

86/5
5

DIE MALEREI
DES
BAROCK

201. BIS 300. TAUSEND

COPYRIGHT 1940 BY CIGARETTEN-BILDERDIENST HAMBURG-BAHRENFELD · PRINTED IN GERMANY

WISSENSCHAFTLICHE BEARBEITUNG UND TEXT VON HERMANN WIEMANN, BERLIN

WIEDERGABE UND DRUCK DER FARBIGEN BILDER BESORGT DIE KUNSTANSTALT ALBERT FRISCH, BERLIN

DAS VORWORT WURDE ZUR VERFÜGUNG GESTELLT VON PROFESSOR DR. EMIL WALDMANN

DIREKTOR DER KUNSTHALLE BREMEN

DIE MALEREI
DES
BAROCK

HERAUSGEGEBEN VOM CIGARETTEN-BILDERDIENST HAMBURG-BAHRENFELD

orig.

86 / 5

50.-

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	5
Die Malerei des Manierismus und Barock in Italien	7
Die deutsche Malerei des Barockzeitalters	26
Die französische Malerei des Barockzeitalters	31
Die Malerei des Manierismus und Barock in Spanien	38
Die flämische Malerei des Barock.....	50
Die Malerei des Barockzeitalters in Holland	66
Namenverzeichnis	94



7569



75.03(4)(091)

SN 24932

VORWORT

VOM WESEN DES BAROCK

ES gibt im Ablauf des europäischen Kunstgeschehens einen uns nach seinen Gesetzen noch nicht völlig durchschaubaren Wechsel von reichen und von armen Epochen oder Jahrhunderten. Angesehen auf seine Fruchtbarkeit hin ist das Zeitalter des Barock, dessen Hochblüte im Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges liegt, das 17. Jahrhundert die reichste Erntezeit für die bildenden Künste gewesen. Eine solche Konstellation wie diese, wo fünf Kulturvölker Europas in Baukunst, Bildnerei und Malerei entweder ihr Größtes überhaupt leisten, wie Spanier, Niederländer und Franzosen, oder, wenn nicht dies, so doch altem Reichtum noch neue überraschende Besitztümer in verschwenderischer Fülle hinzufügen, so wie es die Deutschen und Italiener mit der Baukunst und den ihr dienenden anderen Künsten machten – ein solches Zusammentreffen geistig schöpferischer Kräfte von allen Seiten her war der Welt bis dahin unbekannt gewesen. Gotische Baukunst war in einem Europa, das den Begriff von Nationalstaaten kaum erst ahnte, eine wesentlich zwischen Frankreich und Deutschland sich abspielende Verrechnung gewesen. Und Hochrenaissance ist etwas Italienisches. In den späten Jahrzehnten des Hochrenaissance-Jahrhunderts aber und besonders im darauffolgenden 17. Jahrhundert erlebt die Welt zugleich mit dem Heraufkommen der Nationalstaaten, hochmütig und feindlich gegeneinander abgeschlossener Nationalstaaten sogar, einen internationalen Weltstil von allgemein europäischer Bedeutung: Den Barock. Einen Stil von derart ausgesprochen gesamteuropäischem internationalen Gepräge, daß gegen ihn weder eine kirchliche, etwa protestantische Einrede noch irgendwelche bürgerliche, etwa holländische Sonderart etwas Belangvolles bedeutet. Vermeer van Delft gehört genau so zum Gesamtbilde des Barock wie der Frankfurter Adam Elsheimer, der auf den ersten Blick so aussieht wie ein deutscher Romantiker um 1820. Und ohne Poussin, den Ruhigen, wäre die Lebenskraft des Barock ebenso verkümmert wie ohne Rubens mit seinen rauschenden Wirbeln von Formen und Farben. Im 17. Jahrhundert haben über die fünf oder – wenn man Belgien als von Holland geschieden ansehen will – sechs europäischen Kulturländer hin Zeitgenossen nebeneinander gelebt, die als Einzelpersonlichkeiten in der Kunst als so große und grundsätzliche Widersacher erscheinen wie der römische Baumeister Borromini, der jeden rechten Winkel und jede scharfe Kante als Todsünde ansah, und der französische Architekt Perrault, der die eine klassizistische Säulenschauseite des Louvreschlusses in Paris errichtete. Aber als Kinder des Barock gehören sie doch ebensoschr in ein und denselben Strom von Kunstwollen, wie, trotz aller Verschiedenheiten, Rembrandt und Velazquez. Zwischen den Entstehungsjahren der „Nachtwache“ und der „Übergabe von Breda“ liegt kein volles Jahrzehnt. Die traumgesponnenen Lüfte von Rembrandts Wundern in Licht und Farbe aber brauchen ebensoschr die barocke Voraussetzung wie der scheinbar so handfeste Freilicht-Realismus des spanischen Hofmalers. Ein reicheres Jahrhundert kann es gar nicht geben.

Es wäre beruhigend, die sprachliche Herkunft des Wortes Barock zu kennen. Daß in einigen romanischen Sprachen barocco oder barucca „schiefrunde Perle“, im Portugiesischen „verucca“ Warze heißt, daß eine Baracke windschief ist und daß einer der ersten italienischen Maler des sogenannten Manierismus tatsächlich den Familiennamen Barocci führte, also als eine Art von Begründer des Barock könnte angesehen werden, – dies alles ist ebenso halbrichtig, wie die Tatsache, daß das Barockzeitalter die Hochblüte des Perrückentragens (parucca) war und, da klassizistische Zeiten auch sonst einmal einen vorhergegangenen und nun nicht mehr gewünschten Kunst- und Lebensstil nach einer Haartracht, Zopfstil benannten, „Barock“ also mit Begriffen wie pomphaft und theatralisch zu tun haben könnte. Aber darüber, wie etwa der Bildhauer und Baumeister Bernini oder wie van Dyck über das Wesen des Barock dachten, erfahren wir aus solchen Bruchstücken der Sprachgeschichte garnichts. Wir wissen nur, daß das Wort Barock, bei seinem ersten Aufkommen verächtlich oder herabsetzend gemeint war, so, wie einstmals das Wort Gotik oder später der Ausdruck Impressionismus. Was barock aber wirklich ist, müssen wir, da Scheltworte sterblich sind, den Erzeugnissen dieses internationalen Weltstiles selber abfragen. Bei Kunstäußerungen von sechs verschiedenen Völkern aus mindestens anderthalb Jahrhunderten wird die Antwort so vielsprachig lauten, daß man sich bei der Charakterisierung mit der Beschreibung nur sehr allgemeiner Wesenszüge wird bescheiden müssen.

Barock ist Widerspruch und Aufbegehren, im Sinne des Geistes und der Seele nicht minder, als im Sinne der Form. Als im kirchlichen Leben Europas der Katholizismus, jahrzehntelang in die Verteidigung gedrängt, mit der Gegenreformation zum Gegenangriff gegen das Luthertum vorging, schuf er sich nicht eine unbedingt neue Sprache der Kunst im Bauen, Meißeln und Malen, sondern er fand eine Kunst vor, die ihrerseits gegen die höchsten Höhen der Überlieferung, gegen die erst eben gefundenen Prägungen des Klassischen Sturm lief. Man wollte Raffael, das heißt man wollte Ruhe und Harmonie, Frieden und Gleichgewicht der Seele nicht mehr. Und der alte Michelangelo wollte den frühen Michelangelo nicht mehr. Es kam eine Kunst, die den Menschen die Freude

am Einfachen und an der Schönheit nahm und deren Ideal Unruhe und Bewegung sein sollte, nicht nur im Gebiet des Geistes, wegen der Aufrüttelung der Seele zu neuen Glaubenstufen oder, im Weltlichen, zum Großbetrieb der absoluten Herrschergewalt, sondern rein aus ästhetischen Gründen. Raffaels Klassik hält kein Mensch lange aus; der Mensch ist nicht zum Glück geboren. Aber, von Erdbeben und Ekstase allein kann die Kreatur andererseits auch nicht auf die Dauer leben. Was auf den Stil des Klassischen, den Stil der Hochrenaissance, folgt, muß daher aus seltsamsten Elementen zusammengesetzt sein. Übertreibendste Formensprache mit absichtlicher Verzerrung aller Harmonien, vorgestellt im luftleeren Raum schönster Gedanken, geht Hand in Hand mit derbstem Realismus, sowie im 16. Jahrhundert schon bei Tintoretto. Es will einer das Erschütterndste malen, die Grabtragung Christi, für die feierlichste Kirche der Welt. Millionen von Menschen soll das zu Herzen gehen. Aber er malt das so, als wäre dies keine heilige Legende, sondern so, als wäre es gestern geschehen; und nun ist seine religiöse Inbrunst so stark, daß seine Phantasie nicht anders kann, als sich dies so überzeugend wirklich vorzustellen, daß er dem Heiland, der auf nackten Füßen wandelte, Schmutz an die Sohlen malte. Mit hartem Realismus, der auch vor dem Grausigsten der Märtyrerszenen nicht zurückschreckt, werden der durch den Dogmenstreit der Kirche zweifelnd oder stumpf gewordenen Christenheit die großen Gegenstände der Menschheit wieder von Neuem interessant gemacht. Zugleich aber werden von den Künstlern hierbei ganz unerhörte neue Dinge entdeckt und ausgebildet, geliebt und schließlich zur Alleinherrschaft erhoben. Anstatt der Schönheit des Körpers die Magie des Lichtes im Pleinair, was zugleich die Dämonie des Schattens und Halbschattens und das Wunder des Helldunkels voraussetzt. Und unter dem Einfluß der Lichtmalerei wird die Farbe, bisher Schmuck und Harmonie der Körperwelt, ein selbständiges Ausdrucksmittel von sinnlich-seelischer Bedeutung. Barock ist durchaus malerisch bestimmt; nicht nur in der Malerei. Bei der Marmorgruppe von Berninis heiliger Therese weiß man nicht und soll man nicht wissen, ob nicht der Marmor irgendwo hinten am Ende doch in nur gemalte Wölbungen übergehe und heimlich doch das Farbige des Tones mitwirke. Gleichzeitig aber entstehen Bilder, so geordnet im Aufbau und so kühl in der Farbe, daß man meinen möchte, der Künstler hätte Raffael über alles geliebt – wenn da nur nicht eben die Bewegung der Luft und das Schattendunkel der Farbe wäre, bei Poussin oder Dominichino, oder über dem Lichtglanz der Stadt Delft, wie Vermeer sie über das Wasser hinweg sah. Barock ist immer Alles in Allem und Alles in Einem. Manchmal reicht er ans Gesamtkunstwerk, und Malerei ist nur Schmuck von Riesenflächen – aber ein von Rubens gemalter Schmuck, also eine auch ohne Gesamtkunstwerk erlesene Kostbarkeit. Bisweilen scheint es, als könne Barockkunst nur leben im Aufwand des ganzen großen Orchesters mit allen Stimmen und Registern, aber dann ist das seelisch stille Beieinander von Philemon und Baucis durch die seltsame Bewegung fließenden Dämmerdunkels auch nur in der zitternden Unbestimmtheit denkbar, in welche der Barock die ganze Welt getaucht hat. Nie wieder, in keinem anderen Stil, stehen die schroffsten und schneidendsten Gegensätze so unvermittelt nebeneinander, Märtyrergeschrei neben seliger Wonne, Frans Halsischer Uniformenprunk der Farbenpracht neben spanischer Zurückhaltung, tobendste Sinnlichkeit neben verklärter Keuschheit, Freude an der charaktervollen Häßlichkeit ganz dicht neben hinreißender Süße im Ausdruck eines feinen Mädchenantlitzes. Beides von ein und demselben Flamen verherrlicht. Denn nicht nur innerhalb des Gesamtstiles, sondern auch innerhalb ein und derselben Künstlerseele liegen die Widersprüche und Paradoxien in hellen Haufen übereinander getürmt. Ein Baumeister verbiegt und verbeult eine Kirchenfassade mit Löchern und Nischen, mit Ausluchten und Vorkragungen, mit Schwellung und Wölbung so, daß, ebensowenig wie eine gerade Linie, auch nur irgendwo eine einzige lotrechte Fläche stehenbleibt – alles auf das Malerische, alles auf Licht und Schattenwirkung hin. Als wäre eine Kirchenfassade ein Aquarell. Aber das Innere dann, auch auf Lichtwirkung hin gearbeitet, mit dem Wechsel von Kreisen und Ellipsen im Grundriß, mit Halbkreis und Vierteloval, alles durcheinandergeschoben – dieses Ganze ist dann plötzlich, auch dann im Äußeren spürbar, die höchste und feinste, die kälteste und eleganteste Mathematik. Was anfängt wie ein schwärmend hingeschriebener Einfall, ist im Grunde das Ergebnis einer schlafwandelnd sicheren Berechnung von äußerster Verwickeltheit. Immer schwingt im Barock das Pendel der Gefühle aus bis in die äußersten Punkte. Barock verschweigt nichts, sondern sagt alles zu Ende. Barock spart mit nichts, sondern verschwendet. Nie hat ein Zeitalter so viel auch an materiellem Aufwand für Kunst aufgebracht wie dieses. Es ist, als wäre Kunst überhaupt als das letzte Ziel des Daseins und als der wahre Zweck des menschlichen Lebens angesehen worden, für das Glück der Seele wie für die Lust der Sinne, für den Rausch des Blutes wie für die stille Behaglichkeit nachdenklicher Augenbeschaulichkeit, für Krieg und Frieden: Kunst, als Idee, um jeden Preis.

EMIL WALDMANN

DIE MALEREI DES MANIERISMUS UND BAROCK IN ITALIEN

Seit dem 13. Jahrhundert hatte im Leben, Fühlen und Denken der europäischen Menschheit ein bedeutungsvoller Wandlungsprozeß begonnen, in dessen Verlauf an die Stelle der internationalen Einheitskultur des Mittelalters die Vielfältigkeit völkischer Sonderentwicklungen, an die Stelle eines weltflüchtigen Kirchengehorsams eine wachsende Anteilnahme an irdischen Dingen trat. Diese Bewegung hatte an Kraft und Bedeutung allmählich zugenommen und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, um 1515/25, war es so weit, daß es unausweichlich zum Zusammenprall der Gegensätze und zu politischen und weltanschaulichen Neubildungen kommen mußte.

Ein Ergebnis dieser Auseinandersetzungen war die Auflösung der Universalmacht der katholischen Kirche, ein Vorgang, der durch die Verweltlichung des Papsttums, im besonderen durch die weltlichen Ansprüche der Renaissancepäpste auf ein eigenes politisches Herrschaftsgebiet, den Kirchenstaat, noch beschleunigt wurde. Das andere, nicht minder wichtige Ergebnis dieser Kämpfe war die Bildung der europäischen Nationalstaaten. Das jahrhundertelange Ringen um die Vorherrschaft in Europa hatte sich 1519 durch die Kaiserwahl Karls V. vorläufig zugunsten der habsburgischen Macht entschieden, die in ihrem neuen Weltreich jetzt das spanische Königreich Karls mit Sardinien, Sizilien, Neapel und den überseeischen Besitzungen, die österreichischen Länder mit dem burgundischen Erbe und den Niederlanden sowie das Herzogtum Mailand umfaßte und dazu die Kaiser Gewalt in Deutschland ausübte. Die ganze europäische Politik der Folgezeit steht im Zeichen des Wettkampfes der übrigen Großmächte mit dem Hause Habsburg, das nach dem Regierungsverzicht Karls 1556 wieder in die spanische und die österreichische Linie auseinanderfällt und am Ende des hier behandelten Zeitraums, um 1700, nur noch das vielgespaltene und geschwächte Deutsche Reich beherrscht. Spaniens Übermacht wird noch am Ende des 16. Jahrhunderts durch die aufsteigende koloniale Weltmacht England zerbrochen, Frankreichs Wiederaufstieg beginnt im 17. Jahrhundert auf Kosten Deutschlands, das sich im dreißigjährigen Religionskrieg zerfleischt, während in den nördlichen Niederlanden, als sie sich vom spanischen Joch befreit hatten, ein selbständiges nationales Staatswesen entsteht. Von Italien, das zunächst den Kriegsschauplatz abgeben und 1527 sogar eine Erstürmung und Plünderung Roms durch spanische und deutsche Landsknechte erdulden mußte, gehörte während des 16. und 17. Jahrhunderts der größere Teil zur spanischen Krone, nämlich das Königreich Neapel (also ganz Unteritalien), Sizilien, Sardinien und seit 1556 auch das vielumkämpfte Herzogtum Mailand. Neben den beiden bedeutendsten unabhängigen Staatengebilden Italiens, dem päpstlichen Kirchenstaat und der Republik Venedig, bewahrten das Herzogtum Toskana, ferner die Republik Genua mit Korsika und das Herzogtum Savoyen sowie einige kleinere Staatswesen ihre äußere Selbständigkeit, in Wahrheit freilich von Spaniens Gnaden. Diese geographischen Abgrenzungen und die politische Geschichte sind nicht unwichtig für das Verständnis der Entwicklung der Kunst in allen europäischen Ländern, denn die nationalen Kämpfe wecken die seelischen Kräfte der Nationen zu neuen künstlerischen Aufgaben.

Stärker noch wirken auf das Kunstleben Europas die Ereignisse der Religions- und Kirchengeschichte ein, die zur Reformation Luthers, Zwinglis und Calvins und danach zur katholischen Gegenreformation führen und schließlich die gesamte geistige Kultur der europäischen Menschheit umbilden. Was sich auf diesem Gebiet schon seit dem 13. Jahrhundert vollzieht, hängt untrennbar mit den Geschehnissen der großen Politik zusammen. Im gleichen Maße, wie in den Völkern das Nationalbewußtsein wächst, bildet sich im einzelnen Menschen eine neue Einstellung zu Gott und Welt. Die Menschheit beginnt sich aus dem Bann kirchlicher Bevormundung zu lösen und immer mehr den weltlichen Dingen zuzuwenden. An die Stelle des mittelalterlichen Jenseitsverlangens mit der glaubensstarken Innigkeit der Gottes- und Heiligenverehrung, mit seiner Sündenangst und seiner Verdammung der „Fleischeslust“ tritt ein ungestümes Drängen nach rücksichtslosem Lebensgenuß, das sich bejahend im tätigen Wirken auf Erden und in den Äußerungen bürgerlicher Tugenden im Staate geltend macht. Vor allem der italienische Mensch, dem das Körperlich-Sinnliche, das diessseitige Verlangen nach äußerer Ungebundenheit im Blute steckt, mehr als dem wesent-

lich nach innerer Freiheit strebenden Nordländer, bricht schneller und gründlicher als andere mit den seiner Natur widerstrebenden Forderungen der christlich-mittelalterlichen Sittlichkeit. Er sieht seine geschichtliche Vergangenheit, das Römertum, durch das im Norden ausgebaute christliche Lehrgebäude des Mittelalters verdunkelt, und seine Wiedergeburt im goldenen Zeitalter der Renaissance, die ihm jetzt die kulturelle Vormachtstellung in Europa verschafft, erfolgt im steten Rückblick auf die Größe und auf die Ideale der Antike, die ihm heroisches Leben und Leben in Schönheit bedeutet. Der neue Drang nach wissenschaftlicher Erkenntnis, der das Renaissance-Zeitalter kennzeichnet, erhält bei ihm Rechtfertigung und Unterstützung durch die wiederbelebten antiken Wissenschaften. Dieser Drang erschüttert hier wie im Norden das von der Kirchenlehre ausgegangene wissenschaftliche System der Scholastik und erzeugt in den großen Geistern ein Suchen nach einem neuen System aus eigener Erfahrung.

Das alles wird anders, sobald die niemals ganz verstummten Kreise, denen die Übertreibung des Persönlichkeitskultes, die Verrohung der Sitten, die Verweltlichung der Kirche und die Zunahme der „Ketzerie“ immer anstößig waren, an Einfluß gewinnen. Fast zu der gleichen Zeit, in der Luther die Deutschen zu neuer Religiosität aufrief, trat eine ähnliche Bewegung auch im italienischen Volk und in seiner geistigen Führungsschicht deutlich hervor. Immer lauter erscholl der Ruf ihrer Anhänger nach innerer Umkehr, sittlicher Läuterung, nach Reform der Kirche und ihrer Glieder und nach Reinigung ihrer Lehre, und trotz des Widerstandes des noch ganz renaissancehaft weltlich gerichteten Papsttums schickte sich eine neue kirchliche Gesinnung an, das Gesicht des Zeitalters gründlich zu verändern. Schon seit dem Lateranischen Konzil (1512–1517) ist allenthalben in den Werken der bildenden Kunst, vornehmlich in der allen Gefühlswandlungen immer rasch folgenden Malerei, die neubelebte Kirchlichkeit sichtbar geworden. Jetzt erhalten die Madonnen, die die Renaissance mit aller irdischen Schönheit ausgestattet hatte, wieder die unnahbare Hoheit, die ihnen das Mittelalter verliehen hatte, jetzt bekommen die Heiligen wieder wie in alten Zeiten ihre Glorienscheine oder werden dadurch, daß sie im Bildaufbau hoch über die Menschen ragen, als übermenschliche Wesen charakterisiert, und in den Darstellungen der „Santa Conversazione“ (des „heiligen Beisammenseins“ um die majestätisch thronende Maria) weisen sie mit eindringlichen Gebärden auf die Gottesmutter, um die Abtrünnigen und Wankenden in den Schoß der allein seligmachenden Kirche zurückzuführen. Es mehren sich nun die Darstellungen von Wundertaten, Visionen und Märtyrerszenen, die das vorbildliche Leben, Dulden und Sterben der Heiligen schildern. Eine mittelalterliche, weltflüchtige, jenseitsverlangende Gesinnung, die die Kirche alsbald klug zu nutzen versteht, erfaßt wiederum die Menschen, die in Massen den neugegründeten geistlichen Orden zuströmen. Das Papsttum beginnt sich von dem Schrecken, den ihm der Abfall im Norden eingejagt hatte, zu erholen und den Gegenstoß vorzubereiten. Die Versöhnungsversuche mit dem Protestantismus werden aufgegeben, als man erkennt, daß ein Ausgleich nicht mehr möglich ist. Eine strengere Richtung in der Kirche nimmt die Leitung in die Hand, und die Bewegung zeigt jetzt ein doppeltes Antlitz, das der Gegenreform, der Säuberung der eigenen Reihen, und das der Gegenreformation, des fanatischen Kampfes gegen die Abtrünnigen, die „Ketzer“. Der baskische Edelmann Ignatius von Loyola (1491–1556), der 1521, also auch in den entscheidenden Jahren, von denen wir eingangs gesprochen haben, seine innere Wandlung erlebt, gründet 1534 den Jesuitenorden, der, 1540 von Papst Paul III. bestätigt, das wirksamste Instrument der Gegenreformation wird. 1542 erneuert der spätere Papst Paul IV. die Inquisition, die furchtbarste Waffe der kämpfenden Kirche, 1543 wird die Druckzensur eingeführt, 1545 das Tridentiner Konzil eröffnet, das mit Unterbrechungen bis 1563 dauert und den Anspruch vertritt, eine Kirchenversammlung zum Weltmittelpunkt zu erheben. Während das habsburgische Weltreich auseinanderfällt, steht das Papsttum gerüstet, das Weltreich der Kirche neu zu begründen. Seine Soldaten sind die zu militärischer Unterordnung und blindem Gehorsam verpflichteten Jesuiten mit einem „General“ an der Spitze, sein treuester Bundesgenosse ist Spanien, die katholischste und kriegerischste Nation dieses kämpferischen Zeitalters.

Die schweren Erschütterungen, die das 16. Jahrhundert politisch und weltanschaulich erlebt, lassen die Kunst nicht unberührt. Erstaunlich ist, wie schnell die Maler religiöser Bilder von dem Gesinnungswandel erfaßt werden. Aber nicht nur im Inhaltlichen, auch im eigentlichen künstlerischen Gestalten und in formalen Einzelheiten wird diese Wandlung spürbar. Die großen Meister der Renaissance hatten den Malern die Beherrschung aller Ausdrucksmittel in die Hand gegeben, hatten sie durch ihr beispielhaftes Schaffen befähigt, das Höchste und Tiefste in vollendeter Schönheit und Harmonie zu bilden, hatten Gesetze des Bildaufbaues und der Farbkomposition geschaffen, die Perspektive, die Proportionen und die farbigen Abstufungen zu erlernbaren Systemen ausgebildet. Im Festhalten des flüchtigsten Augenblickes, in der Schilderung der innersten Seelenzustände und im Sichtbarmachen visionärer Erscheinungen hatten sie eine Höhe erreicht, die keiner Steigerung mehr fähig schien. Aber die nachfolgenden Generationen versuchen alsbald, die Kunst der Renaissance noch zu übertrumpfen. Die Kunstgeschichtsschreibung, die die Errungenschaften der Renaissance als Höchstleistungen wertet, ist zu dem Ergebnis gekommen, daß dieser Versuch kläglich gescheitert ist. Man hat den Ausklang und die Nachfolge der Renaissance als „manieristisch“ bezeichnet, was besagen sollte, daß man die ganze Richtung als Künstelci, als Entartung empfand. Seit einem Jahrzehnt jedoch beurteilt man diese Übergangskunst richtiger aus dem Geist der Epoche, und wenn auch die Ansichten über Umfang, Bedeutung und charakteristische Merkmale des „Manierismus“ noch auseinandergehen, so wird heute doch fast allgemein diese Kunstentwicklung als eine beachtliche gesamteuropäische Zeiterscheinung zwischen Renaissance und Barock gewertet; das Wort „Manierismus“ gilt nicht mehr nur in tadelndem Sinn. Zweifellos fehlen dem neuen Stil anfangs die bedeutenden Persönlichkeiten, und ebenso ist zunächst eine einheitliche Linie nicht sichtbar. Die großen Meister der Renaissance, die die Krise der Zeit um 1520 noch erleben, Raffael, Michelangelo, Correggio, Tizian, hatten das ruhevolle Gleichmaß der Hochrenaissance, die Klassik, in ihren letzten Werken bereits verlassen und damit die ausdrucksstärkere, innerlich erregtere Bewegungskunst des Barock vorbereitet; eine wesentliche Wurzel der Richtungsänderung sahen wir schon in dem Wandel des Zeitgeistes zu neuer Religiosität. Diese letzte Entwicklungsstufe, besonders Michelangelos, gilt einigen Künstlergruppen der Krisenzeit als nachahmenswertes und noch überbietbares Vorbild. Andere wenden sich offensichtlich von dem klassischen Ideal der Renaissancekunst ab und kehren, wie sich die kirchlichen Kreise erneut der mittelalterlichen Scholastik und der strengen Dogmengläubigkeit in die Arme werfen, wieder zu der gefühlstrunkenen Gesinnung der Gotik und zu ihren Ausdrucksmitteln zurück. Sie zerstören die edle Harmonie des Bildaufbaues und füllen wieder die Vordergründe mit flächenhaft angeordneten Figuren, sie verleugnen die Errungenschaften des malerisch-farbigen Sehens und benutzen wieder die Lokalfarben des Mittelalters, sie mißachten Perspektive und Proportionen und bevorzugen die „gotisch“ gestreckten Leiber, die feingliedrigen Hände, die schmalen, zarten und kleinen Köpfe. Beide Richtungen, ob sie nun, Michelangelos letzte Stufe nachahmend, sich in Übertreibungen verirren oder ob sie in bewußter Auflehnung gegen die Klassik auf die Formensprache der Gotik zurückgreifen, opfern die schlichte Natürlichkeit und Klarheit einer unruhigen Flächenfüllung. Die Übersichtlichkeit eines dargestellten Vorganges leidet unter der Überzahl der Figuren, die aus rein dekorativen Absichten jetzt auch einem stillen Motiv zugefügt werden, wie etwa der Heim-suchung, der Begegnung zweier schwangerer Frauen, denen ihr Zustand geheimnisvoll offenbar wird. Allegorische Figuren stören die Bildeinheit, die eigentliche Szene wird in die Tiefe, ja womöglich in eine ferne Ecke gerückt, der Wert der einzelnen Figur, ihre Leiblichkeit und Körperschönheit werden gering geschätzt, ihre Standfestigkeit zugunsten eines gewichtslosen, unbestimmten Schwebens aufgegeben. Wenn man in Bildern dieser Art einen nackten Körper bemerkt, der in stärkster Verkürzung aus der vordersten Bildfläche tief in die Szene hineinragend dargestellt wird, so gewinnt man den Eindruck, daß der Künstler damit nur zeigen will, wie gut er den Akt beherrsche. Aber die Unsinnlichkeit dieser Körper erweist, daß diese lebensunfrohe Zeit Sinnlichkeit und Bildschönheit als Götzendienst empfand. Es ist das Jahrhundert, in dem Michelangelos Akten im „Jüngsten Gericht“ Hosen und Tücher angemalt werden und in dem das Feigenblatt erfunden wird. Bezeichnend ist, daß jetzt eine heimliche Erotik zutage tritt, die sich in durchscheinenden oder eng anliegenden Stoffen über kaum ver-

borgenen Körperformen oder in halben Enthüllungen äußert. Dennoch vermag man sich dem Reiz solcher Darstellungen, die mit virtuosem Können und raffiniertem Feingefühl geschaffen sind, oft nicht zu entziehen. Der Manierismus ist, wie wir schon gesehen haben, von Anfang an keine ganz einheitliche Stilrichtung, er macht in seinem Ablauf Wandlungen durch und wird ebenfalls durch örtliche Einflüsse verändert; das hat es erschwert, ihn als einen Sonderstil zu erkennen. Er bleibt nicht auf Italien beschränkt, breitet sich vielmehr über Frankreich und vor allem die Niederlande aus und ist gleichfalls in den deutschen Ländern wirksam. In Spanien repräsentiert ihn in einer außerordentlichen Spätblüte eine der glänzendsten Persönlichkeiten der Stilepoche, der aus venezianischer Schulung kommende Kreter Domenikos Theotokopulos, genannt el Greco (1541–1614). In Venedig selbst gipfelt der Stil in zwei ganz großen Persönlichkeiten: Jacopo Tintoretto und Paolo Veronese, mit denen unsere Darstellung beginnt. Hatte der Manierismus die folgerichtige Entwicklung des Renaissancestiles unterbrochen, so mehren sich um 1590 die Anzeichen einer Wiederanknüpfung und Neubildung. Frische Kräfte treten auf den Plan, um ein neues Zeitalter der Kunst zu verkünden. Wieder ist es eine allgemeine geistige Wandlung, die diesen neuen Stil heraufführt. Der im Norden Europas vollzogene Abfall von der Kirche beeinflußte auch die kulturelle Entwicklung in den katholisch gebliebenen Ländern. Die neuen Erkenntnisse der exakten Naturwissenschaften, der Astronomie, der Physik und der Medizin, die Ergebnisse der Erderforschung und die Aufstellung philosophischer Lehrgebäude mußten an Dogmen der Papstkirche rütteln und den Vorrang theologischer Anschauungen streitig machen. Das tätige Wirken des Staatsbürgers auf Erden legte auch dem Künstler wieder irdische Themen nahe. Einschneidende politische und kirchliche Ereignisse um 1590 bereiten die Wiederverweltlichung der Kunst, die der Barockstil bringt, vor. Die „allerkatholischste Majestät“, König Philipp II. von Spanien, die treibende Kraft des Papsttums in seinem mörderischen Kampf gegen alle Ketzerei, erleidet in neu entfesseltem Ringen um die europäische Vorherrschaft Schiffbruch. Es ist ein Schiffbruch im eigentlichsten Sinne: Spaniens stolze Flotte, die „Armada“, zerschellt 1588 im Sturm und im Kampf mit der Flotte Englands. Papst Sixtus V. (1585–1590) aber knüpft mit Philipps erbittertstem Feinde Beziehungen an, mit Frankreich, wo gerade die calvinistische Reformation mit dem neuen Königsgeschlecht der Bourbonen zur Regierung gelangen will. Er und der neue französische König Heinrich IV., der Führer der calvinistischen Hugenotten, erkennen den Vorteil der Weltlage und verbünden sich. Heinrich tritt zur katholischen Kirche über und erklärt 1595 Spanien den Krieg. Diese Händel ziehen die schnell aufeinanderfolgenden Päpste tief in den Strudel des Weltgeschehens hinein. Ihre Interessen gelten fortan nicht mehr allein oder vornehmlich der Wahrung der Dogmen. Damit weicht der Alpdruck der strengen Kirchlichkeit aus allen geistigen Bezirken, und die Kunst kann sich frei und ungehemmt entfalten. Italien geht wieder voran, aber mit größter Schnelligkeit verbreiten sich die neue Lebensauffassung und der neue Kunststil, der der Baukunst, Bildnerei und Malerei neuen Auftrieb gibt, über alle Länder Europas. JACOPO TINTORETTO (Oktober 1518 bis 31. Mai 1594). Als Sohn eines Färbers (ital. tintore) wurde Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto, d. h. der kleine Färber oder der Färbersohn, in Venedig geboren. In der starken künstlerischen Tradition seiner Vaterstadt, deren Umkreis er kaum auf längere Zeit verlassen hat, ist er zum Vollender des Manierismus herangewachsen. Die Kunst der Lagunenstadt war der Stilkrise von 1520 nicht allgemein verfallen. Die überragende Persönlichkeit Tizians rettete die Ideale der venezianischen Renaissance-malerei, ihren wunderbaren Farbensmelz und ihre lyrisch-undramatische Zustandsschilderung, über die Krisenzeit hinaus und wandelte sie erst kurz vor der Jahrhundertmitte unter dem Eindruck der mittellitalienischen Bewegungskunst, die sich von Rom aus über ganz Italien ausbreitete, zu einer zunächst maßvollen dramatischen Gestaltungsweise ab. Zu stärkerer und schließlich zu leidenschaftlichster Dramatik wird er gedrängt, als er in Rom die Sixtinische Decke Michelangelos gesehen hat und als etwa zur selben Zeit der erst dreißigjährige Tintoretto, gleichfalls von Michelangelo beeindruckt, mit seinem „Markuswunder“ die Gemüter der venezianischen Künstler in Erregung versetzt. Der Gegensatz in der Kunst- und Lebensauffassung der beiden über ein Vierteljahrhundert nebeneinander schaffenden größten Maler Venedigs war auch den Zeitgenossen schon aufgefallen und erzeugte einen Kranz von Künstlerlegenden. Tizian,

der Maler der Fürsten und ein Fürst unter den Malern, genußfroh, reich und in glänzenden Verhältnissen lebend, dabei stets geld- und ruhmsüchtig – ein echter Renaissancemensch und -künstler, der an der hohen Idealität seiner Kunst und der klaren harmonischen Schönheit von Form und Farbe festhält, auch wenn er im Alter den ausgewogenen Bildaufbau auflockert und „barock“ wird. Ihm gegenüber Tintoretto, in bescheidenen Lebensumständen, schlicht und einfach, unbeirrbar in seinem künstlerischen Willen, das nur seelischem Drang, wenn nicht gar seelischer Bedrängnis gehorcht und sich nicht von äußeren Dingen abhängig macht – als Künstler und als Mensch der Repräsentant einer tiefsten Zeit religiöser Erneuerung, ein von großem Mitleid mit der leidenden Menschheit erfüllter glaubensstarker Christ, dem die Kunst Gottesdienst bedeutet. Ist bei Tizian die künstlerische

Absicht ganz auf die Erhöhung des Daseins- und Lebensgefühls gerichtet, so zeigt sich bei Tintoretto in der Loslösung der Farbe vom Gegenstand und in der Entthronung der menschlichen Körperschönheit der tiefe Gesinnungswandel von der Weltbejahung eines goldenen Zeitalters zum weltflüchtigen Jenseitskult eines strengen Kirchenregimentes.

