine weit durchgeführte Landschaft mit einfachen Bauernhöfen und mit prunkhaften Palästen, denen man die Bekanntschaft des Künstlers mit italienischer Renaissance-Architektur nicht anmerkt. Auf der Außenseite der Flügel ist der Sündenfall dargestellt, und zwar nach Dürers Holzschnitt der „Kleinen Passion“ von 1511. Mit diesen religiösen, aber von Massys' Gefühlsschwelgerei weit entfernten Bildern hat sich der in der Komposition noch häufig anlehnungsbedürftige Meister hoch über die verkrampfte Malerei der Manieristen erhoben, ohne eigentlich die heimische Tradition zu verlassen. Seiner Bewunderung für Jan van Eyck gibt er um 1514 Ausdruck in einer Tafel (in Madrid) mit den Brustbildern der heiligsten Personen aus dem Genter Altar. Später sucht er, vielleicht von humanistisch gebildeten höfischen Auftraggebern veranlaßt, dem Antikischen mehr Raum zu geben, besonders in der Dekoration der Bauwerke, in denen sich seine Figuren bewegen (zwei Lukasbilder von etwa 1515 und

von 1520 in Prag und Wien). In einer figurenreichen „Kreuzabnahme“ von etwa 1520 (in Leningrad) läßt er seine Kenntnis italienischer Formensprache vor allem in der Bewegung und in der Verkürzung menschlicher Gestalten spüren. Sein großes Hauptwerk dieser Zeit, der zwischen 1515 und 1520 für die Abteikirche in Middelburg geschaffene Hochaltar, den Dürer Ende 1520 sah und in der Ausführung für besser hielt als in der Anlage, ist 1568 verbrannt.

Erst seit 1516, acht Jahre nach der italienischen Reise, finden wir im Werk Gossaerts eine kleine Anzahl von Darstellungen aus der antiken Mythologie, und dieses Thema erschöpft sich für ihn in der Schilderung des Ringerpaars Herkules und Antäus und einiger Liebespaare, zu denen noch drei kokette Venusbilder kommen. Ihnen schließen sich endlich drei wohl in den zwanziger Jahren gemalte Bilder des ersten Menschenpaares an, das jetzt wie ein griechisches Götterpaar aufgefaßt wird. Gemeinsam ist ihnen die ins Monumentale gesteigerte, das Bild fast ausfüllende Wiedergabe betont muskelstarker männlicher und ebenso betont üppiger weiblicher Akte in meist komplizierter, drastischer, fast komisch wirkender Bewegung; nur Danaë wird auf einem Bild in München halbbedeckt in erwartender Ruhestellung in eine größere lauschige Baulichkeit versetzt. Am ungezwungensten, wenn auch in glasharter Glätte gemalt, wirkt das für den „Admiral“ Philipp von Burgund ausgeführte Dekorationsgemälde der Meeresgötter „Neptun und Amphitrite“. Der Gott neigt sich in einer streng konstruierten antiken Säulenhalle begehrt zu der göttlichen Nymphe, aber die Erotik ist nur zaghaft angedeutet und für den Umriß und die Proportion der Figuren muß sich der Meister an Dürers Adam-und-Eva-Bilder und an Jacopo de' Barbaris Akte (vgl. S. 44) anlehnen. Man merkt überall die Unsicherheit in der Formbewältigung und der Erfindung und die Befangenheit, die ein im Geiste des Christentums aufgewachsener Nordländer bei Darstellungen der „Fleischeslust“ überwinden mußte. Offensichtlich hat er diese Bildergruppe nicht aus eigenem Antriebe und daher auch nicht mit Begeisterung und Wärme gemalt; die Darstellung des Erotischen gelingt dem frisch zapackenden Schwaben Hans Baldung, der Bilder Gossaerts gekannt haben muß (vgl. S. 56), besser.

Weit glücklicher ist der niederländische Meister in Marienbildern und Bildnissen. Dem nun ganz weltlich gestalteten Thema „Mutter und Kind“ weiß er in zahlreichen, oft nachgeahmten Gemälden immer wieder neuartige Fassung zu geben, mag er die Gruppe ein einziges Mal in eine leonardosche Landschaft setzen oder in einer seiner reizendsten Schöpfungen (in Madrid), die Baldung kopierte, in eine renaissancehafte Nische oder, wie in unserem Bilde der Berliner Sammlung (46 × 37 cm), vor eine einrahmende mit Schrift versehene Steinplatte oder schließlich vor ganz neutralen Grund. Fast immer ist Maria in Halbfigur oder in noch engeren Ausschnitten, die meist kleine Bildfläche voll ausfüllend, dargestellt, ohne Engel oder anderes Beiwerk, mit dem die Künstler sonst das Gemüt ansprechen. Das Sentimentale liegt Gossaert durchaus nicht; auch Joseph ergänzt das Madonnenbild selten zur „Hl. Familie“. Nur zwei späte Fassungen des Mutterthemas sind bekannt geworden, die Maria in ganzer Figur thronend zeigen (in München und in einer Detrouer Privatsammlung). Die Mutter ist beinahe ausnahmslos eine vollerblühte und blutvolle Flämin mit feingeschwungenem Mund und reich gekringeltem Blondhaar, von dem eine Strähne vor dem Ohr über die Wange fällt. Gerne enthüllt der Meister die runden Formen von Hals und Brust und liebt es auch, der Stirn und den fleischigen Wangen durch kräftige Schatten und aufhellende farbige Reflexlichter plastische Formen zu geben. Drall und quicklebendig wird meistens das Kind geschildert, das der Mutter viel Beschäftigung macht, sich unruhig bewegt, nach allem greift und am liebsten mit dem Kopftuch der Mutter spielt. Wohlgesittet, mit geschitteltem Blondhaar, dabei eine Hand zur Segnungsgeste ein wenig erhoben, sitzt es nur auf einem Bild (in New York), in dem man ein Porträt der Gattin Adolfs von Burgund und ihres Sohnes sieht, und fast erschrocken haltsuchend blickt es in dem Flügel eines im Louvre bewahrten Diptychons aus großen, scheuen Augen auf einen Stifter, dessen meisterhaftes Bildnis der andere Flügel enthält. Es ist Carondelet, ein hoher geistlicher Würdenträger und Kanzler von Flandern, der sich bereits um 1514 von Gossaert in einem Einzelbildnis und dann um 1520 ein drittes Mal auf einem anderen Diptychon mit dem hl. Donatus zusammen abkonterfeien ließ und auch von anderen Künstlern, wie dem Brüsseler Hofmaler Barend (Bernaert) van Orley, porträtiert wurde.

Die Zahl der erhaltenen Bilder Gossaerts ist verhältnismäßig groß, man zählt etwa dreißig, Kopien oder Wiederholungen nicht mitgerechnet. Stiche nach verschollenen Bildern Philipps, Adolfs, des vertriebenen Dänenkönigs Christian II. und seiner Gattin, sowie die überlieferte Nachricht von der zweimaligen Porträtierung der Schwester Karls V., ferner das in Hampton Court bewahrte Gruppenbild der drei Kinder Christians II. und das Bildnis der Gattin Adolfs bezeugen, daß sich die höchsten Herrschaften von der Kunst des Meisters verewigt sehen wollten. Keines der erhaltenen Porträts trägt den Namen des Dargestellten, aber sie sagen uns genug von ihrem Wesen. Diese hochgeborenen, wenn auch meist unehelichen Abkömmlinge des burgundischen Fürstenhauses, diese Ritter vom Orden des Goldenen Vlieses oder stolzen Männer des Bürgertums und die unschönen Frauen präsentieren sich uns als Vertreter einer recht renaissancehaften Herrenkaste und blicken fast stets hochmütig und abweisend an uns vorbei. Selbst wenn sie als Beter mit aneinandergelegten Händen erscheinen, verlieren sie nichts von ihrer Würde. Welch ein Unterschied zu dem gefühlvollen Ausdruck, der die Menschen bei Massys beseelt! Dort oft ein Ausblick in die Landschaft hinaus, bei Gossaert stets eine feste Wand, die den Mann oder die Frau von der Außenwelt abschließt; dort ein Mund, der sprechen möchte, und Hände, die sich öffnen und mitteilen wollen, hier ein fest geschlossener Mund, der nur bei der Gattin Adolfs von Burgund mitteilend zu sein scheint, und Hände, die uns nie die Innenseite sehen lassen. Auch der prunkvoll gekleidete Mann, den unser Berliner Bild (54 × 39 cm) zeigt, angeblich Baudoin von Burgund, vielleicht aber einer seiner Söhne, läßt sich nicht in die Hand blicken. Er trägt Handschuhe, krallt die Finger der Rechten zusammen und spreizt in herrischer Geste Zeigefinger und Daumen der Linken. Sein Mund und der vortretende Muskel daneben drücken Verachtung aus. Gossaerts Bildnisse sind trotz des meist neutralen Hintergrundes abwechslungsreich wie seine Madonnen. Großen Wert legt er auf die Lichtführung, auf das Herausarbeiten der plastischen Form durch tiefe Schatten, die hier und da aufhellende Lichter bekommen, während er in anderen Bildern durch ein gleichmäßiges, zerstreutes Licht erstaunliche Wirkungen erzielt. Die frühen Porträts – das früheste, das Bild eines Italieners in einer Detrouer Sammlung, ist um 1508 anzusetzen – sind im Ausschnitt knapper, in der Ausführung strenger und härter, die späteren geben mehr von der hartknochigen Figur, den starken Schultern, Armen, Händen und lassen auch das Gewand mitsprechen. Besonders gelungen ist dem Meister das Gruppenbildnis eines Ehepaars (London), das nebeneinander alt geworden ist und sich nichts mehr zu sagen hat; man glaubt die ganze Lebensgeschichte der beiden Alten aus ihren verhärteten Zügen und aus ihrer Körperhaltung, die Eigensinn und Rechthaberei verrät, lesen zu können. Ebenso bewundernswert ist das bereits genannte Gruppenbild, auf dem die drei kleinen Kinder des landflüchtigen Dänenkönigs am Tisch sitzend dargestellt sind, in der Mitte der Erbprinz, ein trotziger, hochmütiger Junge, der schon eine ungnädige Herrschermiene aufsetzt und die Hände mit Nachdruck auf den Tisch legen kann, während die wehmütig blickenden Prinzessinnen mit müden Händen nach Äpfeln greifen.

JOOS VAN CLEVE (um 1485 bis 1540). Der erst in den letzten Jahrzehnten seinem Namen und seiner Bedeutung nach richtig erkannte Maler Joos van der Beke van Cleve (auch van Cleef geschrieben) stammt, wie sein Beinamen besagt, aus dem niederrheinischen Kleve. Seine Ausbildung hat er wahrscheinlich in dem ebenfalls niederrheinischen Kalkar bei einem Meister erhalten, den wir sonst in Haarlem antreffen. Auch ihn zieht es nach Antwerpen. Hier gerät er alsbald in den Kreis und die Gefolgschaft der Manieristen (s. S. 74), die er allerdings an malerischem Können alle überflügelt. Erst mit dem Jahre 1511 wird er für uns eine greifbare Persönlichkeit; in diesem Jahre tritt er in die Antwerpener Lukasgilde ein, in der er später mehrere Ehrenämter innehat. Er ist bis zu seinem Tode in Antwerpen ansässig geblieben, so daß er mit Recht dieser Schule zugerechnet wird, hat sich aber auch viel in der Welt umgesehen, dabei von allen Seiten altes und neues Gut gern aufgenommen und bedenkenlos in seinem umfangreichen Werk verwertet.

Unter dem Eindruck der Antwerpener Meister hat Joos die anfängliche provinzielle Befangenheit – eine frühe kleine „Kreuzabnahme“ in Dresden verwendet noch Goldgrund – bald überwunden. In seinem wohl bald nach dem Eintritt in die Lukasgilde entstandenen prunkvollen Berliner Triptychon mit der von ihm oft dargestellten „Anbetung der Könige“ im Mittel-

felde finden wir bereits die lächelnden Grimassen und gezierten Bewegungen puppenhaft elegant und übermäßig reich gekleideter Figuren, wie man es damals in der Stadt der Neureichen liebte. Auch die Moden der Verwendung antiker Säulen und der Überladung mit tausenderlei zierlichen Einzelheiten macht er mit. Ohne ein Schüler des Massys gewesen zu sein, hält er sich im allgemeinen an die sentimentale Gefühlsweise dieses Meisters, der damals in Antwerpen den Ton angab. Diesen Ton weiß er auch in jugendfrischen und liebreizenden Bildern der Maria zu treffen. Wie wenig er selbst jedoch innerlich ergriffen war, beweisen seine beiden berühmten, von der Kölner Familie Hackenay gestifteten Altarwerke mit dem „Marientod“, einem Motiv, dem einst Hugo van der Goes in seinem Bilde in Brügge erschütternden Ausdruck verliehen hatte. Joos, der dieses Vorbild sicher vor Augen gehabt hat, faßt den Vorgang ganz äußerlich auf und benutzt ihn zur Schilderung eines Prunkraumes mit bewegten und geschäftigen, nur nicht wirklich mitfühlenden Figuren, wobei er kräftige leuchtende Farben in großen Flächen verwendet. Um 1515 wird die in Köln bewahrte einfachere Fassung des Themas angesetzt, um 1523 die schmückvollere Wiederholung in München, von der wir die Mitteltafel bringen (1,32 × 1,54 m); die beiden Werke hatten dem Maler früher, als man sie noch nicht als Arbeiten des Joos erkannt hatte, die Bezeichnung „Meister des Todes der Maria“ ein-

Jan Gossaert: Bildnis des Baudoin von Burgund. Berlin, Deutsches Museum



getragen. Die sterbende Maria läßt er aufgerichtet in einem Prunkbett sitzen, das in dem Münchener Bilde tief in den Raum hincinragt. Rechts und links von den sich geräuschvoll betätigenden Aposteln führt er unsern Blick durch ein halb geöffnetes Butzenscheibenfenster und einen relief- und girlandengeschmückten tiefen Torweg ins Freie, um uns einfache Bürgerhäuser und Prachtbauten einer weiten Platzanlage zu zeigen.

Aus seiner anscheinend großen Werkstatt sind zahlreiche Altarbilder hervorgegangen, die, unterschiedlich in ihrer Qualität, die feste Linie ver-

missen lassen. Der Meister und seine Gesellen halten sich an das, was gerade beliebt ist, bevorzugen einmal die heimische Tradition durch Abwandlung von Bildern der großen niederländischen Meister des verflossenen Jahrhunderts, ein andermal die neue italienische Malweise des Helldunkels, vor allem des auch sonst in Antwerpen nachgeahmten Leonardo und der lombardischen Schule, und mit dergleichen Unbekümmertheit werden die in den Niederlanden viel verbreiteten Holzschnitte und Stiche Dürers nach Motiven geplündert. Als der Nürnberger Meister nach Antwerpen kommt, ist Joos der angesehene Dekan der Malergilde, und seine Werkstatt steht in voller Blüte. Sie unterhält nicht nur zu Köln, sondern auch zu Genua gute Beziehungen, die der Meister sicherlich durch persönliche Anwesenheit in der italienischen Hafenstadt aufgenommen hatte; allein drei Altäre hat Joos Genuaer Kirchen geliefert. In Paris wird er Hofmaler des Königs Franz I. Ihn und seine Gemahlin porträtiert er 1530; die Bildnisse befinden sich heute in einer Privatsammlung in Philadelphia und in der Wiener Galerie. In Paris ist Joos van Cleve vielleicht am stärksten von der Kunst Leonardos berührt worden, aber gleichzeitig wird auch die französische Bildnismalerei dieser Zeit von ihm befruchtet. In London scheint er ebenfalls tätig gewesen zu sein; sein Bildnis des englischen Königs Heinrich VIII. befindet sich in Hampton Court. Wie fast alle bedeutenden niederländischen Meister der ersten Jahrhunderthälfte hat er sein Bestes im Porträt geschaffen. Er hält sich in der Auffassung zunächst an Massys, während er später mit Licht- und Schattengegensätzen oft ein recht ver-

wegenes Spiel treibt. Sich selbst hat er öfters dargestellt, einmal in einem etwas herben Bildnis als Bräutigam mit der Nelke vor hellem Himmel (in Amsterdamer Privatbesitz), ein andermal in einem farbig reizvollen Bildnispaar von 1520 mit seiner jungen hübschen Gattin am Fenster (Florenz, Uffizien). Die Schönheit der Farbe mit ihren zarten Übergängen und den aufgehellten Schatten opfert er dann einer stärkeren Modellierung, wie beispielsweise in dem hier wiedergegebenen Kasseler Männerbildnis von 1526 (41 x 31 cm), das zu einem ebenfalls dort bewahrten Frauenporträt gehört; die Gattin hält einen Rosenkranz, der vornehme und ernst blickende Mann ein paar Handschuhe. Bilder dieser Art haben den ebenfalls nieder-rheinischen Maler Bartholomäus Bruyn (s. S. 69), den wir der deutschen Kunst zuzählen, stark beeinflußt.

LUCAS VAN LEYDEN (Mai/Juni 1494 bis Mai/August 1533). Mit dem aus Leyden in Holland gebürtigen und dort bis zu seinem frühen Tode

tätigen Meister Lucas setzt die Malerei in den nördlichen Provinzen der Niederlande, dem heutigen Holland, jene ruhmreiche Reihe fort, die im 15. Jahrhundert mit Dirk Bouts begonnen und über oder neben Ouwater, dem Virgo-Meister und Geertgen zu Gerard David und Hieronymus Bosch geführt hatte. Während Bouts aus Haarlem nach Löwen in Brabant, David aus Oudewater nach dem flandrischen Brügge ausgewandert waren, hatten die andern ihre holländische Heimat nicht verlassen, Ouwater und der Leydener Geertgen waren in Haarlem geblieben, der Virgo-Meister in

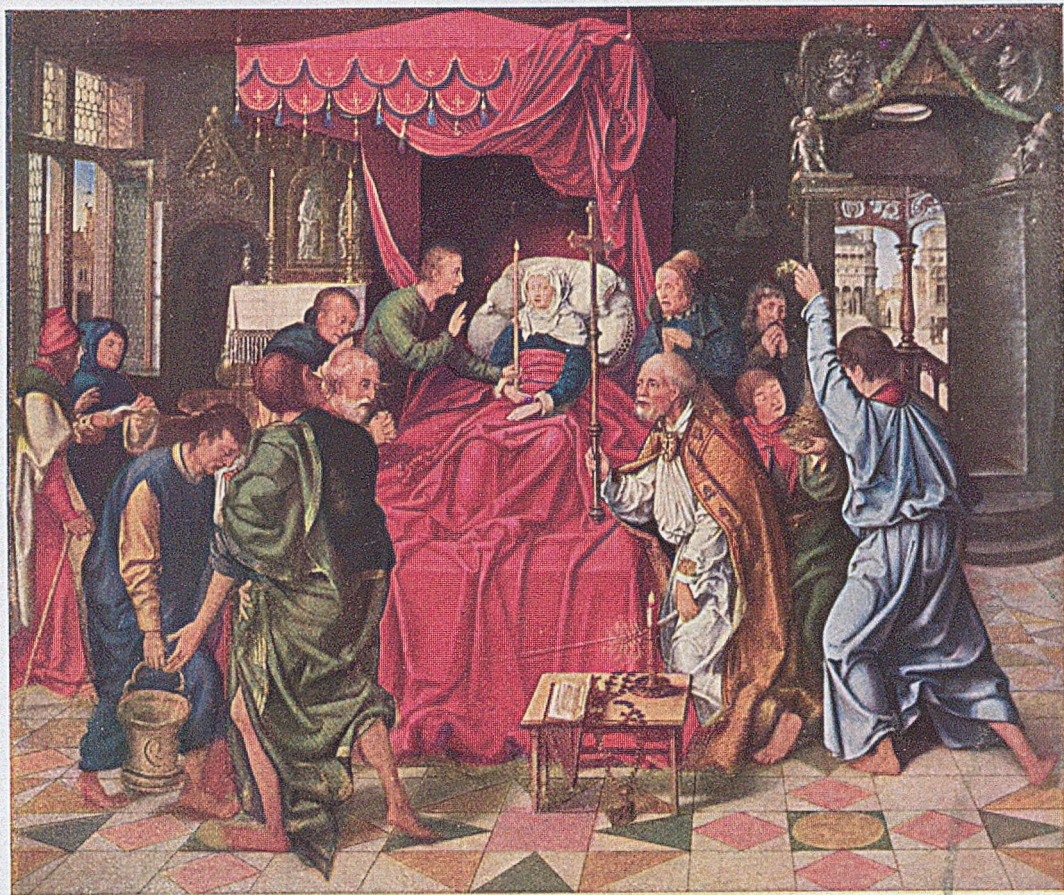
Gouda oder Delft und der Größte von ihnen, Bosch, in seinem nordbrabantischen Geburtsort s'Hertogenbosch, der heute ebenfalls zum holländischen Staat gehört. Die Hauptorte des zunächst noch kargen holländischen Kunstlebens bald nach 1500 sind Haarlem, wo man in Jan Mostaert (um 1474 bis 1555/56), dem Nachfolger Geertgens, erst in den letzten Jahrzehnten einen bedeutenden Künstler erkannt hat, und Leyden. Hier finden wir um 1500 eine rege Werkstatt, die Cornelis Engelbrechtszen (1468-1533) mit seinen drei Söhnen leitet. Es ist für die vorläufige Kunstarmut des Landes bezeichnend, daß einer dieser Söhne nach Flandern, in anderer nach England abwandert, und daß ein weiterer Verwandter oder vielleicht nur Schüler des Engelbrechtsz., (so kürzt man den Namen holländischer Gewohnheit gemäß meist ab), der Maler Jan de Cock, eines der Häupter der Antwerpener Manieristen wird. Nicht minder wichtig für die Erkenntnis der Zusammenhänge zwischen Nord und Süd ist die Feststellung des Hin- und Herflutens künstlerischen Gedankengutes: auch im Werk des Engelbrechtsz., das im allgemeinen der dramatisch erzählenden Schilderung der Leiden Christi mit dem Versuch zu historischer Treue gilt, bemerkt man um 1515 eine Rückwirkung von seiten der Antwerpener Manieristen her.