Über Tintoretto's Leben läßt sich nur wenig aussagen. Außer einigen Daten von Bildern und anekdotenhaft ausgeschmückten Berichten ist nicht viel bekannt geworden. Man erfährt, daß er zurückgezogen lebte, philosophische Gespräche mit Geistlichen führte, sehr musikalisch war und, wie man es allen großen Künstlern andichtete, ungemein schlagfertig sein konnte. Man kann keinen der bedeutenden Meister Venedigs als seinen Lehrer nachweisen, vielmehr spricht manches dafür, daß er bei einfachen Handwerkern in die Lehre gegangen ist. Als selbständiger Meister ist er seit 1539 bezeugt, das früheste datierte Bild, das sich erhalten hat, „Apollo und Marsyas“ (1545; Davenport, Privatbesitz), ist im Auftrage Pietro Aretinos gemalt worden, mit dem er befreundet war. Der gefürchtete Kritiker und die übrigen Zeitgenossen Tintoretto's empfanden die skizzenhafte Behandlung der Körperform in vielen seiner frühen Gemälde als Flüchtigkeit und Nachlässigkeit, zumal er seine Bilder in erstaunlich kurzer Zeit fertigstellte.

Motive aus der alten Mythologie, bei denen der junge Künstler auch verfängliche Situationen nicht scheut, wechseln in dieser Frühzeit mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Heiligenlegende ab, denen er ganz neue Fassungen zu geben versucht. Der dramatischen Komposition und der Erzielung einer zunächst noch beschränkten Tiefenwirkung gilt seine besondere Aufmerksamkeit; daneben aber bemüht er sich auch um rein dekorative Lösungen. Mit dem hier wiedergegebenen „Wunder des hl. Markus“ in der Accademia zu Venedig (4,15×5,45 m), das er für den Sitzungssaal der Scuola Grande di S. Marco malt und dort im April 1548 öffentlich ausstellt, ist seine noch unsicher tastende Jugendentwicklung zu einem vorläufigen Abschluß gelangt, und zwar in einer Weise, die nach der Skizzenhaftigkeit mancher Werke überraschen mußte. Die lebensgroßen Figuren sind jetzt durch ein scharf einfallendes Licht plastisch kräftig durchgeformt, fest umrissen und klar gegeneinander abgesetzt, auch wo sie sich

vielfältig überschneiden. In starke Schatten getauchte Figuren und Gruppen lassen die grell beleuchteten Personen um so auffälliger hervortreten. Mit zwingender Gewalt wird der Blick des Betrachters, durch energische Linien geleitet, auf die Hauptträger der Handlung gelenkt, zunächst auf den Evangelisten Markus, den Schutzpatron Venedigs, der, im Sturzflug vom Himmel heruntergestürzt, urplötzlich in glaubhaft gemachter Schwebelage haltmacht und, von niemand bemerkt, dem Martyrium Einhalt gebietet, das an dem nackt am Boden liegenden römischen Sklaven vollzogen werden soll. Die Marterinstrumente zersplittern den Henkersknechten, die sich am Kopf und an den Füßen des Sklaven zu schaffen machen, und der dritte Scherge zeigt die zerbrochenen Werkzeuge mit heftiger Gebärde dem rechts thronenden Richter, der mit allen Zeichen des Entsetzens auffährt und hinunterstarrt, während seine Leute sich vorrecken, um deutlicher zu sehen, zurückweichen oder sich ducken; auf der linken Bildseite begleitet eine entsprechend aufgetürmte neugierige Zuschauermenge das Wunder mit erregten Gesten. Michelangelos Figurenzeichnung, Körperplastik und Bewegungskunst und Tizians leuchtende Farbigekeit sind hier in einer Weise vereinigt, ja gesteigert worden, die bei den Zeitgenossen ebensowohl Bewunderung wie Ablehnung erfuhr. Man erzählte sich, daß der Künstler über die Tür seines Arbeitsraumes die Worte geschrieben habe: „Il disegno di Michelangiolo e il colorito di Tiziano“, d. h. „Michelangelos Zeichnung und Tizians Farbigekeit“. Jedenfalls zeigt uns das Bild deutlich, daß es in der jungen Generation des Manierismus Künstler gab, die zwar das ruhige Gleichmaß der Hochrenaissance ablehnten, aber durchaus nicht zu mittelalterlichen Formgesetzen zurückzugreifen wünschten, vielmehr der letzten Entwicklung der großen Renais-



Jacopo Tintoretto: Wunder des hl. Markus. Venedig, Accademia

sancemeister nacheiferten. Farbige und kompositionell ist das Gemälde meisterlich ausgewogen. Der Hauptvorgang ist in das Zentrum gelegt. Wie ein zuckender Blitz geht eine Zickzacklinie von oben durch die Bildmitte hindurch, von den zum Teil noch außerhalb des Bildes liegenden Füßen des Heiligen durch seinen Körper bis zum Kopf, dann nach rechts springend seinen rechten Arm entlang auf den turbangekrönten Kopf des stehenden Schergen und über die scharf wieder nach links biegenden Falten des Gewandes hinüber auf die nackten Beine und Arme des sich bückenden Henkers, schließlich den Körper des Märtyrers entlang am Boden hinkriechend und in die Beine des knienden Knechtes auslaufend, dessen Fuß wieder vom Bildrand überschritten wird. Nach rechts und links aber branden die Wogen in einander entsprechenden Kurven über die Köpfe und Glieder der Zuschauer hinweg, um nach den Bildrändern hin abzuklingen. Der ganze kunstvolle Aufbau des Bildes ist der rechnend komponierenden Schaffensweise eines echten Renaissancekünstlers durchaus würdig. Aber das Bild enthält auch viele manieristische Züge. Die dramatische Zuspitzung verführt den jungen Meister zu äußerlicher Theatralik, die besonders in den schraubenartig gedrehten Stellungen einiger Personen zum Ausdruck kommt. So trefflich die Muskulatur der nackten Arme und Beine sowie des einen ganz nackten Körpers durchmodelliert und die Beweglichkeit der mensch-

lichen Gestalt durchstudiert ist, so ist doch bemerkenswert, daß gerade die Köpfe und Hände auffällig gering bewertet sind. Wohl spielt die Rechte des hl. Markus eine wichtige Rolle, aber sie ist ebensowenig durchgebildet wie die übrigen Hände. Ähnlich verhält es sich mit den Köpfen; kein einziges Gesicht ist ganz sichtbar, viele liegen im Schatten, selbst das des Heiligen und des Richters, die meisten sind nach unten oder ins Bild hinein gerichtet, die der beiden Peiniger fast ganz verdeckt. Diese Entwertung des Individuums, die in den späteren Werken des Meisters noch deutlicher wird, ist eines der bezeichnendsten Merkmale des manieristischen Stiles.

Unser zweites Bild, der wohl wenig später entstandene „Kampf des hl. Georg mit dem Drachen“ (1,57 × 0,99 m) in der Londoner National Gallery, knüpft in der landschaftlichen Einbettung der Szene durchaus an die venezianische Tradition, vornehmlich an Giorgione, an. Bezeichnend für den manieristischen Stil aber ist, daß der Hauptvorgang, die Bezwingung des Drachens unter dem Beistand einer göttlichen Erscheinung, nicht, wie es Raffael in seinem berühmten Frühbild geschildert hatte, im Vordergrund vor sich geht, sondern in der Tiefe des Bildes, wo bereits ein Opfer des Ungeheuers erschlagen am Boden liegt. Aus der heroischen, traditionell bildbeherrschenden Monumentalgruppe der Kämpfenden macht Tintoretto ein Neben-

motiv, ja nicht genug damit, er taucht die Köpfe von Roß und Reiter in ein ungewisses Dunkel und hebt durch die gesuchte Art der Lichtführung das Hinterteil des Schimmels und das flatternde rosa Gewand des Ritters hervor. Den Vordergrund dagegen füllt er mit der Figur der Prinzessin, die sich der Drache aus dem in der Ferne sichtbaren Königsschlosse geraubt hat, und gibt ihr durch die Bewegtheit ihres Umrisses eine Bedeutung, als sei sie die Hauptsache im Bilde. Ihre ausgreifende Bewegung pflanzt sich wellenartig und stoßweise durch das ganze Bild fort.

Aus der weiteren Entwicklung des Künstlers können wir nur einige bedeutsame Werke hervorheben. Noch heute kennt man über 350 Gemälde Tintoretts, von denen sich mehr als die Hälfte in Venedig, in der Scuola di S. Rocco allein 66 Bilder befinden. Dem kirchlichen Geist der Zeit und der tiefen Religiosität des Künstlers entsprechend sind über 250 Werke Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und der Heiligenlegende oder Madonnen- und kirchliche Repräsentationsbilder, während nur etwa 40 Bilder der antiken Mythologie oder Allegorie gewidmet sind, etwa 25 der Zeitgeschichte und weltlicher Repräsentation, die übrigen dem Porträt.

Aus den fünfziger Jahren sei vor allem ein Bild genannt, das Tintoretto für die Kirche Sta. Maria dell'Orto schuf, der „Tempelgang der jungen Maria“, ein farbenschnönes Gemälde, das offensichtlich Tizians Darstellung des gleichen Vorgangs in der Accademia in neue Form umgießen will. Eine breite Treppe, deren Stufen ein leuchtendes Goldornament zeigen, nimmt fast die ganze Bildfläche ein. Vorn ragen übergroße Figuren mit theatralischen Gesten auf, während die Hauptpersonen in starker Verkleinerung ganz oben in die Tiefe des Bildraumes gerückt sind: der Priester und das winzige, unerschrocken auf ihn zuschreitende Kind Maria. Die Gestalten sind jetzt noch schlanker geworden und haben noch mehr an Individualität verloren als

die Figuren des „Markuswunders“. Einer dekorativen Bildfüllung und wirkungsvollen Raumkomposition wird die plastische Einzelform geopfert. Zwei riesengroße Gemälde im Chor derselben Kirche zeigen eine neue Wandlung Tintoretts um 1560 deutlich: „Das Goldene Kalb“ und „Das Jüngste Gericht“, beide angefüllt mit wildbewegten Gestalten, die noch viel von Michelangelos Formengröße haben. Aber in der schrägen Anordnung großer Gruppen tief in den Bildraum hinein, in der Zusammenfassung gewaltiger Licht- und Schattenmassen bei gezenstisch märchenhafter Lichtführung offenbart sich bereits eine barocke Bildordnung, die mit dem manieristischen Streben nach dekorativer Anfüllung und gleichmäßiger kraftvoller Belebung der ganzen Bildfläche im Kampf steht. Kurz danach, im Jahre 1561, gelingt Tintoretto das Äußerste an perspektivisch genauer und klarer Raumschöpfung in der „Hochzeit zu Kana“, die sich jetzt in der Sakristei der Kirche Sta. Maria della Salute befindet. Eigentlich ist hier der lichtdurchflutete Saal mit seiner durch starke Längs- und Querbalken belebten Decke und seinen vielfach durchbrochenen Wänden die Hauptsache im Bilde, neben der die zahlreichen Figuren, selbst die groß gezeichneten Mägde im Vordergrunde, fast bedeutungslos werden; sogar Christus sitzt winzig klein am äußersten Ende der langen Hochzeitstafel. Eine noch gewaltsamere, jäh in die Tiefe ziehende Perspektive beherrscht zwei in den nächsten Jahren entstehende Bilder zur Markuslegende (das eine in der Accademia in Venedig, das andere in der Mailänder Brera); sie sind zusammen mit dem vierten Markuswunder, der „Errettung des Sarazenen aus dem Schiffbruch“ (in der Accademia) die glänzendsten Zeugnisse für Tintoretts reifen manieristischen Stil vor seinen Werken in der Scuola di S. Rocco.

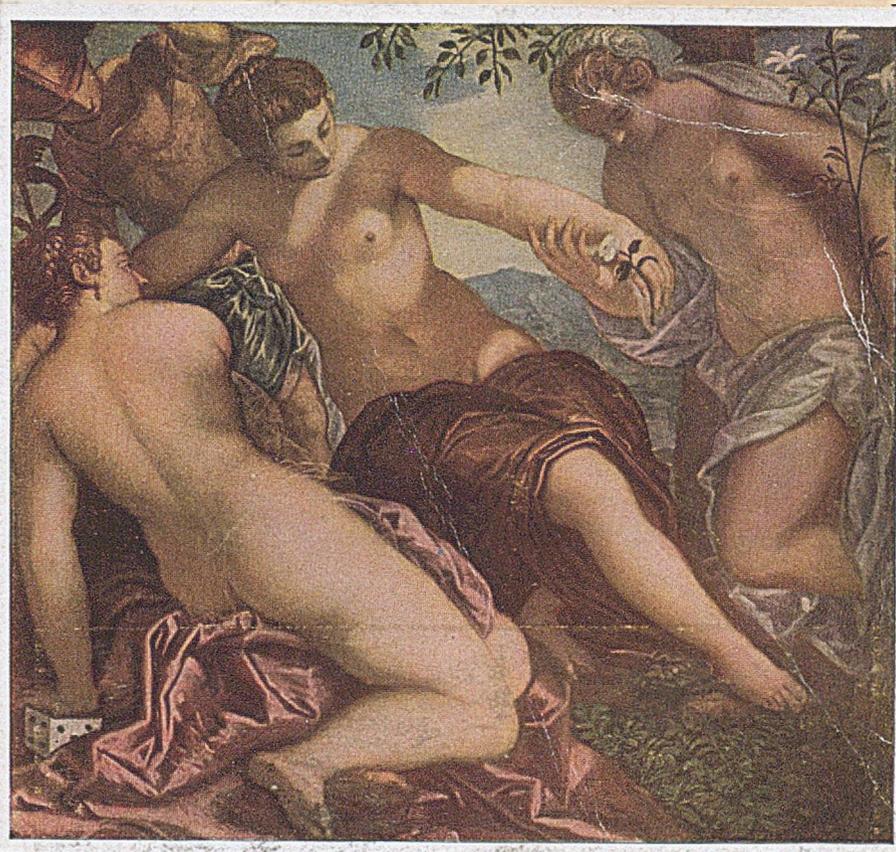
Seit 1567 wird die Richtung in die Tiefe wieder auffällig eingeschränkt, und zugleich mit der stärkeren Einordnung aller Personen in eine Ebene gewinnt auch der Kurvenreichtum, der schon in frühen Gemälden eine bedeutende Rolle gespielt hatte, an Wohllaut und Großartigkeit. Diese Neubelebung der Fläche beginnt mit dem großen Bild der „Verehrung der Madonna durch die drei Camerlenghi“ in der Accademia, erreicht in dem gewichtlosen Schweben, das die Figuren einer „Kreuzigung“ von 1568 in der Kirche S. Cassiano in Venedig miteinander magisch verknüpft, einen hohen Grad dekorativer Schönheit und findet schließlich ihren Höhepunkt in einer Anzahl mythologischer und religiöser Gemälde, wie der „Versuchung des hl. Antonius“ in der Kirche S. Trovaso in Venedig, den „Neun Musen“ in Hamptoncourt, der „Entstehung der Milchstraße“ in London und in den vier 1577–1578 gemalten allegorisch-mythologischen Bildern zur Verherrlichung Venedigs, die sich heute im Anticollégio des Dogenpalastes befinden. Wir müssen uns in der Wiedergabe und Beschreibung auf eines dieser Gemälde, auf „Mercur und die drei Grazien“, beschränken, das wie die anderen drei Tafeln im Anticollégio 1,50 × 1,60 m mißt. Auf den ersten Blick mag man keinen großen Unterschied gegenüber der üblichen venezianischen Mythologienmalerei feststellen können, man denkt an die schönen Frauengestalten Tizians, die selige Verträumtheit Giorgiones und die üppigen Formen bei Palma Vecchio und entdeckt von all dem etwas in dem Gemälde Tintoretts. So

Jacopo Tintoretto:

Kampf des hl. Georg mit dem Drachen. London, National Gallery



venezianisch das Bild nun auch ist, es offenbart doch die gänzlich veränderte Geisteshaltung einer neuen Zeit. Die dekorative Schönheit des gleichmäßig gefüllten und teppichartig durchwirkten Bildfeldes, die durchaus im Widerspruch steht zum festen, klaren Aufbauschema der Renaissance, gibt dem Bild etwas Duftiges, Leichtes, Schwabendes. Keine der drei nackten Frauen steht, sitzt oder kniet wirklich klar und deutlich, obgleich ihre Körper und Glieder feste Umrisse haben; ohne wesentlich verkürzt zu sein, füllen sie fast die ganze Bildfläche aus. Es sind die drei Grazien, in der Mythologie der Alten die Gottheiten der Anmut, Verkörperungen festlicher Freude, strahlenden Glanzes und blühenden Glückes, in ihren Händen symbolhaft ihre Attribute Würfel, Rose und Myrte haltend. Zu ihnen tritt, dem ersten Blick kaum sichtbar, Merkur, der Schönredner und Gott der Kaufleute, der zu seinem Geschäft der Anmut und Gewandtheit bedarf, dessen Erscheinen Glück, Erfolg und Gewinn verheißt. Aber was treiben die vier Personen, warum verbergen sie ihre Gesichter, als hielte Trauer sie umfassen? Wo ist die ausgelassene Sinnenfreude der griechischen Götterwelt geblieben,



Jacopo Tintoretto: Merkur und die drei Grazien. Venedig, Dogenpalast

die in den mythologischen Darstellungen der Renaissancekünstler so berechtigt von dem heiteren Lebensgenuss jenes glücklichen Zeitalters gesprochen hatte? Nach einer alten Deutung handelt es sich bei den vier Gemälden im Anticollegio um allegorische Verherrlichungen der Stadt Venedig und der Weisheit ihrer Staatseinrichtungen. Aber das verstiegen Programatische allein ist es nicht, das den Gehalt unseres Bildes so freudlos macht, vielmehr kommt diese unfrohe, unsinnliche Wirkung aus der Gesinnung der Zeit, die aller Erotik und anderen irdischen Freuden abgeneigt ist. Die Körper vermitteln trotz manchen schönen Umrisse, der tonigen Weichheit der Malerei und mancher sanften Rundung der Körperformen keinen sinnlichen Reiz. Das Spiel des Lichtes, das hier ein Bein, da eine Brust und dort eine Stirn und einen Nasenrücken aufleuchten läßt, und das Spiel der Diagonalen, Parallelen und Kurven, diese ganze echt manieristische Schmücklust, bedeutet dem Künstler der Gegenreformationszeit mehr als der Genuß, den irdische Formenschönheit verschafft. Daher ist der Schoß der Frauen verhüllt, sind die Brüste klein und unplastisch, die Hände und Füße plump, die Gesichter weggeneigt, und die muskulösen Glieder erinnern uns daran (was wir aus Studienzeichnungen wissen), daß der Künstler auch für weibliche Akte männliche Modelle benutzte.

In der gleichen Zeit, in der der unermüdliche, nunmehr sechzigjährige Künstler an diesen Werken und der Ausführung anderer Aufträge für den Dogenpalast sowie an einem Zyklus großer historischer Darstellungen für den Herzog von Mantua (heute in der Münchener Pinakothek) arbeitet, ist er auch an dem Hauptwerk seines Lebens, das er bereits 1564 begonnen hatte, erneut tätig. Es ist die Ausmalung des Bruderschaftshauses der Scuola di S. Rocco, einer Gesellschaft, die sich der Unterstützung der Armen und der Pflege der Kranken widmete und der er selbst seit 1565 als Mitglied angehörte. Schon 1559 hatte er für die Kirche der wohlthätigen Bruderschaft ein Gemälde „Krankenheilung Christi“ geschaffen, dem später noch einige weitere große Werke folgten. Die Arbeiten in der Scuola selbst beginnen 1564 in dem kleineren Saal des Obergeschosses, dem Albergo, dem täglichen Versammlungsraum, mit einer „Verklärung des hl. Rochus“, einem Ovalbild in der Mitte der Decke, um das dann sechzehn kleinere allegorische Darstellungen gruppiert werden. Im nächsten Jahr entsteht das Riesenbild der „Kreuzigung“ mit dem vorn in der Mitte aufragenden Kreuz

Christi und den trauernden Angehörigen und unzähligen Personen, die weit über das Bild hin, tief in den Grund und über die Hügel ringsum verteilt sind. Gewaltig ist alles an diesem Bild, nicht nur die Ausmaße und das Anhäufen aller nur möglichen Bewegungen und Verkürzungen, sondern vor allem das Dämonische der nächtlichen Stimmung, das alle Bildform zu sprengen droht. Unheimlich erregend wirken der scheinbar willkürliche Wechsel der Größenverhältnisse, das spukhafte Emporwachsen von Nachtgespenstern aus dem Dunkel und die geisterhafte Beleuchtung einzelner Figuren, ganzer Gruppen und besonders der magisch leeren Bodenfläche hinter dem Kreuz. Große Schattenmassen sowohl wie grelle Lichtflecken verzehren die Formen und verschlucken die Farben, die nur noch vorn unter dem Kreuz flackernd aufleuchten. Erst zehn Jahre später, nach Entfernung älterer, verdorbener Malereien wird dem Meister die Ausmalung des großen oberen Saales übertragen, die ihn bis 1581 beschäftigt. Ist dieses Riesenwerk, schon rein als Arbeitsleistung eines einzelnen Menschen betrachtet, das Zeugnis einer ungeheuren Schaffenskraft, so ist noch erstaunlicher die

Größe des gedanklichen und künstlerischen Gehaltes, nur vergleichbar der Arena-Kapelle Giottos in Padua, den Stanzen Raffaels und der Sixtinischen Decke Michelangelos im Vatikan. Man muß sich tief in die Gedankenwelt des Zeitalters versenken, wenn man den ganzen geistigen Gehalt des großen Werkes verstehen will, das sich aus 33 sinnvoll und beziehungsreich angeordneten Einzelbildern zusammensetzt. Dem irdischen Aufgabenkreis der Bruderschaft, der Stillung von Hunger und Durst der Armen und der Heilung der Kranken entsprechend, schildert die Deckenmalerei die Errettung des alttestamentlichen Volkes aus leiblicher Not in 21 symbolischen Bildern, während die je 5 Gemälde der Längswände die Befreiung der Menschheit von Leiden und Sünden durch Christus behandeln; dem Altarbild der einen Schmalwand „Erscheinung des hl. Rochus“ entsprechen auf der anderen die monumentalen Einzeldarstellungen der beiden Pestheiligen Rochus und Sebastian. Jedes Bild der Decke und der Längswände steht zu den benachbarten Bildern in inhaltlicher Beziehung, wie auch jede Reihe längs oder quer durch den Saal gleich den Feldern eines magischen Quadrates für sich und als Gegenstück zu den anderen Reihen ihre besondere tiefe Bedeutung hat und ferner auch größere zusammenstehende Gruppen von Bildern innerlichen Zusammenhang haben. Wir müssen uns hier mit diesen Andeutungen über die unerhört großartige Gedankendichtung Tintoretts begnügen, die in ihrer Erhabenheit nicht dadurch beeinträchtigt wird, daß wir ihrem Inhalt heute vielleicht fremd gegenüberstehen. Uns soll mehr die künstlerische Gestaltung beschäftigen, wobei wir uns leider auch auf ein Bild beschränken müssen, auf das hier wiedergegebene „Abendmahl“, eines der großen Wandbilder (5,40 × 4,87 m). Wenn wir es mit einer der bedeutenden Abendmahl-Darstellungen der Früh- oder Hochrenaissance, also von Castagno, Perugino, Leonardo oder Sarto vergleichen, so ist der Unterschied der beiden Zeitalter sogleich deutlich. Jene Künstler idealisieren die Szene, geben den Figuren, die sie einzeln charakterisieren, edle Haltung und verklärten Ausdruck, schmücken den Raum wie einen hellen Festsaal, stellen den Tisch in der vorderen Bildebene klar überschaubar auf und verbannen alles, was an den Alltag erinnern könnte. Tintoretto schaltet zunächst ganz aus, was andere vor ihm geschaffen haben, und baut sich die Szene gänzlich neu auf, so wie er sich den Vorgang als wirklich geschehen denkt. Christus und seine Jünger sind für ihn arme



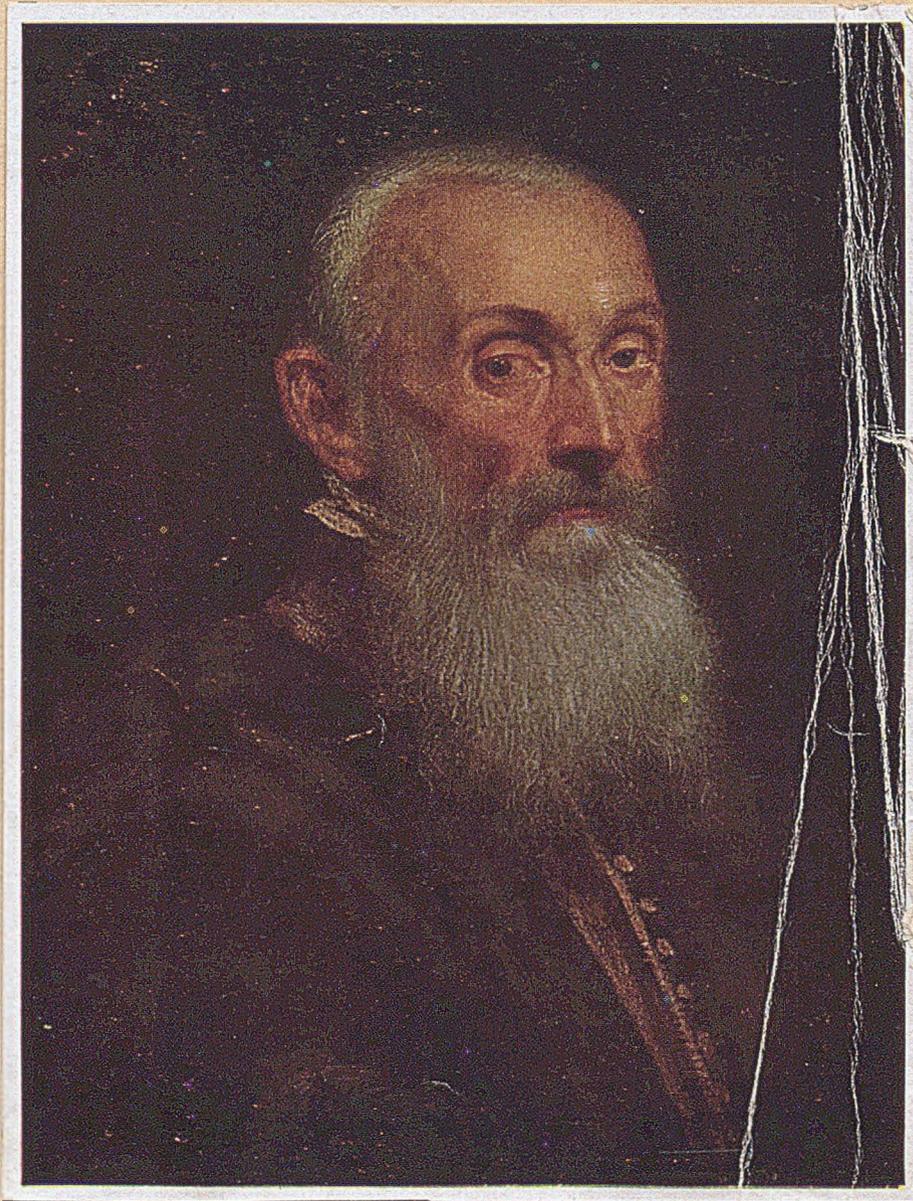
Jacopo Tintoretto: Das Abendmahl. Venedig, Scuola di S. Rocco

Leute, die in einem einfachen Gasthaus einkehren. Daher entwirft er einen durchaus nicht idealen Raum, vielmehr eine dunkle trübe Halle mit unverputztem Gemäuer, rußigem Kamin und rohem Gebälk; im Hintergrund läßt er uns sogar die Küche mit hantierenden Knechten und Mägden sehen, und vorne pflanzt er Bettelvolk auf, wie es sich bei Gelagen als begehrlische Zuschauer einstellt. Den Tisch mit den Hauptpersonen der Handlung aber rückt er schräg in den Mittelgrund, in dem ein ungewisses, trübes Licht herrscht. Die in Form einer schmalen Ellipse zusammengefaßten Gestalten am Tisch sind nur wenig voneinander abgehoben, am stärksten beleuchtet ist eine vom Rücken gesehene übergroße Figur, die vielleicht Judas darstellen soll, ganz tief in der Halle erkennt man an dem Schimmer des Glorionscheines Christus, der Petrus das Brot in den Mund schiebt und an dessen Brust Johannes liegt. Kaum eine der heiligen Personen ist individualisiert, nur wenige andeutend so charakterisiert, wie sie im Neuen Testament und dementsprechend in Leonardos Gemälde erscheinen. Man darf nicht verkennen, daß in all dem eine naturalistische Absicht steckt: so und nicht anders hat sich nach der Ansicht des Künstlers der Vorgang abgespielt. Aber doch ist alles nur Traumverwirklichung, magische Zauberei, hervorgerufen durch ein ganz und gar nicht naturalistisches Spiel des Lichts, in dem alle Wirklichkeit des Einzelnen verschwimmt, alle Lokalfarbe ertrinkt, alles individuelle Leben sich verflüchtigt. In diesem Licht werden die Menschen nur Lichtträger, Ornament, Schmuck der Bildfläche wie das Fliesenmuster des Bodens und die am Gebälk gespenstisch entlangkriechenden Lichtbahnen, die gleicherweise der Raumwirkung wie der Flächenfüllung dienen. So wie hier alles in einen traumhaften Schwebeszustand getaucht ist, der eines der charakteristischen Merkmale des manieristischen Stiles ist, so ist es auch bei den übrigen Wand- und Deckenbildern des oberen Saales. Eine neue Richtung schlägt Tintoretto in einigen Wandgemälden des großen Saales im Erdgeschoß ein, den er zwischen 1582 und 1587 aus-

malt. In der „Flucht nach Ägypten“ und vor allem in den beiden schmalen Bildern „Maria Aegyptiaca“ und „Magdalena“ webt er aus tiefen Schattensmassen und einem Feuerwerk leuchtender Lichtstreifen nächtliche Landschaftsvisionen, in denen die menschliche Gestalt blumenhaft klein neben den grotesken Riesenformen von Baum- und Strauchwerk erscheint. Völlige Auflösung aber alles dessen, was noch der vorigen Generation als schön und heilig galt, kennzeichnet die letzten gewaltigen Werke des großen Meisters, das chaotische „Paradies“ von 1590–1592, das eine ganze 25 m lange Wand des Großen Saales im Dogenpalast bedeckt und an die 500 um Christus und Maria kreisend schwebende Gestalten enthält, und schließlich unter den für die venezianische Kirche S. Giorgio Maggiore gemalten Werken die teppichartig gleichmäßig mit Figuren durchwirkte „Mannalese“ sowie ihr Gegenstück, das ganz visionäre „Abendmahl“, mit seinen vor strahlendem Licht zerschmelzenden Schattenwesen und seinen durch fahle Beleuchtung zerfressenen Farben, beide von etwa 1593/94.

Alle Wandlungen des vielseitigen, stets nach höchster Vollendung strebenden und immer wieder neue Probleme angreifenden Künstlers konnten hier nicht berührt, auch große Bildergruppen, wie das Historienbild und die feierliche Repräsentations-Darstellung, nur gestreift werden. Ein letztes Wort sei noch über seine Bildnismalerei gesagt; denn es ist bemerkenswert, daß Tintoretto, der dem menschlichen Gesichtsausdruck in seinen szenischen Darstellungen so wenig Beachtung schenkte, zu den größten Bildnis-

Jacopo Tintoretto: Bildnis eines alten Mannes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



malern gehört. Wir kennen Gruppen- und Einzelporträts von ihm, darunter nur wenige Bilder von Frauen, ferner Stifterbildnisse in den großen Gemälden, beispielsweise der Scuola di S. Rocco, und in Madonnenbildern. Im großen ganzen bleibt er als Porträtist im Rahmen der venezianischen Tradition, sowohl in der allgemeinen Auffassung wie im Bildausschnitt, doch legt er in geringerem Grade und seltener als Tizian den Ton auf das Repräsentative, arbeitet mehr das nachdenkliche Sinnen heraus. Das wiedergegebene „Bildnis eines alten Mannes“ (58×44 cm) im Berliner Museum gehört wohl der späten Zeit Tintoretts an. Es will nicht mehr sein als ein getreues Abbild eines Menschen, aber trotz seiner Anspruchslosigkeit oder gerade wegen des Verzichts auf alle Äußerlichkeiten wirkt es überzeugend als das Charakterbild eines Willensmenschen, dem Enttäuschungen eines langen Lebens – wie man aus den Zügen herauszulesen glaubt – noch nicht die Festigkeit genommen haben. Zu den ausdrucksvollsten und stärksten Porträts des Meisters gehört sein ernstes Selbstbildnis im Louvre, das er-

greifende autobiographische Dokument eines resignierenden alten Mannes, dessen Leben Mühe und Arbeit, dessen tiefstes Wesen die Demut war.

PAOLO VERONESE (1528 bis 19. IV. 1588). Der in Verona geborene Zeitgenosse Tintoretts, der Maler Paolo Caliari, nach seinem Geburtsort Paolo Veronese genannt, ordnet sich weit weniger einfach als sein venezianischer Widerpart dem Stilbegriff des Manierismus ein, dem er zeitlich als Künstler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts doch angehört. Überblickt man sein Lebenswerk, das er zum größten Teil in oder für Venedig oder für die venezianische Provinz geschaffen hat, so gewinnt man eher den Eindruck, es mit einem Künstler der sinnfrohen, genußfreudigen Renaissance oder des prunkhaften, wieder dem Irdischen zugewandten Barock, ja sogar manchmal des leichtlebigen graziösen Rokoko zu tun zu haben, als mit einem Vertreter des düsteren Zeitalters der Gegenreformation. Denn weltflüchtig, jenseitsverlangend oder auch nur wirklich religiös kann weder die Lebensführung noch die Gesinnung des Malers festlicher Tafelfreuden und verführerisch schöner Frauengestalten gewesen sein, wenn er sich auch dem Geist strenger Kirchlichkeit zuzeiten hat beugen müssen. Stärker ist bei Paolo Veronese das andere Stilmerkmal des Manierismus ausgeprägt, die Lust oder der Zwang, die Bilder bis in alle Ecken mit Leben und Bewegung zu erfüllen und die Bildanlage nicht nach der inneren Notwendigkeit des Stoffes, sondern nur um der dekorativen Wirkung willen zu gestalten.

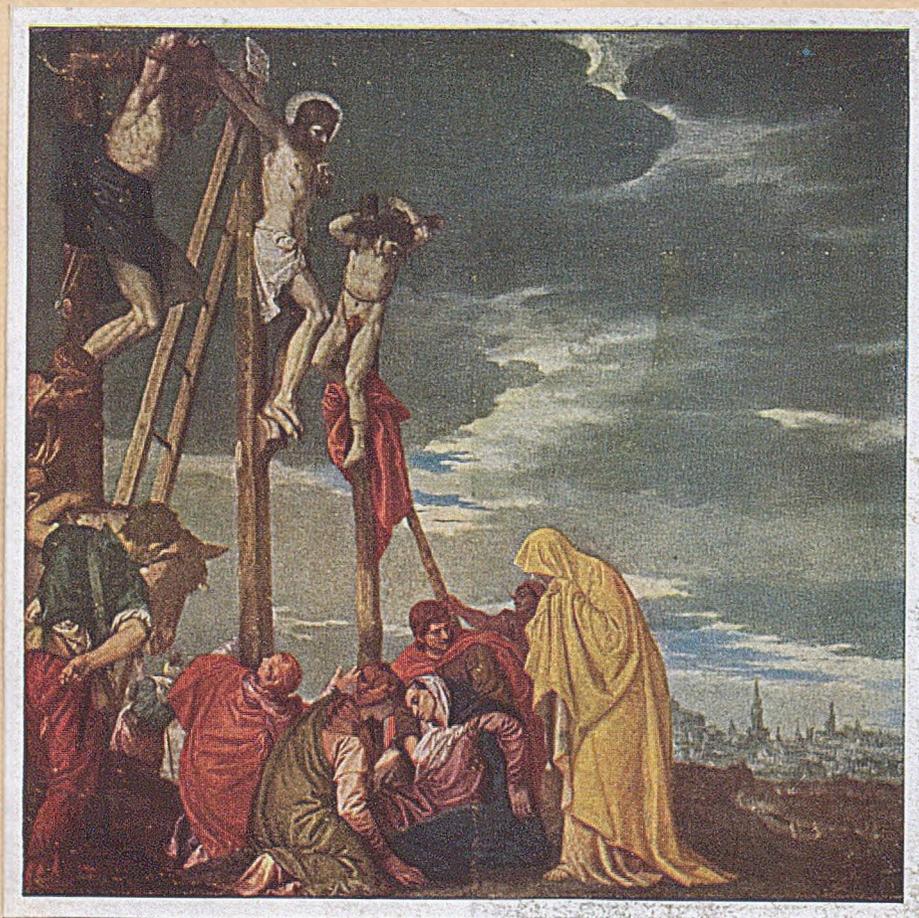
Ähnlich wie bei Tintoretto wissen wir auch von Paolo Veronese nicht viel Biographisches zu berichten. Er scheint anfangs in der Bildhauerwerkstatt seines Vaters in Verona, dann bei seinem Onkel, einem Maler zweiten Ranges, gelernt und sich schließlich an der Graphik des Parmigianino und im nahen Mantua an den Fresken des Giulio Romano, Raffaels begabtesten Schülers, gebildet zu haben. Seit 1551 finden wir ihn mit veronesischen Altersgenossen erst in einer Villa bei Castelfranco, dem Geburtsort Giorgiones, mit allegorischen Fresken beschäftigt, danach mit Historienbildern aus dem Altertum in der von Palladio erbauten Villa Colleoni-Porto in Thiene bei Vicenza, 1552 an Altarbildern für den Mantuaner Dom und wohl schon seit 1553 in Venedig, wo er zunächst mythologisch-allegorische Deckenbilder im Dogenpalast, also an hervorragender Stelle, ausführt. In Venedig bleibt er, nachdem er 1566 die Tochter seines Onkels geheiratet hat, bis an sein Lebensende. Schon bald ist er mit Aufträgen so sehr überhäuft, daß er sie nur mit einer großen Werkstatt bewältigen kann. In den Jahren 1555–1560 und wieder 1565 und 1570 liefert Paolo zahlreiche Werke für die Kirche S. Sebastiano. Von ihnen sind am wichtigsten die äußerst lebendigen und mit starken Untersichten und Verkürzungen an die Decke gemalten Szenen zur Geschichte der Esther (1556) und die Sebastian-Bilder an den Wänden der Chorkapelle (1565), denen man sein eifriges Studium nach Tintoretts „Markuswunder“ anmerkt. Auch in der venezianischen Provinz ist er noch weiterhin tätig, 1562 in der Nähe von Padua, 1572 bei



Paolo Veronese: Hochzeit zu Kana. Dresden, Gemäldegalerie

Vicenza, 1575 in Padua selbst und 1562 auch außerhalb Venetiens in der Nähe von Mantua. Sein bedeutendstes, nicht in Venedig geschaffenes Werk ist die Ausmalung der schönen Palladio-Villa Barbaro-Giacomelli in Masèr bei Castelfranco mit heiter-sinnlichen allegorischen, mythologischen und religiösen Darstellungen. Hier ist, vor allem an der Decke des Kuppelraumes, das Rokoko bereits vorgeahnt. Man erblickt im Rundbild der Kuppel die olympischen Götter, in ganz leichtem Schweben auf Wolken hingestreckt, in ihrer Verkürzung glänzend gezeichnet. Aber diese Deckendekoration beabsichtigt nicht, etwas Wirkliches vorzutäuschen; vielmehr will sie uns nur etwas Anmutiges, Liebliches, durch ihre silbrig kühlen Farben Bezauberndes vorgaukeln. In der auf die Wände übergelenden Wölbung aber läßt der Meister alle Künste der Wirklichkeitsvorspiegelung spielen. Er malt hier Balkonbrüstungen, von denen schwere gedrehte Säulen hochzuragen scheinen, und zwischen den gemalten Säulen die Gestalten der Hausbewohner, die prächtig gekleidete Dame des Hauses, begleitet von einer Frau, die ein Hündchen auf die Balustrade gesetzt hat, und von ihrem jüngsten Sohn, der einen Pfau neckt, während gegenüber zwei ältere Söhne mit einem Pavian ihren Scherz treiben. Auch in den Wandbildern der Zimmer über-

bietet Paolo in der raffinierten Raum- und Wirklichkeitsvortäuschung alles, was man in dieser Art bisher versucht hatte, so wenn er sich selber lebensgroß darstellt, wie er als Jäger frisch und keck durch eine gemalte Tür tritt. So phantasievoll und erfinderisch der Maler sich hier erweist und so beglückt man im Hinblick auf die ernste Haltung der sonstigen Malerei jener Zeit vor der zauberhaften Schönheit dieser Werke steht, tiefe Gedanken, ernsthafte Problemlösungen oder starke künstlerische Wandlungen aus innerem Erleben darf man von ihm nicht erwarten. Man muß ihn sich vielmehr so vorstellen, wie er sich selbst auf seinen bekanntesten Bildern, den Gastmählern, dargestellt hat, elegant und heiter, stark im Genuß und den Freuden des Lebens fröhlich hingeben, also menschlich und damit auch künstlerisch in auffallendem Gegensatz zu Tintoretto. Stets verstanden es die Venezianer, Feste zu feiern, und ihre Künstler, sie zu schildern, aber erst Paolo Veronese hat ihnen den Glanz verliehen, der sich nach Jahrhunderten noch in unserer Vorstellung mit dem üppigen Leben in der reichen Lagunenstadt verbindet. Bezeichnend für den Geist der Zeit ist, daß biblische Legenden den Vorwand für die Bilder solcher Art hergeben müssen, bezeichnend für den Künstler, daß er niemals das Abendmahl darstellt, das Ernst und Würde verlangt hätte; in seinen Umformungen religiöser Stoffe wird das Heilige Nebensache. Das erste dieser Bilder ist das für die venezianische Kirche Sti. Nazaro e Celso geschaffene „Festmahl im Hause des Pharisäers Simon“, das sich heute in der Turiner Sammlung befindet. Ihm folgt die von uns wiedergegebene berühmte „Hochzeit zu Kana“ (2,07×4,57 m), eines der um 1557 für die Familie Cuccina gemalten vier Bilder, die der Dresdener Galerie gehören. Die Szene ist eine breite Terrasse zwischen



Paolo Veronese: Kreuzigung. Paris, Louvre

Prunkpalästen, die, echt manieristisch, wie Theaterkulissen aufgebaut sind. Sie gehören ebenso wie der lebhaft bewölkte Himmel zu dem dekorativen Bühnenzauber, den der Meister als Hintergrund seiner Figuren braucht. Diese aber sind in den vordersten Bildschichten scheinbar zwanglos angeordnet, in den Gruppenbildungen jedoch ungemein kunstvoll ausgewogen, so daß aus dem Zusammenwirken der Formen und Linien und dem Zusammenklang der erlesensten Farben eine hinreißend schöne Malerei von unerhörtem Glanz entsteht. Dabei ist jede Person – ganz unmanieristisch – individuell durchgebildet, wie es ein Künstler der Renaissance nicht anders gemacht hätte, prächtig im Zeitkostüm aus Samt und Seide dargestellt und in edelster Haltung gegeben. Das Symbolische des Vorgangs aber wird unterdrückt. Christus bespricht nicht das Wasser, damit es sich in Wein verwandle und von seiner göttlichen Sendung Zeugnis ablege, sondern sitzt wie ein Zauberer, den Blick starr geradeaus gerichtet und die Stirn magisch erleuchtet, zur Linken seiner Mutter, als wolle er mit seinen Künsten nur sich und den Freunden eine Überraschung bereiten. Die Verwandlung des Wassers in Wein geschieht etwas abseits; aber diese Szene mit dem Alten, der ein Glas unter den Krug hält, einem andern Greis, dem das Wasser im Munde zusammenläuft, und dem stehenden Mann, der genießerisch abschmeckt, ist mit einer psychologischen Feinheit geschildert, die der Künstler sonst selten erreicht. Kunsthistorisch betrachtet ist hier die glücklichste Mischung von renaissancehaften und manieristischen Stilelementen gelungen. Das gilt auch für die fast 10 m breite, außerordentlich figurenreiche zweite Darstellung der „Hochzeit zu Kana“, die der Künstler 1562–1563 für das Refektorium (Speisesaal) des Klosters S. Giorgio Maggiore in Venedig malt (heute ein Glanzstück des Louvre)

und in der er alle großen Leute seiner Zeit porträtiert, als Hochzeitspaar den Herzog von Avalos und die französische Königin Eleonore von Österreich, daneben Franz I. mit Maria von England, den türkischen Sultan Suleiman mit Vittoria Colonna, der Freundin Michelangelos, Kaiser Karl V. sowie einige Kardinäle. In der Mitte des Bildes, unmittelbar vor der Figur Christi, ist ein Quartett dargestellt, in dem der alte Tizian die Baßgeige, der Maler Jacopo Bassano die Flöte, Tintoretto die Violine und Paolo Veronese selber das Cello spielt. 1570 malt der Meister für S. Sebastiano das jetzt in der Mailänder Brera befindliche „Gastmahl im Hause des Pharisäers“, um dieselbe Zeit das gleiche Thema für das Kloster Ser Servi (jetzt im Louvre), 1572 für ein Kloster bei Vicenza das „Bankett Gregors d. Gr.“ und 1572–1573 das berühmte 12 m breite Gastmahlbild für die Mönche von St. Giovanni e Paolo in Venedig (heute in der Accademia), das ihm eine Vorladung vor das Inquisitionstribunal eintrug. Man warf ihm vor, daß er in diesem Kirchenbilde Narren, betrunkene Landsknechte, mißgestaltete Zwerge und andere sich ungebührlich benehmende Personen verwende – ein Mann beugt sich mit blutender Nase über ein Geländer, ein anderer am Tisch reinigt sich die Zähne mit einer Gabel –, und man verlangte die Entfernung solcher Greuel aus dem Gemälde. Aber der Maler beruft sich, laut dem uns erhaltenen Protokoll, dummcreist auf die Narrenfreiheit der Künstler und ändert nur den Titel des Bildes. Hieß es vorher „Gastmahl im Hause des Pharisäers Simon“, so nennt er es jetzt „Gastmahl im Hause des Levi“, also des Zöllners und Sünders, in dessen Umgebung sich solches Gesindel befinden durfte.

Immerhin mag der Künstler unter dem Eindruck der Gerichtssitzung oder unter dem Einfluß strengerer kirchlicher Kreise vorsichtiger geworden sein, denn das Bild, das wir als zweite Probe seines Schaffens wiedergeben, die „Kreuzigung“ im Louvre (1,02 × 1,02 m), unterscheidet sich von seinen anderen Passionsbildern durch den tieferen seelischen Gehalt, der in dem stillen Sterben des Gekreuzigten, dem stummen Schmerz der Trauernden, der dumpfen Schwere der Farben und der strengen Starrheit der Linien zum Ausdruck kommt. Stark dekorativ wirkt auch hier die Vertei-

Paolo Veronese: Raub der Europa. Venedig, Dogenpalast



lung der Massen im Bilde, das durch die Diagonale der Figurenanordnung in zwei Hälften geschnitten wird. Vor allem die gelbgekleidete, sich verhüllende Frau ist eine reine Dekorationsfigur, die nicht aus innerer Notwendigkeit an dieser Stelle steht, sondern nur aus bildgesetzlichen Gründen.

Am glücklichsten ist Paolo Veronese in den szenischen Darstellungen, in denen schön geputzte und reich gekleidete Frauen eine Rolle spielen. Wir nennen aus den fünfziger Jahren die „Marter der hl. Justina“ in den Uffizien, die „Vision der hl. Helena“ in der Londoner National Gallery, aus den sechziger Jahren die „Madonna mit Heiligen“ in der Accademia, die „Findung des kleinen Moses“ im Prado, die „Verlobung der hl. Katharina“ aus der Kirche Sta. Caterina in Venedig (jetzt in der Accademia), die „Marter der hl. Afra“ in Sta. Afra in Brescia und aus den siebziger Jahren die großartigen Allegorien an der Decke des Collegio im Dogenpalast (1576–1577), sowie den hier abgebildeten „Raub der Europa“ (2,40 × 3,03 m) im Anticollagio, dem gleichen Raum des Dogenpalastes, der Tintoretts vier mythologische Bilder (vgl. S. 10/11) bewahrt. Die phönizische Prinzessin Europa hat sich auf dem Rücken des prachtvollen weißen Stieres, in den sich Zeus verwandelt hat, niedergelassen. Er küßt ihr zahn und zart den Fuß – köstlich sein demütvolles Gesicht –, während die Freundinnen ihr behilflich sind und den Stier mit Blumenkränzen schmücken, die von anmutigen schwebenden Amoretten herabgeworfen werden. Die Szene ist im Vordergrund der einen Bildhälfte dargestellt, auf der anderen Seite aber tragt der Stier mit der Prinzessin gemächlich dem Meere zu, in dem er zum dritten Male erscheint, und zwar wie er mit seinem Raub dem anderen Meeresufer, der europäischen Küste, zuschwimmt. Der ganze Hintergrund ist unwirklich gegeben und wirkt wie ein gemalter Theaterprospekt, vor dem sich die Vorbereitung der Entführung abspielt. Die Bildfläche ist bis an die Kanten beinahe gewaltsam ausgefüllt. Unruhig bauschen sich die Gewänder, flattern die Amoretten und bewegen sich die Zweige der Bäume, deren Stämme nirgends glatt aufsteigen, sondern in ihrer Silhouette durch Borken oder spricßende Seitentriebe unterbrochen werden. Der Meister hat das Motiv, bei dem er den ganzen Reichtum seiner Farbenkunst und all seine Grazie spielen lassen konnte, mit Schülerhilfe noch mehrmals wiederholt. – Aus den achtziger Jahren seien noch die vier mythologischen Darstellungen aus dem Fondaco dei Tedeschi, dem Haus der deutschen Kaufleute in Venedig, erwähnt, die das Berliner Museum besitzt, und vor allem die grandiosen Deckengemälde der Sala di Gran Consiglio im Dogenpalast. In dem großen Deckenbild „Triumph der Venezia“ wandelt sich die Grazie, die noch einzelne Figuren zeigen, durch eine ins Ungemessene gesteigerte Wucht der Bewegung kraftstrotzender Körper zwischen gewaltigen und überladenen Bauteilen zu einem prunkvollen Barock. Aber dieser Vorstoß in den neuen Stil bleibt ohne Nachfolge, denn Venedigs Kunst erlischt für lange Zeit nach dem Hinscheiden der großen Meister Tintoretto und Paolo Veronese.

FEDERIGO BAROCCI (1526 oder 1535 – 1612). Aus einer verzweigten lombardischen Künstlerfamilie stammend, wurde Federigo Barocci (oder Baroccio) als Sohn eines Bildhauers in Urbino, Raffaels Vaterstadt, geboren. Sein Geburtsjahr wird in alten Berichten verschieden angegeben; das Jahr 1535 erscheint glaubwürdiger als das frühere Datum. Durch seine Lehrer in der Heimatstadt und im nahen Pesaro auf Michelangelo und Raffael hingewiesen, kommt er wohl schon in jungen Jahren nach Rom, wo er die Werke der großen Renaissancemeister studieren kann. In den bald darauf

in Urbino gemalten Bildern bekundet er aber auch eine gute Kenntnis der Werke Correggios, die er schon damals in Parma gesehen haben muß. 1560–1563 ist er in Rom an der Ausmalung des Kasinos Pius' IV. in den vatikanischen Gärten beteiligt, muß aber angeblich infolge einer Vergiftung durch neidische Mitarbeiter die Tätigkeit unterbrechen und kehrt nach Urbino zurück, in dessen Abgeschiedenheit er langsam zu einem der großen Meister des italienischen Manierismus heranreift. Er arbeitet für die Kirchen seiner Heimatstadt, erhält aber auch zahlreiche Aufträge auf Altarbilder für auswärtige Gotteshäuser, wie für Perugia, Arezzo, Sinigaglia, Pesaro, Ravenna, malt auf Bestellung des Dogen von Genua 1596 eine „Kreuzigung“ für den dortigen Dom, ebenfalls in den neunziger Jahren mehrere Werke für den Mailänder Dom und für römische Kirchen. Vergeblich bemühen sich um ihn als Hofmaler König Philipp II. von Spanien, dem der Herzog von Urbino ein Gemälde Baroccis von 1584 geschenkt hatte („Berufung der Apostel Andreas und Paulus“, heute in Brüssel) und Kaiser Rudolf II., der ein Bild „Brand von Troja“ bestellt hatte, wohl das heute in der Galleria Borghese in Rom befindliche Gemälde, das neben wenigen Bildnissen die einzige nichtreligiöse Darstellung des Künstlers ist.

Das große, 1579 für die Kirche in Arezzo gemalte, jetzt in den Uffizien bewahrte Gemälde „Maria als Fürsprecherin der Armen und Kinder“ (3,59 × 2,52 m), italienisch „Madonna del popolo“, die Volksmadonna, genannt, zeigt Baroccis künstlerische Auffassung, die Wandlungen kaum unterworfen war. Das Bild soll hier zugleich jene unübersehbar große Bildergruppe italienischer Malerci im 16. und 17. Jahrhundert vertreten, die der Ver-

herrlichung der göttlichen Gnade gewidmet sind. Vielfach abgewandelt erscheint auf diesen zahlreichen Bildern die Madonna oder Christus den Menschen oder einzelnen Heiligen, die versonnen oder verzückt hinaufblicken, die Arme ausbreitend niedersinken oder ihre Erleuchtung andern mitteilen. Barocci hat das Motiv oftmals behandelt. In seiner „Rosenkranz-Madonna“ von 1588–1591 in der Kirche S. Rocco in Sinigaglia empfängt der hl. Franziskus die göttliche Offenbarung durch die leibhafte Erscheinung der Gottesmutter, in der „Seligen Michelina“ von 1606 (Vatikan) hat die fromme Jungfrau auf nachtdunklem freien Felde ihre Vision. In dem Uffizien-Bilde befinden wir uns auf einem von Palästen umgebenen Marktplatz, auf dem sich eine große Menge Volks eingefunden hat. In der Mitte der Ansamm-



Federigo Barocci: Maria als Fürsprecherin der Armen und Kinder. Florenz, Uffizien

lung entsteht durch eine Bewegung, die in die Massen gekommen ist, ein Hohlraum unter den schattenwerfenden Wolken, auf denen Christus und Maria, segenspendend und die Menschen Gott empfehlend, hernieder-schweben. Andächtig staunend haben sich die Frauen auf die Knie niedergelassen, und auch die Männer scheinen ergriffen. Aber es klingt in dem Bilde ein eigentümlicher, weltlicher Ton mit, wie er im Manierismus sonst nicht gehört wurde. Ganz rechts dreht ein Mann aus dem Volke seinen Leierkasten und summt dabei vor sich hin, und ein fast nackter Bettler unterhält sich mit ihm. Der Volkston dieser Genreszene schwingt weiter: ein bärtiger Mann blickt lächelnd von seinem Gebetbuch weg auf den Musikanten, und eine madonnenhafte Bäuerin im Kopftuche, die neben ihrem Marktkorb ihr Kind auf dem Arm trägt, wendet sich in seliger Träumerei ebenfalls der irdischen Musik zu. Ihr Kind lauscht und starrt ganz hingerissen und preßt dabei das Fäustchen vor den Mund. Vergebens sucht eine andere junge Mutter auf der linken Seite ihren Knaben auf die göttliche Erscheinung hinzulenken, er faltet gehorsam die Händchen, aber Auge und Ohr und sein bezauberndes Lachen gehören dem Musikanten. Weiter links greift ein Kind keck über die Schulter der Mutter hinweg in das Buch einer knienden jungen Frau, um einige Seiten herauszureißen. Der einzelnen Gestalt und ihrer plastischen Form schenkt der Künstler wenig Beachtung, weich verschmelzende Farben verwischen vielmehr den Kontur, und die Lokaltöne der Stoffe verfärben sich in den Lichtern und Schatten. Das rotbraune Fleisch der Männerkörper bekommt im Halbschatten bläuliche Schillertöne, der zarte helle Fleischtone der Frauen, der Kinder und der Christusfigur erhält in den beschatteten Stellen einen rosigen bis tiefroten Schimmer. Ausdruck und Haltung der zarten und schönen Frauen Baroccis, die oft an Correggios Madonnen und Heilige erinnern, sind, ohne je zu Süßlichkeit zu entarten, wunderbar beobachtet und festgehalten.