In dieser Leydener Werkstatt arbeitet um etwa 1508 Lucas, Sohn des Malers Hughe (oder Huig) Jacobsz., ein ungewöhnlich frühreifer Junge, der wohl schon als Kind bei seinem Vater, vielleicht auch bei einem Goldschmied, das Zeichnen und Kupferstechen gelernt hat. Wenn das von Karel van Mander, dem niederländischen Künstlerbiographen (1548-1606), überlie-

fernte Geburtsdatum des Lucas 1494 stimmt – woran kaum zu zweifeln ist –, hat der Knabe das hier wiedergegebene kleine Bild „Schachpartie“ in Berlin (27 x 35 cm), dem ein nicht erhalten gebliebenes Temperagemälde „Der hl. Hubertus“ schon um 1505 vorangegangen sein soll, bereits im Alter von etwa zwölf bis vierzehn Jahren (spätestens 1508) gemalt. Die Jahreszahl 1508 trägt übrigens ein erstaunlich reifer Kupferstich des jungen Lucas mit der selten dargestellten Szene des trunkenen Mohammed, der neben der Leiche eines getöteten Mönches eingeschlafen ist und in Mordverdacht gerät. Und auch dieser Stich ist nicht der erste, den das Wunderkind geschaffen hat; man glaubt, daß etwa 10-20 von den insgesamt 174 Kupferstichen des Lucas, die seit 1508 neben der Signatur auch oft die Jahreszahl tragen, vorher entstanden sind. Aus dem gleichen Jahr 1508 liegt sogar ein in einem Gebetbuch gedruckter Holzschnitt des Jünglings vor, eine graphische Arbeit also, die nicht wie der Kupferstich gewöhnlich auf eigenes



Joos van Cleve: Bildnis eines Mannes. Kassel, Gemäldegalerie



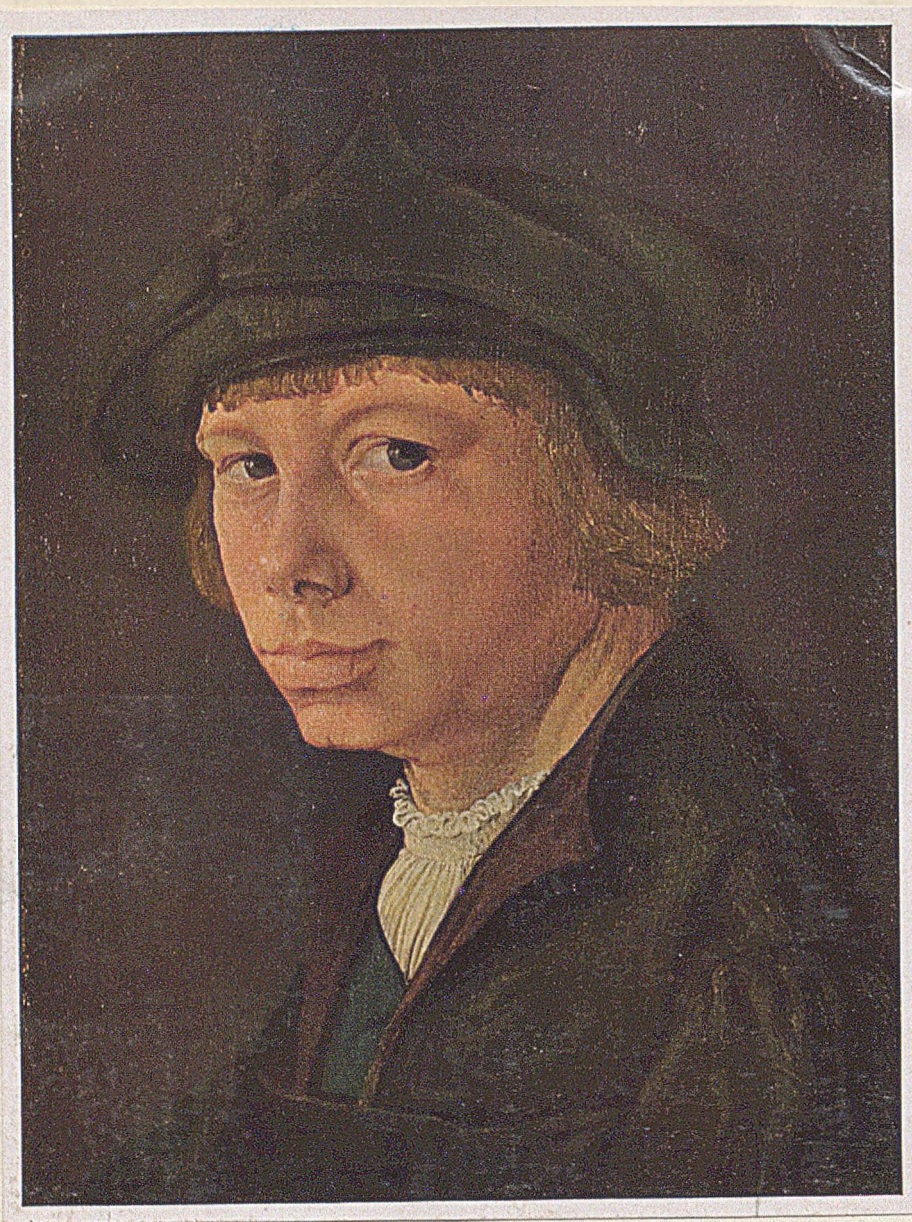
Joos van Cleve: *Tod der Maria*. München, Pinakothek

Risiko des Künstlers, sondern im Auftrag eines Buchdruckers angefertigt wird. Das Erstaunliche an dem Berliner Gemälde ist zunächst die Stoffwahl. Es ist ein richtiges Genrebild ohne religiöse und auch ohne ersichtliche moralische Nebenbedeutung, die sonstigen Bildern solcher Art wohl niemals fehlt, eine Szene aus der bürgerlichen Gesellschaft Leydens mit treffsicherer Charakterisierung von zwölf Personen, die dichtgedrängt einander vielfach überschneiden und höchstens in Halbfigur, manchmal nur mit einem Teil des Gesichtes sichtbar sind. Das überlegende Zögern des Bürgermädchens, das am Zug ist und bereits einen Bauer des Schachspiels berührt, das Eingreifen des neben ihm sitzenden, dem Spiel ganz hingebenen Mannes im Pelzrock und besonders das Mienenspiel des Gegners, der zurückgelehnt sich am Kopf kratzt und die Augen verdreht, weil er fürchtet, man merke, was er im Schilde führt, und schließlich das Mitspielen der kiebitzenden Leute ringsum – alles das ist wunderbar erfaßt. Wer je Schachspieler bei ihrem Denksport und die Kiebitze dabei beobachtet hat, wird kaum den Ausdruck der Gesichter, das Bekümmerte vor allem des Bärtigen mit dem verlorenen Profil ganz rechts und das Besserwissen der beiden Männer in der Mitte, die sich zueinanderneigen, sehr übertrieben finden. Man darf aber über solchen Vorzügen nicht die unleugbaren Schwächen übersehen: die unharmonische Farbenverteilung und unruhige Lichtführung, die den Blick nicht zur Ruhe kommen lassen, und die bei aller Kühnheit noch ungeschickte raumlose Gesamtanlage des Gemäldes, die mehr die Hand eines Zeichners oder Stechers verrät, der allen Teilen der Bildkomposition gleiche Bedeutung geben will. Der junge Lucas hat das Bild sicher nur zum eigenen Vergnügen oder

als Fingerübung, nicht im Auftrag der Schachspielgesellschaft gemalt, die gewiß gegen die 96 anstatt 64 Felder des Schachspiels Einspruch erhoben hätte. Ähnliche, aber geschickter komponierte Gesellschaftsbilder, wie beispielsweise zwei Szenen mit Kartenspielern, hat Lucas van Leyden auch später noch ausgeführt. Was der Künstler in seiner Frühzeit sonst geschaffen hat, läßt von Werk zu Werk ein ungewöhnlich schnelles Wachsen erkennen. Am deutlichsten zeigen das die Stiche; als Kupferstecher gehört er schon in diesen Jahren zu den größten Graphikern des 16. Jahrhunderts. Man bemerkt, wie er früh das Spiel des Lichtes beobachtet und die Wichtigkeit der Luftperspektive erkennt, wie er bald die Form beherrscht, die Bewegung meistert, den Bildaufbau in Ordnung bringt, und daß er sich diese Kenntnisse aus dem Studium der Natur ohne regelhafte Anleitung erarbeitet hat. Schon in zwei wohl 1509 gemalten Halbfigurenbildern mit Richterszenen, deren Motive er dem Alten Testament entnimmt, beweist er, daß er auch im Gemälde räumlich komponieren kann. Der Blick aus dem Fenster weitet sich in einem weiteren Halbfigurenbilde, einer „Anbetung der Könige“ (in einer Chikagoer Sammlung), zu ausführlicherer Landschaftsschilderung. Eine etwa gleichzeitige Tafel im Louvre mit der Darstellung „Loth und seine Töchter“ überrascht durch die Kühnheit in der Behandlung des Lichtes: Feuerregen fällt vom Himmel und vernichtet Sodom und Gomorrha, bei deren Anblick Loths Frau zur Salzsäule erstarrt, während die beiden Töchter mit ihrem Vater, gefolgt von einem Packesel, winzig klein wie gespenstische Schatten über einen schwanken Steg schreiten. Der unheimliche Feuerschein vereinigt sein Licht mit dem unruhigen Flackern einer Pechfackel, um im Vordergrund eine nicht minder geisterhafte nächtliche Buhlszene bald grell zu beleuchten, bald in tiefe Schatten zu versenken.

Lucas van Leyden: *Schachpartie*. Berlin, Deutsches Museum





Lucas van Leyden: Selbstbildnis. Braunschweig, Museum

Gespensische Fabelwesen in der Art, wie sie Hieronymus Bosch erfunden hatte, beleben die ähnlich spukhaft erhellte Szene einer „Versuchung des hl. Antonius“ (Brüssel), eines der wenigen datierten Bilder des Lucas; es trägt die Jahreszahl 1511, die auch auf einem ausdrucksstarken Männerbildnis (im Schloß Rohoncz) undeutlich lesbar erscheint. Man darf vielleicht in diesen ersten datierten und gleichfalls ersten mit dem Künstlerzeichen L versehenen Gemälden Zeugnisse dafür erblicken, daß der erst 17jährige Maler schon jetzt den Meistertitel erworben und sich selbständig gemacht hat. Die Formate seiner Bilder bleiben vorläufig noch klein, auch ein Flügelaltar mit der „Anbetung der Könige“ (in einer Sammlung in Philadelphia), den man in das Jahr 1510 setzt, erreicht in der Höhe gerade dreiviertel Meter. Von den wenigen gemalten Porträts, die man dem Meister außer dem signierten und datierten von 1511 hat zuschreiben können, beansprucht das durch einen späteren Stich beglaubigte „Selbstbildnis“ in Braunschweig (29 x 22 cm), das wir hier abbilden, besonderes Interesse. Sympathisch berührt die bescheidene Kleidung und die Zurückhaltung in der Farbe. Der Künstler schildert sein Äußeres getreulich ab und setzt sich dafür nicht in Positur. Den frühgeweckten Geist in schwächlichem, kränklichem, reizbarem Körper kann man aus dem Bilde durchaus herauslesen. Aus großen dunklen, altklugen Augen blickt hier ein vorzeitig gereifter Jüngling in den Spiegel und daraus uns an, die Muskeln des linken Auges, das ja im Spiegelbild als das rechte erscheint, ein wenig prüfend zusammenziehend. Um die

sehr fleischigen Lippen spielt ein Zug von selbstbewußter Keckheit, und irgendwo ist auch etwas von der Melancholie spürbar, die auf Dürers Bildniszeichnung des Leydener Meisters vom Juni 1521 (in Lille) schon deutlicher sichtbar geworden ist; um den berühmten deutschen Maler kennenzulernen und mit ihm sein graphisches Werk auszutauschen, war Lucas auf kurze Zeit nach Antwerpen gereist. Der Nürnberger schildert ihn in seinem Tagebuch etwas von oben herab: „Ist ein kleins Männlein.“ In gezeichneten Bildnissen, die sich in verschiedenen Kabinetten erhalten haben, sowie in einem ausdrucksvollen gemalten Männerporträt (in London) schließt sich der Leydener jetzt offensichtlich an Dürers Bildnisdarstellungen an. Etwa 35jährig hat Lucas laut Bericht des Karel van Mander noch einmal eine Reise unternommen, die ihn durch die ganzen Niederlande geführt haben soll. Von Middelburg aus soll sich ihm Jan Gossaert angeschlossen haben, dessen Darstellungen des nackten menschlichen Körpers großen Eindruck bei ihm hinterlassen. Lucas holt sich anscheinend auf dieser Wanderfahrt den Keim seiner tödlichen Krankheit. Er glaubt sich von neidischen Kunstgenossen vergiftet und stirbt nach mehrjährigem Krankheitslager an der Schwindsucht oder Auszehrung, wie van Mander berichtet, der den Sohn der unehelichen Tochter des Meisters gekannt hat.

Ein weiteres Selbstbildnis des Künstlers hat man in einer signierten Tafel „Predigt in der Kirche“ von etwa 1517 entdeckt, einem vielfigurigen und weiträumigen Gemälde in Amsterdam, bei dem man die Mitwirkung eines Sohnes des Engelbrechtsz. erkennen will, während Engelbrechtsz. selber etwa zur gleichen Zeit von seinem einstigen Schüler manches lernt und übernimmt. Auch Lucas sucht in diesen Jahren unstillen Schaffens Anlehnung bei Künstlern, die ihm durch ihre Kenntnis der italienischen Kunstweise vor den übrigen etwas vorzuziehen scheinen, sowohl bei Dürer wie bei Gossaert, der 1508/09 in Italien weilte, und bei Jan van Scorel, der 1524 aus dem Süden heimgekehrt war. Hastig, wohl in Vorahnung seines baldigen Endes, sucht er es ihnen gleichzutun, aber er hat sich in frühen Meisterjahren ausgegeben, so daß er nur in Einzelheiten, meist Nebendingen, Bedeutendes erreicht. In seinem großformatigen Leydener Flügelaltar mit der Darstellung des „Jüngsten Gerichts“ von 1526/27 bringt er eine große Zahl nackter menschlicher Körper an, in dem umfangreichen Nürnberger Gemälde „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ von 1527 (mit Wasserfarben auf Leinwand gemalt) und dem einstigen ebenfalls nicht kleinen Flügelaltar mit der „Heilung des Blinden“ von 1531 (Leningrad), dessen Mitteltafel mit den beiden Flügeln von späterer Hand zu einem einheitlichen Bild zusammengefügt wurde, verwertet er die neue ausgewogene Beweglichkeit der Figur und das neue Pathos, Errungenschaften der italienischen Renaissancekunst, die den Niederländern jetzt durch die Italienfahrer und durch die Graphik des Marc Antonio Raimondi vermittelt werden. Wie in seiner gleichzeitigen Graphik und schon in seinem berühmten Stich „Ecce homo“ von 1510, legt Lucas in diesen vielfigurigen erzählenden Bildern seiner letzten Jahre besonderen Wert auf die unterhaltsame Schilderung der Nebenpersonen, in deren Mienen und Gesten sich die eigentliche Handlung, die im Bilde nur einen kleinen Raum einnimmt, ausdrucksvoll widerspiegelt. Die Außenseiten der Flügel der beiden Altäre in Leyden und Leningrad gehören zum Reifsten, das der Meister geschaffen hat. Den Reizen weiblicher Anmut ist Lucas selten nachgegangen, die nackten Frauen auf mythologischen oder alttestamentlichen Stichen sind ebenso holländisch derbe Gestalten wie das Milchmädchen auf dem schönen Kupferstich „Die Melkerin“ vom Jahre 1510. Die Figuren der Maria auf seinen wenigen Madonnen-Darstellungen (die beste und zugleich früheste besitzt die Berliner Galerie) zeichnen sich weder durch besondere Schönheit noch durch tiefe Empfindung aus. Die meisten dieser Bilder sind nur kunstgeschichtlich wichtig als Zeugnisse für das langsame Eindringen der italienischen Auffassung in die Kunst des Nordens.

JAN VAN SCOREL (1. VIII. 1495 bis 6. XII. 1562). Schoorl oder Schorel, ein kleiner Ort bei Alkmaar im nördlichsten Zipfel der niederländischen Provinz Nordholland, noch nördlicher gelegen als Haarlem und Amsterdam, ist der Geburtsort des holländischen Meisters, der sich nach seiner Heimat Jan van Scorel in verschiedener Schreibweise oder in lateinischer Form Scorelius nennt. Als unehelicher Sohn des dortigen Pfarrers geboren und von humanistisch gebildeten Freunden des Vaters gefördert, kam er auf die Alkmaarer Lateinschule und dann zu Malern ebenfalls in Alkmaar und darauf in Haarlem in die Lehre und ist vielleicht auch in Amsterdam oder