Michelangelo da Caravaggio: Bacchus. Florenz, Uffizien



MICHELANGELO DA CARAVAGGIO (28. IX. 1573 bis 18. VII. 1610). Der nach seinem zwischen Mailand und Bergamo gelegenen Geburtsort Caravaggio benannte Maler, der eigentlich Michelangelo Merisi hieß, wurde im April 1584 auf vier Jahre zu einem in Mailand tätigen Tizianschüler in die Lehre gegeben. Die Stadt, in der die Schule Leonardos bald nach des Meisters Wegzug abgestorben war, schien auf künstlerischen Zustrom von außerhalb angewiesen. Dieser kam in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem aus Cremona, während über Bergamo, aus dessen Nähe Caravaggios Lehrer stammte, auch venezianische Einflüsse eindrangen. Um oder bald nach 1590 kommt der junge Künstler nach Rom, wo er zunächst mit Hilfsarbeiten in fremden Werkstätten nur kärglichen Verdienst findet. Nach entbehrungsreichen Jahren wird er entdeckt und von Fürsten und reichen Kardinälen gefördert, die ihm große Aufträge für römische Kirchen vermitteln. Fast jedes seiner kirchlichen Werke erregt jedoch wegen seines krassen Naturalismus einen Skandal. Seine Bilder werden von den Bestellern empört zurückgewiesen, von Kunstsammlern dagegen lebhaft begehrt und gekauft. Wie in seinem Schaffen zeigt sich Caravaggio auch in seiner Lebensführung als rücksichtslose Kämpfernatur, die sich durchsetzen muß. Er ist ein jähzorniger, unsozialer Mensch, ein gewalttätiger Raufbold, der in der übelsten Gesellschaft verkehrt und dauernd mit den Gesetzen in Konflikt gerät. Immer wieder haben sich die römische Polizei und die Gerichte mit ihm zu befassen, mehrmals wird er verhaftet und eingesperrt. Raufereien mit seinen Zechkumpanen und Anrempelungen auf der Straße, bei denen er sogar zu Dolch und Pistole greift, sind an der Tagesordnung. Einmal wirft er dem vorlauten Piccolo in einer Schenke die heiße Schüssel ins Gesicht, ein andermal schlägt er seiner Wirtin, die sich für unbezahlte Miete an seinen Sachen schadloß gehalten hat, als er wegen einer blutigen Schlägerei nach Genua hatte flüchten müssen, die Läden ein. Schließlich, am 31. Mai 1606, wird er gar zum Mörder oder Totschläger. Beim Ballspiel gerät er in einen Streit und erschlägt einen Mann, worauf er, selber schwer verletzt, endgültig Rom verlassen muß. Vergebens wartet er in der Nähe auf die Fürsprache mächtiger Gönner, dann geht er nach Neapel, wo er neue Aufträge findet, kann aber auch hier nicht lange bleiben. In Malta wird er 1608 zum Ritter des Malteserordens geschlagen, bekommt jedoch gleichfalls Streit mit einem Ordensritter und flieht nach Sizilien. Im nächsten Jahre führt er in Messina, Syrakus und Palermo mehrere bedeutende Altäre aus, reist dann in der Hoffnung auf Begnadigung zunächst wieder nach Neapel, wo er einer bewaffneten Bande in die Hände fällt und halbtot geschlagen wird. Nach seiner Wiederherstellung pakt er seine Habseligkeiten auf eine Barke und fährt nach Rom, wird aber infolge einer Verwechslung in Porto d'Ercolo verhaftet. Als er freigelassen wird, ist das Fahrzeug mit seinen Sachen verschwunden. Am Strand umherirrend, zieht er sich ein Fieber zu, dem er erliegt, während seine Begnadigung bereits unterwegs ist. Als sein erstes selbständiges Werk wird der von uns wiedergegebene „Bacchus“ in den Uffizien (98×85 cm) angesehen. In frecher Aufdringlichkeit bietet sich die große rosige Fläche des feisten Körpers dar, dessen rundliche Schwellungen sich in hartem Umriß von dem farbenkräftigen Hintergrund abheben. Höchst raffiniert ist das Spiel und Gegenspiel der großen und kleinen, vollen und halben, kreisförmigen und elliptischen Rundungen des Körpers und des Gesichtes, der Weinflasche, des Weinglases, der Fruchtschale, der Äpfel, Birnen, Feigen und Trauben und demgegenüber die Scharfkantigkeit der ausgezackten Weinblätter und die Hartlinigkeit der Faltenbrüche des Tuches. Die stilisierende Absicht des Künstlers ist trotz naturalistischer Schilderung nirgends zu verkennen. Tote Gegenstände sind verlebendigt, lebende erstarrt. Ein Stilleben ohne menschliche Figur hat Caravaggio um die gleiche Zeit in einem kleinen Bild vor hellem Grund gemalt (Mailand, Biblioteca Ambrosiana), und als Beiwerk wie im „Bacchus“ erscheinen Stilleben häufig in anderen Halbfigurenbildern der ersten römischen Jahre. Auffallend ist bei einer Gruppe solcher Gemälde die Unklarheit über das Geschlecht der Dargestellten; auch der Bacchus unseres Uffizien-Bildes mit seiner rosigen Hautfarbe hat diesen zwitterhaften Zug. Frisch und keck aus dem Leben gegriffene Szenenbilder mit Halbfiguren, wie die in zwei Fassungen erhaltene „Wahrsagerin“ (Paris, Louvre, und Rom, Museo Capitolino) und der „Falschspieler“ (Paris, Privatbesitz), die als Themen und in der lebendigen Art der Auffassung etwas ganz Neues für die römische Kunst darstellten, haben stärksten Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht und sind trotz heftigster Ablehnung durch die älteren

Meister von der jungen Generation, auch in Spanien, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland, oft kopiert und in unzähligen Abwandlungen nachgeahmt worden.

Caravaggios erstes Szenenbild mit ganzen Figuren, etwa 1594/95 gemalt, ist die hier abgebildete, ikonographisch ganz neuartig gestaltete „Ruhe auf der Flucht“ in der Galleria Doria-Pamphili in Rom. Es ist neben dem wahrscheinlich ungefähr gleichzeitigen Halbfigurenbild „Opferung Isaaks“ in den Uffizien das einzige Gemälde, in dem der Meister auf Landschaftsschilderung nicht ganz verzichtet hat. Die engen Zusammenhänge mit dem Manierismus sind hier nicht zu übersehen. Echt manieristisch ist die Erhebung einer Nebenfigur, des geigenden Engels, zur beherrschenden Figur des Bildes. Diese in der Mitte des Vordergrundes in hellster Beleuchtung aufragende Gestalt, die uns – auch das ist bezeichnend für den Stil – den Rücken zugekehrt, verdeckt überdies Teile der beiden eigentlichen Hauptpersonen, der Madonna und des Nährvaters Joseph, die, stillebenhaft und unbewegt, tiefer in das Bild gesetzt und beflissen das Notenheft weit auseinandergerückt werden. Ganz manieristisch ist auch das willkürliche, nur dekorative Eigenleben einiger Gewandteile, vor allem der aufflatternden weißen Schärpe, der das ausgreifende Unterkleid Josephs und der weit ausgebreitete Mantelstoff Marias antworten. Aber in der Darstellung der einzelnen Figuren steckt manche köstliche Naturbeobachtung, deren der weltflüchtige Manierismus nicht fähig war: wie Maria, dem Einschlummern nahe, den Kopf auf die Seite gelegt hat, wie Joseph andächtig und beflissen das Notenheft hält und gegen die aufsteigende abendliche Kühle die großen Zehen seiner groben, bloßen Füße aufeinander setzt, damit sie sich gegenseitig erwärmen, und wie aus dem Schattendunkel das ernste Gesicht des Esels hervorlugt. Die neue weltzugewandte Gesinnung spricht sich aber vor allem in der wundervollen Durchmodellierung des von scharfem Seitenlicht getroffenen Engelkörpers aus, ein neuer Schönheitssinn, der an dem zarten Oberflächenschimmer einer jugendfrischen Haut Gefallen findet und dieser Freude, die einer wichtigen Entdeckung gleichkommt, auch Ausdruck zu geben weiß. Zahlreichen Künstlern hat dieser Akt als Vorbild gedient.

Seit etwa 1597/98 erhält Caravaggio kirchliche Aufträge, zunächst auf drei Matthäus-Bilder für die Cappella Contarelli in der Kirche S. Luigi dei Francesi in Rom. Das mittlere Bild mit der „Inspiration des Heiligen“ zeigte einen groben Fuhrknecht, der mit übergeschlagenen Beinen auf einem schönen Sessel sitzt und sich mit sorgendurchfurchter Stirn ratlos über ein Buch beugt, das er mit der Linken ungeschickt auf den Knien festhält, während die ungefüge Rechte krampfhaft versucht, eine Feder zum Schreiben zu benutzen. Ein etwas lausbubenhafter Engel mit großen Schwanenflügeln steht neben ihm und führt ihm die Hand, die das Evangelium niederschreibt. Als der Künstler das Bild in der Kirche aufstellt, entfernen es die Priester vor Entsetzen über den so überaus kraß und unwürdig geschilderten Heiligen, über seine groben Hände, die nackten Beine und die rücksichtslos zur Schau gestellten plumpen, ja unsauberen Füße. Ein dem Maler wohlgesinnter Kunstfreund greift vermittelnd ein und erwirbt das Bild für seine Sammlung, aus der es später in das Berliner Museum gelangt ist. Caravaggio aber malt für die Kirche eine neue Fassung, in der er den Heiligen veredelt und den Vorgang vergeistigt, jedoch auch auf naturalistische Einzelheiten nicht verzichtet. Wichtig ist, daß in diesem Gemälde das „Existenzbild“ (wie man die in Oberitalien beliebte Schilderung ruhigen, stillebenhaften Daseins benennt) zugunsten einer stärkeren Bewegung aufgegeben ist. Schon die nächsten Bilder zeigen ein Weiterschreiten auf dieser Bahn. Die „Berufung des hl. Matthäus“ läßt Caravaggio in einem kellerartigen Raum vor sich gehen, in den durch hochgelegene, unsichtbare Fenster ein karges, aber scharf geführtes und einzelne Teile grell hervorhebendes Licht auf eine kleine um den Schenkentisch versammelte Soldatengruppe fällt. Mit ausgreifender Geste holt sich der hinzutretende Christus seinen Jünger aus dieser Schar von Männern heraus, denen ein Wechsler gerade Geld aufzählt. Die Gruppe am Tisch, wie eine Alltagsszene realistisch geschildert, wurde ebenso wie die Halbfigurenbilder von übelwollenden



Michelangelo da Caravaggio: Ruhe auf der Flucht. Rom, Galleria Doria-Pamphili

Kritikern als simple Giorgione-Nachahmung verspottet, während die jüngeren Künstler die ganz neuartige Auffassung und Gestaltung der dramatisch zugespitzten Genreszene und die aufregend malerische Beleuchtung aufs höchste bewunderten und zum Vorbild für zahlreiche sittenbildliche Darstellungen nahmen. Ebenso maßgeblich wird für Hunderte von Heiligenbildern des Barock das dritte Matthäus-Bild Caravaggios, auf dem das „Martyrium des Heiligen“ in einer wilden, leidenschaftlichen Szene mit erschreckt auseinanderstrebenden Menschen, dem niedergestürzten Heiligen, dem fast nackten, grell beleuchteten Mordgesellen und dem aus Wolken niederfahrenden Engel geschildert ist. Jede weitere Arbeit des jungen Revolutionärs führt weiter ab vom Renaissance-Ideal des ruhigen Gleichmaßes und vom manieristischen Ideal dekorativer Bildfüllung. Mit schonungsloser Deutlichkeit werden nervenaufpeitschende Szenen dargestellt, beispielsweise wie der ungläubige Thomas seinen Finger in die Seitenwunde Christi bohrt und wie sich die Blicke dreier Männer mit wissenschaftlicher Gründlichkeit auf die schaurige Untersuchung konzentrieren (Potsdam, Neues Palais) oder wie das Kreuz mit dem aufgenagelten Petrus aufgerichtet wird (Rom, Sta. Maria del Popolo). Selbst aus einem visionären Vorgang wie der „Bekehrung des hl. Paulus“ schaltet Caravaggio das Übernatürliche der Erscheinung Christi aus und macht aus ihm einen gewöhnlichen, allerdings schreckenvollen, dramatischen und gespenstisch beleuchteten Sturz vom Pferde. Es ist eines der viel bewunderten Nachtstücke, in denen der Meister unter Verzicht auf alle entbehrlichen Zugaben den höchsten Grad packender Unmittelbarkeit erreicht. Durch rücksichtslose Vereinfachung und kühnen Naturalismus zeichnet sich auch die „Madonna von Loreto“ (um 1604/05; heute in der römischen Kirche S. Agostino) aus; sie wurde daher ebenfalls von den Bestellern zurückgewiesen, vor allem wohl, weil der vor der Madonna kniende Pilger dem Betrachter ungebührlich sein großes Hinterteil und seine schmutzigen nackten Füße entgegenstreckt. Der hier verwirklichte Gedanke des Evangeliums, daß Christus gekommen sei, den Mühseligen und Beladenen zu helfen, war den maßgebenden Kirchenkreisen offenbar zuwider. Über dem Abscheu vor den naturalistischen Einzelheiten

der Armleutemalerei Caravaggios übersahen sie die bei dem Lebenswandel des Künstlers allerdings erstaunliche Reinheit seines Gefühls und die Größe seiner Leistung, ungekünstelte Empfindungen einfacher Menschen mitfühlend wiederzugeben. An den aufgedeckten bloßen Füßen und dem aufgetriebenen Leib der toten Maria seines ergreifenden „Marietodes“, das er um die gleiche Zeit für die Kirche Sta. Maria della Scala in Rom malte, nahm man gleichfalls Anstoß und entfernte es vom Altar; schon 1607 erwarb es Rubens für den Herzog von Mantua, heute befindet es sich im Louvre. Das wunderbare stille Pathos dieser nächtlichen Szene hatte man in Rom, wo man an stärkere Rhetorik gewöhnt war, nicht begriffen.

Diese laute und gebärdenreiche römische Rhetorik besitzt freilich in hohem Maße Caravaggios um 1602/04 für die Kirche Sta. Maria in Vallicella in Rom geschaffene „Grablegung Christi“ (3,00 × 2,03 m), heute in der Pinacoteca Vaticana, wiederum ein Nachtstück von starker Eindringlichkeit, Geschlossenheit und Monumentalität und wiederum ein Werk, das als Musterbeispiel meisterhafter Lichtbehandlung für zahllose Bilder nicht nur italienischer, sondern auch ausländischer, vor allem niederländischer Künstler maßgebend wird. Sogar Rubens, ein begeisterter Lobredner des lombardischen Meisters, der später Caravaggios bedeutende „Rosenkranzmadonna“ (1607 in Neapel gemalt, heute in Wien) für die Dominikanerkirche in Antwerpen erwarb oder mit anderen Künstlern deren Erwerbung und Stiftung für die Kirche betrieb, hat die „Grablegung“ während seines römischen Aufenthalts frei kopiert. Er hat dabei aber einige Schrofheiten gemildert und der Johannesfigur, die sich bei Caravaggio nur schwach aus dem Schattendunkel löst, eine etwas stärkere Bedeutung gegeben; die kleine Rubenssche Nachschöpfung befindet sich jetzt in der Lichtenstein-Galerie in Wien. Beide Künstler haben aus dem würdigen Nikodemus einen muskulösen Lastträger gemacht, während sie dem Leichnam Christi bei aller Naturwahrheit heroische Schönheit verleihen. Bezeichnend aber für die rohe Gesinnung der Zeit, die an einer überdeutlichen Schilderung grausamster Menschenquälereien ihre Freude hat, ist die Rücksichtslosigkeit, mit der Johannes den Körper seines toten Herrn gerade an der klaffenden Seitenwunde packt.

Die gleiche unbekümmerte Gesinnung zeigt sich, wenn Caravaggio in seiner „Madonna dei Palafrenieri“, die er um 1605/06 für St. Peter in Rom malt, den halbwüchsigen Christusknaben, der zusammen mit seiner Mutter den Kopf der Schlange, d. h. die Erbsünde, zertritt, ohne Scheu in aufdringlicher Entblößung darstellt, ja die Blöße noch durch hart einfallendes Licht absichtlich betont. Auch dieses in der Erfindung und Gestaltung großartige Gemälde, das noch wegen anderer Respektlosigkeiten verletzend wirkte, erregte bei den Kardinalen Anstoß und ging als Schenkung der Stifter in den Privatbesitz des Scipione Borghese über (heute Galleria Borghese in Rom). Mit ähnlicher Keckheit hatte der Meister schon kurz vor 1600 in dem hier wiedergegebenen Berliner Bild „Amor als Sieger“ (1,54 × 1,10 m) einen nackten, wundervoll model-

lierten Jungenkörper dargestellt, einen reizenden Bengel mit großen Adlerflügeln, dessen ungeniertes Zurschaustellen seiner Nacktheit noch durch ein spitzbübisches Lächeln unterstrichen wird; der freche Liebesgott triumphiert über irdische Macht, Wissenschaften und Künste, deren Symbole er mit Füßen tritt. Die starke plastische Durchformung der menschlichen Gestalt, die der Künstler als 20- bis 25jähriger Draufgänger anstrebt, weicht in seinen letzten Bildern einer mehr malerisch bestimmten Auffassung. Die bedeutendsten dieser Werke sind neben der bereits genannten

„Rosenkranzmadonna“ in Wien die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ in der Neapler Kirche des Monte della Misericordia, die „Geißelung Christi“ in S. Domenico Maggiore in Neapel und die „Geburt Christi“ im Museum von Messina. In Malta malte er 1608 sein bestes Porträt, das „Bildnis des Großmeisters Alof de Wignacourt“ (heute im Louvre), eine stolze Figur in glänzendem Harnisch mit einem helmtragenden Pagen zur Seite.

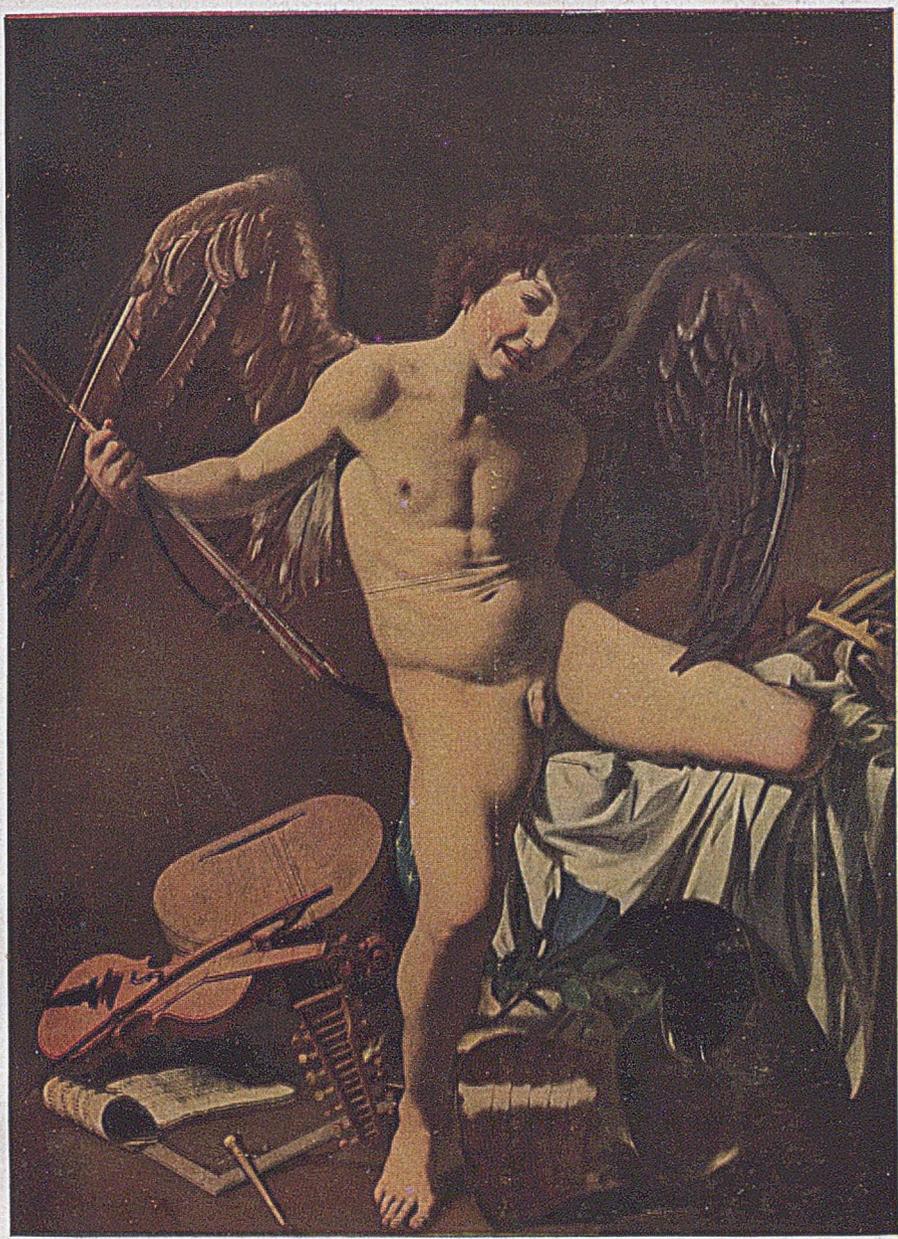
ORAZIO GENTILESCHI (um 1565 bis um 1638). Unter den zahlreichen Nachfolgern und Nachahmern Caravaggios ragt Orazio Lomi aus Pisa hervor, der Sohn eines florentinischen Goldschmiedes; vermutlich wegen einer Erbschaftsbestimmung nahm er den Familiennamen seiner Mutter an, unter dem er bekanntgeworden ist. Schon in jungen Jahren, um 1582, kommt er nach Rom, wo er als Schüler der Manicristen an der Freskoausschmückung der neu erbauten Bibliothek des Vatikans beteiligt wird und bald mit selbständigen Wandbildern in Kirchen und Palästen hervortritt. Aber erst in der Tafelmalerei, mit der er um 1600 beginnt, macht sich der Einfluß Caravaggios bemerkbar, zunächst in einigen Bildern kleinen Formats, dann vor allem in den eindrucksvollen Werken seiner Altarkunst. Caravaggios effektvolle Helldunkelmalerei erscheint in den Schöpfungen Gentileschis freilich gedämpft und verfeinert. Seine eigentümliche Vorliebe für klaren Aufbau, strenge Formen und herbes Kolorit verleiht seiner Malerei einen Zug von einzigartiger Feierlichkeit. Von den frühen Tafeln verdient neben zwei Altarbildern in römischen Kirchen, der „Taufe Christi“ in Sta. Maria della Pace und der „Stigmatisierung des hl. Franziskus“ in S. Silvestro in Capite, besonders das rührende Bild der von einem Engel im Lautenspiel unterwiesenen hl. Cäcilie in der

Galleria Corsini in Rom Beachtung. Bald nach diesen Arbeiten wird das früher meist für ein Hauptwerk Caravaggios gehaltene Bild der „Lautenspielerin“ in der Wiener Lichtenstein-Galerie (1,44 × 1,30 m) entstanden sein, das wir hier wiedergeben; seine Zuschreibung an Gentileschi wird allerdings noch nicht allgemein anerkannt. Die ungemein reizvolle und gefällige Darstellung des jungen Mädchens, das die Saiten seines Instrumentes stimmt, weist alle Vorzüge der ins Lyrische gehobenen und durch malerische Feinheiten geadelten Kunst Gentileschis auf.

Ganz anders als dieses Werk wirkt das Bild „Die Heiligen Cäcilie, Valerian und Tiburtius“ in der Mailänder Brera, das Gentileschi um 1620 gemalt hat. Der streng lineare Stil, der bereits die frühesten Tafeln beherrschte, erfährt



Michelangelo da Caravaggio: Grablegung Christi. Rom, Pinacoteca Vaticana



Michelangelo da Caravaggio: Amor als Sieger. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

hier seine höchste Steigerung. Der Bildaufbau erscheint nüchtern errechnet, jede Bewegung versteinert, die Farbgebung hart und kalt, aber der feierliche Gesamteindruck ist doch erstaunlich. Im Jahre 1621 folgt Gentileschi einem Ruf nach Genua, wo um 1624 wiederum ein bedeutendes Altarbild entsteht, die „Verkündigung“ für die Kirche S. Siro (jetzt in der Turiner Pinakothek), deren zartes Helldunkel die holländische Interieurmaleri vorzubereiten scheint. In den späteren Werken, die der Künstler noch in Italien, dann auf Einladung der Maria de' Medici in Frankreich und zuletzt am Hofe Karls I. in England schuf, erstarrt sein Können immer mehr zur Manier. Gentileschis Erbe übernahm seine begabte Tochter Artemisia, deren Darstellungen leidenschaftlich bewegter Vorgänge und starker Gemütsbewegungen keine weiblichen Züge verraten und deren Porträtschaffen in London sogar den Ruhm ihres Vaters übertraf.

ANNIBALE CARRACCI (Okt. 1560 bis 15. VII. 1609). Annibale, der bedeutendste aus der Bologneser Künstlerfamilie der Carracci, wurde ebenso wie sein Bruder Agostino (1557-1602) nach beendeter Lehrzeit bei einem der einheimischen Meister in die Werkstätte seines Vetters Ludovico (1555 bis 1619) aufgenommen, als dieser von seiner mehrjährigen Ausbildungsreise nach Bologna zurückgekehrt war. Ludovico Carracci wußte sein eingehendes Studium der florentinischen und venezianischen Malerei, nament-

lich aber der allgemein bewunderten Kunst des Parmesaner Meisters Correggio sowie der Mantuaner Fresken des Raffael-Schülers Giulio Romano klug zu nutzen. Sein und seiner Vettern viel gerühmter und geschmähter „Eklektizismus“ (Verschmelzung fremder Stilelemente) war kein geistloses, unorganisches Zusammentragen der verschiedenen Anschauungsweisen, sondern ein selbständiges, schöpferisches Umgestalten zu etwas Neuem. Annibales Gemälde der in Bologna verbrachten Frühzeit sind meistens Anbetungsbilder. Den heiligen Personen sind hier höchste Würde, edelste Schönheit, anmutigster Ausdruck verliehen, den Anbetenden innigste Hingabe und pathetisch gesteigerte Gebärden. Über den in stimmungsvollen Landschaften eingebetteten Szenen schweben die reizendsten Engelkinder, blicken voll ernster Trauer von Wolken herab in den Bildern der „Beweinung Christi“ oder musizieren in hingebungsvollem Eifer über einer „Taufe Christi“. Der junge Meister verfügt dabei über alle Stufen der Empfindung von zartester Lyrik bis zu höchster Dramatik und besitzt „das neue laute Pathos, das ein gesteigert Seelisches nur durch ein gesteigert Körperliches auszudrücken vermag“. Mag der Propagandageist in diesen Werken uns oft verstimmen, mag die zuweilen allzu deutliche Absicht, Rührung zu erwecken, uns sogar abstoßen, so müssen wir doch gestehen, daß der Adel der Gestalten, die Macht der Beseelung und die Kraft und Wucht der Bewegung uns oft zur Bewunderung mitreißen. Gegen Mitte der außerordentlich fruchtbaren neunziger Jahre liefert Annibale für das bei Parma gelegene Reggio, das viele Bilder bei ihm bestellte, ein vielfiguriges, aber klar gegliedertes Historiengemälde „Almosenspende des hl. Rochus“ (heute in Dresden). Gleichzeitig malt er Landschaften von zarter lyrischer Stimmung in der Art der Venezianer (die schönste in Leipziger Privatbesitz, andere im Louvre), eine kleine Anzahl Madonnenbilder und einige Porträts sowie mythologische Szenen. Außerdem ist er während der Dauer seines Aufent-

Orazio Gentileschi: Lautenspielerin. Wien, Liechtenstein-Galerie



haltes in seiner Heimatstadt gemeinsam mit seinen Verwandten an dem mythologischen Wandfries-, Kamin- und Deckenschmuck einiger Bologneser Adelspaläste tätig. Gleich seinem Bruder Agostino ist Annibale schon um 1580 in Parma, um die Mitte der achtziger Jahre in Venedig gewesen. 1595 wird er zu einem besonderen Auftrag nach Rom geholt, wo er bis an sein Lebensende bleibt, während sich Agostino, der ihm 1597 nachgereist ist, bald wieder nach Bologna und schließlich nach Parma begibt.

Von den vielleicht noch in Bologna, wahrscheinlicher schon in Rom ausgeführten Tafelgemälden, die Themen der antiken Götterlehre behandeln, wählen wir das farbenprächtige Wiener Bild „Venus und Adonis“ von etwa 1594/96 (2,16 × 2,46 m). Annibale hat hier den neuen Stil bereits entschieden verwirklicht. Manieristisch ist freilich noch das Streben, die ganze Bildfläche bis an die Ränder zu füllen, und von dem älteren Stil her stammt auch die diagonale Lagerung der nackten weiblichen Figur quer durch das ganze Bild (vgl. Tintoretts „Mercur und die Grazien“, Abb. S. 11). Aber wie klar und einfach sind hier die Stellungen gezeichnet, wieviel lebensstrotzende Kraft und sinnliche Schönheit steckt in diesen Gliedern, wieviel mehr wirkliches Leben in jeder Bewegung, wieviel mehr Naturbeobachtung in der Schilderung der Tiere! Da ist der Jäger Adonis, der schönste der Menschen, den Venus in ihren Bann gezogen hat. Übersättigt von der Liebe will er fort, ihn lockt die Jagd auf gefährliches Wild, und mit starker Geste zerstreut er die Einwände der liebeverlangenden Göttin. Der spannendste Moment des Abschieds ist gewählt, schon wendet sie sich ihrem Knaben Amor zu, schon zerren an dem Jäger die Hunde, die wilden Gesellen der Jagd. Ein gewandeltes, sinnenfrohes Weltgefühl durchströmt das Werk.

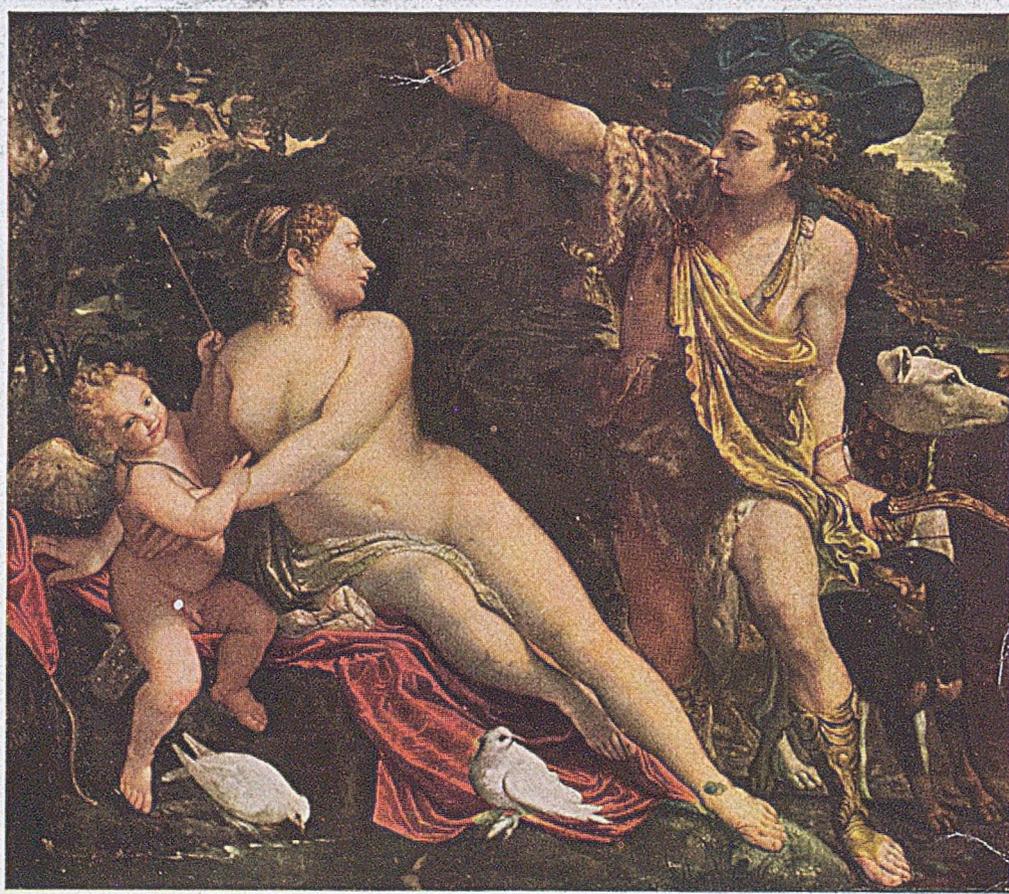
Am stärksten spüren wir das neue Lebensgefühl des Barock in dem großen Werk, zu dem Annibale 1595 von dem erst 21jährigen Kardinal Odoardo Farnese nach Rom

berufen wird, dem Hauptwerk seines Lebens, das ihn acht Jahre, wenn auch nicht ausschließlich, beschäftigt. Es ist die wohl 1597 begonnene Ausmalung des etwa 20 m langen und 6 m breiten Tonnengewölbes in der Galerie des eben erst vollendeten Palazzo Farnese. Bezeichnend für den Geist der neuen Zeit, daß ein Kardinal des päpstlichen Rom die Aufgabe stellt, den Triumph der Liebe im Weltall an die Decke seines Repräsentationssaales zu malen. Der Künstler übernimmt Anregungen von der Sixtinischen Decke Michelangelos, gibt aber den Einzelbildern ein Übergewicht gegenüber der gliedernden Scheinarchitektur und den Giganten, die das Deckengewölbe tragen und schamhaft das Haupt vor den gewagten Darstellungen des Liebesgenusses auf den Bildern verhüllen. Auch die anmutige Deckendekoration Raffaels in der Villa Chigi, der späteren Villa Farnesina, hat der junge Meister auf sich wirken lassen, aber das dekorative Element zu einer echt barocken, üppig wuchernden Plastik gesteigert. Ein großes Bild in der Mitte der Decke schildert den Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, einen wahrhaft bacchantischen Zug nackter Gestalten, die Wein- und Liebesrausch vorwärts treiben. Die anderen Darstellungen sind den Liebesabenteuern der Götter und Heroen des Altertums gewidmet. Das Gesamtwerk, an dem Agostino mit zwei Bildern beteiligt ist und an dessen Ausführung seit 1602 Domenichino und andere Künstler mitwirken,

erregt die größte Bewunderung der Zeitgenossen, so daß der gefeierte Meister mit zahlreichen Aufträgen nebenher bedacht wird. In alten Berichten heißt es freilich, er sei über die geringe Entlohnung durch den Kardinal erbost, nach Vollendung der großen Deckenmalerei (um 1604/05) in Trübsinn gefallen und habe in den letzten Jahren nicht mehr gearbeitet.

Unter den vielen Gemälden, die bis etwa 1605 in seiner mit zahlreichen bedeutenden Hilfskräften arbeitenden Werkstatt in Rom entstehen, sind wieder Anbetungs- und Beweinungsbilder. Von anderen religiösen Tafeln nennen wir vor allem das in der Londoner National Gallery bewahrte eindrucksvolle Bild „Domine, quo vadis“ mit der Erscheinung des kreuztragenden Christus, der an dem erschrockenen Petrus vorbeischiebt. Annibale beweist hier, daß das Pathos seiner Jugend noch einer Steigerung fähig war. Die

poetische Verklärung, das Ziel seiner Kunst und der seiner großen Schülerschar, erhält jetzt einen heroischen Schwung. Der Meister erreicht jenen großartigen, monumentalen Stil, der durch die Geschlossenheit des Figurenaufbaues und die gewaltige, wenn auch meist sparsam angewandte Rhetorik der Gesten für das ganze 17. Jahrhundert vorbildlich wird. Auch die nicht ganz eigenhändigen mythologischen Tafelbilder der reifen römischen Zeit, die von Amoretten umgaukelte „Schlafende Venus“ (ursprünglich für eine Decke im Palazzo Farnese bestimmt, heute in Chantilly) und die „Danaë“ der Bridgewater Gallery in London, haben diesen heroischen Zug, der sie zu Vorbildern des französischen Klassizismus werden läßt. Das gleiche trifft auf die Landschaften zu, sowohl auf die „Landschaft mit der Flucht aus Ägypten“ in der Galleria Doria-Pamphili, wie auch die „Römische Landschaft“ in Berlin (0,80 × 1,43 m), die wir hier wiedergeben. Sie ist einfach und klar aufgebaut, kein zufälliger Naturausschnitt, gibt aber trotz der festgefügtten Idealkonstruktion mit dem kastellartigen Brückenkopf Raum für reizvolle Fernblicke durch die Brückenbögen hindurch



Annibale Carracci: Venus und Adonis. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

und für poetische Einzelheiten im Vordergrund, die zum Verweilen verlocken. Hier ist Giorgiones Stimmungspoesie, die auch in den novellenhaften Figuren zum Ausdruck kommt, in das Weltgefühl des Barock übersetzt.

Wir wissen nicht, wie die beiden großen Meister, die in Rom gleichzeitig den Barockstil in der Malerei begründeten, persönlich zueinander standen, aber wir erfahren, daß Caravaggio seinen Rivalen zu den „valentuomini“, den bedeutenden Menschen, zählte. Der Spalt, der die Anhänger der beiden Richtungen trennte, war gewiß schärfer als der zwischen den Meistern selbst. Die römische Geistlichkeit bevorzugte zweifellos den Meister aus Bologna, dem sie im Pantheon neben der Ruhestätte Raffaels ein Grab einräumte.

GUIDO RENI (4. XI. 1575 bis 18. VIII. 1642). Als bedeutendster, jedenfalls erfolgreichster Bologneser Meister aus der Schule der Carracci gilt Guido Reni, auch kurz il Guido genannt. Als Sohn eines Musikers in Calvenzano bei Bologna geboren, tritt er schon mit knapp neun Jahren als Lehrling in die Werkstatt des in Bologna ansässigen Antwerpener Malers Dionys Calvaert (um 1540–1619) ein. Von etwa 1595 bis 1599 arbeitet er bei Ludovico Carracci, der ihn wegen seiner engelgleichen Schönheit sehr geliebt haben soll. Seine Mitschüler bei beiden Meistern waren Francesco Albani (1578–1660), der als Maler zahlreicher mythologischer und allegorischer Bildchen berühmt geworden ist, und Domenichino (s. S. 22/23).

Guido Reni kommt um 1600 oder 1602 zum erstenmal nach Rom, findet aber anscheinend im Gegensatz zu seinen beiden Mitschülern keine rechte Fühlung mit Annibale Carracci. Er kehrt nach Bologna zurück und arbeitet gemeinsam mit Ludovico in der außerhalb der Stadt gelegenen Kirche S. Michele in Bosco an Fresken, von denen nichts erhalten geblieben ist. 1605 ist er wieder in Rom, wo er zunächst in Caravaggios Hell-dunkelmanier eine un-erquickliche „Kreuzigung des Petrus“ (heute in der Pinacoteca Vaticana) ausführt. Im Wettstreit mit Domenichinos „Geißelung des hl. Andreas“ malt er

1608 für die Kirche S. Gregorio Magno ein aufsehenerregendes Fresko mit dem „Gang des hl. Andreas zur Richtstätte“, das das Wandbild seines einstigen Mitschülers an Lebendigkeit und Farbenkraft weit übertrifft. Deutlicher noch zeigt sein 1609 gemaltes Deckenfresko im Casino Rospigliosi (früher Casino Borghese), welches Ziel er verfolgt: ideale Schönheit gegenwärtig zu machen, eine Schönheit, wie sie in Wirklichkeit nicht vorhanden sein kann. Dieses einst übermäßig gefeierte Werk, „das vollkommenste italienische Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte“ (Burckhardt), ist die hier wiedergegebene weltbekannte „Aurora“, deren Ruhm heute freilich stark verblaßt ist. Vier feurige Rosse ziehen den Sonnenwagen, lässig gelenkt vom goldgelockten Phöbus Apollo, den anmutige, sittsam gekleidete Dienerinnen, die Horen, Gottheiten der Jahres- und Tageszeiten, begleiten. Voran schwebt in gebauschten Gewändern die rosenstreuende Aurora, die Göttin der Morgenröte, die dem Bilde den Namen gegeben hat, und über dem Viergespann fliegt, mit der Fackel den Himmel entzündend, Amor, während die Dämmerung allmählich von der Erde entweicht. Alles atmet höchsten Adel der Form, jede Einzelheit ist mit größter Meisterschaft gezeichnet, und ein hoher Schwung geht durch die ganze in hell und warm

leuchtenden Farben angelegte Komposition. Für unser Gefühl hat sich jedoch Reni in seinem Streben nach himmlischer Schönheit vergriffen, seine Figuren sind allzu „gefällig“, seine Farben allzu „schön“. Gelegentlich hat Reni, wenn auch nur zaghaf, die illusionistische Darstellungsweise angewandt, so bei der Kuppel der von ihm 1610 ausgemalten Privatkapelle des Papstes Paul V. (Borghese) im Quirinalspalast zu Rom und 1614 in Bologna in dem sehr ein-



Annibale Carracci: Römische Landschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

wiederzuholen, und die römischen Kardinäle fahren ihm bis an die Grenzen der Stadt entgegen, um ihn im Triumph zurückzubringen. Sein Aufenthalt scheint bis 1622 zwischen Rom und Bologna häufig gewechselt zu haben. 1620 malt er auch Fresken in Ravenna, und im gleichen Jahr führt er Verhandlungen über Arbeiten in Neapel, die sich jedoch zerschlagen, weil die dortigen Künstler, darunter der Spanier Ribera, gegen den ortsfremden Meister intrigieren. Seit 1622 lebt Reni anscheinend dauernd in Bologna. Sein bedeutendstes Altarwerk ist die große „Himmelfahrt der Maria“ in der Kirche S. Ambrogio in Genua (um 1616/19). Aber auch unter seinen übrigen kirchlichen Gemälden finden sich eindrucksvolle Bilder, wie der frühe „Simson“ in der Pinacoteca in Bologna, die beiden stimmungsvollen Genrebilder „Joseph mit dem Christuskind“ und „Maria in der Nähsschule“ in Leningrad und der vielbewunderte „Erzengel Michael“ (um 1630) in der römischen Kapuzinerkirche Sta. Maria della Concezione. Ein Übermaß von Sentimentalität aber erleidet den Genuß vieler Werke, namentlich der auch durch ihre Farben unerfreulichen Arbeiten der klassizistisch kühlen Spätzeit seit 1630. Besonders abstoßend sind die süßlichen Darstellungen des nackten Christuskindes und die unzähligen Bilder mit dem Kopf des dornenge-

Guido Reni: Aurora. Rom, Palazzo Rospigliosi



drucksvollen Fresko „Glorie des hl. Dominikus“ über dem Grabmal des Heiligen in der Kirche S. Domenico. Aber er war im Grunde eine konservative Natur, und es lag ihm nicht, bei solchen Arbeiten neue, überraschende Lösungen zu suchen. Obgleich sich seine lyrische Art auch der römischen Forderung eines hochdramatischen Monumentalstiles nicht recht anzupassen vermochte, wurde er in Rom mit Aufträgen überhäuft und überschwänglich gefeiert. Als er aus übermäßiger Empfindlichkeit 1611 die Stätte seines ersten Ruhmes verläßt und nach Bologna zurückkehrt, bietet der Papst alles auf, um ihn

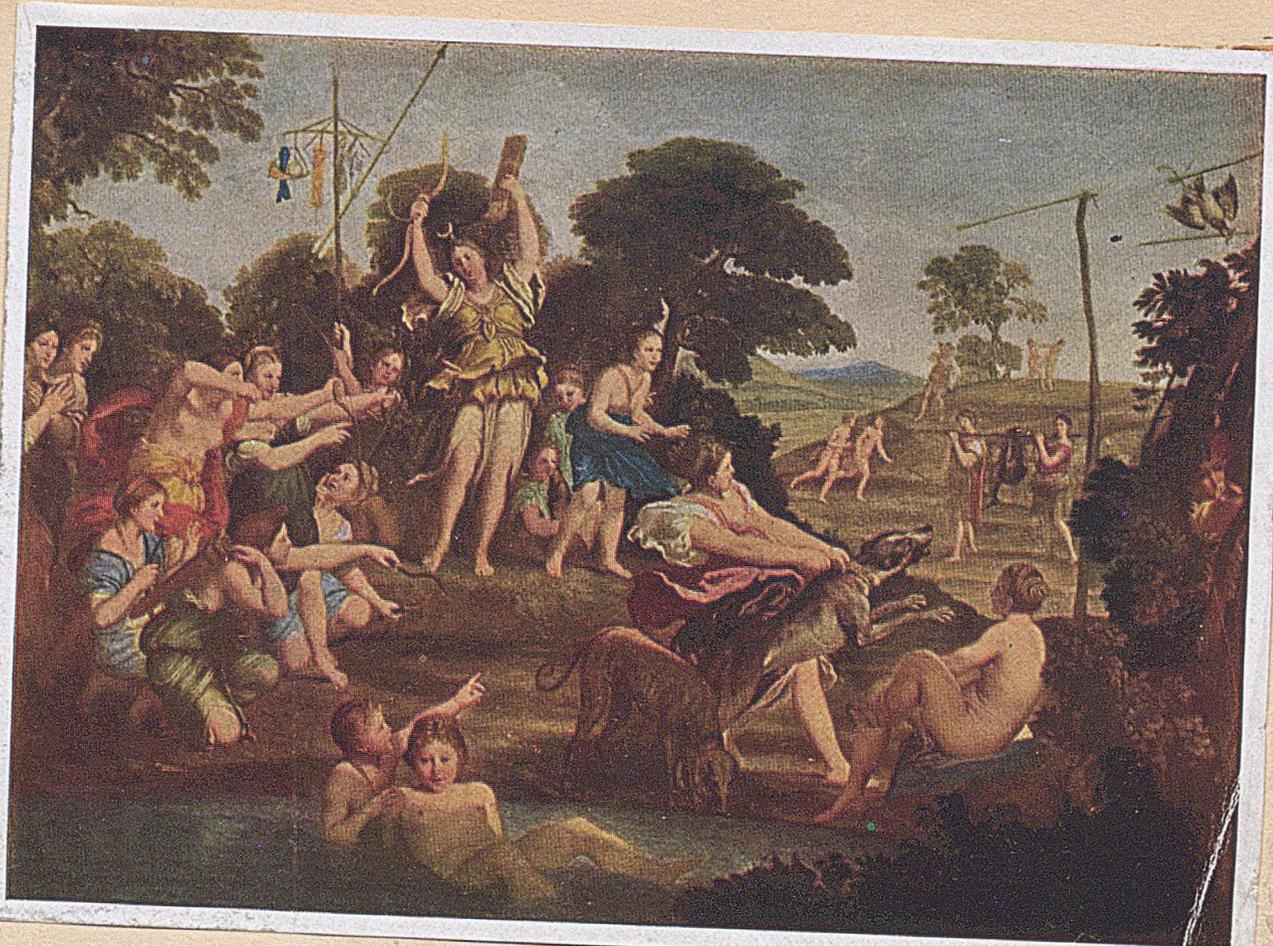
wiederzuholen, und die römischen Kardinäle fahren ihm bis an die Grenzen der Stadt entgegen, um ihn im Triumph zurückzubringen. Sein Aufenthalt scheint bis 1622 zwischen Rom und Bologna häufig gewechselt zu haben. 1620 malt er auch Fresken in Ravenna, und im gleichen Jahr führt er Verhandlungen über Arbeiten in Neapel, die sich jedoch zerschlagen, weil die dortigen Künstler, darunter der Spanier Ribera, gegen den ortsfremden Meister intrigieren. Seit 1622 lebt Reni anscheinend dauernd in Bologna. Sein bedeutendstes Altarwerk ist die große „Himmelfahrt der Maria“ in der Kirche S. Ambrogio in Genua (um 1616/19). Aber auch unter seinen übrigen kirchlichen Gemälden finden sich eindrucksvolle Bilder, wie der frühe „Simson“ in der Pinacoteca in Bologna, die beiden stimmungsvollen Genrebilder „Joseph mit dem Christuskind“ und „Maria in der Nähsschule“ in Leningrad und der vielbewunderte „Erzengel Michael“ (um 1630) in der römischen Kapuzinerkirche Sta. Maria della Concezione. Ein Übermaß von Sentimentalität aber erleidet den Genuß vieler Werke, namentlich der auch durch ihre Farben unerfreulichen Arbeiten der klassizistisch kühlen Spätzeit seit 1630. Besonders abstoßend sind die süßlichen Darstellungen des nackten Christuskindes und die unzähligen Bilder mit dem Kopf des dornengekrönten Heilands oder der „Mater dolorosa“, der Schmerzensmutter Maria, die mit schmachtem Blick den Himmel schauen. Der „himmelnde“ Blick Renis wurde Mode und hat noch jahrhundertlang verderblich gewirkt. Erfreulicher sind einige mythologische Szenen, in denen Reni seine erstaunliche Meisterschaft im Aktzeichnen beweisen kann; dazu gehört das von uns abgebildete fast venezianisch anmutende Gemälde „Venus und Amor“ (1,36 × 1,75 m)

in Dresden, ferner „Fortuna“ in der Galleria di S. Luca in Rom (um 1626), „Wettlauf der Atalante und des Hippomenes“ in Neapel (Spätwerk) sowie „Apollo und Marsyas“ in München und „Nessus und Dejanira“ in Paris.

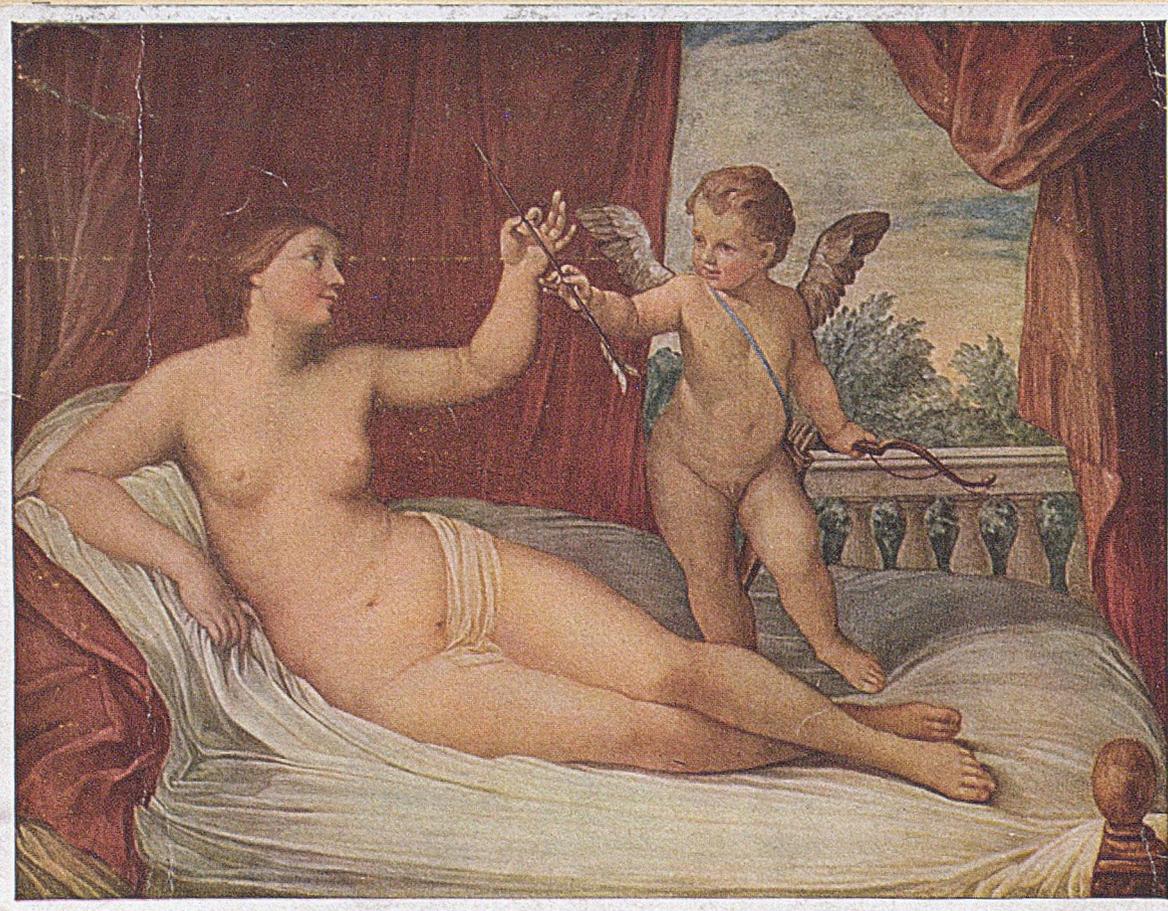
Nur eines seiner Porträts ist weltberühmt geworden, die sog. „Beatrice Cenci“ in der Galleria Barberini in Rom, das reizende Bildnis eines jungen Mädchens im Turban, das über die Schulter hinweg den Betrachter melancholisch anblickt, aber kaum die 1599 in Rom hingerichtete romantische Mörderin ihres gewalttätigen Vaters darstellt. Bedeutend ist auch das Bildnis des in ganzer Figur am Schreibpult sitzenden Kardinals Bernardino Spada in der römischen Galleria Spada und überraschend das herbe Porträt seiner Mutter (um 1620/22; Bologna, Pinacoteca), die dem frauenfeindlichen Künstler, der nicht einmal weibliche Bediente um sich geduldet haben soll, nach seiner endgültigen Niederlassung in Bologna den sehr kostspieligen Haushalt geführt hat.

DOMENICHINO (21. X. 1581 bis 6. IV. 1641). Neben Guido Reni steht als wichtigster Nachfolger der Carracci der Bolognese Domenico Zampieri, gewöhnlich Domenichino genannt. Seine Ausbildung erhält er wie Reni und Albani bei Dionys Calvaert und dann bei Ludovico Carracci, dessen Werkstatt er allerdings schon sehr bald verläßt, um nach Rom zu übersiedeln, wo er von etwa 1602 bis 1630 ansässig bleibt und von Annibale Carracci zur Mitarbeit im Palazzo Farnese herangezogen wird. Das kleine Fresko der „Jungfrau mit dem Einhorn“ über dem Haupteingang

Guido Reni: Venus und Amor. Dresden, Gemäldegalerie



Domenichino: Diana und ihre Nymphen. Rom, Galleria Borghese



gilt gewiß mit Recht als ein Werk seiner Hand. Am stärksten spricht dafür die Einfachheit im Bildaufbau und in der Farbgebung, ein auffallendes Streben nach Reinheit und Klarheit, das offensichtlich Carraccis üppige Sinnlichkeit verschmäht und bereits ganz neue Stilabsichten verrät. Den Durchbruch des neuen Stilwillens, die reinste Verwirklichung streng klassizistischen Geistes am Beginn des Jahrhunderts, bringt Domenichinos „Geißelung des hl. Andreas“, die er 1608 im Wettstreit mit Reni für die Kirche S. Gregorio Magno malt. Das monumentale Fresko, das den Ruhm des Künstlers begründet, wirkt im Vergleich mit dem Andreas-Bild Renis zwar kühl, besitzt aber trotz aller Entlehnungen aus Raffaels „Tapeten“ und den Wandbildern der Stenzen für die Entwicklung der Malerei große Bedeutung. Denn mit dieser Schöpfung und den Hauptwerken der beiden folgenden Jahrzehnte übernimmt Domenichino die Führung in der formenstrengeren Richtung des italienischen Barock. Den Höhepunkt dieses klassizistischen, aber immer lebensvollen, oft dramatische Wirkung erzielenden Schaffens bezeichnen die mächtigen Kuppelmalereien zur Apostelgeschichte in der Kirche Sant'Andrea della Valle (1624–1628). Neben den Freskenarbeiten entsteht eine stattliche Reihe von Tafelgemälden, in denen sich Domenichino auch als feinsinniger Landschaftsschreiber bewährt. Die „Kommunion des hl. Hieronymus“, 1614 für die Kirche S. Girolamo della Carità in Rom gemalt (heute in der Vatikanischen Pinakothek), wurde schon von den Zeitgenossen als Glanzstück der römischen Altarkunst, als reifstes Werk seit der „Transfiguration“ Raffaels, gepriesen. Nicht minder glücklich ist Domenichino in mythologischen Darstellungen. Seine bedeutendste Schöpfung dieser Art ist zweifellos das um 1620 für den Kardinal Scipione Borghese gemalte

Bild „Diana und ihre Nymphen“ in der Galleria Borghese (2,25 × 3,20 m) das wir hier wiedergeben. In einer arkadischen Baumlandschaft mit schönem Weitblick steht die Göttin der Jagd inmitten ihrer leichtgeschürzten Nymphen, die ein Wettschießen veranstalten. Während die einen in kecker Jugendlust ihre Pfeile erproben, die Hunde bändigen oder die Beute herbeitragen, haben sich andere rasch zu einem Bade entkleidet. Überall herrscht Leben und Bewegung, die Heiterkeit reinen Glücks. Ein entzückendes Idyll für sich ist die Gruppe der beiden kleinen Mädchen, die ganz selig im seichten Wasser plantschen, und solch lieblicher Szenen gibt es noch viele im Bild. Vor allem aber lebt in dem Gemälde der schönheitsvolle Sinn des Künstlers, der Adel der Linie, die Reinheit der Form und die Klarheit des Aufbaues. Von hier empfängt Nicolas Poussin (s. S. 33) seine stärksten Anregungen.

Das letzte Jahrzehnt, das Domenichino beschieden ist, bringt eine wenig erfreuliche Stilwandelung. Vor allem die Kuppelmalereien im Neapeler Dom, deren Ausführung der Künstler kurz nach 1630 übernimmt, zeigen die Absicht, alle Errungenschaften des Hochbarock mit der klassizistischen Formensprache in Einklang zu bringen. Die Folge davon sind laute, überladene Kompositionen. Gefährliche Anschläge einheimischer Künstler zwingen ihn 1634 aus Neapel zu flüchten. Zwei Jahre später kann er zwar zurückkehren, aber infolge neuer Nachstellungen seine Arbeit nicht mehr vollenden. Seelische und körperliche Leiden rafften ihn vorzeitig dahin.

DOMENICO FETTI (um 1589 bis 16. IV. 1624). Die Entwicklung zum reifen Barock wird um 1615 in Oberitalien hauptsächlich von drei Meistern vollzogen. Diese drei sind der Römer Domenico Fetti, der Genuese Bernardo Strozzi und der Deutsche Johann Liß (s. S. 29). Fetti erfährt seine Ausbildung unter dem Eindruck der großen Taten Caravaggios und Carraccis in Rom. Hier mag sich seine Wandelung zur „malerischen“ Ausdrucksweise bereits vorbereitet haben, sichtbar wird sie uns allerdings erst, als er Rom verlassen hat. Um 1613/14 erhält er einen Ruf des Herzogs Ferdinand II. Gonzaga nach Mantua, wo er mit hohem Gehalt als Hofmaler und Galeriedirektor bis 1622 tätig bleibt. Während dieser Zeit wird er einmal an den großherzoglichen Hof nach Florenz entsandt und ein andermal (1621) nach Venedig, um dort Kunstschatze für seinen Herrn einzukaufen. Nach einem Streit beim öffentlichen Ballspiel übersiedelt er trotz aller Bitten und Versprechungen seines Herrn in die Lagunenstadt.

Über Fettis Frühzeit in Rom läßt sich wenig sagen, da ihr kein Gemälde mit Sicherheit zugewiesen werden kann. Wahrscheinlich gehört ihr ein Altarbild mit der „Verlobung der hl. Katharina“ in Wien an, vielleicht auch das eine oder andere der großfigurigen Bilder, wie die „Melancholie“ im Louvre, die die Bekanntschaft mit Dürers berühmtem Kupferstich verrät. Das Hauptwerk seines neuen Wirkungskreises ist das Lünettenbild „Speisung der Zehntausend“ in der Accademia in Mantua, das er um 1614/19 für den Speisesaal eines Klosters malt, eine genrehafte Darstellung des biblischen Wunders mit einem Überreichtum lebhaft bewegter und buntgekleideter Gestalten. Ein farbenfrohes Menschengewoge erfüllt das halbkreisförmige Riesenbild, ein Durcheinander, das den Blick nicht zur Ruhe kommen läßt und noch viel von der manieristischen Häufung und Bildfüllung bewahrt. Mit der Weltflucht der verflossenen Periode hat der Künstler freilich endgültig gebrochen, seine Gesinnung und sein Empfinden werden von dem Lebensgefühl des neuen Jahrhunderts bestimmt. Er hat aber auch die plastisch-zeichnerische Durchmodellierung der einzelnen Form, das Ausdrucksmittel des werdenden Barock, aufgegeben und will nun mit Licht und Farben, den Mitteln des „malerischen“ Sehens, darstellen.

Fettis beste Arbeiten im neuen Stil sind seine letzten Werke, meist Gemälde kleinen Formats, wie die mythologischen Darstellungen „Triumph der Galatea“ und „Leander“ sowie der „Marktplatz“ der Wiener Galerie, vor allem aber die freien Illustrationen zu den Gleichnissen Jesu, die sog. „Parabelbilder“, die sich hauptsächlich in Dresden befinden. Aus der Reihe dieser um 1622/23 gemalten Bildchen geben wir hier „Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg“ (51 × 45 cm) wieder. Von der lebendigen Erzählung des Matthäus-Evangeliums hat das Bild zwar kaum mehr als den Namen. Aber wie hier in einem unfeierlichen, alltäglichen Vorgang – ein Grundbesitzer gibt seinem Winzer Anweisungen für die bevorstehende Arbeit – das allgemein Menschliche erfaßt wird und die farbig fein abgestuften Teile der Bildfläche miteinander in Beziehung gesetzt sind, zeigt reife Meisterschaft. Die lockere Gruppierung der Figuren vor der im Licht der Nachmittagssonne zart schimmernden Mauer gibt der Szene den behaglichen Zauber einer



Domenico Fetti: Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg. Dresden, Gemäldegalerie

Idylle. Hell und duftig erscheint dieses kleine Farbenwunder als glückverheißender Vorbote einer für Italien ganz neuen Art der Barockmalerei. **BERNARDO STROZZI** (1581 bis 2. VIII. 1644). Was Fetti begonnen hatte, findet eine glänzende Entwicklung im Spätwerk des Bernardo Strozzi aus Genua, der nach kurzer Lehrzeit aus religiöser Begeisterung zunächst in den Kapuzinerorden eintritt, aber gegen 1610 als Priester das Kloster verlassen und zur Unterstützung seiner Mutter die Malerei wieder aufnehmen darf. Er scheint ein vielseitig begabter Mann gewesen zu sein, denn neben seinem Malerberuf betätigt er sich von 1614 bis 1621 auch als Hafeningenieur der seetüchtigen Republik. Nach dem Tode seiner Mutter (1630) soll er ins Kloster zurückkehren. Um sich jedoch auch weiterhin uneingeschränkt seiner Malerei widmen zu können, flüchtet er nach Venedig, wo er, von der Kirche unbehelligt, als angesehener Meister sein Leben beschließt. Von den Wandbildern, die Strozzi bis zu seinem 45. Lebensjahre malt, haben sich nur drei Fresken aus den Jahren 1623–1625 in Sampierdarena bei Genua erhalten. Die Wendung von der Malweise der genuesischen Manieristen zum naturalistischen Caravaggio-Stil, der durch Vermittlung flämischer Meister für den immer anlehnungsbedürftigen Künstler entscheidende Bedeutung gewinnt, wird erst in seiner Tafelmalerei zwischen 1625 und 1630 sichtbar. Der Aufenthalt des großen Rubens (1607) und die Tätig-



Bernardo Strozzi: Bildnis des Dogen Francesco Erizzo. Venedig, Accademia

keit van Dycks (seit 1621) in der ligurischen Hauptstadt hinterlassen gleichfalls in Strozzi's Werk deutliche Spuren. Ein Musterbeispiel für die starke Wirkung der niederländischen Genre- und Stillebenmalerei ist sein um 1625 entstandenes Küchenbild mit der Geflügelrupferin (Genua, Palazzo Rosso). Dieselbe Freude am Gegenständlichen und eine erstaunliche technische Meisterschaft, die sich in kecker, kräftiger Pinselführung gefällt, zeigen alle Tafeln der folgenden Jahre, Madonnen- und Heiligenbilder, biblische Darstellungen, Genreszenen und ausgezeichnete Porträts.

Strozzi's Tätigkeit in Venedig beginnt mit einer Porträtaufgabe in öffentlichem Auftrag. Das Ergebnis liegt in zwei stolzen Bildnissen des Dogen Francesco Erizzo von 1631 vor, von denen das eine heute dem Wiener Museum, das andere, das hier wiedergegeben wird (1,33 x 1,10 m), der Accademia in Venedig gehört. Was Strozzi von den beiden Venezianern Tizian und Tintoretto und von den beiden großen Flamen in Genua lernen konnte und gelernt hat, läßt sich an dem repräsentativen Bildnis des tatkräftigen Staatsmannes im Hermelin studieren, darüber hinaus aber verdient seine saftvolle Malweise, die auch den feinen Pelzen und Kleiderstoffen Leben zu verleihen vermag, unsere volle Bewunderung. Fruchtbarer als im Porträt wird indessen Strozzi's Schaffen im Figurenbild. Dafür zeugen das Rundbild „Allegorie der Bildhauerkunst“ (1635; Venedig, Libreria di S. Marco), das mit illusionistischer Verkürzung arbeitende farbenglühende Deckengemälde „Das Gleichnis von der königlichen Hochzeit“ (1636; Venedig, Incurabili-Kirche) und die große Zahl anderer biblischer und allegorischer, mythologischer und genrehafter Darstellungen, mit denen der neue malerische Stil des Jahrhunderts seinen sieghaften Einzug hält.