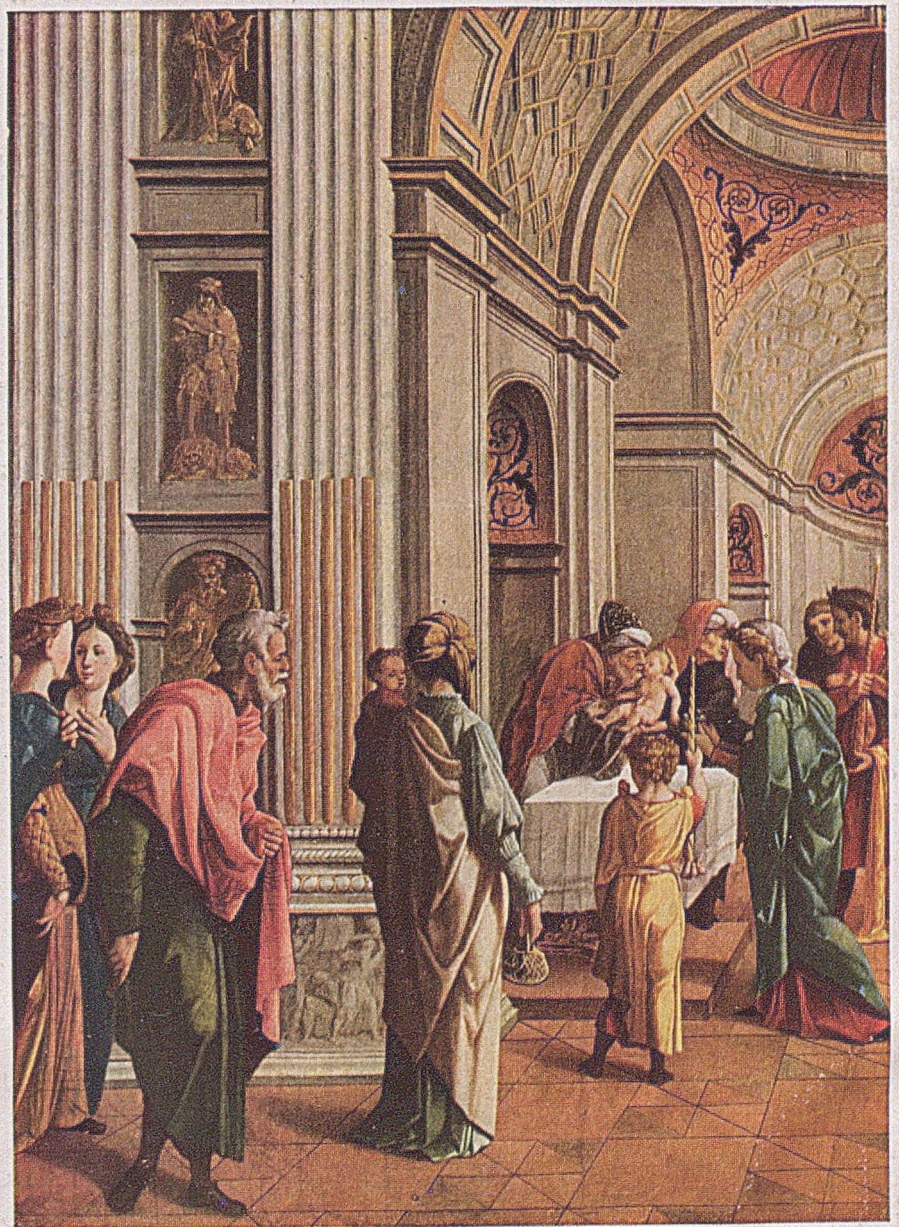
bei Gossaert in Utrecht gewesen. Jedenfalls war er trefflich vorgebildet, als er sich 1518 auf eine Weltreise begab, die ihn, wie van Mander berichtet, über Köln und Speyer, wo ihn ein Geistlicher in Architektur und Perspektive unterrichtet haben soll, ferner über Straßburg und Basel zunächst in die Werkstatt Dürers nach Nürnberg führte. Die Hinneigung des Nürnberger Meisters zur neuen Lehre stößt den altgläubigen Sohn eines Geistlichen ab, der wohl schon von früh auf zwischen der Laufbahn eines Priesters und dem Beruf eines Künstlers schwankt, und er zieht bald weiter. Mit einem gewiß schon vorher in Augsburg erhaltenen Auftrag auf ein Altarbild kommt er nach Obervellach in Kärnten und malt hier 1520 einen „Altar der hl. Sippe“, in dessen lateinischer Inschrift er sich nicht als Maler, sondern als „Liebhaber der Malerei“ bezeichnet. Das Mittelbild des noch an Ort und Stelle erhaltenen Triptychons vereinigt zwanglos und würdig die Bildnisse der als Angehörige der Sippe Christi charakterisierten Familienmitglieder der Auftraggeber aus den Geschlechtern der Frangipani und Lang von Wellenberg in einem weitangelegten Burghof; auch ein Selbstbildnis des Künstlers findet sich hier. Die glückliche Verbindung von Figur und Landschaft auf diesem frühesten bekannten Werk des Meisters fällt auf, weniger gelungen erscheint sie auf den Flügeln. Im Herbst des gleichen Jahres treffen wir Jan van Scorel bereits in Venedig und im Winter in Palästina, wohin er sich mit niederländischen Pilgern eingeschifft hat. In Jerusalem malt er einige Bilder, die verschollen sind, vor allem aber macht er Landschaftsaufnahmen, die er als Hintergründe in späteren Bildern verwendet, wie auf dem sog. Lochorster Flügelaltar mit dem stimmungsvollen und bedeutenden „Einzug Christi in Jerusalem“, den er um 1526 in Utrecht für den Dom ausführt. Nach mehrmonatigem Aufenthalt in Palästina reist er über Rhodos nach Venedig zurück, wo er vom Sommer 1521 bis zum Herbst 1522 bleibt und die venezianische Malerei gründlich kennenlernt. Wahrscheinlich aus dieser Zeit stammen einige Tafeln, in denen sich Italienisches und Holländisches mischt, wie ein Landschaftsgemälde mit Tobias und dem Engel in Berliner Privatbesitz und einige an Lorenzo Lotto oder Dosso Dossi erinnernde Männerbildnisse. Vor allem erhält sein Landschaftsgefühl durch die stimmungsvollen Bilder Giorgiones einen mächtigen Antrieb.

Auf die Nachricht von der Wahl eines aus Utrecht stammenden holländischen Kardinals zum Papst Hadrian VI. eilt Jan van Scorel alsbald über Ferrara nach Rom und wird Verwalter der vatikanischen Kunstsammlungen. Im Vatikan wohnend kann er mit Muße die antiken Bildwerke und die Malereien der großen Italiener studieren. Mit Stolz nennt er sich später einen Schüler Raffaels, obgleich der umbrische Meister bereits tot war, als Scorel in Rom weilte. Der sonst kunstfremde Papst, den der Meister mindestens zweimal porträtiert hat, fördert seinen Landsmann, wo er kann, und stellt ihm ein geistliches Amt als Kanonikus in Aussicht. Nach dem baldigen Hinscheiden des in Rom nicht beliebten Papstes kehrt der Meister im Sommer 1524 in die Heimat zurück und errichtet in Utrecht eine außerordentlich betriebsame Werkstatt, die mit vielen Hilfskräften eine große Zahl von Altären und Andachtsbildern für nahe und entfernte, auch ausländische Kirchen und Klöster, wie auch für Privatauftraggeber liefert. Vieles davon hat sich erhalten, weit mehr dürfte in den Bilderstürmen der protestantisch gewordenen Nordprovinzen der Niederlande zerstört worden sein; zwei wichtige Gemälde, das Papstporträt der Löwener Universität und eine schöne „Hl. Familie in römischer Landschaft“ in Londoner Privatbesitz, sind erst in jüngster Zeit durch Feuer vernichtet worden. Am glücklichsten ist Scorel in erzählenden Bildern, auf denen er biblische Legenden in ausgebreiteten Landschaften schildert und mit ideal gesehenen Gestalten im Geiste Raffaels oder mit heftig bewegten heroischen Figuren in der Art Michelangelos dramatisiert. Dabei bevorzugt er klassische Gewänder, wie er sie auf den Gemälden der Italiener gesehen hat, und liebt es seine Kenntnis südlicher Bergländer zu zeigen, vermeidet jedoch fremdländische Bäume und Pflanzen. In der innigen Verwebung von Figur und Gelände geht er weit über die Darstellungsweise des Landschaftsmalers Patenier (s. S. 74) hinaus, der die weiten Panoramen seiner Bilder nur mit biblischer Staffage belebt hatte. Auch Maria mit dem Kinde oder Heilige, wie die Magdalena, setzt er gerne in einen Naturausschnitt, dem er durch einen weitverzweigten Baum mit ornamentalem Blattwerk vor leuchtendem Himmel einen festen Halt gibt (Bilder in Berlin und Amsterdam). Wie Giorgione hat er auch eine auf einer Bergwiese lagernde nackte Venus gemalt, die bei ihm „Kleopatra“

heißt (Amsterdam), und auch religiöse Darstellungen, wie die paradisiischen Landschaftsbilder mit der „Taufe Christi“ (Haarlem) und der „Predigt des Täufers“ (Privatsammlung im Haag), hat er mit schönen Idealgestalten nackter oder leichtbekleideter Männer und Frauen bevölkert. Trotz gewiß recht kirchlicher, von den Glaubenskämpfen seiner Zeit unangefochtener Gesinnung hat sich Scorel, der 1528 Kanonikus wurde, mit den Bildern dieser Art nicht nur weit von der niederländischen Tradition, sondern auch von der kirchlichen Überlieferung entfernt und die Verweltlichung der Kunst gefördert.

In Utrecht, das er nur zu Geschäftsreisen oder während kriegerischer Unruhen 1526/28 verläßt, um eine Zeitlang in Haarlem in der Nähe Jan Mostaerts zu arbeiten, dann auch 1550, um in Gent den berühmten Genter Altar des Jan van Eyck zu restaurieren, nimmt er seit den dreißiger Jahren eine beherrschende und einträgliche Stellung ein; seit der Mitte des Jahrhunderts etwa ist er mehrfacher Hausbesitzer. Bei den Königen von Spanien, Frankreich und Schweden, sowie bei dem niederländischen Statthalter steht er in hoher Gunst, eine Berufung als Hofmaler nach Paris kann er, sein geistliches Amt vorschützend, ablehnen, das ihn auch vor dem beengenden Zwang der Malerinnung bewahrt. Ja, er kann dem Haß und der Mißgunst der zünf-

*Jan van Scorel: Darbringung im Tempel
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*



tigen Kunstgenossen scharf entgegneten und es sich erlauben, mit der schönen Agatha van Schoonhoven, die er in einem bezaubernden Bild (in der Galleria Doria in Rom) 1529 porträtiert, einen kirchlich nicht gesegneten Hausstand zu begründen und zahlreiche Nachkommenschaft aufzuziehen. Seiner Mit- und Nachwelt gilt er als der „Laternenträger und Wegbereiter der Kunst“, der die niederländische Malerei durch seine Kenntnis der italienischen und römischen Kunst aus dem Dunkel des Mittelalters herausgeführt habe. Als Musiker und Dichter, als Entwerfer von Prunkumzügen und Ausstattungsstücken, als Baumeister und als Techniker bei Trockenlegungsarbeiten ist er hervorgetreten, und er mag sich so selbstbewußt und weltmännisch wie irgendeiner der großen Künstler der italienischen Renaissance gefühlt haben.

Aus dem Anfang der dreißiger Jahre etwa dürfte die 1910 entdeckte Tafel „Darbringung im Tempel“ in Wien (1,14 × 0,85 m) stammen, die wir hier als Probe seiner ganz italienischen Raum- und Körperbeherrschung wiedergeben, ein farbenreiches und farbenfrohes Bild, in dessen baulicher Szenerie man den römischen Petersdom des Bramante zu erkennen glaubt. Klassisch sind hier nicht allein die perspektivisch glänzend konstruierten Bauformen mit Reliefs in Marmor und Bronze und dem sonstigen ornamentalen Schmuck, sondern auch die auf edle Stellungen und vornehmes Schreiten bedachten Gestalten, diesämtlich Idealköpfe ohne besonderen seelischen Gehalt tragen. Dabei liebt es der Meister, die Gesichter abzuwenden und Rückenansichten zu zeigen, um den Vorgang recht zwanglos erscheinen zu lassen. Die Leuchtkraft seidener und in schöne Falten gelegter Gewänder weiß er durch scharfe Beleuchtung wirkungsvoll zu heben und damit auch den Körpern eine starke plastische Rundung zu verleihen; Lichteffekte spielen bei ihm überhaupt eine große Rolle.

Bei der Fülle von Arbeiten, die aus der Werkstatt des Meisters hervorgingen, hat die Zuweisung zahlreicher Bilder, besonders einiger Porträts, an ihn selbst oder seine Gehilfen und Nachahmer den Kunstforschern manche Schwierigkeiten bereitet. Etwa hundert erhalten gebliebene Werke werden mit ihm in Verbindung gebracht, von denen ungefähr die Hälfte Bildnisse meist unbekannter Männer und einiger Frauen sind. Er kennt und verwendet im Porträt fast alle Darstellungsarten, setzt eine Halbfigur in einen Innenraum oder bevorzugt zeitweilig hellen Hintergrund, den er auch zu Landschaftsausblickern weitet, er benutzt die Hände als sprechende Beigaben und weiß den Augen seelenvollen Ausdruck zu verleihen. Er bemüht sich um Besonderheiten und gibt den Augen gern eine andere Richtung als der Kopfwendung; manchmal wählt er auch das ungewöhnliche Breitformat, um die Vielseitigkeit seines Könnens zu erweisen. Er porträtiert nicht nur den Papst, sondern auch bedeutende Persönlichkeiten in der Heimat, dann wieder einen Malerknaben oder einen Jerusalemfahrer im Pilgerkleid. Auf fast 3 m langen schmalen Tafeln bildet er eine besondere Art aus in den aufgereihten Gruppenbildnissen solcher Pilger, ernster Köpfe von Männern, die zu fünf, neun oder zwölf hintereinander einem Ziele zuzustreben scheinen; eines dieser Bilder zeigt auch den Kopf des Meisters. Unter einer anderen kleinen Gruppe von Bildnissen, die auch seinem später ausartenden

Schüler Marten van Heemskerck zugeschrieben werden, ragt ein in seiner Art einzig dastehendes Familienbild heraus, das sich in Kassel befindet (1,18 × 1,40 m). Unsere Abbildung zeigt das fast zu einem Genrebild gewordene Gruppenbildnis im gereinigten Zustand; man hatte einst den schönen helleuchtenden, wolkendurchfurchten Himmel übermalt und den Hintergrund wie eine dunkle Zimmerwand angestrichen, die Szene also in einen Innenraum verlegt. Das entzückendste an dem Bild sind die beiden ausgelassenen Kinder zwischen dem etwas pompös aufragenden Vater und der madonnenhaft thronenden und träumerisch sinnenden Mutter, die das nackte jüngste Kind wie einen Christusknaben hält. Der auf Würde bedachte Vater vermag das Mädchen, dem er die eine Hand schwer auf die Schulter legt, kaum zu bändigen. Es steckt mit seiner Fröhlichkeit den

Jungen an, der schon sitzsaß am lecker bereiteten Tisch sitzt. Das kaum viel später als 1530 gemalte Bild mutet wie ein Vorläufer der großen Genremalerei der Niederländer im folgenden Jahrhundert an. Auch die auf dem Tisch ausgebreiteten, vielleicht etwas allzu sorgfältig verteilten Speisen, von denen kaum ein Stück das andere überschneidet, lassen uns an die großartige Stillebenmalerei im 17. Jahrhundert denken.

ANTHONIS MOR (um 1519 bis um 1576). Unter den Schülern, die Jan van Scorel in seiner großen Werkstatt in Utrecht großzog, erscheint als der weit- aus bedeutendste der Utrechter Anthonis Mor, dessen Name auch Moor geschrieben wird und in England Anthony More, in Spanien Antonio Moro lautet. Er bildet sich bald zu einem Spezialisten im Porträtfach aus; von Andachtsbildern hat sich allein ein schwaches Bild aus dem Jahre 1556 erhalten, viel mehr dürfte er auf diesem Gebiet nicht geschaffen haben. Seinen Wohnsitz Utrecht, wo er 1554 ein Haus gekauft hat und wohin er von seinen zahlreichen und weiten Reisen immer wie-



Jan van Scorel: Familienbildnis. Kassel, Gemäldegalerie

der zurückgekehrt ist, vertauscht er um 1567 anscheinend zunächst mit Brüssel, dann mit Antwerpen, wo er bereits 1547 Freimeister geworden war. In Antwerpen ist er auch gestorben.

Das früheste, 1544 datierte Bild ist das Doppelbildnis zweier Domherren in Pilgertracht (Berlin), mit dem Mor an seinen Meister anknüpft. Durch den mächtigen Kardinal und Kanzler Granvella, den er ebenso wie den Herzog von Alba (Bildnis in New York, Hispanic Society) ungemein eindrucksvoll 1549 porträtiert (Bildnis in Wien) und der ihn in einem Schreiben an einen Bildhauer „meinen Maler“ nennt, wird er an den Brüsseler und von hier an den spanischen Hof und dann weiter nach England empfohlen; er ist 1550/51 bereits in Rom, 1552/53 in Lissabon und Madrid und 1554 nach kurzem Heimataufenthalt in London. Ein Jugendbild Philipps II. von Spanien, dessen Hofmaler er später ist, malt er wohl schon um 1550 in Brüssel (Privatsammlung in Althorp), den nachmaligen Kaiser Maximilian II. und seine Gemahlin 1550 und 1551 in Italien, die Königin Katharina von Portugal wohl 1552 in Lissabon – das Bildnis des Königs ist im Original nicht erhalten –, die englische Königin Maria „die Blutige“, damals die Verlobte Philipps II., 1554 in London (diese Bildnisse befinden sich alle in Madrid). Er porträtiert dann in Brüssel die Statthalterin der Niederlande Maria von Ungarn (nur eine Kopie des Bildes ist bekannt), erst viel später ihre Nach-

folgerin Margarete von Parma (Berlin) und malt 1555 das hier wieder-gegebene glänzende Porträt Wilhelms von Oranien, des „Schweigers“ (Kassel; 1,04 × 0,81 m). Alles bedeutende historische Persönlichkeiten, die meisten uns aus Geschichte oder Dichtung (Goethes „Egmont“, Schillers „Don Carlos“) vertraut. Neben diesen Machthabern, deren Bildnisse der Meister manchmal zwei- oder dreimal oder noch öfter mit Schülerhilfe wiederholt hat, konterfeit er auch die Prinzen und Prinzessinnen, die Infanten und Infantinnen (der angebliche Don Carlos in Kassel), die Herren und Damen der Höfe, laut

van Mander auch die Geliebten des Herzogs von Alba und selbst die Hofnarren (am prächtigsten das Bild des häßlichen Narren Granvellas mit einer riesigen Dogge, in Paris). Den König Philipp, seinen Herrn, begleitet er 1559 noch einmal nach Madrid, wo er einige seiner besten Bildnisse ausführt, wie das der prunkvoll gekleideten Elisabeth von Valois, der letzten Gemahlin Philipps (Privatsammlung in Eindhoven). Es wird berichtet, daß der Herrscher vertraulich mit seinem Maler verkehrt und daß dieser ihm einmal mit dem Malstock auf die Schulter getippt habe, worauf der Meister das Land habe verlassen müssen; jedenfalls ist er seit 1560 wieder in der Heimat, wo er die Rundtafel mit dem Brustbildnis seines Lehrers Jan van Scorel malt (London, Society of Antiquarians). Auch sich selbst hat Anthonis Mor dargestellt, einmal um 1555 mit einem Hund (im amerikanischen Kunsthandel), ein anderes Mal 1558 an der Staffelei (Florenz). Mehr als die Hälfte von den übersechzig Bildnissen seiner Hand, die erhalten geblieben sind, stellt Unbekannte dar, Bürger, Kaufherren, Gelehrte, ihre Frauen und ihre Kinder.

Anthonis Mor liebt es, entgegen niederländischer Gepflogenheit, die ganze Gestalt zu schildern oder jedenfalls mehr als nur das Brustbild zu geben, selten begnügt er sich mit engerem Ausschnitt. Arme, Hände und das Kostüm läßt er mitspielen, oft auch die unteren Gliedmaßen, aber er verzichtet fast stets auf Raumschilderung und überhaupt ganz auf landschaftliche Ausblicke. Seine Gestalten heben sich meist von dunklerem Grund ab, sind gegen die Umwelt abgeschlossen, die Fürsten stehen in bedeutender Haltung, manchmal von einem Hund be-

gleitet, die Bürger sitzen nicht minder bedeutend. Alle sind denkmalhaft dargestellt, als sollten, wie ein feinsinniger Kenner geurteilt hat, ihre Bildnisse Titelblätter von Biographien werden. Sie sind und fühlen sich als Repräsentanten ihres Standes und ihres Volkes, und sie wissen ihre ganze Würde und Vornehmheit für den Augenblick zur Schau zu stellen, selten bricht ein wärmerer Ton durch. Ihre Mienen drücken geistige Überlegenheit aus, ihre Haltung – man kann sagen Zurückhaltung – unerschütterliche Ruhe. Man fühlt sich unwillkürlich versucht, hinter der Stirn der großen Herren nach ihren geheimen Gedanken zu forschen, aus der Blickrichtung, die beinahe immer von der Wendung des Kopfes abweicht, auf ihre verborgenen Absichten zu schließen.

PIETER AERTSEN (1507/08 bis 2. VI. 1575). Amsterdam, die Heimatstadt Pieter Aertsens, war zu Beginn des 16. Jahrhunderts und in der ersten Jahrhunderthälfte künstlerisch noch wesentlich hinter Leyden und Haarlem

zurückgeblieben. Der Blick der Amsterdamer Meister war nach den kleineren holländischen Kunstzentren oder nach Antwerpen gerichtet. Unter den Künstlern, die in dieser Zeit nach der Scheldestadt abwandern, finden wir den eigenartigen holländischen Spezialisten der Küchen, Märkte, Bauernlustbarkeiten und Stilleben, der an diesem internationalen Welthandelsplatz unter der Bezeichnung „der lange Pieter“ 1535 Freimeister wird.