SALVATOR ROSA (21. VI. 1615 bis 15. III. 1673). Neapel, dessen Malerei sich unter dem mächtigen Eindruck der Kunst Caravaggios und des 1616 zugewanderten Spaniers Ribera (s. S. 42) ungemein reich entfaltete, brachte neben vielen mittleren und kleineren Begabungen einen Mann hervor, der als Künstler und Mensch zu den merkwürdigsten Erscheinungen der Barockzeit gehört. Salvator Rosa aus Arenella bei Neapel, ursprünglich zu gelehrtem Beruf bestimmt, gab schon früh seiner Neigung zur Malerei nach, die er anfänglich wohl ohne Unterricht und dann in der Lehre eines neapolitanischen Schlachtenmalers betrieb. An der Schlachtenmalerei fand Rosa, der als junger Bursche mit Räubern die Wildnisse der Abruzzen und der Küsten Unteritaliens durchstreift hatte, so viel Gefallen, daß er sie zu seinem Hauptfach erkor. Mit 20 Jahren geht er nach Rom, von dort aus zeitweilig nach Viterbo, erhält Aufträge und Anerkennung, muß aber dann in der Heimat Genesung von schwerer Erkrankung suchen. Ehrgeiz und Geltungstrieb lassen ihn indessen nicht lange ruhen. Der Beifall, den ein nach Rom gesandtes mythologisches Bild findet, zieht ihn wieder in die Ewige Stadt. Aber alle Erfolge, die er als vielbeschäftigter Maler von Schlachtenbildern, romantischen Landschaften und Seestücken, historischen und

Italienischer Meister des 17. Jahrhunderts: Bildnis eines dicken Herrn, des sog. Feldhauptmanns Alessandro del Borro. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



alleg
tritt
nini
an d
Folg
seiti
Gelo
dem
stell
„Un
„Triu
wen
Rosa
mal
ange
Fels
witt
ben
käm
knäu
wirb
hüll
dies
im
Wien
im L
liebe
stisch
min
der
Aber
mäß
endu
Schu
leide
wegu
scher
sche
mel
bare
heule
und
zen;g
und
zerris
de u
öden
genA
Natu
Palaz
der I
römis
scher
alleg
myth
„Astr
„Ver
„Gere
läßt d
prang
liens v
Art g
Natur
beleg
schild
der G

allegorischen Kompositionen hat, genügen ihm nicht. Beim Karneval 1639 tritt er als Stegreifkomödiant in einem Theater auf und wagt dabei sogar Bernini, Roms größten Barockbaumeister und Bildhauer, zu verhöhnen. Ein Ruf an den Hof der Medici kommt gerade zur rechten Zeit, um ihn vor den Folgen dieser Frechheit zu bewahren. In Florenz wird das Haus des vielseitig begabten Emporkömmlings bald der Sammelplatz aller Künstler und Gelehrten, und in der von ihm gegründeten „Accademia dei Percoffi“ („Akademie der Verprügelten“) versteht er als Schauspieler und Musiker, als Schriftsteller und Improvisator zu glänzen. Aber auch der zweifelhafte Ruf eines „Universalgenies“ vermag den unruhigen Geist in der Stadt seiner größten Triumphe nicht zu halten. Ende 1648 übersiedelt Rosa nach Volterra und wenig später wieder nach Rom, wohin es ihn unwiderstehlich zieht.

Rosas Temperament findet seinen stärksten Ausdruck in der Schlachtenmalerei, die er zur großen Kunst erheben will. Unter düsteren Wetterwolken,

angesichts zerklüfteter Felsengebirge und verwitterter Ruinen toben furchtbare Reiterkämpfe, deren verknäulte Massen aufgewirbelter Staub umhüllt; die besten Bilder dieser Art befinden sich im Palazzo Pitti, im Wiener Museum und im Louvre. Seine Vorliebe für alles Phantastische zeigt sich nicht minder auf dem Gebiet der Landschaftskunst. Aber statt der „gleichmäßigen schönen Vollendung“ der Carracci-Schule herrscht bei ihm leidenschaftliche Bewegung, statt heroischer Ruhe dämonische Unrast. Der Himmel droht mit furchtbaren Wettern, mit heulenden Stürmen und zuckenden Blitzen; geborstene Burgen und zerzauste Bäume, zerrissene Bergschründe und grausige Einoöden künden den ewigen Aufruhr der großen

Natur. Die beiden „Seehäfen“ und die „Landschaft mit der Brücke“ im Palazzo Pitti, die Küstenbilder in der Florentiner Galleria Corsini und in der Londoner National Gallery sowie einige romantische Landschaften in römischen Sammlungen sind die besten Stücke, fast alle aus Rosas florentinischer Zeit. Neben den Gemälden dieser Art stehen zahlreiche religiöse und allegorische, historische und mythologische Darstellungen. Das bedeutendste mythologische Bild des Meisters ist das hier wiedergegebene Wiener Gemälde „Astraias Abschied von den Hirten“ (1,38 × 2,09 m), das eine Episode aus den „Verwandlungen“ des römischen Dichters Ovid wiedergibt. Die Göttin der Gerechtigkeit, die bei den Landleuten ihre letzte Zuflucht gefunden hat, verläßt die Erde, um als Sternbild nur noch am Himmel zu glänzen. Das farbenprangende Bild ist ein prächtiges Beispiel für den malerischen Barockstil Italiens vor der Jahrhundertmitte. Es ist ganz in der flockigen, temperamentvollen Art gemalt, die den Künstler kennzeichnet und in der die Gegenstände der Natur und die Bauwerke im Umriß fast aufgelöst erscheinen. Zugleich belegt es glänzend die hohe Meisterschaft Rosas in der Kunst der Landschaftsbilderung. In einem Selbstbildnis, das die Uffizien bewahren, zeigt sich der einstige Freund von Schmugglern und Wegelagerern als selbstbewußter Grandseigneur und Hofmann mit Sammetrock und Spitzenkragen.

ITALIENISCHER MEISTER (Mitte des 17. Jahrhunderts). Italien hat im Barockzeitalter keine bedeutenden Spezialisten der Bildnismalerei hervorgebracht, als Hofporträtisten bevorzugten die italienischen Fürsten im 17. Jahrhundert deshalb meist Ausländer. Gleichwohl ist kaum einer unter den großen Meistern der italienischen Barockmalerei, der nicht das eine oder andere glänzende Bildnis gemalt hätte. Zwei so bedeutende unsignierte, aber unzweifelhaft italienische Porträts, wie das hier wiedergegebene charaktervolle „Bildnis eines dicken Herrn, des sog. Feldhauptmanns Alessandro del Borro“ (2,03 × 1,21 m) im Berliner Museum und sein in der Auffassung und in den Maßen etwa mit ihm übereinstimmendes Gegenstück „Bildnis eines schreitenden Herrn“ (bisher in Berliner Privatbesitz), haben daher der Forschung nach dem Künstler, der sie geschaffen haben könnte, unlösbare Rätsel aufgegeben. Alle Versuche, vor allem das „Borro“-Bild einem der bekannten Meister, wie dem Römer Andrea Sacchi (1599–1661) oder dem genialen Bildhauer und

Baumeister Giovanni Lorenzo Bernini (1598 bis 1680) oder sogar Velázquez oder Ribera zuzuschreiben, müssen als gescheitert angesehen werden.

Auch die Bezeichnung des Dargestellten als Feldhauptmann Alessandro del Borro ist zweifelhaft. Dieser Borro war ein kriegslustiger Abenteurer, der, 1600 in Arezzo geboren, den Dreißigjährigen Krieg auf kaiserlicher Seite mitmachte, dann auf verschiedenen Kriegsschauplätzen in Italien focht und 1646 in spanische Dienste trat. Er wurde schließlich geadelt und bekam den Titel eines Marchese. Im Kampf gegen die Türken ist er im Jahre 1656 gefallen. Wie der selbstbewußte, wohlgenährte Mann unseres Bildes zwischen den Säulen einer gutmütig und doch unverschäm



Salvator Rosa: Astraias Abschied von den Hirten. Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

von oben herab lächelnd vor uns steht mit seinem mächtig gewölbten Bauch und den fast unmöglich dicken Backen, erinnert er eigentlich mehr an eine Komödienfigur, etwa den Falstaff in Shakespeares „Heinrich IV.“, oder an eine der bramarbasierenden Gestalten der Abenteurer-Romane des 17. Jahrhunderts. Allerdings liegt zu seinen Füßen eine eroberte Fahne, deren Wappen dem der Barberini gleicht, und mit dem Haupt dieser Familie, dem Papst Urban VIII., lag Borro 1641–1643 als Feldhauptmann des toskanischen Herzogs in Fehde. Jedenfalls wird der Dargestellte ein ganzer Kerl und ein lustiger Bruder gewesen sein, und die glanzvolle Darstellung dieses Haudogens rechtfertigt die Aufnahme des Gemäldes in unsere Sammlung, auch wenn der Künstler nicht bekanntgemacht werden kann.

Jede Darstellung der italienischen Barockmalerei muß bruchstückhaft bleiben, da die künstlerische Produktion im 17. Jahrhundert ins Unübersehbare anschwillt. Auch hier konnten nur wenige führende Meister und eine kleine Auswahl ihrer bedeutendsten Schöpfungen Platz finden, aber es sind die Künstler und Werke, die die Kunst aller anderen Nationen reich befruchtet haben. Die Deutschen wie die Franzosen, die Spanier wie die Niederländer, sie alle gehen in die Schule der Italiener, und es sind nur wenige, die sich diesem übermächtigen Einfluß auf die Dauer entziehen können.

DIE DEUTSCHE MALEREI DES BAROCKZEITALTERS

Die von Melanchthon geprägte Formel „Cuius regio, eius religio“ (Wessen Land, dessen Religion) hatte dem Landesherrn jedes deutschen Ländchens die Macht verliehen, die Religion seiner Untertanen zu bestimmen; wechselte er wegen eines Vorteiles den Glauben, so mußten sie ihm darin folgen. Der Deutsche aber, den die Beschränkung äußerer Freiheiten nicht so drückte wie den die Ungebundenheit des Lebens liebenden Italiener, empfand um so schwerer jeden Zwang, der die Glaubens- und Gewissensfreiheiten einengte. Vom Beginn der protestantischen Bewegung an zerriß ein hundertdreißigjähriger Glaubenskrieg um höchste Fragen der Religion und um albernstes Theologengezänk das deutsche Volk, dem die Entscheidungen des eigentlichen Dreißigjährigen Krieges endlich den Frieden bringen, einen Frieden, in dem es nur Besiegte, keinen Sieger gab. Immerhin hatte die Gegenreformation große Teile des Deutschen Reiches dem alten Glauben zurückgewonnen, aber Deutschland zerfiel durch den Gegensatz der Bekenntnisse immer mehr; die Schweiz und die Niederlande schieden jetzt endgültig aus. Alle anderen Lebensfragen mußten neben dem einen Gedanken des „rechten“ Glaubens schweigen, vor allem die Künste.

Seitdem die aus der Gotik hervorgewachsenen großen deutschen Künstler heimgegangen waren, herrschte in den künstlerischen Unternehmungen der deutschen Fürsten, der höfischen und der adligen Kreise und der katholischen Geistlichkeit im 16. Jahrhundert ein unerfreulicher Italianismus, neben dem die eigentlichen Kräfte deutscher Kunstgesinnung verlorengehen mußten: die Innigkeit, wie sie die mittelalterliche Religiosität und ihre Kunst besaßen, die Gedankentiefe Grünewalds und Dürers und das Naturgefühl, das die Donauschule so stark zum Ausdruck gebracht hatte. Ein mit dem deutschen Empfinden in Widerspruch stehender Manierismus italienischer Prägung hatte den Geist der Kunst und die Sinne der Künstler und Kunstfreunde in seinen Bann geschlagen. Waren es nicht unmittelbar italienische Meister dritten und vierten Ranges, meist aus der Schule Vasaris, die mit ihren mythologischen, historischen oder rein dekorativen Fresken die Fassaden, Wände und Decken der Rathäuser, Schlösser, Lusthäuser und Bürgerbauten schmückten, so waren es in Italien gebildete Niederländer oder in seltenen Fällen deutsche Künstler, die gleichfalls bei den Italienern gelernt hatten. Nur in die Zeichenkunst, die Graphik der Buch- und Einzelholzschnitte und der Kupferstiche, rettete sich der Geist deutschen Form- und Liniengefühls und nordischer Naturbeobachtung. Das Tafelbild dagegen, und zwar sowohl das Altarbild wie die mythologische und allegorische Darstellung, war dem unwiderstehlichen Zeitgeist verfallen, der auch die Haltung des Freskos bestimmte. Die Kunstgeschichtsschreibung hat sich im allgemeinen nur ungern mit der unfruchtbar erscheinenden Aufgabe befaßt, aus der natur-, ja artfremden deutschen Kunstproduktion zwischen 1550 und dem Ende des 17. Jahrhunderts das künstlerisch Wertvolle herauszusuchen. Erst in den letzten Jahrzehnten sind einige deutsche Barockmeister auf dem Gebiete der Malerei von der Forschung etwas mehr ans Licht gezogen worden.

Wie gering auch die Zeitgenossen über das deutsche Kunstschaffen des 16. und 17. Jahrhunderts dachten, erfahren wir aus den Klagen eines Mannes, der wie kein anderer einen Einblick in das Kunstleben Europas gewann und sich um die Anerkennung deutscher Künstler verdient gemacht hat: Noch 1675 konnte der Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart (1606–1688) in seinem „Lebenslauf“ am Ende seines künstlerbiographischen Werkes „Teutsche Akademie“ über die von ihm miterlebte Zeit schreiben: „Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in die Lohe auffliegen, und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt, daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen, von welcher nun schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wolte schlaffen gehen. Also gerieth solche in Vergessenheit, und diejenige, so hiervon Beruff machten, in Armut und Verachtung: daher sie das Pollet (die Palette) fallen liesen, und anstatt des Pinsels den Spiß oder Bettelstab ergreifen musten, auch vornehme Personen sich schämten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken.“

HANS ROTTENHAMMER (1564 bis 14. VIII. 1625). Unter den deutschen Künstlern der Barockzeit verdient Hans Rottenhammer, dessen Name in

der eigenen Schreibweise wie in Urkunden bis zu Rättnhammer und Rätchamer verunstaltet wurde, besondere Beachtung, und zwar weniger wegen seiner umfangreichen Tätigkeit als Freskomaler in München, Augsburg und Bückeberg oder seiner italienisierenden, immerhin gut gezeichneten mythologischen Gemälde und größeren Altartafeln als wegen seiner kleinen farbenfreudigen, meist auf Kupfer gemalten „Kabinetbilder“ gemütvoll religiösen Inhalts. Als Sohn eines Hofstallmeisters in München geboren, erhielt er seine künstlerische Ausbildung bei einem einheimischen Meister italienischer Schulung und wanderte dann nach dem Süden. 1589 ist er in Venedig, 1590–1596 in Rom, wo er sich mit den Niederländern Jan Bruegel und Paul Brill anfreundet, die ihm die Landschaften seiner Figurenbilder malen und denen er auch später noch gern seine Tafelchen zur Hinzufügung des landschaftlichen Hintergrundes schickt. 1596–1606 lebt er wieder in Venedig, wo Elsheimer zeitweilig in seine Dienste tritt, und von da ab ist er bis zu seinem Tode in Augsburg sesshaft, wo seine Beschäftigung allmählich nachläßt. Von Venedig aus hat er die reichen Kunstkäufe Kaiser Rudolfs II. unterstützt; er soll ihm unter anderem die Erwerbung von Dürers Rosenkranzbild vermittelt haben, an dessen Stelle in der venezianischen Kirche S. Bartolomeo eine „Verkündigung“ von seiner Hand aufgerichtet wurde. So sehr sich auch Rottenhammer dem italienisierenden Zeitstil unterwirft, bleibt doch in seinen zarten und feinen Tafelchen mit den Darstellungen der hl. Familie oder der Ruhe auf der Flucht das deutsche Gemüt spürbar.

Wir wählen aus den in zahlreichen Fassungen erhaltenen Bildchen der „Ruhe auf der Flucht“ das Kasseler Exemplar (24×18 cm), das 1605 in Venedig entstand, also in der Zeit, als Tizian, Correggio, Barocci und vor allem Tintoretto und Veronese seine maßgebenden Vorbilder waren. Er durchbricht in der Figurenanordnung selten und auch auf diesem Bilde nur schwach die Vordergrundfläche, in der hier Maria mit dem Kind die Blumenspende des Johannesknaben entgegennimmt, während wenig dahinter Joseph den blumenpflückenden und blumenstreuenden Engelputzen zuschaut, die den bei Rottenhammer beliebten Ovalkranz der Figuren schließen. Nach manieristischer Art ist das ganze Bild mit den farbig stark hervortretenden Gestalten ausgefüllt, so daß nur in der Bildmitte ein freies Stück bleibt, das dem Künstler oder seinem Helfer einen landschaftlichen Ausblick auf eine mattbläuliche ferne Bergwelt zu geben erlaubt.

ADAM ELSHEIMER (vor dem 18. III. 1578 bis kurz vor dem 11. XII. 1610). Frankfurt a. M., wo zu Beginn des 16. Jahrhunderts Hans Holbein d. Ä. und Mathis Gothart gen. Grünewald einige Jahre tätig waren und wohin Albrecht Dürer einen berühmten Altar geliefert hatte, wird im letzten Viertel des Jahrhunderts wieder wichtig für die Kunstgeschichte, denn hier kommt als ältestes Kind eines aus Wörrstadt in Rheinhessen zugewanderten Schneiders der bedeutendste deutsche Maler des Barockzeitalters zur Welt. Hier erhält er auch seine Ausbildung bei einem Meister, in dem noch die Grünewald-Tradition lebendig ist. Wir kennen die Geburts- und Todesdaten Adam Elsheimers, der sich selber Ehlshaimer schrieb, nicht genau. Die Urkunden geben als Taufdatum den 18. März 1578 und als Beerdigungstag den 11. Dezember 1610 an; der Meister ist also nicht ganz 33 Jahre alt geworden. Erst in den letzten zwanzig Jahren hat man sein Werk durch neue Entdeckungen und neue Zuschreibungen sowie durch Ausscheiden von zweifelhaften Arbeiten einigermaßen abrunden können; die zeitliche Anordnung seiner Gemälde ist freilich bisher noch nicht befriedigend geglückt. Sie sind sämtlich in kleinstem Format in der damals im Norden beliebten Art auf Kupfer gemalt; in ihren Ausmaßen überschreiten sie selten einen halben Meter, meist bleiben sie noch weit darunter.

Elsheimers erste Ausbildung leitet Philipp Uffenbach (1566–1636), ein Frankfurter Maler, der einst bei dem Sohn eines Grünewald-Schülers in die Lehre gegangen war und nach dem Bericht Joachim von Sandrarts noch eine reiche Sammlung von bedeutenden Handzeichnungen des großen Meisters besaß. Viel mehr als das Handwerkliche des Malens, Kupferstechens und Radierens dürfte Elsheimer jedoch von seinem Lehrer kaum mitbekommen haben, als er sich 1598 auf die Wanderschaft nach Italien begibt. Stärkere Eindrücke mag er noch in der Heimat von den um ihres reformierten Glaubens willen aus Antwerpen geflüchteten manieristischen Landschaftsmalern empfangen

haben, die sich unfern im pfälzischen Frankenthal, im hessischen Hanau und zeitweise auch in Frankfurt selbst niedergelassen hatten. Seine ersten kleinen, vielfigurigen Gemälde, darunter zwei vielleicht noch 1598 bei seinem kurzen Aufenthalt in München gemalte Bildchen „Johannespredigt im Walde“ in Hamburg und München – außer graphischen Blättern wohl die frühesten Arbeiten Elsheimers, die erhalten blieben –, zeigen ihn als Nachahmer dieser flämischen Meister der Kleinmalerei und als Manieristen, der sich in der Bildanlage dem Zwang unterworfen fühlt, alle Teile des Gemäldes mit Leben und Bewegung zu erfüllen. Ist es hier ein Waldesdüster mit dichtem, ausladendem Geäst und durch die Baumkronen sickern dem Licht, so ist es in anderen, zum Teil bereits in Rom entstandenen Frühbildern

ein schreckenvolles und ausführlich geschildertes Naturereignis, unter dem sich die Menschen im Bildvordergrund zusammendrängen („Sintflut“ in Frankfurt, „Schiffbruch des Paulus“ in London, „Brand von Troja“ in München). Eine Neigung zu wirkungsvoller Beleuchtung durch verschiedene aufblitzende Lichtquellen bemerkt man schon in den nächtlichen Szenen dieser ersten Schaffenszeit.

Die Wanderjahre führen den jungen Deutschen über München bald nach Venedig, wo er fast zwei Jahre bleibt. Hier kann er Eindrücke italienischer Architektur sammeln, mit deren Bauformen er nun die Hintergründe figurenreicher Darstellung schmückt („Paulus in Lystra“ in Frankfurt und „Die Jagd nach dem Glück“, die nur in Stichen und Kopien auf uns gekommen ist). Vor allem lernt er hier eine Landschaftsmalerei kennen, die ihm hilft, sich nach und nach von dem verquälten Vielerlei der niederländischen Manieristen zu befreien. Die Landschaften Giorgiones, Tizians, Schiavones und Bassanos vermitteln ihm die reife venezianische Stimmungskunst, in der Figur und Landschaft in jahrhundertlanger Übung zu harmonischer Einheit verschmolzen sind. In Venedig trifft Elsheimer zudem seinen Landsmann Hans Rottenhammer, und der junge, noch unreife Frankfurter gibt sich auch dem Einfluß des Münchener hin, in dessen Werkstätte er einige Zeit arbeitet. Er malt ein paar Täfelchen mit größeren Figuren, wie die „Taufe Christi“ in

London und die schon meisterliche „Ruhe auf der Flucht“ in Berlin, in denen die reizendsten Engelkinder in der Art Rottenhammers über dem Täufling und der hl. Familie schweben. Es ist verständlich, daß des Freundes Vorbilder Tintoretto und Veronese den werdenden Meister gleichfalls beeinflussen. Im Jahre 1600, dem Jubeljahr der römischen Kirche, ist Elsheimer in Rom, wo er bereitwillig wieder neue Anregungen aufnimmt und mit den führenden Künstlern des italienischen Barock, mit dem Caravaggio-Kreis und mit Annibale Carracci und seinen Anhängern, sowie mit den Flamen Bril und Rubens in nahe, zum Teil freundschaftliche Beziehungen tritt. Er heiratet 1606, läßt sich zum katholischen Glauben bekehren und erhält Unterstützungsgelder vom päpstlichen Hof. Für seine Bilder erzielt er hohe Preise, aber er versteht nicht hauszuhalten, gerät in Schulden und wird in Schuldhaf genommen, während der er sich eine tödliche Krankheit zuzieht oder gemütskrank wird und schnell dahinsiecht, von seinen zahlreichen Bewunderern und Freunden, vor allem von dem schwer erschütterten Rubens, tief beklagt. Die Berichte über sein tragisches Ende sind allerdings

unklar und widerspruchsvoll. Es scheint, daß Elsheimer durch einen zweifelhaften Freund, den niederländischen Kupferstecher Ritter Hendrik Goudt, dessen Stichen wir die Kenntnis zahlreicher verschollener Bilder des Meisters und die Zuschreibung mancher der jetzt allgemein anerkannten Tafeln verdanken, in große Schwierigkeiten geraten war.

Mag Elsheimer auch in den zehn Jahren seines Schaffens in Rom noch viel von andern aufgenommen haben, so findet er doch bald seinen eigenen, höchst persönlichen Stil und wird neben den beiden richtunggebenden Meistern Caravaggio und Carracci, mit deren Kunst er sich zunächst auseinandersetzt, auf deren Anhänger er aber auch Einfluß gewinnt, der bedeutendste Meister des römischen Frühbarock, ja einer der großen Schöpfer

des neuen Stiles. Er hat Caravaggios kraftvoll durchmodellierten Halbfigurendarstellungen in seiner „Judith“ (Dresden) nachzucifern gesucht und die Beleuchtungseffekte des Lombarden auch auf Landschaftsdarstellungen übertragen, besonders in Nachtstücken. Zugleich aber hat er in Bildern wie dem „Martyrium des hl. Laurentius“ (London) gezeigt, daß er sich auch den schönen Gestaltumriß der auf Raffael zurückgreifenden Carracci-Schule anzueignen wußte. Seine eigentliche Bedeutung liegt indes nicht im Figurenbild, sondern in seinen lichtdurchfluteten, klar aufgebauten, mit mythologischen oder biblischen Gestalten oder mit Hirten und Herden belebten Landschaften und in seiner von den Zeitgenossen bewunderten neuen Art der harmonischen Durchseelung von Landschaft und Staffage. Elsheimer ist in Rom der große deutsch-römische Landschaftspoet geworden, der die dem Deutschen inwohnende Kraft und Fähigkeit der Naturbeseelung in hohem Maße verwirklichte. Man mag bedauern, daß der „Meister Adam aus Frankfurt“, wie ihn die Italiener nannten, außer Landes ging und daß sein Naturgefühl sich nicht an deutschen Eichen- und Tannenwäldern, der nordischen Flachlandschaft oder den deutschen Alpen entzündete, aber man darf nicht verkennen, daß er in Deutschland, wo die Tradition der Donaueschule (die Landschaftskunst Lukas Cranachs, Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers) abgerissen war, sich kaum zu dem



Hans Rottenhammer: Ruhe auf der Flucht. Kassel, Gemäldegalerie

Landschafter großen Stiles hätte durchdringen können, der er in Rom geworden ist; ähnlich wie einst Albrecht Dürer bedurfte er, hundert Jahre später, der Berührung mit der hochentwickelten Kunst Italiens.

Die Landschaftskunst galt, als sich Elsheimer ihr zuwandte, noch immer als eine Kunst niederen Ranges, obwohl sich ihr seit dem 15. Jahrhundert auch bedeutende Meister gelegentlich gewidmet hatten. Die weltflüchtige Gesinnung des manieristischen Zwischenspiels hatte freilich sogar in den Niederlanden, wo die Landschaft am frühesten entdeckt worden war, das Naturgefühl wieder ertötet oder wenigstens in andere Bahnen geleitet. In einsamer Größe arbeitete hier im 16. Jahrhundert fast allein und ohne bedeutende Gefolgschaft an der Poetisierung der heimischen Natur Pieter Bruegel d. Ä., aber auch er der Gesinnung nach im Banne der Weltverneinung stehend. Zur gleichen Zeit war in Italien die landschaftliche Stimmungskunst der venezianischen Hochrenaissance erstorben oder wie im Norden durch den Manierismus aus dem Geleise geraten. Erst das neu erwachte Weltgefühl des werdenden Barock in Italien vermochte wieder an



Adam Elsheimer: *Abendliche Landschaft mit badender Nymphe*. Berlin, Deutsches Museum

sie anzuknüpfen. Der auf starke äußere Wirkung zielenden Kunstauffassung dieses Zeitalters und besonders dieser Nation entsprechend schufen indessen die nach Rom verpflanzten Norditaliener aus Bologna, die Carracci und Domenichino, wohl das eindrucksvolle Repräsentationsbild der südlichen Landschaft, ihrer damals noch walddreichen Flußtäler und bewachsenen Hügel, die sie mit Ruinen schmückten und mit Nymphen und Göttern oder Heiligen und biblischen Gestalten belebten; es gelang ihnen jedoch nicht, die Seele dieser Landschaft zu entdecken und zu formen, auch nicht dem lyrischsten von ihnen: Francesco Albani. Sie offenbarte sich erst dem entzückten Auge der Nordländer, die für die verborgenen Reize dieser schönen Natur empfänglicher waren und je nach der eigenen seelischen Anlage das Lyrische und Stimmungshafte oder das Heroische und Gewaltige aus ihr herauszuholen vermochten. Als bedeutendster niederländischer Meister der Landschaftskunst wirkte hier seit dem Anfang der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts mit seinem Bruder Matthäus der aus Antwerpen gebürtige Paul Brill (1554–1626), der 1606 Elsheimers Trauzeuge war. Brill hat als erster unter den niederländischen Künstlern, die in Rom eine Unzahl von Palästen und Kirchen mit dekorativen Landschaftsfresken zierte, den neuen ordnenden Bildaufbau Annibale Carraccis auf die Landschaft übertragen und damit auch wieder dessen römische Landschaften befruchtet (vgl. Abb. S. 21). Seine eigenen für niederländische Kunstliebhaber ausgeführten Tafeln behalten freilich noch längere Zeit die manieristisch ungeklärte Bildanlage bei und passen sich erst später dem neuen Stil an. Das Ordnungsprinzip Carraccis und Brils wird zunächst auch für Elsheimer, als er nach Rom kommt, maßgebend. Seine Landschaftsbildchen, für die er sich aus der Umgebung Roms, aus der römischen Campagna, den Sabiner und Albaner Bergen seine Motive holt, werden aus sorgfältig durchgeführter bräunlich-grüner Nähe, verschwimmender und verblassender bläulicher Ferne und einem prangenden grünen Mittelgrund zu durchkonstruierten Landschaftsräumen ausgebaut und bieten sich als ebenso klar und bewußt gestaltete Kompositionen der Fläche dar. Elsheimer benutzt nicht selten als flächiges Aufbauschema seiner Landschaften die Teilung des Bildvierecks durch eine Diagonale

mit dem barmherzigen Samariter“ (Leipzig) und „Bacchus bei den Nymphen von Nysa“ (Frankfurt). Eine besondere Gruppe bilden einige Tafelchen, in denen an Stelle eines Baumes ein Bauwerk auf hohem Felsen, eine römische Ruine oder ein hell beleuchteter Hügel die Bildmitte einnimmt („Das Haus auf dem Berge“ in Berliner Privatbesitz und in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, „Landschaft mit dem Gang nach Emaus“ bei einem Berliner Sammler und „Die römische Poststraße“ im Besitz des Herzogs von Alba in Madrid). Dieses ordnende und aufbauende Prinzip ist freilich nicht eine Erfindung Elsheimers. Seine eigenste Leistung besteht in etwas anderem, im Ausdruck der Landschaft, in der strömenden Fülle des Gefühls, das, weil es echt ist, keine Überschwenglichkeit kennt und daher auch dort nicht fehlt, wo der ordnende Wille bewußt konstruiert. Seine starke Empfindung und sein weise wählender Verstand kommen schon in den flüchtig niedergeschriebenen Zeichnungen, von denen sich eine große Anzahl erhalten hat, zum Ausdruck. Wie Sandrart glaubwürdig meldet, entwirft der Meister sie nicht vor der Natur, sondern zu Hause, nachdem er stunden- und tagelang Eindrücke in sich aufgenommen hat. Das von uns zur Wiedergabe gewählte Landschaftsbildchen, die stimmungsvolle „Abendliche Landschaft mit badender Nymphe“ des Deutschen Museums in Berlin (14×20 cm), die gegen 1607/08 entstanden sein dürfte, zeigt die Vorzüge des Meisters in hervorragendem Maße. Der stille Frieden eines einsam etwa in der Senkung zwischen den Albaner und Sabiner Bergen gelegenen Waldteiches, in dem eine Nymphe ein Bad genommen hat, wird jäh von einem Satyr gestört, der sich am jenseitigen Ufer aus einer Gruppe löst und mit tapsigen Sprüngen auf die Schöne zueilt. Enten flattern erschreckt auf, und die Nymphe entsteigt flink dem Wasser, vorsichtig Umschau haltend, ob ihr nicht auch von der andern Seite Gefahr drohe. Ihr rotes Gewand und ihr leuchtend weißes Hemd bilden im Bildaufbau ein wunderbar ausgewogenes Gegengewicht zu dem hell schimmernden Mädchenkörper, von dem aus die Linie der diagonalen Bildkonstruktion den sanften Hügelkontur entlang in die entgegengesetzte obere Ecke verläuft, während hier eine schattenreiche Baummasse, dort eine

in zwei Dreiecke, wobei er das dunkle Dreieck des Landes und das helle Dreieck des Himmels in der Farbe und den Helligkeitswerten gegeneinander auswägt und ausgleicht. Dabei verwischt er den Kontur der Diagonallinie durch sanfte Wellen des Hügellandes, aufstrebende Bäume und Buschwerk, durch Bauten oder einzelne im Vordergrund aufragende menschliche Gestalten. Er legt den Augenpunkt nicht hoch wie die Manieristen, die ein Abbild der ganzen Welt mit schlängelnden Flußläufen, zackigen Gebirgen und allen anderen Landschaftsgebilden geben möchten, und schließt auch selten die Ferne durch eine Wald- oder Hügelkette im Mittelgrund ab, bietet vielmehr meistens an einer Stelle den Fernblick auf einen weiten Horizont. Rechts und links oder lieber nur auf einer Seite stellt er gerne ganz vor einen kulissenhaften Baum oder einen Felsblock hin, der als Rahmen oder Bildabschluß wirkt und zugleich einen Anhaltspunkt gibt, von dem aus der Blick in die Tiefe dringen kann. Oder er richtet als ganz geschlossene Masse in der Mitte der Bildfläche einen herrlichen Baum mit üppig entfalteter und schön abgerundeter Krone oder eine Baumgruppe auf, an deren Seiten sich die Landschaft in die Tiefe öffnet. Hervorragende Beispiele hierfür sind die im Hochformat ausgeführte „Landschaft mit schalmeiblasendem Hirten“ (Florenz), auch „Landschaft mit dem Argustöter Merkur“ genannt, sowie die Breitbilder „Landschaft mit dem Sibyllentempel von Tivoli“ (im Besitz der Prager „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen“), die „Landschaft

Gruppe üppigen Buschwerks und hier und da ein einzelner schöner Baum die Linien des Höhenzuges anmutig und wechselvoll unterbrechen. Der Gefahr des Übergewichts grünen Gesamttones, die für die Manieristen vielfach verhängnisvoll wurde und der Elsheimer auch in der Frühzeit nicht ganz entgeht, begegnet der Meister durch feine Abstufungen vom tiefen Grün zu herbstlicher Laubfärbung und zum lichten Silbergrau der Pappeln. Zu all dem kommt noch die von den italienischen Zeitgenossen bewunderte Kunst der Lichtbehandlung des nordischen Künstlers, der einen Abglanz der Welt in dieses von ovidischen Nymphen und Satyrn aufgesuchte Waldtal scheinen und die Unendlichkeit der Weite ahnen läßt, indem er ein sanftes Leuchten aus atmosphärischer Ferne über die Hügel und zwischen das Buschwerk hindurch auf den Wiesengrund des Teichrandes breitet. In der Erzeugung solcher geheimnisvollen Helldunkelstimmung, in der die Naturgeister erwachen, ist Elsheimer ein in seiner Zeit unerreichter Meister. Bei ähnlicher Bildanlage herrscht die gleiche Stimmung wie in unserem kleinen Berliner Gemälde in den beiden Bildchen „Das Reich der Venus“ in Cambridge und in der Wiener Akademie der Künste und in den verschiedenen Fassungen der „Sterbenden Procris“ in englischem und deutschem Privatbesitz. Das Zwielicht des Morgens hat Elsheimer seltener dargestellt. Für die verlorengegangenen Originale seiner Tobias-Bilder (nur eine Fassung in englischem Privatbesitz gilt neuerdings als eigenhändige Wiederholung dieses mehrmals komponierten Motivs), in denen die aufgehende Sonne dem wandermüden Jüngling und seinem Schutzengel ins Angesicht scheint, entschädigt das köstliche Bildchen des Braunschweiger Museums „Der Morgen im Gebirge“, meist „Aurora“ bezeichnet. Diese Darstellungen der Natur im Wechsel der Tageszeiten sind mehr als Abbilder eines Naturvorgangs oder einer Naturstimmung, in ihnen ist die Seele der Landschaft eingefangen. Von hier erhält wenige Jahre später auch der französische Meister Claude Lorrain (s. S. 35) seine fruchtbarsten Anregungen.