Pieter Aertsen ist im Gegensatz zu vielen seiner Kunstgenossen nicht in Italien gewesen, er verbringt entscheidende zwanzig Jahre in Antwerpen

und seine letzten zwanzig Jahre wieder in seiner Heimatstadt. Man kennt von ihm an die dreißig Altäre oder Andachtsbilder, die meist Szenen aus dem Neuen Testament darstellen, häufig überfüllt mit einer Menge Volks, das karikaturhaft den idealisierten Heiligen gegenübergestellt wird. Oft werden die eigentlichen kirchlichen Themen nur nebenher behandelt, dagegen das Gefolge, die Schergen der Passionen und die Gaffer ausführlich im Bildvordergrund geschildert. In einer vielfigurigen „Kreuztragung“ von etwa 1553 in Berlin ist beispielsweise der Vordergrund mit einer holländischen Marktszene ausgefüllt. Immer mehr verdrängt die Genredarstellung das Religiöse und damit auch alle Andachtsstimmung aus den Bildern. Wenn wir den wenigen gesicherten Daten seiner Werke nachgehen, finden wir religiöse Tafeln zwischen 1546 und 1559 ausgeführt, reine Genrebilder zwischen 1550 und 1569; was von den übrigen Gemälden vorher oder später geschaffen worden ist, entzieht sich der Feststellung. Jedenfalls scheint der Maler mit seinen Bauern- und Marktbildern mehr Erfolg gehabt zu haben als mit den seelisch nüchternen Altarwerken. Das Verdienst, diese volkstümliche Gemäldegruppe als erster ausgebildet zu haben, ist unbestreitbar. Er hat die Bauern als Erzeuger der lebensnotwendigen Dinge und daneben die Händler und Köchinnen, die diese Erzeugnisse weiterleiten oder verarbeiten, zum Mittelpunkt seiner Bilder gemacht. Seine Bauern und umherziehenden Händler, seine Marktweiber und Köchinnen sind wohl zum meist ungeschickt in der Bewegung, wenn sie im „Eiertanz“ (1557, Amsterdam) oder im „Bauernfest“ (1550,

Wien) oder in anderen länglich breiten Kirmesdarstellungen mit täppischer Lustigkeit herumspringen oder sich anderen Vergnügungen hingeben, aber sie können auch als einzelne monumentale Gestalten recht imposant wirken. Dazu gehören die länglich hohen Tafeln, wie die „Bäuerin“, ein Bild mit dem angezweifelten Datum 1543 (Lille), auf dem eine einfache Frau geschildert wird, die zwischen ihren Fässern, Trögen und Körben wie eine heidnische Sibylle sitzt, die „Köchin“, die auf einem der beiden Bilder in Brüssel mit einem Blumenkohl unter dem Arm zwischen zwei Küchenjungen und ihrem Geschirr wie eine Herrscherin dasteht, und der alte „Fischverkäufer“ von 1559 in Budapest, dessen reckenhafte Gestalt vor einem Torbogen aufragt wie ein Nischenheiliger oder ein Herakles.

In anderen Bildern von Märkten und Küchen breitet Aertsen eine Fülle nahrhafter Dinge im Vordergrund aus, hinter denen die Marktfrauen mit Gebärden, als zeigten sie eine Siegesbeute, ihr Geflügel oder Gemüse feil-



Anthonis Mor: Bildnis des Prinzen Wilhelm von Oranien. Kassel, Gemäldegalerie

bieten oder die Köchinnen mit geschäftiger Beflissenheit an ihrem Gerät hantieren. Aus dieser Bildergruppe bringen wir eine „Marktszene“ (in Wien), die wohl Ende der fünfziger Jahre entstand (0,91 × 1,12 m). Man sieht hier die Händler, die der Künstler in Halbfiguren darzustellen liebt, mit ihren großen Körben, die mit Broten und Eiern, geschlachtetem und lebendigem Federvieh gefüllt sind, und im Hintergrund eine einkaufende Magd mit ihrer Herrin. Alles das malt der Meister mit kräftigen Farben und benutzt zu plastischer Wirkung tiefe Schatten, mit denen er unbedenklich die von andern Malern so ängstlich gepflegten Umrisse der Einzelheiten an Augen, Wimpern und Wangen zudeckt. Immer größere Stilleben baut er im Vordergrund solcher Bilder auf, und in ihnen schildert er mit kulinarischem Vergnügen die mannigfaltigen Früchte und Gemüse, die schuppenglänzenden Fische und das farbige Federkleid des Geflügels, in Fleischerläden (wie in dem Bild von 1551 in Upsala) die blutenden Ochsenhälften, die angeräucherten Schinken und die straffgefüllten Würste, während in der Bildtiefe die Menschen ganz klein erscheinen.

Pieter Aertsen ist mit diesen Gemälden der Vorläufer der Stillebenmalerei, die im nächsten Jahrhundert in den Niederlanden sehr großen Umfang und hohe Bedeutung gewinnt.

PIETER BRUEGEL d. Ä. (um 1525/30 bis 5. IX. 1569). In Antwerpen hatte sich 1503 der aus Leyden in Holland stammende Maler Jan Wellens, genannt de Cock, niedergelassen, der einer der Begründer der manieristischen Malerei in den Niederlanden wurde. Seine beiden in der Scheldestadt geborenen Söhne Hieronymus Cock (1507–1570) und Matthys Cock (um 1509 bis 1547/48) betätigten sich hier vor allem als Landschaftsmaler und -zeichner. Hieronymus, von dem wir eine sicherere Vorstellung haben, war 1546 in seiner Vaterstadt Meister geworden, darauf nach Rom gewandert und hat, wieder zu Hause, italienische Ruinenlandschaften mit kleinen mythologischen Vordergrundsszenen radiert, die zwischen 1551 und 1558 datiert sind. Hauptsächlich aber war er Kunstverleger und hat eine ganze Anzahl nicht nur niederländischer Kupferstecher beschäftigt, die nach eigens für sie angefertigten Zeichnungen der besten und angesehensten zeit-

genössischen Meister arbeiteten und auch Erfindungen des bereits 1516 verstorbenen holländischen Malers Hieronymus Bosch verwerteten, nachdem sie von Antwerpener Künstlern, wie Lambert Lombard oder Pieter Bruegel, für die Stecher umgezeichnet worden waren.

Pieter Bruegel, der sich anfangs brüeghel schreibt, seit 1559 BRUEGEL in lateinischen Großbuchstaben, hat seit mindestens 1556 ebenfalls eigene Vorzeichnungen für die Stecher geliefert; 278 nach seinen Entwürfen gestochene Blätter zeugen von seiner ausgedehnten Tätigkeit auf diesem Gebiet. Er ist wahrscheinlich in oder bei Breda in Nordbrabant geboren, also in einem jetzt zu Holland gehörigen niederdeutschen Gebiet, das die Grenze zwischen den Nord- und Südprovinzen bildet. Seine Eltern kamen gewiß aus einem der beiden Breughel genannten Orte, die von Breda etwa 30 oder 70 km entfernt liegen. Wir wissen nicht, wo und bei wem Bruegel vorgebildet wurde; was van Mander darüber berichtet, klingt nicht überzeugend. 1551 wird er in Antwerpen Freimeister, im gleichen oder nächsten Jahr reist er über Frankreich (Landschaftszeichnungen aus Vienne bei Lyon), dann über die französischen Alpen nach Italien. Aus dem Jahre 1553 stammt eine gezeichnete Architekturansicht aus Rom, und Stiche bezeugen ebenfalls, daß er in Rom, Tivoli und Messina war. Seit Ende 1553 wieder in Antwerpen, mag er sich zunächst ganz der Auswertung seiner Landschaftseindrücke für den Kupferstich, den er selbst nicht ausgeübt hat, gewidmet haben, doch dürfte auch schon das eine oder andere Gemälde entstanden sein. Es sind wohl vor allem mit Wasserfarben, also in Tempera, auf Leinwand gemalte Bilder gewesen, die dem Verderb eher ausgesetzt waren und zahlreicher zugrunde gegangen sein werden. Erhalten haben sich mehr als vierzig Gemälde, die fast alle seinem letzten Jahrzehnt angehören; etwa die Hälfte ist datiert, und zwar zwischen 1556 und 1568. Der Meister hat wohl alle Bilder eigenhändig ausgeführt, da er eine Malerwerkstätte mit Lehrlingen oder Gehilfen weder in Antwerpen unterhalten hat noch in Brüssel, wohin er 1563 auf Wunsch seiner Schwiegermutter, der Gattin des Malers Pieter Cocck van Aelst, übersiedelt sein soll.

Der Zeichner Pieter Bruegel hat außer den aus feinsten Strichen und Punkten zart zusammengefühten Landschaftsskizzen, von denen eine Anzahl in den beiden Kupferstichfolgen der „großen“ und der besser gestochenen „kleinen Landschaften“ vorliegen, auch zahlreiche ebenfalls zum Teil von den Stechern Cocks reproduzierte Federzeichnungen nach Motiven oder im Geiste des Hieronymus Bosch geschaffen, darunter die Folgen der „Sieben Laster“ und der „Sieben Tugenden“. Diese lehrhaften, von höllischen Spukgestalten in der Art des Bosch erfüllten Allegorien, die sich gegen die Verkehrtheiten der Welt richten, sind nicht mehr Kopien nach Skizzen des älteren Meisters, sondern bedeuten eine Fortbildung jener noch mittelalterlich befangenen Weise. An Bosch, den Bruegel verehrt haben mag, knüpfen auch die ersten Gemälde an, wie das wahrscheinlich nachträglich signierte, 1556 datierte Bild „Die Steinoperation“ (Besitzer unbekannt) und die beiden figurenreichen, schlecht erhaltenen Bilder „Anbetung der Könige“ (Brüssel) und „Vertreibung der Krämer aus dem Tempel“ (Kopenhagen), sowie die erst 1934 wiederentdeckte schöne „Landschaft mit der Versuchung des hl. Antonius“ (London, Privatbesitz). Die in dem Kopenhagener Bild feststellbaren Architekturereinerungen aus dem Süden tauchen in Bruegels künftigen Werk nicht wieder auf, überhaupt bemerken wir nur in einigen frühen Gemälden des Meisters Anklänge an seinen Aufenthalt in Italien. Zu ihnen gehört vor allem das kleine Bild „Der Hafen von Neapel“ (Rom, Palazzo Doria), ein erstaunlicher Vorläufer der späteren niederländischen Marinemalerei, mit zahlreichen Segelschiffen und einer topographisch getreuen Schilderung der Hafenanlagen unter einem lebhaft bewegten Himmel; in seinem vielleicht letzten Bild, einem „Seestück“ in Wien, hat der Meister das von Sturm und Unwetter aufgewühlte Meer, über dem weiße Möwen gespenstisch kreisen, noch großartiger geschildert. Der italienischen Formenschönheit macht Bruegel einzig in der kleinen Tafel „Der Erzengel Michael“ (Eindhoven, Privatbesitz) ein Zugeständnis, der

Pieter Aertsen: Auf dem Markt. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums



antiken Mythologie in den beiden Fassungen der „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ (Brüssel und Pariser Kunsthandel). Die grandiose Alpenwelt aber, die er durchwandert hat, gestaltet er in mehreren meisterlichen Gemälden: in der 1557 datierten „Flußlandschaft mit Sämann“ (Antwerpen, Privatbesitz), 1562 in dem kleinen Gemälde „Selbstmord Sauls“ (Wien), auf dem es von Bewaffneten wimmelt wie in einem Ameisenhaufen, und schließlich 1567 auf einem ganz großartigen Landschaftsbild „Die Bekehrung des Paulus“ (ebenfalls in Wien).

In betontem Gegensatz zu der in Antwerpen um diese Zeit herrschenden Kunstrichtung, deren Meister zweiten Grades nach dem Vorgange Gossaerts und Scorels scharenweise nach Italien wandern und der italienisierenden und idealisierenden Kunstweise verfallen, entwickelt sich Bruegel nunmehr folgerichtig zu einem Maler des niederländischen Volkslebens, an die ältere Tradition seiner Heimat anknüpfend, als hätte er Italien nie gesehen. Überall spüren wir jetzt diesen Gegensatz gegen das, was gerade in Mode ist. Bruegel ist wie Bosch einer der wenigen niederländischen Künstler, die keine Bildnisse gemalt haben; selten trägt eine seiner Gestalten porträtartige Züge. In dem einzigen Kopfbild, das sich erhalten hat, dem einer alten häßlichen Bäuerin mit weit aufgerissenen Augen (München), erkennen wir die Studie zu einer Figur auf dem bruchstückhaft auf uns gekommenen Bild „Das Martinsfest“

(Wien); es ist ebensowenig ein Bildnis wie die anderen Bauernköpfe seiner Bilder. Bruegel formt, darin Pieter Aertsen gleich, keine Individuen, sondern Typen, aber er stellt sie nicht wie jener denkmalhaft auf und macht aus ihnen keine Heldengestalten. Sein Held, dessen Lied er in mannigfaltiger Abwandlung singt, ist nicht der einzelne Mensch, vielmehr das ganze niederländische Volk, besonders das Volk der Dörfer. Ihm und seiner Arbeit und seinen Lustbarkeiten gehört seine Liebe, auch wenn er manchmal mit voller Schärfe die Verkehrtheiten der Dörfler geißelt. Im Gegensatz zu der herrschenden Mode des Idealisierens stellt er die Menschen dar, wie sie sind, nicht wie sie sein sollten, und wenn er sie einmal verschönt, so greift er auf die Ausdrucksweise der alten Meister seiner Heimat zurück. Pieter Aertsen, der in Antwerpen nicht weiterkommen konnte, war ihm darin vorangegangen, daß er die Heiligengestalten seiner vielfigurigen religiösen Bilder gegenüber den anderen Personen veredelte. Dies bemerken wir auch in der „Kreuztragung“ Bruegels vom Jahre 1564 (Wien), einem mit vielen Genreszenen vollgestopften großen Bild, in dessen Mitte man den kreuzschleppenden Christus nur mühsam findet. Nur die im Vordergrund wehklagenden nächsten Angehörigen des Verurteilten haben die gotische Schlankheit und Feingliedrigkeit, wie sie über hundert Jahre vorher der Meister von Flémalle liebte; die anderen Figuren sind klotzig und gedungen. Die italienische Formenschönheit läßt er auch völlig außer acht, wenn er im gleichen Jahre 1564 in einem hochformatigen Bild mit wenigen Figuren die „Anbetung der Könige“ (London) schildert. Hier bewegen sich die Gestalten wie dörfliche Laienspieler, die ein Passionsstück aufführen, eckig und tapsig; aber Scheu vor der Heiligkeit des Ortes und Ehrfurcht vor dem Wunder des Vorgangs halten sie umfassen, so daß sie nur zu flüstern wagen, und ihre arbeitsharten häßlichen Gesichter werden durch solche Regungen fast schön und jedenfalls liebenswert. Wie sehr der Meister gegen den Strom schwimmt, zeigt eine bedeutende Bildergruppe, die, an Boschs Erfindungen anknüpfend, von Tod und Verdammnis, von Teufelspuk und von der Verrücktheit der Welt eindringlich erzählt. Ein um 1561/62 entstandenes Bild, „Der Triumph des Todes“ (Madrid), schildert in einer gottverlassenen, ausgedörrten Landschaft das Wüten des Todes, der sensenschwingend auf einer Schindmähre in die fliehende Menschheit reitet. Von



Pieter Bruegel d. Ä.: Das Schlaraffenland. München, Pinakothek

allen Seiten rücken Heerscharen von Gerippen heran, die letzten Menschen zu vernichten, die sich noch allen Lüsten hingeben. In einem seltsamen Bild von vielleicht 1562, „Die tolle Grete“ genannt (Antwerpener Privatbesitz), sieht man ein schauderndes Weib, das selbst vor dem Teufel keine Angst hat, raubend und sendend durch ein spukhaftes Land ziehen, das von lauter teuflischen Gestalten erfüllt ist. Aus dem gleichen Jahr stammt ein Bild in Brüssel, „Der Engelsturz“, in dem der Erzengel Michael mit seinen himmlischen Heerscharen die gefallenen sündhaften Engel, die in scheußliche Kobolde verwandelt sind, in den Höllenschlund stürzt. An diese drei großartigen und außerordentlich vielfigurigen Bilder, in denen noch einmal das Mittelalter in seiner Sündenfurcht und Diesseitsverachtung aufersteht, kann man eine weitere merkwürdige Bildergruppe anschließen, die in Hunderten von Gleichnissen die Verkehrtheit der Welt behandelt. Ein Bild in Wien vom Jahre 1559 nennt man „Der Streit des Karnevals mit den Fasten“: Prinz Karneval und sein betrunkenener, vollgefressener Heerbann wehren sich gegen die Fastenzeit, die als kraft- und saftlose alte Vettel, von einem Mönch und einer Nonne auf Rädern gezogen, verkörpert wird, während ringsum auf einem wunderbaren Marktplatz die verrücktesten Dinge vor sich gehen. Ein ungemein amüsantes gleichzeitiges Gemälde in Berlin, „Die niederländischen Sprichwörter“, schildert in etwa hundert Szenen sprichwörtliche, oft recht derbe und unanständige Redensarten, die der Meister wörtlich darstellt, wie „auf Kohlen sitzen“ oder „wer Feuer frißt, läßt Funken fahren“. Die Straßen einer großen Stadt räumt Bruegel in einem anderen Bild von 1560, „Die Kinderspiele“ (Wien), den Kindern ein, die hier mit Kreisel und Reifen spielen, sich mit Topfschlagen und Huckepack vergnügen und die Erwachsenen ernsthaft komisch nachahmen. Hierher gehört auch die von uns wiedergegebene Münchener Tafel „Das Schlaraffenland“ von 1567 (52 x 78 cm), die das berühmte Volksmärchen launig illustriert. Omelette wachsen auf dem Dach, unter dem einer mit offenem Maule liegt, um eine gebratene Taube aufzufangen; der Zaun besteht aus Würsten, der Kaktus aus Kuchen, der Baum trägt einen Tisch mit leckeren Speisen, ein gebratenes Schwein und ein Ei wandeln, gleich mit dem Eßbesteck versehen, umher. Ein Mann hat sich durch den Puddingberg gefressen und stürzt nun kopfüber ins Schlaraffenland, in dem die vollgefressenen Faulenzer behaglich schlummern: der Schreiber, der Bauer und



Pieter Bruegel d. Ä.: Jäger im Schnee. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

der Soldat. Ein köstliches kleines Bild „Zwei Affen“ von 1562 (Berlin), zeigt zwei allerliebste Äffchen in einer Maueröffnung hockend, durch die man auf eine ferne dunstverschleierte Hafenstadt blickt. Zu dieser Bildergruppe gehört ferner der „Turmbau zu Babel“ von 1563 (Wien), auf dem das mächtige, äußerst phantastisch bis in die Wolken ragende Bauwerk am Meeresgestade und neben einer weiträumigen Stadt von der Unsinnigkeit menschlichen Trachtens predigt. Nicht immer gelingt es uns, hinter den Sinn derartiger Allegorien zu kommen, und möglicherweise gehen wir fehl in solchen Deutungen. In einem Fall gibt uns der Meister jedoch selbst durch einen Vers eine Erklärung, die uns berechtigt, auch sonst in seinen Arbeiten nach dem tieferen Sinn zu forschen: das Rundbild „Die Treulosigkeit der Welt“ in Neapel, 1568 mit Temperafarben auf Leinwand gemalt, enthält den Spruch „Weil die Welt ist ungetreu, hüll ich mich in Trauerkleid“ und zeigt uns einen von Fußangeln bedrohten Menschenfeind, dem ein Beutelschneider – versinnbildlicht durch einen krummen Kerl in einer gläsernen Weltkugel – den Geldsack entwendet. Ein biblisches Gleichnis liegt einem seiner malerisch schönsten Gemälde zugrunde, dem in zarten, gebrochenen Temperafarben auf Leinwand 1568 gemalten Bild „Die Blinden“ (Neapel). Im Gänsemarsch wandern sechs durch Leitstöcke miteinander verbundene alte blinde Bettler über die Landstraße. Der vorderste ist schon in einen Wassergraben gefallen, der nächste stürzt bereits ebenfalls und die andern werden folgen. Der rohe, abstoßende Vorgang illustriert die Weisheit: ein Blinder kann nicht Führer



Pieter Bruegel d. Ä.: Heimkehr der Rinder
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

sein; man vermutet, daß Bruegel damit auf die im Lande umherziehenden Wanderpredigeranspiele, die Irrlehren verbreiteten. Politischen Nebensinn haben vielleicht auch drei weitere Gemälde dieser Jahre: „Der ungetreue Hirte“, der seine Herde verläßt, als der Wolf einbricht, ein Bild von etwa 1565 (Philadelphia); ferner „Das Vogelnešt“ von 1568 (Wien), das etwa bedeuten kann „nimm, was du kriegen kannst, sonst raubt es ein anderer“ und das kleine Pariser Bild „Die Krüppel“ aus dem gleichen Jahr. Hier sieht man fünf elende und scheußlich verkrüppelte Bettler erregt und schimpfend auf ihren Krücken umherhumpeln; sie tragen auf ihren zerknüllten Gewändern Fuchsschwänze, die Abzeichen der „Geusen“ (d. h. Bettler), der Anhänger Wilhelms von Oranien, die im Kampf gegen die Spanier gerade 1568 eine Schlappe erlitten hatten, bald aber das Land von den fremden Bedrückern befreiten. Die überall im Lande von den Spaniern errichteten Galgen erblicken wir auf vielen Bildern Bruegels. In der Mitte einer kleinen Tafel in Darmstadt ragt ein solches Wahrzeichen der fremden Gewalt über auf, unter dem die Bauern lustige Tänze vollführen. Auch dieses Gemälde ist anscheinend von einer alten niederländischen Redensart angeregt worden. Bruegel ist nicht einseitig bei der Schilderung der Seltsamkeiten und der Nachtseiten des Lebens stehengeblieben. Wie wir schon andeuteten, gilt seine ganze Liebe seinem Volk, dem niederlän-

dischen Bauerntum, das er bei seiner mühevollen Arbeit und bei seinen ausgelassenen Festen belauscht, ja mit dem er sich eines Sinnes fühlt. Bedeutungsvoll ist besonders das, was er im Jahre 1565 schafft: Bilder des Land- lebens im Wechsel der Jahreszeiten. Wir bringen hier zwei von den fünf erhalten gebliebenen, im Format miteinander übereinstimmenden Tafeln, die vielleicht einst zu einer Serie von zwölf ausgeführten oder geplanten Monatsdarstellungen gehörten, wie wir sie aus mittelalterlichen Buchmalereien kennen. Während im Tafelbild vorher die Natur stets als prangende Sommerlandschaft geschildert wurde, haben wir hier zum erstenmal auch den Winter, den Frühling und den Herbst. Zudem ist jeweils eine besondere Tagesstimmung festgehalten, nicht nur der pralle Sonnenschein. All das Vielerlei, mit dem noch Patenier wenige Jahrzehnte vorher seine Landschaften

angefüllt hatte, ist verschwunden. Die Landschaftsausschnitte sind so gewählt, daß man nicht das Gefühl einer willkürlichen Zusammenstellung von Bäumen, Bergen, Hügeln und Staffagefiguren zum Zweck einer recht symmetrisch ausgewogenen Komposition hat, vielmehr ordnet sich alles natürlich und ungezwungen. Mensch und Tier wirken nicht mehr wie selbständige Teile im Bild, sondern leben und regen sich im Raum, zu dem sie gehören. Wenn auch der Horizont hoch gelegt ist, so ist dieser Standpunkt durch Bodenerhebungen, von denen aus der Betrachter die Landschaft überblickt, stets glaubhaft gemacht und die menschlichen Figuren sind nicht in widersprechender Blickrichtung erfaßt, sondern in der richtigen perspektivischen Verkürzung,

wie sie von einem höher gelegenen Punkt aus erscheinen. Die Winterlandschaft „Jäger im Schnee“ in Wien (1,17 × 1,62 m), vielleicht den Monat Januar darstellend, hält eine wunderbare Spätnachmittagsstimmung fest. Jäger kehren müde mit ihrer durstigen Meute heim, Bauern brennen Korn am offenen Feuer und Schlittschuhläufer tummeln sich auf dem gefegten Eise. Ein grau-grüner schwerer Himmel läßt die Leuchtkraft der Schneemassen und die dunklen Baumsilhouetten zu schöner Wirkung kommen. Einen trüben, wolken-schweren Vorfrühlingstag, etwa im März, schildert ein weiteres Bild in Wien, einen heiteren reifen Sommertag, wohl im Juni, mit Kirschen- und Heuernte eine Tafel in Schloß Raudnitz, die drückende Mittagsstimmung eines heißen Julitages mit ausruhenden Kornschneidern ein Gemälde in New York und Herbstgeruch weht uns aus einem weiteren hier wiedergegebenen Bild in Wien entgegen, auf dem wir die „Heimkehr der Rinder“ dargestellt sehen (1,17 × 1,59 m). Den flandrischen Winter hat der Meister in vielfigurigen Bildern noch viermal behandelt, einmal als reines Landschaftsbild mit Eisläufem (Brüssel), die anderen in Brüssel, Wien und einer Sammlung in Winterthur vereinigen mit der Naturschilderung Szenen aus dem Neuen Testament; das Winterthurer Bild ist eine Darstellung der „Anbetung der Könige“ in großflockigem Schneegestöber. In drei Bildern seines beliebten Breitformats hat Bruegel sein Volk bei Fest-

lichkeiten dargestellt, 1566 im „Hochzeitstanz im Freien“ (Detroit) und 1568 in den beiden berühmten Wiener Gemälden „Bauerntanz“ und „Bauernhochzeit“. Besonders das letztere Bild, das wir hier wiedergeben (1,14 × 1,63 m), läßt uns die reife Darstellungskunst dieses größten niederländischen Meisters im 16. Jahrhundert klar erkennen. Die Komposition mit dem in die Tiefe führenden Tisch ist glänzend gelungen. Die Gruppen sind gänzlich ungezwungen verteilt, das Bild in allen Teilen gleichmäßig belebt, und ohne daß die einzelnen Gestalten in der damals üblichen Feinpinseligkeit der Niederländer ausgeführt wären, ist ein jeder treffend charakterisiert. Unter der Papierkrone an der Wand sitzt die Braut, eine häßliche dicke Trine, die Hände über dem gesättigten Bauch gefalten. Der Bräutigam, zwei Mann weiter zu ihrer Rechten, hat noch längst nicht genug bekommen. Er hat den

Teller mit der leckeren Nachspeise schon fast geleert, die jetzt für die anderen Teilnehmer des Schmauses von zwei kräftigen Bur-schen auf einer ausgehobenen Tür herangebracht wird. Wehmütig und gierig blickt einer der beiden Dudelsackbläser, die noch nicht zugreifen dürfen, auf all die Herrlichkeiten, die vor seinen Augen vertilgt werden. Unter den Gästen, die nach einer kaiserlichen Bestimmung bei ländlichen Hochzeitsfesten die Zahl von zwanzig nicht überschreiten dürfen, bemerkt man auch den Gutsherrn ganz rechts, auf den ein Geistlicher lebhaft einspricht, und in der Tür drängen sich die ungeladenen Zuschauer. Nach Bruegels, des „Bauern-Bruegels“, allzufrühem Tod haben wohl seine Söhne Pieter d. J., der „Höllens-Bruegel“, und Jan, der



Pieter Bruegel d. Ä. Bauernhochzeit. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

„Samt-Bruegel“, schlecht und recht in des Meisters Tapfen zu wandeln versucht, aber die übrigen Niederländer sind fast restlos Nachahmer italienischer Vorbilder geworden. Erst im 17. Jahrhundert, als sich das niederländische Volk befreit und in zwei Lager geteilt hatte, entfaltet sich die Malerei der Holländer sowohl wie der Flamen zu einer neuen Blüte höchster Meisterschaft. Während in Italien zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein goldenes Zeitalter verheißungsvoll angebrochen war, das nur zu bald wieder verschwinden sollte, und während auch Deutschland eine große Zeit erlebte, in der sich der Geist der Gotik mit der italienischen Formenklarheit der Renaissance auseinandersetzte und in der es dabei doch die stärksten Kräfte aus dem eigenen Volkstum heraufholte, auch um alsbald wieder von der stolzen Höhe tief und auf lange herabzusteigen, ist in den Niederlanden alles Vorbereitung. Nur der einzige Bruegel ragt weit über alle andern hinaus. Patenier hatte für die Niederländer die Landschaft entdeckt, aber erst Bruegel gibt der Naturschilderung wirklich Leben und Stimmung. Massys und Lucas van Leyden hatten das Volksleben ihrer Gegenwart darzustellen versucht, erst Bruegel jedoch kann, tief im Leben seines Volkes verwurzelt, das gestalten, was jene erstrebt hatten. Der vielseitige Meister, der einzig dem Porträt seine Kraft nicht widmete, ist mit seiner Leistung der stärkste Anreger der kommenden großen Zeit der niederländischen Malerei.

ERKLÄRUNGEN KUNSTGESCHICHTLICHER AUSDRÜCKE

r. = rechte Seitenspalte, l. = linke Seitenspalte

- Albertina**, Sammlung der Handzeichnungen, Aquarelle und graphischen Blätter in Wien, gegründet von Herzog Albert von Sachsen-Teschen († 1822).
- Anna selbdritt**, Darstellung der hl. Anna, der Mutter der Maria, mit Maria und dem Kinde, also zu dritt. Beispiel: Bild S. 9.
- Antike**, Altertum, besonders die Kultur und Kunst der Griechen und Römer.
- antikisch**, nach der Art der Antike gestaltet.
- antikisieren**, die Antike nachahmen.
- Aquarell** (lat. aqua = Wasser), Malerei mit Wasserfarben auf Papier oder Pergament. Beispiel: Bild S. 44.
- Attribute** (lat.), Eigenschaften, die wesentlich zu einem Gegenstand gehören, in der Kunst häufig versinnbildlichte Kennzeichen einer Person, besonders von Heiligen. Diese Erkennungsmerkmale beziehen sich meist auf ein wichtiges Ereignis im Leben des Betreffenden. So wird der hl. Georg fast stets als Drachenkämpfer (Bild S. 16) oder als Ritter mit der bewimpelten Lanze und dem erschlagenen Drachen (Bild S. 38r.) dargestellt, die hl. Barbara meist mit dem Gefängnisturm, in den sie gesperrt war (Bild S. 21 und 51l.), die hl. Magdalena fast stets mit der Salbüchse (Bild S. 54 und 60l.).
- Basilika** (griech. = Königsbau), in der christlichen Baukunst eine Kirche mit einem über die Seitenschiffe hinausragenden Mittelschiff, das oberhalb der Dächer der Seitenschiffe Fenster hat.
- Bildermaße**. Die Maße der in diesem Album wiedergegebenen Gemälde sind, soweit erreichbar, im Text bei der Besprechung der Bilder angebracht. Dabei bedeutet die erste Zahl die Höhe, die zweite die Breite.
- Brera** (ital. = Brachland), das ursprünglich außerhalb der Stadt gelegene ehemalige Jesuitenkonvikt von Mailand, 1651 erbaut, seit 1776 Gemäldegalerie und Bibliothek.
- Cinquecento** (ital. = 500), das 16. Jahrhundert in Italien. – Cinquecentisten, die italienischen Künstler des 16. Jahrhunderts.
- Diptychon** (griech. = Doppelgemälde), Doppeltafel aus Elfenbein, Kupfer oder Holz mit Relief oder Malerei, in der hier behandelten Zeit meist zwei zusammengehörige Bilder von Mann und Frau oder der Madonna und des Stifters. Ein Diptychon ist auch die Doppeltafel „Die Apostel“ von Dürer, S. 48.
- Ekstase** (griech.), Entrücktsein, Verzückung. – ekstatisch, verzückt.
- Ephebe** (griech.), Jüngling im sport- oder militärpflichtigen Alter im alten Griechenland.
- Eremitage** (franz. = Einsiedelci), eine vom Getriebe der Welt abgelegene Zufluchtsstätte, im zaristischen St. Petersburg ein Palast beim Winterpalais, dessen Name auf das an seiner Stelle 1840–1852 erbaute Hauptmuseum überging.
- Flügelaltar**, gemalter oder geschnittener Altaraufsatz, der aus einem feststehenden Mittelteil und zwei oder mehr meist beweglichen Seitenteilen, den Flügeln, gebildet ist.
- Freimeister**, die an die Erfüllung bestimmter Bedingungen geknüpfte Anerkennung als Meister bei nicht ortsgewöhnlichen oder aus einem anderen Handwerk umgesattelten Gesellen.
- Fresko** (ital.), Wandmalerei mit Temperafarben auf nassem, frischem Mörtelgrund. Die Bezeichnung ist aber, wenn auch mit Unrecht, gebräuchlich für jede Art Wandmalerei, auch auf trockenem Grund (eigentlich Seccomalerei). Die Freskomalerei wurde innerhalb des in diesem Album behandelten Zeitraums vor allem in Italien gepflegt, nördlich der Alpen tritt ihre Bedeutung gegenüber der Tafel- und Glasmalerei zurück.
- Genremalerei** (franz.), gemütvollere Darstellungen von Szenen des täglichen Lebens.
- Graphik** (griech. graphein = schreiben), die vervielfältigenden Künste, hauptsächlich: Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, später auch Lithographie.
- Grisaille** (franz.), die Malerei in grauen Farben, also grau in grau.
- Helldunkel**, die malerischen, farbig nicht sehr hervortretenden Halbschatten in einem Gemälde, das heißt die weder vom hellen Licht noch vom vollen Schatten getroffenen Teile, aus denen besondere Helligkeiten, die „Lichter“, herausleuchten.
- Humanismus** (lat.), die ersten sich von kirchlicher Autorität lossagenden wissenschaftlichen Bestrebungen im 15. Jahrhundert, die sich aus dem Studium und der Kenntnis der antiken Gelehrsamkeit ergaben.
- Karton** (franz.), Bezeichnung der in der italienischen Renaissance verwendeten Hilfszeichnungen auf Pergament oder Papier, nach denen ein Auftraggeber die Ausführung bestellte oder der Bildweber, Glasmaler oder Freskomaler (häufig die Schüler des Meisters) die Übertragung mittels Durchpausens vornahmen.
- Lasur** (lat.), Übermalung mit durchsichtiger Farbe, durch die die Farbe der unteren Malschicht durchschimmert.
- Loggia** (ital. = Laube), offene Säulenhalle, meist als Anbau an ein größeres Gebäude angeschlossen, auch Wandelgang (Loggien des Vatikans), der sich nach einer oder nach beiden Seiten öffnet.
- Louvre**, ursprünglich das Jagdhäuschen der merowingischen Könige auf ihren Wolfsjagden (der Name hängt mit dem lat. lupus = Wolf zusammen), dann das Königsschloß in Paris, in der heutigen Form aus dem 16.–19. Jahrhundert, seit der französischen Revolution Museum.
- Luftperspektive**, die künstlerische Verwertung der Erkenntnis, daß die Dinge in der Ferne kleiner und farbig verändert erscheinen.
- Lukasgilde**, die Gilde oder Zunft der Maler, die den heiligen Lukas, den Evangelisten, als ihren Schutzpatron verehrten, da ihm die Madonna als Modell zu einem Bilde gesessen haben soll.
- Lünette** (franz. lune = Mond), halbkreisförmiges Bogenfeld über einer Tür oder einem Fenster, oft mit Reliefs, Mosaiken oder Malereien ausgefüllt.
- Majestas** (lat.; ital.: maèstà), Darstellung der feierlich thronenden Madonna, Gottvaters oder Christi.
- malerisch**, Bezeichnung 1. für die Ausdrucksweise eines Künstlers, der die Einzelheiten einer Darstellung zu einer bildmäßigen Einheit zusammenzufassen versteht; 2. für tonige Malerei (oder Zeichnung mit einer einzigen Farbe) mit weichen Übergängen ohne Härten. Gegensatz: zeichnerischer Stil oder Linienstil.
- Manier** (lat. manus = Hand), die besondere Art, die „Handschrift“ eines Künstlers. Häufig in tadelndem Sinn für die Absonderlichkeit eines Künstlers, einer Schule oder eines Stiles gebrauchtes Wort, vor allem bei geistloser Nachahmung der Stil-Eigenart eines Meisters durch seine Schüler.
- Manieriertheit**, die Übertreibung einer Stil-Eigenart. Ein nur in tadelndem Sinne gebrauchtes Wort, mit dem man stärker als mit dem Wort „Manier“ eine Stilverwilderung verurteilt und das man nicht nur auf die Nachahmung von (unverstandenen) Eigentümlichkeiten, meist Äußerlichkeiten, eines bedeutenden Künstlers anwendet, sondern auch bei großen Meistern, deren Erfindungskraft im Alter nachläßt.
- Manierismus**, eine ursprünglich in tadelndem Sinne gebrauchte Bezeichnung für den schwierig abzugrenzenden Übergangsstil zwischen Renaissance und Barock, den man im Hinblick auf die klassische Schönheit der Renaissancekunst als eine Verirrung ansah. Bedeutende Hauptmeister in Florenz: Pontormo, Bronzino und Rosso Fiorentino, in Oberitalien: Parmigianino. Der Ausdruck sollte strenger, als es bisher geschah, von dem Wort „Manieriertheit“ geschieden werden, was jedoch dadurch erschwert wird, daß die meisten Künstler des Manierismus zu Manieriertheit neigen (vgl. besonders S. 25, 26l., 33l., 36l., 39r., 40).
- Manierist**, doppeldeutige Bezeichnung für die Künstler des Stiles des Manierismus und für die in Manieriertheit verfallenen Künstler, im besonderen gebräuchlich für eine niederländische Künstlergruppe, die sich um die Aneignung der Errungenschaften der italienischen Renaissance bemüht (vgl. besonders S. 74r., 75, 76l., 78r.).
- Monstranz** (lat. monstrare = zur Schau stellen), Glas- oder Kristallgefäß für die Hostien.
- Museumsangaben**. Die einfachen Ortsangaben bei einem besprochenen Bild beziehen sich stets auf die Hauptgemäldesammlung oder das Hauptmuseum des Ortes, in dem sich das Bild befindet. Ein „Pariser Bild“ befindet sich z. B. im Louvre in Paris, ein „Berliner Bild“ oder „Bild in Berlin“ im Kaiser-Friedrich-Museum oder (wenn es sich um ein Gemälde eines deutschen oder altniederländischen Künstlers handelt) im Deutschen Museum in Berlin.
- Nazarener**, eine Gruppe meist deutscher Künstler, die sich nach 1800 in Rom zusammenfanden und deren Ziel die Wiedererweckung religiöser Kunst war (vgl. Text S. 16r.).

- Parnaß (griech.), der Berg mit dem Orakel von Delphi in Griechenland, Sitz der Musen, daher Sinnbild der Künste, besonders der Dichtkunst und der Musik.
- Pietà (ital.), Darstellung der Maria mit dem toten Christus auf dem Schoß.
- Pinakothek (griech.; ital.: Pinacoteca), Gemäldesammlung.
- Prado (span. = Wiese, Park), das spanische Nationalmuseum in Madrid, nach dem Park benannt, in dem das Gebäude 1785 erbaut wurde.
- Präraffaeliten, Gruppe englischer Künstler, die sich 1848 zusammenschlossen mit dem Ziel der Wiedererweckung religiöser Kunst, wobei sie die Kunst vor (lat. prae) Raffael, besonders des Perugino, zum Vorbildnahmen (vgl. Text S. 16r.).
- Quattrocento (ital. = 400), das 15. Jahrhundert in Italien. – Quattrocentisten, die italienischen Künstler des 15. Jahrhunderts.
- Santa Conversazione (ital. = heilige Unterhaltung), beschauliches Zusammensein von Heiligen vor der thronenden Madonna, ein seit dem 15. Jahrhundert beliebtes Motiv vor allem in der italienischen Malerei. Beispiel Bild S. 26.
- Schutzmantel-Madonna, Darstellung der Maria ohne Kind (daher die Bezeichnung „Madonna“ nicht ganz zutreffend), die unter einem weiten Mantel Gruppen von Hilfesuchenden birgt.
- Sfumato (ital. = rauchartig), die Malerei mit weichen konturlosen Übergängen der Formen und Töne, zuerst von Leonardo ausgebildet.
- Sibyllen (griech.), heidnische Prophetinnen, die die Erscheinung Christi weissagten.
- Sippe Christi, eine seltsame theologische Konstruktion der Ahnentafel Christi. Danach hat die Großmutter Christi, die hl. Anna, dreimal geheiratet, und zwar zunächst den Joachim, dem sie die Maria Jesu gebar, d. h. Maria, die Mutter des Jesus, die mit Joseph vermählt war. Aus der zweiten Ehe der hl. Anna mit Cleophas ging wieder eine Tochter Maria hervor, die Maria Cleophae, nach ihrem Gatten Alphaeus auch Maria Alphaei genannt; ihre vier Söhne waren Joseph, der Gerechte, und die drei späteren Jünger Christi und Apostel Jakobus der Jüngere, Simon Zelotes und Judas Thadäus. In dritter Ehe war die hl. Anna mit Salomas verheiratet, dem sie ebenfalls eine Tochter Maria schenkte, die Maria Salomae, die man nach ihrem Gatten Zebedaeus auch Maria Zebedaei nennt; deren beide Söhne waren die Jünger und Apostel Jakobus der Ältere und Johannes der Evangelist, der Lieblingsjünger Christi und Verfasser des Evangeliums Johanni und der Apostelgeschichte. Auf sogenannten Sippenbildern sieht man häufig diese ganze Gesellschaft vereint (vgl. Bild S. 50, Text S. 50r., 51l., 72l. und 81l.).
- Staffage (franz.), Figuren, die einem Landschaftsgemälde zur Belebung eingefügt werden.
- Stilleben, gemalte Gruppen lebloser Gegenstände, meist Blumen, Früchte, totes Wild, Gefäße.
- Tafelmalerei, ursprünglich die Malerei auf Holztafeln, dann überhaupt Malerei auf transportabler Fläche (Metall, Steinplatte, Elfenbein, Leinwand). Gegensätze: Wand-, Glas-, Buchmalerei.
- Temperamalerei, die Malerei mit Temperafarben, die mit Eiweiß, Eigelb, Honig, Feigenmilch oder Leimwasser gebunden werden, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts gebräuchlichste Maltechnik.
- Totentanz, Bilder des Todes, der die verschiedenen Vertreter der Stände, Berufe oder Lebensalter zum letzten Reigen führt, meist in einer Folge von Bildern dargestellt.
- Transfiguration (lat.), Verklärung Christi, seine Gottwerdung bei der Himmelfahrt.
- Trecento (ital. = 300), das 14. Jahrhundert in Italien. – Trecentisten, dieital. Künstler des 14. Jahrhunderts.
- Triptychon (griech.), eine dreiteilige bildliche Darstellung.
- Uffizien (ital. Palazzo degli Uffizi), ein Palast in Florenz, 1560–1573 von Giorgio Vasari erbaut, ursprünglich das Gebäude aller staatlichen Behörden (ital. uffizi), jetzt hauptsächlich Gemäldegalerie.
- Zyklus (griech.), inhaltlich zusammenhängende Bilderfolge.