Der nächtlichen Darstellungen wurde bereits gedacht. Die vollkommenste Gestaltung eines Nachtstücks ist die zaubervolle Mondscheinlandschaft der Münchener „Flucht nach Ägypten“ mit dem sich im Weiher spiegelnden wolkenumsäumten Vollmond auf der rechten Bildseite, dem links ein Wachtfeuer armer Hirten antwortet, während man in der Mitte die hl. Familie bei Fackelschein ihren Weg zu einer Ruhestätte suchen sieht; darüber glimmen im schwärzlichen Grünblau des Nachthimmels silberne Sterne und der Nebelstreif der Milchstraße. Als Mondscheinszene hat Elsheimer auch die Christophorus-Legende gemalt, das Original hat sich indessen bisher nicht auffinden lassen. Der berühmte, unter Elsheimers Namen gehende und seiner würdige „Hl. Christophorus“ im Berliner Museum, in dem der Heilige mit dem Christkind auf dem Nacken bei hellem Sonnenlicht einen spiegelklaren Fluß durchschreitet, wird dem Meister heute wieder abgesprochen; vielleicht ist das Bildchen von Gentileschi. Fackel- und Kerzenschein erhellt gespenstisch das einst viel kopierte Nachtstück der „Verspottung der Ceres“, von dem sich eine Originalfassung im Prado befindet, und einige Innenraumszenen, in denen Caravaggios Beleuchtungseffekte in dumpfen Räumen erneut erprobt werden und das Problem des Kampfes zwischen flackerndem Licht und der alle Einzelheiten verschluckenden Finsternis zu bedeutenden Lösungen geführt wird. Wir wählen unter den wenigen Bildern dieser Art, die Elsheimer geschaffen hat, das Dresdener Täfelchen „Philemon und Baucis“ (16,5 × 22,5 cm) von etwa 1609, das durch den Stich von Hendrik Goudt starke Verbreitung gefunden und auch Rembrandts Gemälde des gleichen Themas von 1658 (in amerikanischem Privatbesitz) beeinflusst hat. In der armseligen Hütte der beiden aus Ovids „Verwandlungen“ bekannten glücklichen Alten ist der Göttervater Jupiter mit seinem Boten Merkur in dörflicher Verkleidung eingekehrt. Man hat ihnen die einzigen Sitzgelegenheiten überlassen, den hochlehnigen faltstuhlförmigen Stuhl und das einfache

Ruhelager, und sie lassen es sich, was mit einem Körnchen Humor geschildert wird, recht wohlsein. Die alte Baucis schleppt unterdessen gewärmte Decken herbei, um die Gäste behaglich einzuhüllen, während Philemon aus dem Vorratsraum heranträgt, was zur Bewirtung geboten werden kann. Vorn rechts bemerken wir bereits eine große Schüssel mit frischem Gemüse und in der Mitte die einzige Gans der Armen, die zutraulich näherzukommen wagt, nachdem die hohen Gäste die Zubereitung eines Bratens abgelehnt haben. Von der Ärmlichkeit des Haushalts sprechen deutlich der schmucklose Hausrat, die Körbe und Töpfe auf den Wandbrettern, auf dem Tisch und in der Nische, der Eimer, der neben der Wäsche an der niedrigen Decke hängt, und die Leiter, die auf den Boden führt. Aber das Licht der Ölfunzel genügt, um all dieser Dürftigkeit einen traulichen Glanz zu geben. Verstärkt durch die Wasserkaraffe auf dem roh gezimmerten Tisch malt es ein anheimelndes Wechselspiel von Helligkeit und Schlagschatten auf die Lehmwände und beleuchtet ein gemaltes Bild, auf dem Jupiter eines seiner mit Merkurs Hilfe ausgeführten galanten Abenteuer erblicken kann. Das Licht holt aber auch aus dem weich verschwimmenden Raumschatten die Einzelheiten hervor und schafft durch größere oder geringere Helligkeiten Abstand zwischen den Gegenständen und Personen. Zwei weitere, aber schwächere Lichtquellen finden sich auf der rechten Bildseite, wo sich der Raum nach der Tiefe zu erweitert: einen Kerzenstumpf hält der alte Philemon in zittriger Hand, ein anderer steht neben der Tür auf dem umgestülpten Milchtopf. Ein wunderbarer warmer Gesamtton gibt der häuslichen Szene jene heimelige Stimmung, die im damaligen Italien nur ein nordisches Gemüt, ein ganz in sich und in die Ausübung seiner Kunst versponnener Meister wie unser deutscher Adam Elsheimer hervorzubringen vermochte.

JOHANN LISS (frühestens 1590 bis 1629). Innerhalb des unfruchtbaren und unbedeutenden Schaffens deutscher Malerei im 17. Jahrhundert steht neben dem Frankfurter Adam Elsheimer der Norddeutsche Johann Liß aus Oldenburg in Holstein durch die Bemühungen neuerer Forschung als ein großer deutscher Künstler italienischer Schulung vor uns. Da er schon in jungen Jahren in den Niederlanden gewesen ist, wurde er von der älteren Kunstgeschichtsschreibung nach einer irrigen Chronik-Angabe meist als

Adam Elsheimer: Philemon und Baucis. Dresden, Gemäldegalerie



Jan Lys aus Hoorn an der Zuidersee, also fälschlich als Holländer, bezeichnet. Was wir über ihn wissen, verdanken wir fast ausnahmslos der lebendigen Schilderung seines Freundes Joachim von Sandrart, der ihn 1628 in Venedig kennenlernte und dort mit ihm zusammen wohnte. Sandrart schreibt über den Bildungsgang seines Landsmannes: „Er hat sich nach gelegtem Grund in der Malerey auf Amsterdam begeben und daselbst des Heinrich Golzii (Hendrik Goltzius) Manier zu ergreifen sich sehr bemüht, auch Geistreiche Sachen (d. h. allegorische Darstellungen) gemahlt. Von dannen zoge er nach Pariß, Venedig und Rom, nahme eine ganz andere Art an, und weil es ihm zu Venedig sehr wol ergangen, kehrte er gar bald wieder zuruck dahin.“ Bilder aus seinen Lehrjahren in Holland und aus der kurzen, aber bedeutungsvollen Zeit seines römischen Aufenthaltes haben sich bis heute nicht nachweisen lassen; fast alles, was wir von ihm besitzen, ist in Venedig entstanden. Gleich den meisten nordischen Malern, die damals nach Rom kamen, empfängt auch Liß um 1620 in Rom den überwältigenden Eindruck, den die Kunst Caravaggios noch unvermindert ausübte. Ganz unverkennbar erscheint das Vorbild des lombardischen Meisters in dem frühen Dresdener „Lautenspieler“ und dem nicht viel späteren prachtvollen „Bildnis eines Architekten“ in den Uffizien, und auch in den Genrebildern, die sicher schon in Venedig entstehen, verraten Bildaufbau, Farbgebung und Beleuchtung noch den Einfluß Caravaggios. Daß Liß spätestens 1621 nach Venedig kam, bezeugt eine signierte und datierte Handzeichnung im Besitz der Hamburger Sammlung, auf der sich der Künstler übrigens als Holsteiner bezeichnet. Erstaunlich ist indessen, was ihm trotz des von Sandrart bezeugten liederlichen Treibens in der kurzen Spanne seines Lebens gelingt. Denn unter den sechzig Gemälden, die ihm die Forschung bis jetzt zugeschrieben hat, findet man zwar zahlreiche Wiederholungen desselben Vorwurfs, aber auch so viele bedeutende Schöpfungen, daß dem lange vergessenen und verkannten Künstler der Titel eines deutschen Meisters nicht mehr abgesprochen werden kann.

Zu seinen Hauptwerken, die sich allerdings noch nicht genau datieren lassen, zählen zwei Bauernbilder in der Art der derben Sittenmalerei, wie sie seit den Tagen Pieter Bruegels bei den Niederländern geübt wurde, die aber in der saftvollen Schilderung über alles Bisherige weit hinausgehen. Das eine ist der „Hochzeitszug“ der Budapester Galerie, das andere die hier wiedergegebene „Bauernprügelei“ (67 x 83 cm) des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, von der sich eine weitere, vielleicht die ursprüngliche Fassung im Ferdinandeum in Innsbruck befindet. Nach Sandrarts trefflicher Beschreibung stellt es „der bezechten Bauren Uneinigkeit vor, die erbärmlich untereinander mit Mistgabeln und Hacken zuschlagen, darzwischen ihre Weiber rennen und hinterrucks die zornige ganz erleichte Männer aufhalten; der Zechtisch sturzet einen alten trunknen Bauren zur Erden, samt andern vielen seltsamen unhöflichen Bauernbräuchen.“ Ganz italienisch wirken neben diesen Darstellungen Bilder wie die „Rast von Soldaten auf dem Marsche“ des Berliner Museums und das großartige „Gelage von Soldaten und

Dirnen“ der Kasseler Galerie (Wiederholung in Nürnberg), das Glanzstück der „schönen Conversationen geharnischter Soldaten mit Venetianischen Courtisanen, da unter lieblichen Seiten- und Kartenspiel bey einem ergötzlichen Trunk jeder nach seinem Gefallen conversirt und im Luder lebt“. Im „Morraspiel“, einem entzückenden Genrebild, das ebenfalls Kassel gehört, nähert sich des Meisters locker und breit fließende Malweise zusehends Fettis zwanglos heiterer Art (vgl. S. 23). Enge Berührung mit ihm als dem Schöpfer der Gleichnisbilder zeigt der Deutsche in seinem „Gleichnis vom verlorenen Sohn“ in den Uffizien (Wiederholungen in Venedig und Wien), in einigen mythologischen Bildern und in den zahlreichen religiösen Darstellungen, mit denen er schließlich den malerischen Stil Fettis zu überragender Höhe führt. Seine besten Werke auf mythologischem Gebiet, zugleich seine bedeutendsten Aktbilder sind die reizvolle „Toilette der Venus“ in den Uffizien (daneben mehrere Wiederholungen) und die unter dem Einfluß van Dycks entstandene große Komposition „Venus und Adonis“ im Palazzo Pitti. Die reichste Entfaltung seiner Farbenkunst bringen jedoch die Gemälde biblischen Inhalts, die „Magdalena“ in Dresden, die „Judith“ in Budapest, die „Verzückung des hl. Paulus“ in Berlin und die „Vision des hl. Hieronymus“, das schon von Sandrart gerühmte Altarbild in der venezianischen Tolentiner-Kirche, ein Farben- und Lichtwunder und ein strahlendes Meisterwerk reifer Barockmalerei.

Über die merkwürdige Lebens- und Schaffensweise des „unordentlichen“ Malers berichtet sein Freund: „Er hatte im Gebrauch sich lang zu besinnen, ehe er seine Arbeit angefangen, hernach, wann er sich resolvirt, ließe er sich nichts mehr irren. Da wir zu Venedig beysammen wohneten, blieb er oft zwey oder 3 Tag von Haus und kame dann bey Nacht ins Zimmer, setzte sein Palet mit Farben geschwind auf, temperirte sie nach Verlangen und verbrachte also die ganze Nacht in Arbeit. Gegen Tag ruhete er ein wenig und fuhr wieder 2 oder 3 Tag und Nacht mit der Arbeit fort, so daß er fast nicht geruhet, noch Speise zu sich genommen, dawider nichts geholfen, was ich ihme auch zusprache . . ., er verharrete bey seiner angenehmen Weiß, blibe etliche Tag und Nacht, weiß nicht wo, aus, biß der Beutel leer

worden, alsdann machte er wiederum seinem alten Brauch nach aus der Nacht Tag und aus Tag Nacht.“ Einer Einladung Sandrarts nach Rom vermochte Liß nicht mehr zu folgen, 1629 starb er in Venedig an der Pest.

Auf die Malerei in Deutschland konnte bei dem zerrissenen Zustand des Reiches und des deutschen Volkes die Kunst der großen außer Landes gegangenen Meister kaum Einfluß gewinnen. Was hier noch lebenskräftig gewesen war, ging in den Stürmen des Dreißigjährigen Krieges fast ganz zugrunde. Neben Sandrart könnten hier von deutschen Malern immerhin der in Schlesien tätige Michael Willmann (1630 bis 1706) und der Hamburger Matthias Scheits (1640–1700) genannt werden. Den bedeutendsten Ausdruck deutschen Kunstwillens im 17. Jahrhundert fanden die Baumeister. Sie waren es denn auch, die den Malern bald wieder lohnende Aufgaben stellten, denn ihre prunkvollen Kirchen, besonders in Bayern und Tirol, bedurftendesarbigen Schmucks.

Johann Liß: Bauernprügelei. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



DIE FRANZÖSISCHE MALEREI DES BAROCKZEITALTERS

Die Kriegszüge Franz' I. (1494–1547) nach Italien hatten den Franzosen die Kunst der italienischen Renaissance nahegebracht. Leonardo verlebte am Hofe des Königs seine letzten Jahre, und die Bestrebungen des Herrschers gingen weiter darauf aus, große italienische Künstler, Dichter und Gelehrte an sich zu ziehen. Sein Sohn Heinrich II. (1519–1559), der eine Italienerin aus altberühmtem Geschlecht, Katharina de' Medici, eine Urkelkin Lorenzos des Prächtigen heiratete, setzte diese Bemühungen fort und ebenso seine Gemahlin, die ihn um dreißig Jahre überlebte und während der Minderjährigkeit ihrer Söhne die Regentschaft führte. Die klassische Kunst der italienischen Hochrenaissance mit ihrer Hinneigung zur Antike durchdringt in diesem Jahrhundert die Kunst Frankreichs, dessen Hof und Adel mit dem humanistischen Bildungsideal auch die italienische Lebensform übernehmen. Die antike Mythologie verdrängt fast die mittelalterlich-christliche Vorstellungswelt, sowohl in der Literatur, die sich an Ovid, Virgil, Horaz und andere römische Klassiker anlehnt, wie auch in den darstellenden Künsten, den Theater- und Festdekorationen, den prunkhaften Umzügen, den Gobelinwirkereien und dem Freskenschmuck der Schlösser und Adelsitze. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts geraten unter den Stürmen der Hugenottenkriege die von Italienern im manieristischen Geschmack geleiteten künstlerischen Unternehmungen, die ihre vornehmste Pflege im Königsschloß von Fontainebleau gefunden hatten, ins Stocken. Ein stärkerer Zustrom flämischer Maler, die allerdings meist ebenfalls in Italien gelernt hatten, erfolgte unter Heinrich IV. (1553–1610), dem ersten Bourbonen auf dem französischen Königsthron, der in der Bartholomäusnacht von 1572 die Tochter Heinrichs II. und 1599 in zweiter Ehe wieder eine Italienerin aus dem Hause der Medici, Maria de' Medici, geheiratet hatte. Für diese ehrgeizige Regentin, die Mutter Ludwigs XIII., die ebenso wie Katharina ihren Gemahl um drei Jahrzehnte überlebte, hat der Antwerpener Peter Paul Rubens 1621–1625 seine 21 mächtigen Bilder zur Verherrlichung ihres Lebens in ihrem Pariser Luxembourg-Palais geschaffen. Damit hat die Malerei des Barock ihren Einzug in Frankreich festlich und prunkvoll gehalten, freilich ohne die französischen Künstlergenerationen des 17. Jahrhunderts sonderlich zu beeindrucken. Die bedeutenden Maler Frankreichs, fast alle aus dem germanisch-keltischen Norden des Landes stammend und fast alle im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geboren, wenden sich nach Italien. Aber nur wenige leisten den scheinbaren Willkürlichkeiten und naturalistischen Übertreibungen des Caravaggio-Stiles Gefolgschaft, die meisten schließen sich dem klassischen Stile Raffaels und seiner bolognesischen Nachfolge, der Carracci-Schule, an. Die vorübergehend oder für ihr ganzes Leben in Rom bleibenden französischen Maler geben dem klassischen Stil der Franzosen, dem Klassizismus, seine Prägung. Ihr Ausdrucksmittel ist nicht die Farbe (das „Malerische“), sondern die Linie (das „Zeichnerische“), die sie mit der ihnen eigenen Eleganz und Grazie handhaben. Dabei entgehen sie nicht immer den Gefahren allzu kühler Formenstrenge, zumal da, wo sie – römischer als die Italiener selbst – die Ideale heroischen Römertums verherrlichen. Klarheit, Ordnung und Vernunft, die von den Franzosen gerne als ihre Nationaltugenden gefeierten Eigenschaften, beherrschen das Fühlen und Denken der französischen Staatsmänner, Künstler, Dichter und Philosophen im 17. Jahrhundert. Es ist das Zeitalter des ersten großen philosophischen Systematikers des christlichen Abendlandes, des Descartes (1596 bis 1650), und der großen Dramatiker Corneille (1606–1684), Racine (1639 bis 1699) und Molière (1622–1673), die ihre Werke unter Beobachtung strenger Regeln nach dem aristotelischen Grundsatz der Einheit von Zeit, Ort und Handlung aufbauen. Es ist die Zeit der Gründung und des Aufbaues der französischen Akademien; 1635 wird die Akademie der Dichtkunst, 1648 die Akademie der Maler und Bildhauer gegründet, deren Direktoren ihre diktatorischen Befugnisse engherzig ausüben und einen strengen Kanon von Vorschriften aufstellen. Und es ist das Zeitalter des Absolutismus, in dem die Könige Ludwig XIII. (1601–1643) und Ludwig XIV. (1638 bis 1715) und ihre Helfer Kardinal Richelieu (1585–1642), Kardinal Mazarin (1602–1661) und der Finanzreformer Colbert (1619–1683) dem französischen Staat seine Form und seine Machtstellung mit der Front gegen Habsburg geben. Nach den kulturpolitischen Absichten des Herrschers

wird der Kunststil ausgerichtet, der jeweils den Namen des französischen Königs oder des Regenten erhalten hat; hieraus erklären sich die Bezeichnungen Louis-Treize-Stil, Louis-Quatorze-Stil, Régence-Stil usw. Klarheit, Ordnung und Vernunft als französische Nationaleigenschaften hatten in Frankreich einen wesentlichen Zug des italienischen Manierismus, das Weltflüchtige, nicht zur Geltung kommen lassen. Es spielt im französischen Geistesleben eine geringe Rolle; die Mystik des hl. Franz von Sales und schwärmerischer adliger Frauenzirkel hat in der Kunst keinen starken Niederschlag gefunden, selbst die hier nach dem Bündnis Heinrichs IV. mit dem Papst sehr erfolgreich tätigen Jesuiten vertraten eine durchaus weltfreudige und kunstfreundliche Gesinnung. Nichtsdestoweniger erregte die religiöse Frage das Land und erschütterte den Bestand des Reiches in Gestalt der protestantischen Reformation des Calvinismus, für den die Pariser Bluthochzeit der Bartholomäusnacht den Anfang des Endes bedeutete. Mit unerhörter Grausamkeit wurden die Reformierten, die Hugenotten, verfolgt, vertrieben oder des Landes verwiesen, und mit gleichem Ingrimm bekämpfte man die jansenistische Bewegung unter den Katholiken, die in Anlehnung an die Wiederbelebung der Augustinischen Lehren durch Jansen, Bischof von Ypern (1585–1636), den weltmännisch-höfischen jesuitischen Beichtvätern der Könige gegenüber eine strengere Religiosität verfochten. Die kirchliche Malerei nimmt demgemäß keinen großen Raum innerhalb des französischen Kunstschaffens seit dem 15. Jahrhundert ein.

LOUIS LE NAIN (um 1593 bis 23. V. 1648). Wie die meisten bedeutenden französischen Maler des 17. Jahrhunderts stammen auch die drei Brüder Le Nain oder Lenain aus Nordfrankreich. Ihre Heimatstadt ist Laon, wo die beiden älteren den kurzen Unterricht eines unbekanntes niederländischen Malers genossen haben mögen. Über ihr Leben weiß man sehr wenig. Sie sind alle drei unvermählt geblieben und haben sich gegenseitig als Erben eingesetzt. In Paris findet man sie seit 1629 erwähnt, aber ihre frühesten bekannten Arbeiten sind erst kurz vor 1640 entstanden; ihr Jugendwerk ist verschollen. Die Brüder sind noch kurze Zeit Mitglieder der 1648 gegründeten Königlichen Akademie, scheinen aber mit ihren Arbeiten niemals großes Ansehen erlangt zu haben; Liebhaber, Sammler und Museen haben ihre stille Kunst erst viel später entdeckt. Da sie ihre Bilder in Werkstattgemeinschaft schufen und – wenn überhaupt – nur mit „Lenain“ ohne jeden Vornamen signierten, zudem auch selten datierten, so konnte die Urheberchaftsfrage nur durch eine Wahrscheinlichkeitsbestimmung gelöst werden. Danach gilt der älteste, Antoine Le Nain, gen. l'Aîné, also der Erstgeborene (um 1588–1648; er starb zwei Tage nach Louis), als der Maler von acht kleinen, farbenprächtigen Gruppenbildnissen auf Kupfertafeln, die sich im Louvre, in der Londoner National Gallery und in englischem, amerikanischem und französischem Privatbesitz befinden. Dargestellt sind meist einfache, aber behäbige und wohlhabende Bauern, die in stillebenhafter Ruhe würdevoll mit munteren Kindern beisammensitzen, ein Tischgebet sprechen oder musizieren, wobei der Raum karg angedeutet oder nur als dunkler Hintergrund gegeben wird. Der spätgeborene Mathieu Le Nain mit dem Beinamen „le Cadet“, also der Jüngste (1607–1677), der seine Brüder um fast drei Jahrzehnte überlebte, hat wahrscheinlich im Alter Paris verlassen. Die unbefangenen gruppierten Personen seiner Bilder leben in einer etwas eleganteren Umwelt, beispielsweise die „Tricktrack-Spieler“ von etwa 1650 und die „Versammlung von Kunstfreunden“ von etwa 1643 (beide im Louvre), die „Tanzstunde im Freien“ aus den fünfziger Jahren, die „Mahlzeit einer Familie“ und die „Wachtstube“ von 1643, die sich ebenso wie die späte „Anbetung der Hirten“ (1674) in Pariser Sammlungen befinden. Louis Le Nain mit dem Beinamen „Le Romain“, d. h. der Römer, ist sicherlich der bedeutendste der drei Brüder. Es ist zwar nicht nachweisbar, ob er wirklich, wie sein Beiname besagt, in Rom gewesen ist, aber ein in italienischer Art gebautes Bauerngehöft auf seinem Bild „Bauern vor ihrem Hause“ im Museum in Boston und italienische Typen auf diesem wie auf anderen Gemälden, vor allem der stimmungsvollen „Rast eines Reiters“ im Victoria and Albert Museum in London, machen es wahrscheinlich, daß er etwa in den dreißiger Jahren, vielleicht mit seinem Bruder Mathieu, in Rom war. Auch Beleuchtungseffekte, wie sie Caravaggio und besonders seine



Louis Le Nain: Bauernfamilie. Paris, Louvre

Schule in Rom und Neapel liebten, finden sich häufig bei ihm, sowohl auf einigen Bauernbildern wie auch auf der „Schmiede“ im Louvre und der „Venus in der Schmiede des Vulkan“ im Musée in Reims, der einzigen mythologischen Darstellung der Brüder Le Nain, wohl gemeinsam von Louis und Mathieu ausgeführt. Allerdings hatte man auch in Paris Gelegenheit, die neueste Entwicklung der italienischen Malerei kennenzulernen, da hier einige der erfolgreichsten italienisierenden Franzosen tätig waren. Zu ihnen gehörte vor allem der Pariser Simon Vouet (1590–1649) mit seiner reichen Schüler- und Anhängerschaft, der eigentliche Begründer der französischen Barockmalerei, der, nach 15jährigem Aufenthalt in Italien 1627 von Ludwig XIII. nach Paris gerufen und zum „ersten königlichen Hofmaler“ ernannt, anfangs als Mitläufer Caravaggios, später als Eklektizist im Sinne der Bolognesen (vgl. S. 19) wirkte. Gegenüber dieser die Mode beherrschenden deklamatorischen, hochpathetischen Hofkunst hat Louis Le Nain jedoch stets seine einfache und schlichte Weise beibehalten, denn er malte nicht wie Vouet für die großen Herren, sondern für das wohlhabende Bürgertum und den kleinen Landadel, die noch dem Bauerntum nahestanden. Daher sind seine Bauern wirkliche, echte Leute vom Lande, nicht als Schäfer oder Hirten verkleidete Städter, wie sie die Salonliteraten jener Zeit liebten, und auch nicht jene ewig betrunkenen, raufenden Tölpel der Bauernkomödie und der flämischen Bauernmalerei. Er malt das ärmste Landvolk, abgearbeitete Menschen mit müden Gliedern in zerrissenen Kleidern und Schuhen, aber in traulichem Beisammensein bei einem Gläschen Wein oder beim bescheidenen Mahl. So erscheinen sie nach der schweren Tagesarbeit, jeder mit sich beschäftigt, auf dem hier wiedergegebenen Gemälde des Louvre, das den Titel „Bauernfamilie“ führt (1,13 × 1,59 m), so auch auf einem anderen Louvrebild „Bauernmahlzeit“, das 1642 datiert ist, und auf ähnlichen Werken. Als bemerkenswertes Zeichen echt französischer Galanterie ist angeführt worden, daß die weiblichen Figuren stets ordentlich und sauber angezogen auftreten. Fast kokett erscheinen sogar die jungen Mädchen auf dem farbig ungewöhnlich feinen Bild „Heimkehr von der Heurnte“ von 1641, das sich ebenfalls im Louvre befindet.