Die Genehmigung zur Wiedergabe der Bilder erteilten:

der Verlag F. Bruckmann A.-G., München, für die Bilder S. 10, S. 11, S. 14, S. 16, S. 26, S. 27, S. 28, S. 31, S. 33 oben, S. 45, S. 70 unten,

der Verlag Albert Frisch, Berlin, für die Bilder S. 35, S. 39, S. 47 unten, S. 49 oben, S. 58 oben, S. 59, S. 60 oben, S. 63, S. 67, S. 69 unten, S. 72, S. 75, S. 79 unten,

der Kunstverlag Franz Hanfstaengl, München, für die Bilder S. 8, S. 15, S. 21, S. 48, S. 65, die Pallas-Verlag A.-G., Berlin, für das Bild S. 68,

der Kunstverlag Photographische Gesellschaft, Berlin, für das Bild S. 17,

der Verlag Anton Schroll & Co., Wien, für die Bilder S. 86,

der Kunstverlag Wolfrum, Wien, für das Bild S. 56



NAMENVERZEICHNIS

r. = rechte Seitenspalte, l. = linke Seitenspalte

- Aachen 46 r.
Adam 15 l., 44 r., 46 l., 64 r., 75 r.,
76 r.
Adolf von Burgund 75 r., 76 r., 77 l.
Adonis 35 l.
Adraat 29 l.
Aertsen, Pieter 83-84 l., 85 l. Abb.
S. 84.
Afrika 45 l.
Agnolo, Andrea d', s. Sarto.
Aktion 40 l.
Alba, röm. Familie 19 l.
- Herzog v. 71 l., 82 r., 83 l.
Albertinelli, Mariotto 22 l., 23 r.,
24 l.
Albino b. Bergamo 36 r.
Albrecht v. Brandenburg-Mainz,
Kardinal 59 l.
Alexander d. Gr. 12 r., 63 l.
- VI., Papst 31 l.
Alkmaar 80 r.
Allegri, Antonio, s. Correggio.
Alleman, Emanuel 56 r.
Alpen 43 r., 52 r., 57 l., 61 l., 63 r.,
84 r., 85 l.
Altdorfer, Albrecht 41 r., 57 l.,
60 r.-64 l., Abb. S. 61-63.
- Ulrich 61 l.
Althrop, Privatbesitz 82 r. (Mor).
Amberg 61 l.
Amberger, Christoph 41 r., 68, 69 r.,
Abb. S. 69.
Amboise in der Touraine 11 l.
Amerbach, Bonifazius 65 l.
- Buchdrucker 64 r.
Amor 20 r., 28 l., 34 r., 39, 40 l.,
55 l.
Amphitrite 76 r.
Amsterdam 80 r., 83.
- Privatbesitz 78 l. (Joos van Cleve).
- Rijksmuseum 80 r. (Lucas van
Leyden), 81 (Scorel), 83 r.
(Aertsen).
Andreas, hl., Jünger 9 l.
Andromeda 35 l.
Äneas, trojanischer Held 28 r.
Angelico, Fra 17 r., 22 l.
Anna, hl. 9 r., 10 l., 11 l., 13 r.,
16 r., 50, 62 l., 72 l., 73 r.
Anzano, hl. 13 l.
Antäus 55 l., 76 r.
Antea, Kurtisane 39 r.
Antiope 35 l., 39 l.
Antonello da Messina 31 r.
Antonio Siziliano 75 r.
Antonius v. Padua, hl. 73 r., 75 r.,
80 l., 84 r.
Antwerpen 46 r., 71, 72 l., 73 r.,
74, 75, 77, 78, 80 r., 82 r., 83 r.,
84, 85 l.
- Museum 31 l. (Tizian), 72 l.,
73 r. (Massys), 74 r. (Patenier).
- Privatbesitz 85 (Bruegel).
Antwerpener Meister 74 r.-75 l.,
Abb. S. 75.
Aphrodite 31 l.
Apollo 18 l., 20 r.
Ariadne 34 l.
Ariost 32 l.
Aristoteles, griech. Philosoph 18 r.,
28 r.
Asien 45 l.
Athen 18 l., 20 r.
Athene 31 l.
Augsburg 35, 43 l., 46 l., 50, 51,
53 l., 54 l., 60 r., 62 l., 64 r.,
65 r., 67 l., 68, 71 r., 81 l.
- Dom 68 r. (Amberger).
Augsburg, Gemäldegalerie 52 l.
- (Burgkmair).
- Kloster St. Katharina 51 l., 52 l.
(Holbein d. Ä.), 52 l. (Burgkmair).
- Maximilian-Museum 68 r. (Amberger).
- Palastfassaden 52 r. (Burgkmair),
68 r. (Amberger).
- St. Anna, Fuggersche Grabkapelle 64 r.
Aurelio, Niccolò, Großkanzler von
Venedig 32 l.
Averroes, arab. Philosoph 28 r.
Babel 86 l.
Bacchus 11 l., 34 l.
Baccio della Porta, s. Bartolommeo.
Baldung, gen. Grien, Hans 41 r.,
53-56, 57 l., 61 l., 64 r., 69 r.,
76 r., Abb. S. 54-56.
Balthasar, hl. 45 l.
Bamberg, Gemäldesammlung 54 l.
(Baldung).
Baer, Magdalena 66 l.
Barbara, hl. 21 l., 30 r., 51 r., 53 l.
Barbari, Jacopo de' 43 l., 44 r.,
48 r., 56 r., 76 r.
Bartholomäus, hl., Jünger 9 l.
Bartolommeo, Fra 16 r., 22, 26 r.,
Abb. S. 22.
Basel 42 r., 51 l., 53 l., 56 r., 64 r.,
65 r., 66, 67 l., 81 l.
- Haus zum Tanz 65 r. (Holbein
d. J.).
- Münster 65 r. (Holbein d. J.).
- Öffentliche Kunstsammlung 54 l.,
55 l. (Baldung), 56 r. (Manuel),
64 r., 66 (Holbein d. J.).
- Rathaus 65 r., 66 r. (Holbein
d. J.).
Bathscha 23.
Baudoin v. Burgund 77 l.
Bauern-Bruegel, s. Bruegel d. Ä.,
Pieter.
Baumgartner, Christoph 68 r.
Bayerischer Wald 61 l.
Bayern 57 l., 64 l., 68 r.
Bazzi, Giovanni Antonio, s. So-
doma.
Beck, Leonhard 68 l.
Beke, Joos van der, s. Joos van
Cleve.
„Bella“ 35 r.
Bellini, venez. Künstlerfamilie 26 r.
- Giovanni 22 l., 27, 29 r., 30 r.,
31, 32 l., 46 l., 48 r.
Benedikt, hl. 12 r.
Benizzi, Filippo 22 r.
Bentivoglio, Fürstengeschlecht in
Bologna 14 r.
Bergamo 30 r., 35 r., 36 r.
- Dom 37 l. (Moretto).
Berlin, Cranach-Ausstellung (1937)
60 r. (Cranach).
- Deutsches Museum 44 r., 46 l.,
47 l. (Dürer), 49 l., 50 l. (Kulm-
bach), 50 l. (Strigel), 53 l.
(Burgkmair), 53 r., 54, 56 l.
(Baldung), 58 l. (Cranach), 61,
63 (Altdorfer), 64 l. (Huber),
67 r. (Holbein d. J.), 68 r. (Am-
berger), 69 l. (Bruyn), 73 r.
(Massys), 74 r. (Antwerpener
Meister), 75 r. (Eyck), 75 r.,
76 r., 77 l. (Gossaert), 77 l. (Joos
van Cleve), 78 r., 79 l., 80 r.
(Lucas van Leyden), 81 l. (Scorel)
82 r., 83 l. (Mor), 83 r. (Aertsen),
85 r., 86 l. (Bruegel).
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
11 l. (Leonardo), 11 r. (Melzi), 17 l.,
19 l. (Raffael), 23 l. (Sarto), 24 l.
(Franciabigio), 26 l. (Bronzino),
29 r. (Giorgione), 30 l. (Seba-
stiano), 35 r. (Tizian), 36 l.
(Lotto), 39 r. (Correggio).
- Kupferstichkabinett 48 r. (Dürer).
- Privatbesitz 62 l. (Altdorfer),
81 l. (Scorel).
- Versteigerung (1929) 36 l. (Lotto).
Bern 56 r., 57 l.
- Dominikanerkloster 56 r. (Ma-
nuel).
- Kunstmuseum 56 r. (Manuel).
- Wohnhausfassade 56 r. (Manuel).
Bernardo Tolomei, hl. 13 l.
Bernhard, hl. 22 l.
Besançon, Bibliothek 54 l. (Bal-
dung).
- Kathedrale 22 l. (Bartolommeo).
Bibbiana, Kardinal 20 r.
Boccaccio 18 l.
Bodensee 53 l.
Bojardo 32 l.
Boleyn, Anna 68 l.
Bologna 13 r., 14, 35 l., 37 l., 39 r.,
40 l.
- Pinacoteca 21 l. (Raffael).
Bonvicino, s. Moretto.
Bordone, Paris 68 r.
Borgia 17 l., 31 l.
- Cesare 10 r.
Bosch, Hieronymus 71, 78 r., 80 l.,
84 r., 85 l.
Botticelli, Sandro 14 r.
Bouts, Dirk 71 r., 78 r.
Bouvignes im Tal der Maas 74 l.
Brabant 78 r., 84 r.
Bramante, Donato 14 l., 17 l., 18 l.,
65 r., 82 l.
Braunschweig, Museum 29 r. (Gior-
gione), 30 r. (Palma), 80 l. (Lu-
cas van Leyden).
Brauweiler, Arnold von 69 r.
Breda in Nordbrabant 84 r.
Breisach 51 r.
Bremen, Kunsthalle 44 r. (Dürer),
61 l. (Altdorfer).
Brescia 35 r., 36 r.
- Pinacoteca 16 r. (Raffael), 36 r.
(Moretto).
- S. Nazario e Celso 32 r. (Tizian),
36 r. (Moretto).
Breughel b. Breda 84 r.
Bronzino, Angelo 25 l., 25 r.-26 l.,
40 r., Abb. S. 25.
Bruegel, Jan 87 r.
- d. Ä., Pieter 71 r., 84-87, Abb.
S. 85-87.
- d. J., Pieter 87 r.
Brügge 71, 74, 75, 76 l., 78 r.
- Museum 77 r. (Goca).
Brunelleschi 7 l.
Brüssel 71 l., 75 r., 76 r., 82 r., 84 r.
- Museum 23 r. (Franciabigio),
59 r. (Cranach), 72 l. (Massys),
80 l. (Lucas van Leyden), 83 r.
(Aertsen), 84 r., 85, 87 l. (Brue-
gel).
Bruyn d. Ä., Bartholomäus 41 r.,
68 r.-69, 78 l., Abb. S. 69.
- d. J., Bartholomäus 69 l.
Budapest, Museum 38 r. (Correg-
gio), 54 r. (Baldung), 61 l., 64 l.
(Altdorfer), 83 r. (Aertsen).
Buonarroti, s. Michelangelo.
Burgkmair, Künstlerfamilie 51 l.
- Hans 41, 51 r.-53 l., 61 l., 64 r.,
68, Abb. S. 52, 53.
- Thoman 51 r.
Burgund 71 l., 77 l.
Byzantinische Kunst 62 r.
Cäcilie, hl. 21 l.
Camprena b. Pienza, Kloster Sant'
Anna 12 r. (Sodoma).
Canterbury 67 l.
Caprese b. Chiusi 13 r.
Carondelet, Kanzler 76 r.
Carpaccio, Vittorio 26 r., 52 l.
Carrara 14 l.
Carrucci, Jacopo, s. Pontormo, Ja-
copo da.
Casalmaggiore 40 l.
Castagno, Andrea del 9 l.
Castelfranco 30 r.
- Dom 27, 28 (Giorgione).
Castiglione, Graf Baldassare 19 r.,
20 r.
Certosa di Galluzzo b. Florenz 25 l.
(Pontormo), 26 l. (Pontormo-
Bronzino).
Certosa di Pavia 8 l., 11 r.
Chigi, Agostino, sienesischer Kauf-
mann 12 r., 20 r., 29 r., 30 l.
Chikago, Privatsammlung 79 r.
(Lucas van Leyden).
Christian II., König v. Dänemark
77 l.
Christophorus, hl. 72 l.
Christus: durchgehend auf den
meisten Seiten.
Chrysostomus, hl. 30 l.
Cicero 23 r.
Cima da Conegliano 29 r.
Città di Castello 16 r., 39 r.
Clapis, Peter von 69 l.
Clemens VII., Papst 15 r., 30 r.
Cleophas 50 r.
Cleve, Anna von 68 l.
- Joos van, s. Joos van Cleve.
Clouet, François 70 r., Abb. S. 70.
- Jean 70, Abb. S. 70.
Cloux b. Amboise 11 l.
Cock, Hieronymus 84.
- Jan de 78 r.
- Jan Wellens, gen. de, s. Wellens.
- Matthys 84 l.
Coeck van Aelst, Pieter 84 r.
Colleoni, Bartolommeo 37 l.
Colonna 17 l.
Como 65 r.
Correggio 7 l., 33 l., 35 r., 37-39,
40 r., Abb. S. 38, 39.
- b. Parma 37 l.
Cosimo I., Herzog von Florenz 26 l.
Cranach, Hans 60 r.
- d. Ä., Lukas 35 r., 41 r., 57-60,
61 l., 63 r., 68 r., 69 r., Abb.
S. 58-60.
- d. J., Lukas 57 l., 59 l., 60 r.
Crivelli, Künstlerfamilie 26 r.
- Carlo 52 l.
Cuspinian, Dr. Johannes 50.
Cyprian, Zauberer 36 r.
Danaë 34 r., 36 l., 39 l., 76 r.
Dänemark 47 l., 77 l.
Dante 17 r., 18 l.
Danzig 67 r.
Darmstadt, Landesmuseum 54 r.
(Baldung), 86 r. (Bruegel).
- Schloß 66 l. (Holbein d. J.).
David 8 l., 13 r., 23 l., 29 r.
- Gerard 71, 74 l., 75 l., 78 r.
Delft 78 r.
Detroit, Institute of Arts 87 r.
(Bruegel).
- Privatsammlung 76 r., 77 l.
(Gossaert).
Deutsch, s. Manuel, gen. Deutsch,
Niklaus.
Deutschland, Deutsche Malerei 7 l.,
26 r., 27 l., 31 r., 32 l., 39 l.,
41-69, 70 r., 71 l., 78 l., 80 r.,
87 r.
Diana 35 l., 37 r., 40 l., 59 r.
Dominikus, hl. 46 l.
Donatello 7 l.
Donatus, hl. 76 r.
Donau 57 l., 61, 63 r., 64 l.
Donauschingen, Gemäldesamm-
lung 50 r. (Strigel).
Donauschule, Donaustil 41 r., 57 l.,
61 l.
Doni, Angelo 13 r., 14 l.
Doria, Andrea, Doge 30 l.
Dorothea, hl. 30 l., 54 l.
Dossi, Dosso 81 l.
Dresden, Cranach-Ausstellung
(1899) 58 l. (Cranach).
- Gemäldegalerie 19 l., 20 r. (Raf-
fael), 23 r. (Franciabigio), 27 r.,
30 r., 31 r. (Giorgione), 30 r.,
31 l. (Palma), 31 r. (Tizian),
37 r., 39 l. (Correggio), 40 (Par-
miganino), 44 r. (Dürer), 66 l.
(Holbein d. J.), 77 l. (Joos van
Cleve).
Dublin, National Gallery 30 l. (Se-
bastiano).
Dürer d. Ä., Albrecht 41 r.
- Albrecht 7 l., 22 r., 27 l., 41 l.,
41 r.-48, 49, 51 r., 52 r., 53, 54 l.,
56 r., 57 l., 59, 62 r., 63 r., 64,
68 r., 71, 74 l., 75 r., 76, 78 l.,
80 r., 81 l., Abb. S. 42-48.
- Hans 41 l.
Dyck, Anthonis van 74 l.
Eindhoven, Privatbesitz 83 l. (Mor),
84 r. (Bruegel).
Eleonora von Toledo, Herzogin von
Florenz 26 l.
Elisabeth v. Österreich 70 r.
- v. Thüringen 51 r.
- v. Valois 83 l.
Emilia, Schule von 37 l.
Engelbrechtszen, Cornelis 78 r.,
80 r.
England 17 l., 65 r., 68 l., 78, 82 r.
Erasmus von Rotterdam 46 r.,
64 r., 65 l., 66 r., 73 r.
Erlach 57 l.
Erlangen, Universitätsbibliothek
43 l. (Dürer).
Escorial, Schloß 74 r. (Patenier).
Essen, Stiftskirche 69 l. (Bruyn).
Este, Isabella d' 9 r., 10 l.
Euander 28 r.
Europa, Geliebte des Zeus 35 l.
Eustachius, hl. 75 r.
Eva 15 l., 30 r., 44 r., 46 l., 59 r.,
64 r., 75 r., 76 r.
Eyck, Jan van 7 l., 71, 75 r., 76 l.,
81 r.
Farnese, Alessandro, s. Paul III.,
Papst.
- Ottavio 35 l.
Farnesina, s. Rom, Villa Farnesina.
Fattore, Bartolommeo del, s. Bar-
tolommeo, Fra.
Faust 11.
Feldkirch i. Vorarlberg 64 l.
Ferdinand I., Deutscher Kaiser,
51 l.
Ferrara 15 r., 35 r., 37 l., 81 l.
Ferraresische Schule 37 l.
Ferrari, Francesco Bianchi 37 l.
Flamen, Flandern 71, 76, 78 r., 87.
Flavia, hl. 39 l.
Flora, röm. Göttin 11 l.
Florentinische Malerei 7 l., 9 l.,
14 r., 16 r., 17 l., 22, 26, 27 r.,
29 l., 40, 71 r.
Florenz 7 r., 8 l., 9 r., 10, 11 l., 13,
14 l., 15 r., 16 r., 17 l., 19 l.,
21 l., 22, 23 r., 24 l., 25, 26,
27 l., 32 r., 37 l.
- Accademia di Belle Arti 22 l.
(Bartolommeo).
- Biblioteca Laurenziana 15 r. (Mi-
chelangelo).
- Kloster dello Scalzo 22 r., 23
(Sarto), 23 r. (Franciabigio).
- Medici-Museum 25 r. (Pontor-
mo).
- Palazzo Pitti 26 l.
- Palazzo Pitti, Galleria 13 l. (So-
doma), 19 r., 20, 21 r. (Raffael),
19 r. (Raffael-Tizian), 22 l. (Bar-
tolommeo), 23 (Sarto), 24 l.
(Franciabigio), 29 r. (Giorgione),
30 l. (Sebastiano?), 31 r. (Ti-
zian), 35 r. (Tizian), 40 l. (Par-
miganino).
- Palazzo Vecchio (Rathaus) 11 l.,
14 l. (Leonardo), 11 l. (Vasari),
14 l. (Michelangelo), 26 l. (Bron-
zino).
- S. Lorenzo 15 r. (Michelangelo),
25 r. (Pontormo).
- S. Lorenzo, Medici-Kapelle 15 r.
(Michelangelo).
- S. Marco 22 l. (Bartolommeo).
- S. Michele Visdomini 24 r. (Pon-
tormo).
- Sta. Apollonia 9 l. (Castagno).
- Sta. Maria Novella 13 r., 22 r.
(Ghirlandajo).
- Sta. Maria Nuova 22 l. (Barto-
lommeo-Albertinelli).
- SS. Annunziata 9 r. (Leonardo),
22 r. (Rosselli-Sarto), 23 l. (Sar-
to), 23 r. (Franciabigio), 24 l.
(Pontormo).
- Uffizien 8 l. (Verrocchio-Leonar-
do), 8 l. (Leonardo), 13 r. (Mi-
chelangelo), 19 r. (Raffael), 22 l.
(Bartolommeo-Albertinelli), 23
(Sarto), 23 r. (Franciabigio), 25 r.
(Pontormo), 26 l. (Bronzino),
27 r. (Giorgione), 30 l. (Sebasti-
ano), 31 r., 34 l. (Tizian), 37 r.,
38 r. (Correggio), 40 r. (Parmi-
gianino), 42, 45 l. (Dürer), 62 l.,
63 l. (Altdorfer), 78 l. (Joos van
Cleve), 83 l. (Mor).
Florian, hl. 62 l.
Foligno 21 l.
Fornarina 20 l., 30 l.
Franciabigio 22 r., 23 r.-24 l., 25 r.
Abb. S. 24.
Frangipani 81 l.
Franken 45 l., 51 l., 68 r.
Frankfurt a. M. 43 l., 46.
- Städtisches Kunstinstitut 25 r.
(Pontormo), 51 r. (Holbein d. Ä.),

53 r., 55 l. (Baldung), 59 r. (Cranach), 69 r. (Bruyn), 73 r. (Massys).

Frankfurt a. M., Städtisches Museum 46 l. (Dürer-Kopie).

Frankreich, Französische Malerei 7, 8 r., 9 r., 11, 13 r., 15 r., 18 r., 23, 41 l., 57 l., 66 r., 70, 71 l., 74, 78 l., 81 r., 84 r.

Franz I., König v. Frankreich 11 l., 23 l., 70, 78 l.

— II., König v. Frankreich 70 r. Franziskus, hl. 27 l., 37 r., 61 r.

Freiburg i. Br. 53 r., 54 l., 64 r.

— Karthause 54 r. (Baldung).

— Münster 54 (Baldung), 66 l. (Holbein d. J.).

— Städtische Sammlungen 53 r. (Baldung).

Frey, Agnes (Dürers Frau) 43 l.

Freyberg, Sibylle von 50 r.

Friaul 31 l., 36 r.

Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen 44 r., 45 l., 46 l., 52 r., 53 l., 59 l.

Frobenius, Buchdrucker 64 r.

Fugger, Augsburgs Patrizierfamilie 46 l., 51 l., 64 r., 71 l.

— Christoph 68 r.

Furtenagel, Laux (Lukas) 53 l.

Galatea 20 r., 30 l.

Ganymed 39 l.

Gascogne 8 r.

Geertgen tot Sint Jans 78 r.

Geiler von Kaisersberg 52 l.

Geminian, hl. 39 l.

Gent, St. Bavo 76 l., 81 r. (Eyck).

Genter Altar 76 l., 81 r.

Genua 22 l., 78 l.

Georg, hl. 16 r., 39 l., 61 l.

Geusen 86 r.

Ghirlandajo, florentin. Malerfamilie 13 r.

— Domenico 22 r.

Giorgione 7 l., 22 l., 26-29, 30, 31, 32 l., 34, 35 l., 40 r., 81 l., Abb. S. 26-28.

Giotto 7, 13 r., 22 r.

Giovanelli, s. Venedig, Pal. Giovanelli.

Gisze, Georg 67 r.

Giulio Romano 19, 20 l., 21 r.

Goes, Hugo van der 22 r., 77 r.

Goliath 13 r., 29 r.

Gomorra 79 r.

Gonzaga, Herzogsgeschlecht in Mantua 39 l.

Gossaert, Jan 56 r., 71 r., 75-77 l., 80 r., 81 l., 85 l., Abb. S. 76, 77.

Gotha 59 l.

Gothart, s. Grünwald.

Goethe 11 r.

Gouda 78 r.

Graf, Urs 56 r.

Granvella, Kardinal 35 r., 82 r., 83 l.

Greco 40 r.

Griechenland 7 l., 12 r., 15 l., 18, 23 l., 27 r., 34 l., 52 r., 76 r.

Grien, Hans Baldung, s. Baldung.

Grimani, venezian. Familie 75 r.

— Antonio, Doge 33 r.

— Kardinal 46 l.

Grünwald, Matthias 43 l., 53, 54 l., 58 l.

Haag, Museum 67 l. (Holbein d. J.).

— Privatsammlung 81 r. (Scorel).

Haarlem 69 l., 77 l., 78 r., 80 r., 81 r., 83 l.

— Museum 81 r. (Scorel).

Habsburg 41 l., 70 l., 71 l.

Hackenay, Kölner Familie 77 r.

Hadrian VI., Papst 15 r., 81 l.

Halle, Stadtkirche 53 l. (Baldung).

Hampton Court, Schloß 29 r. (Giorgione), 77 l. (Gossaert), 78 l. (Joos van Cleve).

Hans, Vater Lukas Cranachs d. Ä. 57 l.

Hans Sueß, s. Kulmbach, Hans von.

Heemskerck, Marten van 82 r.

Heinrich VII., König v. England 17 l.

— VIII., König v. England 67 l., 78 l.

— II., König v. Frankreich 70 r.

Helena 32 l.

Heliodor 18 r.

Heller, Jakob 46 l.

Hennegau 75 l.

Hera 31 l.

Herakles, s. Herkules.

Herkules 55 l., 76 r., 83 r.

Herodes 72 r., 75 l.

Herr i met de Bles 74 r.

Hertenstein, Jakob v. 65 l.

Hesekiel 21 r.

Hettner, Hermann (Literatur- und Kunsthistoriker) 21 l.

Hieronymus, hl. 81 l., 33 r., 36 l., 39, 46 r., 58 r., 59 r., 61 r., 74 r.

Hohenfurth i. Böhmen 61 l.

Holbein, Künstlerfamilie 51 l.

— Ambrosius 64 r.

— Elsbeth 67 l.

— d. Ä., Hans 41 r., 51, 52, 64 r., Abb. S. 51.

— d. J., Hans 41, 64 r.-68 l., 69 r., Abb. S. 65-68.

— Katharina 67 l.

— Philipp 67 l.

— Sigismund 51 r.

Holland 15 r., 71, 74 r., 78, 80 r., 81 l., 83 r., 84, 87 r.

Höllen-Bruegel, s. Bruegel d. J., Pieter.

Holofernes 54 r.

Holzschuher, Hieronymus 47 l.

Homar 18 l.

Howard, Katharina 68 l.

Huber, Wolf 41 r., 57 l., 63 r., 64, 69 r., Abb. S. 64.

Hubertus, hl. 78 r.

Hutten, Ulrich v. 54 r.

Hypsipyle 29 l.

Iason 32 l.

Ikarus 85 l.

Imhoff, nürnbergische Familie 45 r.

Ingolstadt 43 l., 57 l.

Innsbruck 50 r., 60 r.

— Ferdinandum 53 r. (Baldung).

Io 39 l.

Isenheim im Elsaß 51 r.

Isenheimer Altar 53 r.

Italien 7-40, 41, 43, 44, 46 l., 48, 51 r., 52 r., 53 l., 56 l., 64 r., 65, 66 l., 67 r., 68 r., 70 l., 71, 72 l., 75, 76, 77 l., 78 l., 80 r., 81 l., 82, 83 r., 84, 85 l., 87 r.

Jacobsz, Hughe (Huig) 78 r.

Jakobus d. Ä., hl., Jünger 9 r.

— d. J., hl., Jünger 9 l.

Janet, s. Clouet, Jean.

Jennyn van Hennegouwe, s. Gossaert, Jan.

Jerusalem 81 l., 82 l.

Joachim, hl. 62 l.

Johann der Beständige, Kurfürst v. Sachsen 59 r.

— Friedrich der Großmütige, Kurfürst v. Sachsen 60 l.

Johanna die Wahnsinnige 71 l.

— von Aragon 20 l.

Johannes, hl., Jünger und Evangelist 9 l., 22 r., 38 l., 43 l., 48 l., 52 r., 53 r., 54 l., 57, 72, 73.

— der Täufer, hl. 11 l., 13 r., 14 l., 16 l., 22 r., 23, 35 r., 39 l., 40 r., 56 r., 72, 74 r., 75 l., 81 r.

Joos van Cleve 69 l., 77 l.-78 l., Abb. S. 78, 79.

Joseph, hl. 13 r., 16 r., 17 l., 23 l., 37 l., 45 l., 49, 58 l., 61 r., 64 r., 73 l., 76 r.

— von Arimathia 54 l.

Josse (Justus) van Gent 16 r.

Judas Ischarioth, Jünger 9 l.

Judith 54 r., 59 r.

Julius II., Papst 7 r., 11 l., 14, 15 r., 17, 18 r., 19 r., 35 l., 46 l.

— Cäsar 23 l.

Jupiter 35 l., 39 l.

Justi, Ludw. (Kunsthistoriker) 29 r.

Justina, hl. 36 r.

Kaisheim b. Augsburg, Kloster 51 r. (Holbein d. Ä.).

Kalkar 69 l., 77 l.

Kallisto, Nymphe 35 l.

Kannegießer, Dorothea 64 r., 66 l.

Karl V., Deutscher Kaiser 32 r., 33 r., 35, 41 l., 46 r., 51 l., 60 r., 68 r., 71, 77 l.

— der Kühne, Herzog v. Burgund 71 l.

— IX., König v. Frankreich 70 r.

Karlsruhe, Gemäldegalerie 54 r. (Baldung), 74 r. (Patenier).

Kärnten 81 l.

Kasimir von Brandenburg-Kulmbach 50 l.

Kaspar, hl. 45 l.

Kassel, Gemäldegalerie 78 l. (Joos van Cleve), 82 r. (Scorel), 83 l. (Mor).

Katharina, hl. 22 l., 38 r., 61 r.

— Königin v. Portugal 82 r.

Kleopatra 81 l.

Kleve 77 l.

Koburger, Anthoni 42 r.

Kolmar 42 r., 51 r., 53 l.

— Martinskirche 52 l. (Schongauer).

Köln 68 r., 69 l., 77 r., 78 l., 81 l.

— Wallraf-Richartz-Museum 52 l. (Burgkmair), 59 r. (Cranach), 69 r. (Bruyn), 77 r. (Joos van Cleve).

Konstantin d. Gr. 18 r.

Konstanz 53 l.

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst 84 r. (Bruegel).

Kraft, Adam 41 r.

Krakau 41 l.

— Museum Czartoryski 19 r. (Raffael).

— Paulinerkloster Skalka 48 r. (Kulmbach).

Krel, Oswolt 44 r.

Kronach i. Franken 57 l.

Kulmbach in Franken 48 r.

— Hans von 41, 48 r.-49 l., Abb. S. 49.

Lang von Wellenberg 81 l.

Lavinia, Tochter Tizians 35 r.

Lazarus 30 l.

Lea 14 r.

Leda 23 r., 39 r.

Lemberg, Museum Ljubomirski 43 l. (Dürer).

Leningrad, Eremitage 81 l. (Leonardo?), 16 r. (Raffael), 76 r. (Gossaert), 80 r. (Lucas van Leyden).

Leo X., Papst (Giovanni de' Me-

dici) 7 r., 11 l., 15 r., 18 r., 19, 32 l., 35 l.

Leonardo da Vinci 7 l., 7 r.-11, 12 l., 13, 14 l., 16 r., 22 r., 23 l., 24 l., 26 r., 35 r., 37 l., 40 r., 46 l., 70 l., 71 r., 72 l., 73 r., 76 r., 78 l., Abb. S. 8-10.

Lerchenhaube b. Wörth a. Donau 61 r.

Leu d. J., Hans 56 r.

Leyden 78 l., 79 l., 80 r., 83 l., 84 l.

— Lucas van, s. Lucas van Leyden.

— Museum 80 r. (Lucas van Leyden).

Liberalis, hl. 27 l.

Libysche Sibylle 14 r., 15 l.

Lille, Museum 80 r. (Dürer), 83 r. (Aertsen).

Linz a. d. Donau 61 l., 62 l.

Lionardo, s. Leonardo.

Lippi, Filippino 10 r., 22 r., 26 l.

Lissabon 82 r.

— Nationalmuseum 46 r. (Dürer), 51 r. (Holbein d. Ä.).

Lochorst, Stifter 81 l.

Lombard, Lambert 84 r.

Lombardei 8 l., 12 l., 57 l.

Lombardische Schule 8 r., 12 r., 65 r., 78 l.

London 65 r., 66 r., 67, 78 l., 82 r.

— Bridgewater Gallery 31 r. (Tizian).

— British Museum 45 l. (Dürer), 61 r. (Altdorfer).

— Haus der deutschen Kaufmannsgesellschaft 67 l. (Holbein d. J.).

— National Gallery 8 r. (Leonardo), 8 r. (Preda), 23 r. (Sarto), 29 r., 30 l. (Sebastiano), 31 l. (Palma), 34 l. (Tizian), 36 l. (Lotto), 36 r. (Moretto), 36 r. (Moroni), 38 r., 39 l. (Correggio), 39 r. (Parmigianino), 53 r. (Baldung), 75 r., 77 l. (Gossaert), 80 r. (Lucas van Leyden), 85 l. (Bruegel).

— Privatbesitz 30 l. (Sebastiano), 73 r. (Massys), 81 l. (Scorel), 84 r. (Bruegel).

— Society of Antiquarians 83 l. (Mor).

— Victoria and Albert Museum 19 l. (Raffael).

Loreto 30 l.

Loth 54 r., 63 l., 79 r.

Lotto, Lorenzo 35 r.-36, 67 r., 81 l., Abb. S. 36.

Löwen 71 r., 78 r.

— Peterskirche 72 l. (Massys).

— Universität 81 l. (Scorel).

Löwenstein, Graf v. 54 l.

Lucas van Leyden 46 r., 78-80, 87 r., Abb. S. 79, 80.

Lucca, Dom 22 l. (Bartolommeo).

— Pinacoteca 25 r. (Pontormo).

Lucrezia del Fede 23 l.

Ludwig XII., König v. Frankreich 11 l.

— II., König v. Ungarn 51 l.

Lugano 65 r.

Luini, Bernardino 12 r., Abb. S. 11.

Lukas, hl. 62 r., 72 l., 76 l.

Lukrezia 36 l., 55 l., 59 r., 60 l.

Luther, Martin 15 r., 41, 47 r., 48, 54 r., 59, 62 r., 65 r.

Luzern 65.

— Schultheißenhaus 65 l. (Holbein d. J.).

Lyon 66 r., 84 r.

Mabuse, s. Gossaert, Jan.

Madrid 82 r., 83 l.

— Prado 30 r. (Sebastiano), 33 r., 35 r. (Tizian), 38 r. (Correggio), 43 l., 46 l. (Dürer), 55 l. (Bal-

dung), 68 l. (Amberger), 73 r. (Massys), 74 r. (Patenier), 76 (Gossaert), 82 r. (Mor), 85 l. (Bruegel).

Madrid, Privatbesitz 73 l. (Massys).

Magdalena, hl. 22 r., 33 r., 38 r., 54, 59 r., 73 r., 81 l.

Mailand 8, 9 r., 11 l., 12 l., 22 l., 26 r., 37 l., 39 r., 57 l., 65 r., 68 r., 72 l.

— Brera 11 r. (Luini), 16 r. (Raffael), 36 l. (Lotto), 37 r. (Correggio).

— Dom 8 l.

— Kastell 8 r. (Leonardo).

— Sta. Maria delle Grazie 8 r. (Leonardo).

Mailänder Schule 11, 71 r.

Malvagna, Fürst 76 l.

Mander, Karel van 78 r., 80 r., 81 l., 83 l., 84 r.

Mantegna, Andrea 29 r., 37 l., 38 l., 43 l.

Mantua 9 r., 35 r., 37 l., 39 l.

Manuel d. Ä., gen. Deutsch, Nikolaus 41 r., 56 r.-57 l., Abb. S. 57.

Margarete von Österreich 71, 75 r.

— v. Parma 83 l.

Maria: durchgehend auf den meisten Seiten.

— Cleophae 50 r., 51 l.

— v. Burgund 50 r.

— die Blutige, Königin v. England 82 r.

— v. Ungarn 82 r.

Markus, hl. 31 l., 33 l., 48 l.

Marsyas 20 r.

Martelli, Ugolino 26 l.

Martin, hl. 85 l.

Masaccio 7, 13 r., 22 r.

Massys, Cornelia 74 l.

— Quentin 46 r., 71 r.-74 l., 75 r., 76 l., 77, 78 l., 87 r., Abb. S. 72, 73.

Mathis Gothart, s. Grünwald.

Matthäus, hl., Jünger u. Evangelist 9 r.

Maubeuge 75 l.

Maximilian I., Deutscher Kaiser 8 r., 41 l., 46, 48 r., 50, 51 l., 52 r., 53 l., 54 l., 57 l., 63 l., 71 l.

— II., Deutscher Kaiser 82 r.

Mazzola, Francesco, s. Parmigianino.

Mecheln 75 r.

Medea 32 l.

Mediceische Venus 27 r.

Medici, florentin. Bürgergeschlecht 13 r., 14 l., 15 r., 23 l., 24 r., 25 l., 32 l.

— Cosimo de' 25 r.

— Giovanni de', s. Leo X.

— Giuliano de' (1455-1478) 15 r.

— Giuliano de' (1478-1516) 11 l., 19 r.

— Lorenzo de' 13 r.

Meister von Flémalle 85 l.

— der Slg. Hirscher (Bernhard Strigel) 50 l.

— des Todes der Maria (Joos van Cleve) 77 r.

— der Virgo inter Virgines 78 r.

Melanchthon, Philipp 48 l., 59 r.

Melchior, hl. 45 l., 49 r.

Melnik, Galerie Lobkowitz 62 l. (Altdorfer).

Melozzo da Forlì 16 r., 38 l.

Melzi, Francesco 11 l., 12 r.-12 l., Abb. S. 12.

Memling, Hans 71 r.

Memmingen 50, 51 l.

Merkur 55 l.

Messina 84 r.

Metsys, s. Massys.

Meyer, Jakob, Bürgermeister von Basel 64 r., 66 l.

Michael, hl. 84 r., 85 r.

Michelagnolo, s. Michelangelo.

Michelangelo Buonarroti 7 l., 11 l., 13-16 l., 16 r., 18 r., 22, 25 l., 26, 30, 37 l., 38 l., 40 r., 71 r., 81 l. Abb. S. 13-15.

Middelburg 75 r., 80 r.

— Abteikirche 76 r. (Gossaert).

Mindelheim 50 r.

Minerva 18 l.

Modena 37 l., 39 l.

— S. Pietro 39 l. (Correggio).

Mohammed 78 r.

Mona Lisa 10 r., 16 r.

Mondsee 64 l.

Montefeltre, Herzogsgeschlecht in Urbino 16 l.

— Federigo da 16 l.

— Guidobaldo da 17 l., 26 l.

Monte Oliveto Maggiore b. Siena 12 r. (Signorelli-Sodoma).

Montfort, Johann II. von 50 r.

Monticelli b. Florenz 26 l.

Mor, Anthonis 82 r.-83 l., Abb. S. 83.

More, Thomas 67 l., 73 r.

Moretto 36 r., Abb. S. 37.

Moroni, Giovanni Battista 36 r. bis 37 l., Abb. S. 37.

Moses 14 r., 26 l., 27 r., 80 r.

Mostaert, Jan 78 r., 81 r.

Muffel, Jakob 47 l.

München 46 l., 48 l., 57 l.

— Altdorfer-Ausstellung (1938) 62 r. (Altdorfer).

— Bayerisches Nationalmuseum 64 l. (Huber).

— Graphische Sammlungen 64 l. (Huber).

— Kurfürstliche Galerie 44 r. (Dürer).

— Pinakothek 19 l. (Raffael), 31 l. (Palma), 33 r., 35 l. (Tizian), 36 r. (Moretto), 44, 45 r. (Dürer), 50 l. (Kulmbach), 50 r. (Strigel), 51 r. (Holbein d. Ä.), 52 (Burgkmair), 54 r., 55 r. (Baldung), 57 l. (Cranach), 61 l., 62 l., 63 (Altdorfer), 68 r. (Amberger), 74 r. (Antwerpener Meister), 76 r. (Gossaert), 77 r., 78 l. (Joos van Cleve), 85 (Bruegel).

Münzer, Sebastian 68 l.

Nazarener 16 r.

Neapel 10 r., 15 r., 20 l., 84 r.

— Museo Nazionale 16 r. (Raffael), 30 (Sebastiano), 35 l. (Tizian), 39 r. (Parmigianino), 86 l. (Bruegel).

Neptun 76 r.

Neudörfer 48 l.

New York, Hispanic Society 82 r. (Mor).

— Metropolitan Museum 16 r., 19 l. (Raffael), 65 l. (Holbein d. J.), 73 l. (Massys), 74 r. (Antwerpener Meister), 76 r. (Gossaert), 87 l. (Bruegel).

Niederdeutschland 7 l., 71 l., 74 r., 84 r.

Niederlande, Niederländische Malerei 7 l., 16 r., 19 l., 41 r., 44 r., 46 r., 47, 48 r., 50 r., 56 r., 59 r., 68 r., 69 l., 70, 71-87.

Niederrhein 48 r., 68 r., 69, 77 l., 78 l.

Nikolaus, hl. 36 r.

— von Tolentino, hl. 16 r.

Noah 15 l., 54 l.

Norfolk, Herzog v. 67 l.

Nürnberg 41, 42, 43 l., 44 r., 45 r.,

- 46, 47 l., 48, 49 r., 50 r., 51 l., 53 l., 56 r., 57 l., 64 r., 71 l., 78 l., 80 r., 81 l.
- Nürnberg, Germanisches Museum 48 r., 50 l. (Kulmbach), 50 r. (Strigel), 52 l. (Burgkmaier), 53, 54 r., 56 l. (Baldung), 59 l. (Cranach), 62 l. (Altdorfer), 80 r. (Lucas van Leyden).
- Sebalduiskirche 48 r., 50 l. (Kulmbach).
- Sebaldusschule 48 l.
- Oberfranken 57 l.
- Oberösterreich 62 l.
- Oberrhein 53 l., 68 r.
- Oberried 66 l.
- Obervellach in Kärnten 81 l.
- Offenburgerin 66 r.
- Oranien, s. Wilhelm v. Oranien.
- Orley, Barend (Bernart) van 46 r., 76 r.
- Ostendorfer, Michael 62 r.
- Ostmark 57 l.
- Oudewater 78 r.
- Ouwater 78 r.
- Ovid, röm. Dichter 12 l.
- Oxford, Christ Church College 20 l. (Raffael).
- Pacher, Friedrich 57 l., 61 l., 62 l., 64 l.
- Michael 57 l., 61 l., 62 l., 64 l.
- Padua, Eremitani-Kapelle 43 l. (Mantegna).
- Scuola del Santo 31 r. (Tizian).
- Palästina 45 l., 81 l.
- Palermo, Museum 76 l. (Gossaert).
- Pallas 28 r.
- Palma Vecchio 27 l., 30 r.-31 l., 31 r., 34 l., Abb. S. 30.
- Panciatichi, Bartolommeo 26 l.
- Lucrezia 26 l.
- Paraesus 74 l.
- Paris, Sohn des Priamos 32 l., 59 r.
- Paris 23 l., 70, 78 l., 81 r.
- Kunsthandel 85 l. (Bruegel).
- Louvre 8, 9 r., 10 r., 11 l. (Leonardo), 19 r. (Raffael), 20 l. (Giulio Romano-Raffael), 22 l. (Bartolommeo), 23 l. (Sarto), 24 l. (Franciabigio), 25 r. (Pontormo), 29 l. (Giorgione), 31 r., 32 r., 34 r. (Tizian), 36 l. (Lotto), 38 r., 39 l. (Correggio), 43 l., 44 l. (Dürer), 70 l. (Jean Clouet), 73 r. (Massys), 76 r. (Gossaert), 79 r. (Lucas van Leyden), 83 l. (Mor), 86 r. (Bruegel).
- Museum Jacquemart-André 73 r. (Massys).
- Privatbesitz 73 r. (Massys).
- Slg. Rothschild 30 l. (Sebastian).
- Parma 37, 39 r.
- Dom 38 r., 39 l.
- Kloster S. Paolo 37 r. (Correggio).
- Madonna della Steccata 40 l. (Parmigianino).
- Pinacoteca 38 r., 39 l. (Correggio).
- S. Giovanni Evangelista 38 (Correggio), 39 r. (Correggio-Parmigianino).
- Sta. Maria dei Servi 40 l. (Parmigianino).
- Parmigianino 25 l., 39 r.-40, Abb. S. 40.
- Passau 57 l., 61 l., 64 l.
- Patenier, Joachim 72 l., 73 r., 74, 81 l., 87 l., Abb. S. 74.
- Patmos 38 l., 52 r.
- Paul III., Papst (Alessandro Farnese) 15 r., 35 l.
- Paul IV., Papst 15 r.
- Paulus, hl. 16 l., 18 r., 48 l., 85 l.
- Paumgartner 45 r.
- Pavia 8 l., 11 r., 65 r.
- Perseus 34 l.
- Perugia 16 r.
- Haus der Wechslerzunft 16 r. (Perugino-Raffael).
- S. Severo 16 r. (Raffael-Perugino).
- Perugino 12 l., 16 r., 17 l.
- Pesaro i. d. Marken 26 l.
- venez. Familie 32 r.
- Jacopo 31 l.
- Petrarca 18 l.
- Petrus, hl., Jünger 9 l., 16 l., 31 l., 48 l.
- Aegidius 73 r.
- Martyr, hl. 33 l., 39 l.
- Peutinger, Konrad 46 l., 68 r.
- Philadelphia, Museum 30 r. (Palma).
- Privatbesitz 78 l. (Joos van Cleve), 80 l. (Lucas van Leyden), 86 r. (Bruegel).
- Philipp der Gute von Burgund 75 l.
- von Burgund, Admiral 75, 76 r., 77 l.
- I., der Schöne, König v. Kastilien 50 r., 71 l.
- II., König v. Spanien 35 r., 71 l., 82 r., 83 l.
- Philippus, hl., Jünger 9 r.
- Piero della Francesca 16 r.
- di Cosimo 22 r., 24 l.
- Pieve di Cadore 31 l.
- Pinturicchio 12 l.
- Piombino, s. Sebastiano del Piombo.
- Pirckheimer, Willibald 43 l., 45 r.
- Pisa 18 r.
- Pitti, s. Florenz, Palazzo Pitti.
- Placidus, hl. 39 l.
- Plato, griech. Philosoph 15 l., 18 r.
- Po-Ebene 26 r., 36 r.
- Poggio a Cajano b. Florenz 23 l. (Sarto), 23 r. (Franciabigio), 24 r. (Pontormo).
- Polyphem 20 r.
- Pomona, röm. Göttin 11 r., 12 l.
- Pontormo b. Empoli 24 l.
- Jacopo da 24-25, 26 l., 40, Abb. S. 25.
- Portinari-Altar 22 r.
- Portugal 26 r., 71, 82 r.
- Posen, Museum 73 l. (Massys).
- Prag, Chorherrenstift Strahow 46 l. (Dürer).
- Rudolfinum 46 l. (Dürer), 54 l. (Baldung), 76 r. (Gossaert).
- Prato 22 l.
- Preda (de Predis), Ambrogio 8 r.
- Prometheus 34 r.
- Psyche 20 r.
- Pyramus 54 r.
- Quinten Messys, s. Massys.
- Raffael 7 l., 11, 14 l., 15 r., 16-22, 22 l., 23 r., 25 l., 26 r., 30 l., 35 l., 36 r., 37 l., 39 r., 40 r., 71 r., 81 l., Abb. S. 16-21.
- Raffaellino del Garbo 26 l.
- Rahel 14 r.
- Raimondi, Marc Antonio 80 r.
- Raudnitz, Schloß 87 l. (Bruegel).
- Ravensberg 44 r.
- Ravensburg 51 l.
- Regensburg 57 l., 60 r., 61 l., 62, 63 r., 64 l.
- Alte Kapelle 62 r. (Byzantinische Malerei).
- Bischofshof 63 l. (Altdorfer).
- Kollegiatkirche zu St. Johann 62 r. (Altdorfer).
- Regensburg, Minoritenkirche 62 l. (Altdorfer).
- Rehlinger, Konrad 50 r.
- Reuß, Dr. Joh. Steph. 59 l.
- Rhein 44 r.
- Rhodos, griech. Insel 81 l.
- Rocca di Fontanellato b. Parma 40 l. (Parmigianino).
- Rochus, hl. 39 l.
- Rogier van der Weyden 71 l.
- Rohoncz, Schloß 75 r. (Gossaert), 80 l. (Lucas van Leyden).
- Roland 32 l.
- Rom 7 r., 11 l., 12 r., 13, 14, 15 r., 17 l., 19, 20, 21 l., 22 l., 26 r., 27, 28 r., 29 r., 30 l., 32, 37 l., 39 r., 43 l., 47 r., 51 l., 60 r., 75, 81 l., 82, 84.
- Alte Peterskirche (S. Pietro) 17 l., 52 l.
- Galleria Barberini 20 l. (Raffael-Giulio Romano).
- Galleria Borghese 23 r. (Franciabigio), 31 r. (Tizian), 39 l. (Correggio), 46 l. (Dürer).
- Galleria Doria 30 l. (Sebastiano), 31 r. (Tizian), 36 l. (Lotto), 75 r. (Gossaert), 82 l. (Scorel), 84 r. (Bruegel).
- Kapitolplatz 16 l. (Michelangelo).
- Palazzo Farnese 16 l. (Michelangelo).
- Petersdom (S. Pietro, St. Peter) 14 l., 16 l. (Michelangelo), 17, 18 l. (Bramante), 19 l. (Raffael), 82 l.
- Sammlung Rospigliosi 36 r. (Lotto).
- S. Giovanni in Laterano 52 l.
- S. Pietro in Montorio 30 l. (Sebastian).
- S. Pietro in vincoli 14 r. (Michelangelo).
- Sta. Croce 52 l.
- Sta. Maria del Popolo 20 r. (Raffael).
- Vatikan 81 l.
- Loggien 20 r. (Raffael).
- Paolinische Kapelle 16 l. (Michelangelo).
- Pinacoteca 8 l. (Leonardo), 21 (Raffael).
- Sala di Costantino 18 r., 19 l. (Raffael-Giulio Romano).
- Sixtinische Kapelle 14 r. (Michelangelo), 14 r. (Botticelli), 15, 18 r., 30 r. (Michelangelo), 19 l. (Raffael).
- Stanza (Camera) d'Eliodoro 18 r., 30 l. (Raffael).
- Stanza (Camera) della Segnatura 12 r. (Sodoma), 17, 18, 20 r. (Raffael).
- Stanza (Camera) dell' Incendio 18 r. (Raffael).
- Villa Farnesina 12 r. (Sodoma), 20 r., 30 l. (Raffael), 20 r., 30 l. (Sebastiano).
- Romagna 10 r.
- Romanino, Girolamo 36 r.
- Romano, s. Giulio Romano.
- Rosselli, Cosimo 22.
- Rosso Fiorentino 25 l.
- Rottweil 53 l.
- Roxane 12 r.
- Rubens, Peter Paul 11 l., 74 l.
- Rudolf II., Deutscher Kaiser 45 r.
- Ryth, Johannes von 69 r.
- Sachs, Hans 41.
- Sachsen 35 r., 57 l., 58 l., 59, 68 r.
- Salome 56 r.
- Salomo 27 r., 56 r., 72 r., 75 l.
- Salzburg 57 l., 61 l., 62 l., 64 l.
- Salzkammergut 64 l.
- Samt-Bruegel, s. Bruegel, Jan.
- Sandart, Joachim van 53 l.
- St. Florian b. Linz a. d. Donau, Chorherrenstift 62 l. (Altdorfer).
- St. Wolfgang am Abersee 62 l., 64 l. (Pacher).
- S. Salvi b. Florenz, Kloster 23 l. (Sarto).
- Santi, Giovanni 16 r.
- Raphaelo, s. Raffael.
- Sanzio, Raffaello, s. Raffael.
- Sappho 18 l.
- Sarto, Andrea del 22 r.-23, 24 l., 70 l., Abb. S. 23, 24.
- Saul 85 l.
- Savonarola, Girolamo 14 l., 16 r., 17 r., 20 r., 22 l.
- Schafberg 64 l.
- Schelde 71, 74 l., 75, 83 r., 84 l.
- Scheuchenberg b. Wörth a. d. Donau 61 r., 63 r.
- Schleißheim, Gemäldegalerie 57 l. (Cranach).
- Schnewlin, Stifter 54 l.
- Schöner, Dr. Johann 59 r.
- Schongauer, Martin 42 r., 51 r., 52, 53 l., 56 r., 75 r.
- Schoonhoven, Agatha van 82 l.
- School (Schorel) 80 r.
- Schwaben 50 l., 51, 53 l., 68 r., 76 r.
- Schwäbisch-Gmünd 53 l.
- Schweiz 56 r., 57 l., 64 r., 65 l.
- Scorel, Jan van 71 r., 80 r.-82 r., 83 l., 85 l., Abb. S. 81, 82.
- Sebastian, hl. 13 l., 39 l., 51 r., 52 r., 53 l.
- Sebastiano del Piombo 18 r., 20 r., 27 l., 29 r.-30, 31 r., Abb. S. 29.
- Setignano 13.
- Seußnitz, Schloß 55 r. (Baldung).
- Seymour, Jane 68 l.
- Sforza, Herzogsgeschlecht in Mailand 8 l.
- Francesco 8.
- Lodovico (il Moro) 8, 9 r.
- s' Hertogenbosch 71 l., 78 r.
- Siena 12, 13 l., 20 r.
- Accademia 12 r. (Sodoma).
- Oratorio S. Bernardino 13 l. (Sodoma).
- Rathaus 13 l. (Sodoma).
- S. Domenico 13 l. (Sodoma).
- Signorelli, Luca 12.
- Silen 53 r.
- Simon, hl., Jünger 9 r.
- Sixtinische Kapelle, s. Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle.
- Madonna 20, 21 l.
- Sixtus IV., Papst 17 r., 21 l.
- Sizilien 31 r., 75 r.
- Sodom 79 r.
- Sodoma 22-23 l., 17 l., 18 r., Abb. S. 12.
- Solothurn 56 r.
- Stadt-Museum 66 l. (Holbein d. J.).
- Spanien 20 l., 26, 35 r., 71, 81 r., 82 r., 86 r.
- Speyer 81 l.
- Statius, röm. Dichter 32 l.
- Stephan, hl. 40 r., 54 r.
- Stettin, Museum 42 r. (Dürer).
- Stoß, Veit 41.
- Straßburg 42 r., 52 l., 53, 54 r., 56 l., 64 r., 81 l.
- Museum 54 r. (Baldung).
- Strigel, Bernhard 41 r., 50-51 l., Abb. S. 50.
- Ivo 50 l.
- Strozzi, Clarice 35 r.
- Südböhmische Schule von Hohenfurth 61 l.
- Sueß, Hans, s. Kulmbach, Hans von.
- Susanna 63 l.
- Terra ferma 27 l.
- Thaddäus, hl., Jünger 9 r.
- Thekla, hl. 51 r.
- Theseus 34 l.
- Thise 54 r.
- Thomas, hl., Jünger 9 r.
- von Aquino, hl. 17 r.
- Tintoretto, Jacopo 33 l., 40 r.
- Tirol 44 r., 57 l., 61 l., 64 l.
- Tivoli 84 r.
- Tizian 7 l., 19 r., 27 l., 28 l., 29 r., 30 r., 32-35, 36 r., 40 r., 68 r., Abb. S. 19, 31-35.
- Tobias 81 l.
- Toskana 7 r., 8 r., 12 l.
- Tours 70.
- Trivulzio, Marschall 8 r., 11 l.
- Troja 28 r.
- Tucher, Nürnberger Familie 48 r.
- Turin 56 r.
- Türkei 31 l., 41 l., 45 l., 48 r., 49 r., 61 l., 63 l.
- Uffizien, s. Florenz, Uffizien.
- Ulm 50 l., 51.
- Ulrich, hl. 53 l.
- Umbrien 16 l.
- Umbriische Schule 12 r., 14 r., 16, 30 l., 81 l.
- Ungarn 42 l., 51 l.
- Upsala, Museum 84 l. (Aertsen).
- Urbino 16 l., 20 l., 34 l., 35 r.
- Utrecht 75 r., 81, 82 r.
- Dom 81 l. (Scorel).
- Vanucci, Pietro, s. Perugino.
- Vasari, Giorgio 11 l., 15 r., 16 l., 22 r., 23, 24 l., 26 l., 29 r., 30 r., 31 l., 39 r.
- Vatikan, s. Rom, Vatikan.
- Vecelli, s. Tizian.
- Venedig 7 r., 9 r., 13 r., 15 r., 18 r., 20 r., 22 l., 26 r., 27, 29 r., 30 r., 31 l., 32, 35 r., 43, 45 r., 46, 48 r., 52 l., 68 r., 81 l.
- Accademia 29 l. (Giorgione), 32 r., 33 l. (Tizian), 33 l. (Tintoretto), 36 l. (Lotto).
- Dogenpalast 27 l. (Giorgione), 32 l. (Tizian), 33 r. (Tizian).
- Fondaco de' Tedeschi 27 l. (Giorgione), 31 r. (Tizian), 32 l., 40 r., 45 r.
- Markus-Bibliothek 75 l. (Gossaert), 75 r. (Breviarium Grimani).
- Palazzo Giovanelli 29 l., 30 r. (Giorgione).
- S. Bartolommeo 45 r. (Dürer).
- S. Giovanni Crisostomo 30 l. (Sebastiano).
- S. Giovanni e Paolo 33 l. (Tizian).
- S. Rocco 29 r. (Giorgione).
- Sta. Maria dei Frari 32 r. (Tizian).
- Sta. Maria delle Salute 31 l. (Tizian).
- Sta. Maria Formosa 30 r. (Palma).
- Venezianische Malerei 23 l., 26 r., 27 l., 28 l., 29 r., 30, 31, 33 l., 35 r., 36 r., 46 l., 48 r., 51 r., 52 l., 68 r., 81 l.
- Venus 20 r., 23 r., 27 r., 28 l., 30 r., 31 r., 32 l., 34, 35 l., 54 l., 59 r., 66 r., 76 r., 81 l.
- Vercelli 12 l.
- Verhaecht, Willem 74 l.
- Verona, Dom 33 l. (Tizian).
- Veronika, hl. 44 l.
- Verrocchio, Andrea del 7 r., 8 l.
- Vertumnus, röm. Gott 11 r., 12 l.
- Vienne b. Lyon 84 r.
- Vinci b. Florenz 7 r.
- Violante 31 r.
- Virgil 18 l., 28 r.
- Virgo-Meister 78 r.
- Vischer, Peter 41 r.
- Viterbo, Museo Civico 30 l. (Sebastiano).
- Vittorio, hl. 13 l.
- Vivarini, venez. Künstlerfamilie 26 r.
- Alvise 35 r.
- Wachau 64 l.
- Walch, Jakob, s. Barbari, Jacopo d'.
- Walcheren, Insel 75 r.
- Wallonen 70 l., 71 l.
- Weimar 60 r.
- Weingarten, Kloster 51 l.
- Wellens, Jan, gen. de Cock 84 l.
- Welser, Augsburger Patrizierfamilie 51 l., 71 l.
- Margarethe 68 r.
- Weyersheim b. Straßburg 53 l.
- Wien 41 l., 50, 57 l., 58 r., 61 l.
- Akademie der bildenden Künste 56 r. (Dürer), 58 r. (Cranach).
- Albertina 42 r. (Dürer), 61 r. (Altdorfer).
- Galerie Harrach 68 l. (Amberger).
- Gemäldegalerie des Kunsth. Museums 22 l. (Bartolommeo), 28 r., 29 r. (Giorgione), 31 r., 33 l. (Tizian), 35 r., 36 l. (Lotto), 36 r. (Moretto), 39 l. (Correggio), 39 r., 40 l. (Parmigianino), 35 r., 46 l. (Dürer), 53 l. (Furtenagel), 54 r., 55 l. (Baldung), 57 l., 58 r. (Cranach), 61, 63 l., 64 l. (Altdorfer), 64 l. (Huber), 68 l. (Holbein d. J.), 68 r. (Amberger), 70 r. (François Clouet), 74 l. (Patenier), 76 r. (Gossaert), 78 l. (Joos van Cleve), 82 l. (Scorel), 82 r. (Mor), 83 r., 84 l. (Aertsen), 84 r., 85, 86, 87 (Bruegel).
- Privatbesitz 36 l. (Lotto).
- Schottenstift 57 l. (Cranach).
- Wilhelm IV., Herzog v. Bayern 63 l.
- von Oranien 83 l., 86 r.
- Winterthur, Privatsammlung 87 l. (Bruegel).
- Wittenberg 59, 60 l.
- Schloßkirche 44 r., 45 l., 46 r. (Dürer).
- Witz, Konrad 53 l.
- Wolfgang, hl. 62 l., 64 l.
- Wolffhardt, Huldreich 50 r.
- Wolgemut, Michael 42 r., 48 r., 57 l.
- Wörth a. d. Donau 61 r., 63 r.
- Zeitblom, Bartholomäus 50 l.
- Zeus 15 l., 34 r., 36 l.
- Ziegler, Jakob 64 l.
- Zorzo da Castelfranco, s. Giorgione.
- Zürich 56 r.
- Museum 64 r. (Holbein d. J.).
- Zuytborg, Schloß 75 r.

1993-12-31

14. 05. 1999

2009-09-17

2013-09-11

STUDIUM NAUCZYCIELSKIE
w GLIWICACH

24931

570

19