GEORGES DE LA TOUR (um 1590/1600 bis 30. I. 1652). Der in der älteren Literatur fälschlich Georges Ménil (auch du Mesnil oder Dumensnil) de La Tour genannte Maler ist erst durch neuere Veröffentlichungen und neu entdeckte Bilder, die vom Pariser Louvre (1926) und vom Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (1927) erworben wurden, weiteren Kreisen bekanntgeworden. Außer dreisignierten Gemälden vermochte man ihm bisher nur noch vier Bilder mit einiger Sicherheit zuzuschreiben. Wie über die Brüder Le Nain weiß man auch über diesen unverdient vergessenen, eigenartigen Meister sehr wenig, der, da er 1621 als verheiratet bezeichnet wird, wohl im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende geboren wurde, also etwa gleichzeitig mit den anderen großen französischen Malern des Barockzeitalters: Vouet (1590), Valentin de Boulogne (1591), dem bedeutenden Graphiker Jacques Callot (1592), Louis Le Nain (um 1593), Poussin (1593) und Claude Lorrain (1600). Unerforscht ist seine künstlerische Erziehung und unbekannt auch, ob er wie die meisten französischen Künstler jener Epoche in Italien war, doch dürfte er nicht sein ganzes Leben in seinem Geburts- und Sterbeort Lunéville im Herzogtum Lothringen zugebracht haben. Für den Gouverneur von Nancy, der damaligen Hauptstadt des Herzogtums, malte er 1648 einen „Hl. Alexis“, der verschollen ist, für seinen Landesherrn Karl IV. von Lothringen sowie für den französischen König Ludwig XIII. je einen „Hl. Sebastian“, von denen einer vielleicht mit dem hier wiedergegebenen, aus amerikanischem Privatbesitz erworbenen

Berliner Bild „Auffindung des hl. Sebastian“ (1,60 × 1,29 m) identisch ist. Ludwig XIII. soll das Gemälde La Tours so geschätzt haben, daß er, wie es heißt, alle anderen Bilder aus dem Zimmer verbannt habe, in dem es hing. Die leuchtende, aber herbe und eigenwillige Farbigekeit, die starke Gegensätzlichkeit der hellen und dunklen Partien, die strenge Linienführung und die reliefartige Anordnung der scharfumrissenen fünf Figuren unseres Bildes sind allerdings Eigenschaften, die dem Charakter der übrigen zeitgenössischen Malerei Frankreichs so sehr widersprechen, daß das Gemälde auch heute im Museumsraum alle Augen sogleich auf sich zieht. Das Thema der Auffindung und Beweinung des gemarterten Heiligen durch fromme Frauen ist in der Art einer „Beweinung Christi“ behandelt, die Ausführung erinnert in der diagonalen Komposition an Caravaggios „Grablegung Christi“ im Vatikan (vgl. Abb. S. 18); auch in der genremäßigen Auffassung der ergreifenden Szene zeigt sich der Einfluß der Caravaggio-Schule. Ungemein eindrucksvoll ist der Jammer der Frauen dargestellt, die madonnenhafte Klagegebärde der Irene, das Weinen des Mädchens im Hintergrund, das Gebet der sich dem Geschick ergeben beugenden Alten, deren Profil kaum sichtbar aus der dunklen Kapuze vorragt, und die tätige Fürsorge der mitleidig auf den halbtoten Heiligen niederblickenden Magd, deren hoch aufflammende Kerze die ganze Szene beleuchtet.

Bis auf ein vor kurzem in einer Pariser Privatsammlung aufgetauchtes signiertes Halbfigurenbild „Lockere Gesellschaft beim Kartenspiel“ in der Art der Falschspielerdarstellungen des Caravaggio-Kreises, das bei hellem Tageslicht eine Gruppe eleganter, bunt und prächtig gekleideter Kurtisanen und stutzerhafter Jünglinge in der Tracht von etwa 1625 am Spieltisch zeigt, sind alle bisher bekannten Bilder La Tours „Nachtstücke“, Darstellungen nächtlicher Szenen mit künstlicher Beleuchtung, wie sie Caravaggio und seine Nachfolger liebten. Am stärksten „caravaggesk“ ist das Halbfigurenbild „Verleugnung Petri“ im Museum in Nantes, das einzige Werk des Meisters, das außer seiner vollen Signatur auch eine Jahreszahl (1650) trägt. Es zeigt eine kerzenbeleuchtete Gruppe grimmiger wüfelnender Kriegsknechte, von denen Petrus erkannt zu werden fürchtet, und ist im engsten

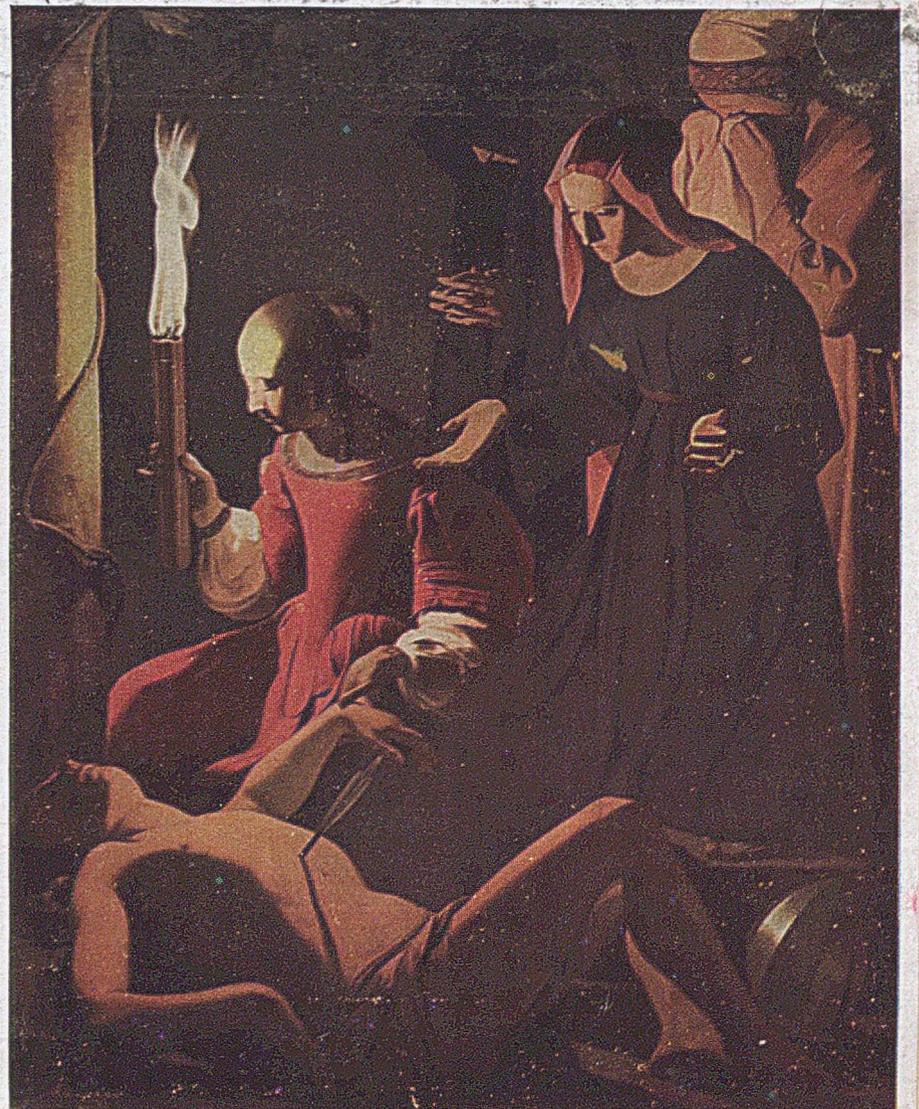
Anschluß an ein heute dem halbtalientischen Caravaggio-Anhänger Valentin de Boulogne (1591–1634) zugeschriebenes Gemälde in der Certosa di S. Martino in Neapel entstanden. Die unverdeckte Flamme einer Kerze bestrahlt, ähnlich wie in unserem Sebastianbild, den nackten Hiob und seine vor ihm stehende Frau in einem Gemälde im Museum in Epinal, während sonst die Lichtquelle durch eine vorgehaltene Hand oder durch eine Figur abgeschirmt wird („Anbetung der Hirten“ im Louvre und „Madonna mit Landfrauen“ im Museum in Rennes). Der andachtsvolle Ernst, der auf den Gesichtern dieser Bauerntypen liegt, unterscheidet die Gestalten La Tours von den meist etwas sentimentaleren Landleuten des Louis Le Nain.

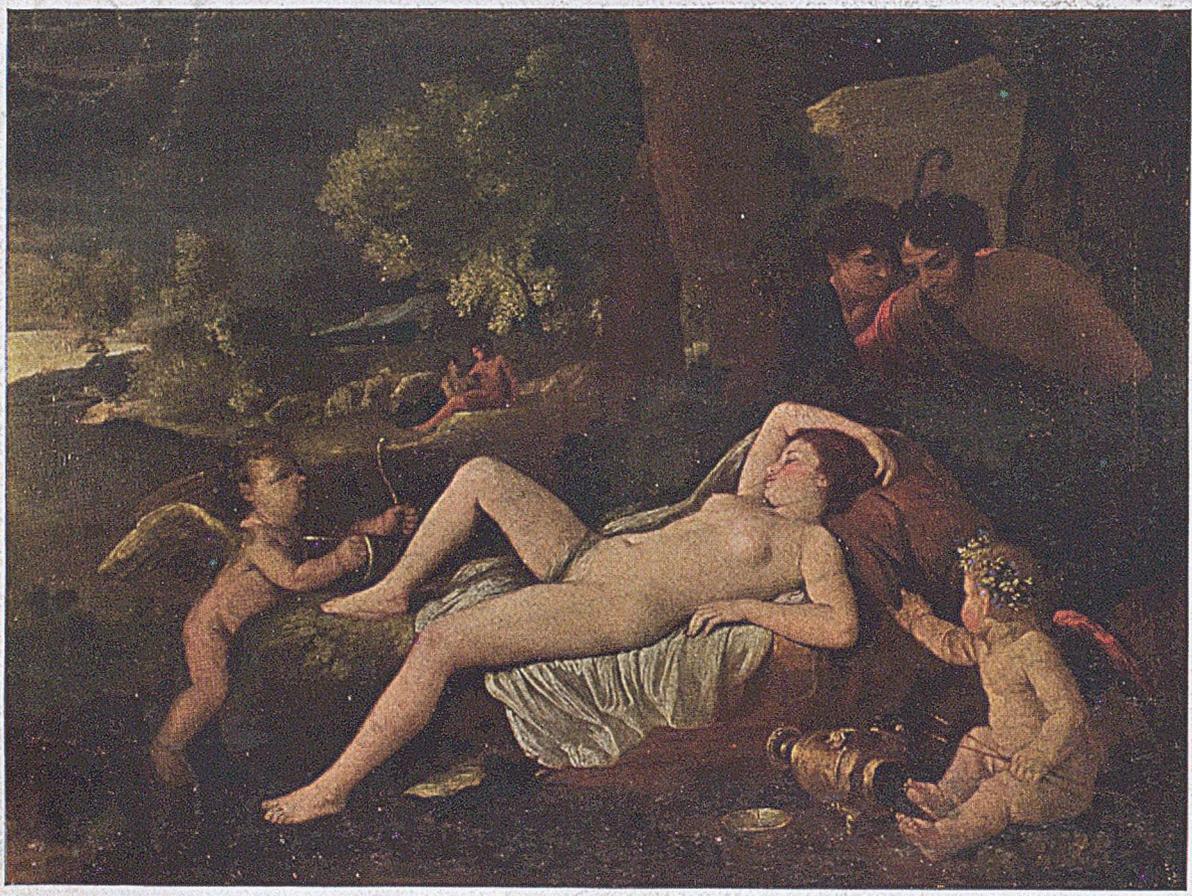
NICOLAS POUSSIN (Mitte Juni 1594 bis 19. XI. 1665). Ein kleines Dorf bei Les Andelys in der Normandie ist die Heimat des weitaus bedeutendsten Meisters der französischen Malerei im 17. Jahrhundert. Hier wuchs Nicolas Poussin als Sohn eines Soldaten in ärmlichen Verhältnissen auf. Wer ihm die Anfangsgründe des Malens beigebracht hat, ist nicht bekannt. Als er etwa 17 Jahre alt ist, beschäftigt ihn ein wandernder Maler, der in Les Andelys einige kleine Aufträge bekommen hatte; vielleicht war dieser sein erster Lehrer. Dann rückt der Jüngling nach Paris aus, wo er von hochgebildeten und einflußreichen Männern gefördert wird, die ihm die königlichen Sammlungen und vor allem die Stiche des Marc Antonio Raimondi nach Raffaels Fresken zugänglich machen und auch Arbeiten übertragen. So wird in ihm schon früh die Liebe zur klassischen Kunst der Hochrenaissance und der Wunsch, ihre Werke in Rom zu studieren, geweckt. Nach einem unregelmäßigen Wanderleben, das ihn in Frankreich weit herumführt, und nach verschiedenen Versuchen, das Ziel seiner Sehnsucht zu erreichen, gelangt er 30-jährig im Frühjahr 1624 endlich nach Rom, wo ihm der italienische Dichter Giovanni Battista Marino, der um 1620/22 in der humanistisch interessierten Atmosphäre des Pariser Hofes eine Rolle gespielt hatte, die Bekanntschaft mit wichtigen Persönlichkeiten vermittelt. Durch ihn war der junge Maler bereits in Paris mit den klassischen Werken der römischen Geschichtsschreibung und Dichtung vertraut geworden, im besonderen mit Ovids „Verwandlungen“, die ihm viele Anregungen geben. Eine Anzahl Federzeichnungen zu Ovid, die einzigen Arbeiten, die man seiner vorrömischen Zeit mit Sicherheit zuweisen kann, wurden 1929 in den Sammlungen des Schlosses Windsor wieder aufgefunden.

Die Reihenfolge der in Rom entstandenen Werke ist schwer zu bestimmen, da der Meister seine Bilder nicht zu datieren pflegte, doch geben Briefe Poussins und zeitgenössische Berichte manche Anhaltspunkte, so daß sich ein Überblick über seine langsam fortschreitende Entwicklung gewinnen läßt. Von Anfang an bemerkt man den Einfluß der Antike und Raffaels. Das in jenen Jahren entdeckte antike Fresko der „Aldobrandinischen Hochzeit“, ein Meisterwerk hellenistischer Malerei (heute im Vatikan), hat er 1626/27 kopiert (Rom, Galleria Doria). Die steinerne Nacktheit seiner Gestalten, ihre immer edle, sorgfältig durchgearbeitete Körperbildung und die Schönheit ihrer antikisierenden Idealgewänder lassen auf eine gründliche Kenntnis der alten Kunstdenkmäler schließen. Tatsächlich hat er, in das Haus eines vermögenden Sammlers, Kenners und Bewunderers der Kunst der Alten aufgenommen, viel nach antiken Statuen und Reliefs gezeichnet und ihre Proportionen eifrig nachgemessen. Nicht selten verwendet er auch für den Hintergrund seiner Bilder Bauwerke und Bauteile des Altertums. In der durchdachten Figurenanordnung, wie sie beispielsweise sein „Parnaß“ im Prado (um 1630) aufweist, bemerken wir, mit welchem Eifer er zugleich den Kompositionsgesetzen Raffaels nachgeht. Von den beiden damals in Rom miteinander im Wettstreit stehenden Kunstrichtungen des „Caravaggismus“ (vgl. S. 16 ff.) und des „Carraccismus“ (vgl. S. 19 f.) sagt ihm begreiflicherweise diese, die dem klassischen Stil der Hochrenaissance folgt, am meisten zu. Der wahrheitsstrengen Würde des ihm befreundeten Carracci-Schülers Domenichino (vgl. S. 22) schließt er sich daher gerne an, besonders in den mit Figuren gefüllten Gemälden, wie dem „Tod des Germanicus“ im Palazzo Barberini in Rom, und in den großfigurigen Darstellungen kirchlichen oder allegorisch-mythologischen Inhalts gegen Ende der zwanziger Jahre. Sein „Martyrium des hl. Erasmus“ von 1629 in der Vatikanischen Pinakothek und seine sich kompositionell an Guido Renis „Bethlehemitischen Kindermord“ in Bologna anlehrende Fassung des gleichen Themas in Chantilly verraten indes, daß auch die krasse Naturalistik und Grausamkeitsschilderung des Caravaggio-Kreises nicht außerhalb des Bereichs seiner Fähigkeiten liegen. Bald spürt man auch venezianische Einflüsse, die wohl von den da-

mals in römischen Privatsammlungen befindlichen Tizianischen Gemälden „Venusfest“ und „Bacchusfest mit Ariadne“ (jetzt im Prado) ausgehen; von ihnen hat er mindestens das zweite kopiert (Edinburgh, National Gallery). Venus, Adonis, Bacchus, Ariadne, Nymphen und Satyrn beherrschen die Themen seiner Werke in den arbeitsreichen Jahren kurz vor und nach 1630, als er seine glückliche Ehe mit der Tochter eines französischen Kochs begründet, deren Brüder seine Schüler werden. Es sind die gleichen Gestalten der Ovidischen Mythen, die Tizian dargestellt hatte, aber Poussin besitzt selbst zu viel Eigenes, um den verehrten Meister einfach nur nachzuahmen. Der Umriss ist bestimmter, die Gestalten sind grazioser und wollüstiger, die Glieder zierlicher, und ein den Franzosen und in ganz besonderem Maße Poussin eigener rhythmischer Wohlklang durchströmt Figuren und Landschaft. Etwa an den Anfang dieser Reihe köstlicher Bilder gehört das Dresdener Gemälde „Schlafende Venus, von Hirten belauscht“ (71 × 96 cm), das wir hier wiedergeben. Verliebt ist die Szene zweier Londoner Bilder gleichen Inhalts „Schlafende Venus, von Satyrn überrascht“, und inniger als auf diesen sind Figur und Landschaft bereits miteinander verknüpft in dem wunderbaren Louvre-Bild „Bacchusfest mit Lautenspielerin“. Diese und ähnliche Werke, auf die auch Elsheimer nicht ohne Einfluß geblieben ist, zeigen den Künstler auf der Höhe seiner ersten Meisterschaft. In den dreißiger Jahren tritt die französische Eigenart bei Poussin immer stärker hervor. Er strebt nach klassischen Formulierungen, und die Sehnsucht nach der reinen Form, die mit der vergeblich eingedämmten Sinnlichkeit seines Jahrhunderts in ewigem Streit liegen muß, gibt auch den Werken

Georges de La Tour: Auffindung des hl. Sebastian. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Nicolas Poussin: *Schlafende Venus, von Hirten belauscht*. Dresden, Gemäldegalerie

dieser Schaffensperiode den vielbewunderten echt französischen Charme. Anhand theoretischer Abhandlungen, die der Meister jetzt studiert, vertieft er sich in die Probleme der Geometrie, Perspektive, Optik und Proportion. Vor allem beschäftigt ihn aber die Frage, welche Wirkung seelische Erregungen auf den Körper ausüben, wie Seelisches körperlich klar und eindeutig wiedergegeben werden kann. Den Franzosen gelten diese Werke als die vollkommensten Schöpfungen ihres Nationalgeistes, in Deutschland werden sie vielfach als zu konstruiert empfunden. Die Periode des sorgfältig und klar durchgeführten Bildaufbaus, der namentlich berühmte Bilder des Louvre angehören, wie „Raub der Sabinerinnen“, „Triumph der Flora“, „Errettung des Pyrrhus“, „Der Schulmeister von Falerii“, „Arkadische Hirten“ und „Mannalese“, soll hier eines der repräsentativsten Gemälde Poussins in deutschem Besitz veranschaulichen, das Dresdener Bild „Das Reich der Flora“ (1,31 × 1,81 m), auch „Die Verwandlung der Pflanzen“ genannt, ein Symbol beseligten Daseins, zugleich einer Feierstunde der Natur, in der ein elegischer Ton mitschwingt: Vergänglichkeit. Dargestellt ist Flora, die römische Göttin des Frühlings, tanzend und blütenstreuend im Kreise blumenhafte schöner Menschen, die einst nach Ovids Mythen in Pflanzen verwandelt wurden. Zwei herrliche Jünglingsgestalten bemerkt man rechts; der eine ist Apollos Liebling Hyazinth, der, von der Diskusscheibe des Freundes getroffen, sein Leben aushaucht und aus dessen Blut der wehklagende Gott die Hyazinthe sprießen ließ; der zweite Jüngling ist, von seinen Windspielen begleitet, der Jäger Adonis, der von einem wilden Eber getötete Geliebte der Venus, aus dessen Blut die Anemone entstand. Auf der anderen Seite, vor der bekränzten Herme des Naturgottes Pan, stürzt sich Ajax, der griechische Held, den Odysseus um die Waffen Achills betrog, aus Wut in sein Schwert; auch aus seinem Blut wuchs die Hyazinthe hervor. Neben ihm beugt sich der in sich selbst verliebte schöne Jüngling Narziß über sein Spiegelbild im Wasserkrug, den ihm Echo, die Bergnymphe, reicht. Sie verzehrte sich in unerwiderter Liebe zu ihm zum wesenslosen Schall, der nur antworten kann, und den hartherzigen Jüngling ließ die beleidigte Göttin der Liebe in einen Quell versinken, in dem er einen schönen Knaben zu sehen vermeinte. Sein

Name ging auf die Todesblume über, die neben dem Quell hervorsproß. Hinter ihm windet sich auf dem Bilde die reizende Smilax, das in eine Stechwinde verwandelte Mädchen, und rechts vorne schmiegt sich die einst in die Blume Heliotrop verzauberte Clytia an ihren Geliebten, den Sonnengott Sol, der in anderer Gestalt, seine Rosse peitschend, hoch über den Wolken dahinfährt. Kleine reigenspielende Liebesgötter schließen den Kreis, den in rhythmischem Wechsel die stehenden, knienden, sitzenden oder liegenden Figuren um die anmutige Tänzerin bilden. Eine kunstvoll verschönerte Natur unterstützt das wohl lautende Auf und Ab der Körper: der in die Tiefe leitende Laubengang, die kranzumwundenen Bäume, die Pansherme mit dem reliefgeschmückten Altar und der nach Art eines überlaufenden römischen Brunnens gestaltete Felsenquell. Alles, was zu einer wohlgeordneten arkadischen Landschaft gehört, ist vorhanden und in den Wohl laut der Linien einbezogen, auch der blaue Höhenzug in der Ferne und die Wolkenschwaden, über denen der goldene Sonnenwagen erscheint. Ebenso kunstvoll sind die Farben in fein ausgewogener Dosierung über das Bild gebreitet. Poussins Gemälde dieser Art haben den gegen Ende des Jahrhunderts tobenden Kunststreit entfacht, der um den Vorrang der Zeichnung oder der Farbe ging und die Künstlerschaft Frankreichs in die Linearisten oder „Poussinisten“ und die Koloristen oder „Rubenisten“, die Anhänger des großen Flamen, spaltete. Rubens hatte mit seinen Gehilfen 1621–1625 für Maria de' Medici, die Mutter Ludwigs XIII., in Paris seinen pompösen farbenglühenden Bilderzyklus (s. S. 54) geschaffen. Poussin hat sich erst nach jahrelangem Zögern Ende 1640 bereitgefunden, den Bestrebungen und Wünschen des Kardinals Richelieu nachzugeben, die darauf gerichtet waren, ein nationales Kunstzentrum in Paris zu schaffen und alle auswärtigen französischen Kräfte dorthin zusammenzuziehen. Obgleich er in Paris mit offenen Armen aufgenommen wurde, sehnte er sich bald nach Rom zurück, da ihm die Aufträge, dekorative Deckenmalereien für den Louvre und Altarbilder, nicht lagen. So reist er Ende 1642 unter einem Vorwand wieder nach Rom, das er nun nicht mehr verläßt. Aber trotz der Kürze seines Pariser Aufenthaltes war der durch frühere Bildersendungen vorbereitete Eindruck seines Wirkens unauslöschlich. Der „Poussinismus“, durch neue Bilderlieferungen von Rom aus stets genährt, wird die Mode der Akademiker, unter denen Le Sueur (s. S. 36) und der Maler großartiger Dekorationswerke Charles Le Brun (1619–1690) hervorrangen.

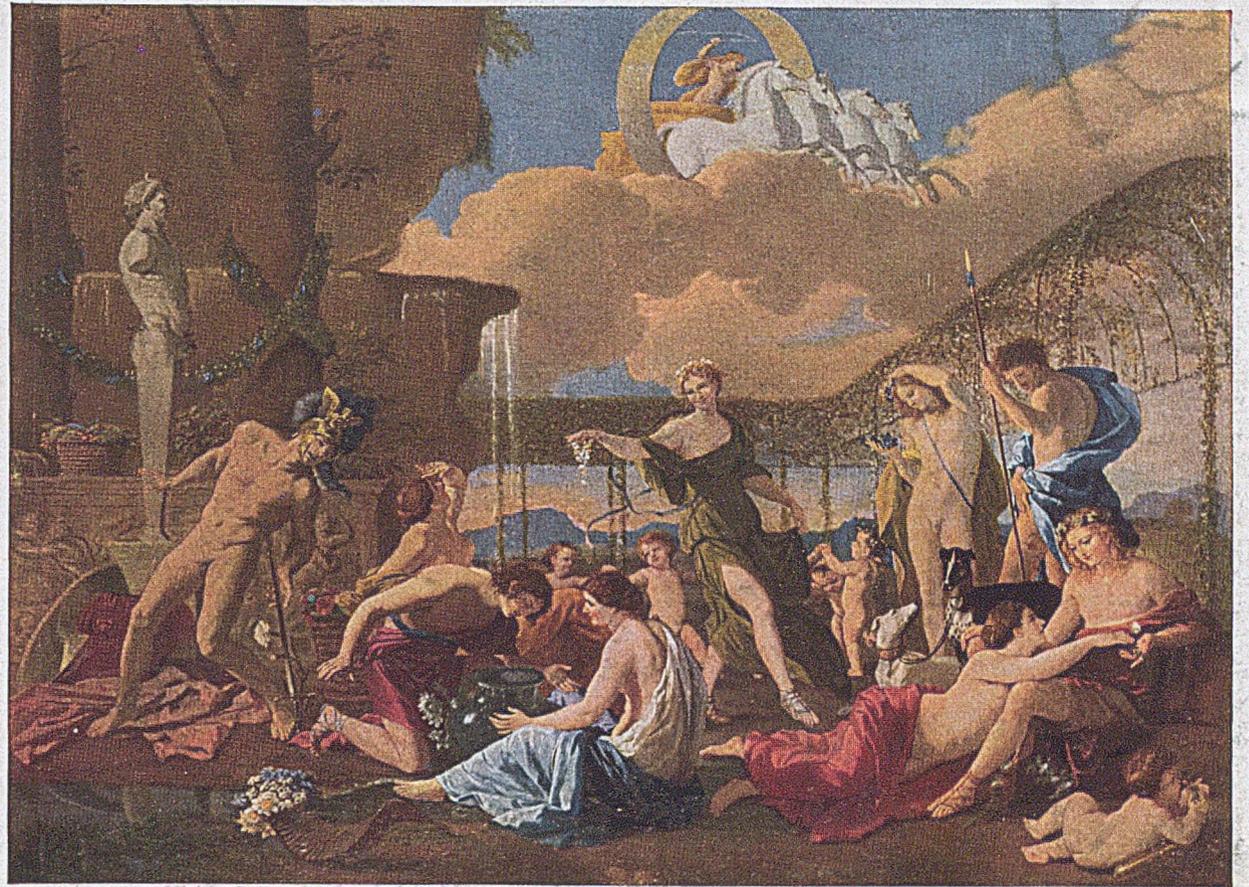
Der lyrische Grundzug, der die bacchischen Szenen Poussins um 1630 wunderbar durchströmt, blüht zu Ende des Jahrzehnts in den „Bacchanalien“ für den Kardinal Richelieu noch einmal herrlich auf. Aber er wandelt sich kurz vor und vor allem während und nach dem Pariser Aufenthalt in den zahlreichen, wieder von Raffael stark beeinflussten religiösen Bildern und den Darstellungen römischer Tugenden zu strenger Linienhaftigkeit, die oft akademisch kühl wirkt. Die Widerstände, die der Meister in Paris anfänglich zu überwinden hatte, haben ihn wohl zu schrofferer Formulierung seines klassizistischen Stiles verleitet. Die besten und bezeichnendsten Gemälde dieser Gruppe vereinigt der Louvre. Aber sobald Poussin dieses Stadium durchlaufen hat, beglückt er die Welt wieder mit den Werken seiner großen Meisterschaft, den Landschaften mit Figurenstaffage, die neben einigen biblischen Legendenbildern und seinem einzigen Porträt, dem Selbstbildnis von 1650 im Louvre, zwischen etwa 1648 und dem Anfang der sechziger Jahre entstehen. Poussin ist in diesen Werken, die Annibale Carraccis Absichten (vgl. S. 20) weiterführen, der Schöpfer der heroischen Landschaftsmalerei, aus der noch die Landschaftskunst des Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts ihre stärksten Anregungen bezogen hat. Er baut seine Landschaften zu großartigen und erhabenen Idealgebilden mit festen Stützen aus Felsmassiven und weit ausladenden Baumgruppen auf und setzt in den klargefügten Bau als lyrisches Element seine meist kleinfigurigen Nymphen, Satyrn, Göt-

ter oder Menschen, die den Ausdruckscharakter der Natur symbolhaft widerspiegeln. Einige der phantasievollsten Bilder dieser Art besitzt wieder der Louvre, darunter die vier Jahreszeiten-Darstellungen, die der Meister zu Beginn der sechziger Jahre für den Herzog von Richelieu ausgeführt hat, und das unvergleichlich schöne, vielleicht letzte Bild, das er geschaffen hat, „Apollo und Daphne“. Die zahlreichen Kompositionsentwürfe Poussins, die sich erhalten haben (die besten in der Windsor-Library und im Louvre), sind oft recht temperamentvoll mit breitem Pinsel hingeworfen; die maleisch gehaltenen Baumstudien, manchmal im Freien vor der Natur aufgenommen, gehören zu den Meisterleistungen der graphischen Kunst.

Von den in Rom ansässigen französischen Malern, die sich Poussin anschlossen, sei sein Schwager Gaspard Dughet (1615–1675) erwähnt, der sich dem Meister zu Ehren auch Gaspard Poussin nannte. Er war ein Schüler Domenichinos, hat sich aber gänzlich auf Landschaften spezialisiert. Anfangs bevorzugt er die barock geschwungenen Kurven einer romantischen, meist wildbewegten Natur in der repräsentativen Art des Flamen Paul Bril (1554–1626), dann paßt er sich dem heroisch-klassizistischen Stil Poussins an, und schließlich malt er in beruhigter Wirklichkeitsschilderung seine stimmungsvollen Ansichten ländlicher Natur, deren Motive er, als Jäger umherstreifend, in den Sabiner Bergen und der römischen Campagna fand.

CLAUDE LORRAIN (1600 bis 23. XI. 1682). Geboren in einem kleinen lothringischen Dorf, ist Frankreichs größter Landschaftler im 17. Jahrhundert, Claude Gelée, gen. Lorrain (d. h. der Lothringer), ein engerer Landsmann des Graphikers Jacques Callot und des Malers Georges de La Tour. Er wird zu einem Pastetenbäcker in die Lehre gegeben und wandert nach dem Tode seiner Eltern und nach kurzem Aufenthalt bei einem Bruder in Freiburg im Breisgau als Vierzehnjähriger dorthin, wo französische Köche seit langem in Ansehn standen, nach Rom. Hier vertauscht er jedoch den Kochlöffel mit dem Farbenreißer, während er als Diener, Handlanger und Schüler bei einem nicht gut beleumdeten Maler tätig ist. Sein neues Arbeitsgebiet, in das er anscheinend nur langsam hineinwächst, sind Hausdekorationen und die damals beliebten Landschaftsfresken, mit denen Zimmer friesartig ausgeschmückt wurden. 1625 kehrt er, vielleicht nach einem zweijährigen Aufenthalt in Neapel, über Tirol und Bayern nach Lothringen zurück und arbeitet in der Werkstatt eines mit Callot befreundeten Hofdekorateurs in Nancy. Im Oktober 1627 ist er aber wieder in Rom, das er nun nicht mehr verläßt. Im Gegensatz zu dem humanistisch gebildeten Poussin wird Claude von Zeitgenossen als ein unwissender Naturbursche geschildert, der nicht einmal richtig italienisch sprechen lernte, ja sogar seine französische Muttersprache nicht fehlerfrei beherrschte; seine ganze Zeit soll er mit großem Fleiß auf das Bildermalen verwendet haben. Seine frühesten bekannten Gemälde, ausschließlich Landschaften mit mythologischer oder biblischer Figurenstaffage, stammen aus den ersten Jahren der endgültigen Niederlassung in Rom; auch seine ersten Radierungen entstehen in diesen Jahren. Claude hat seine fertigen Bilder in einem Werkkatalog aufgezeichnet, einem Album mit Skizzen nach seinen Gemälden, teilweise mit Bemerkungen über die Entstehungsjahre und über die Besteller oder Käufer; das kostbare Verzeichnis, das zweihundert Skizzen enthält, befindet sich heute im Besitz des Herzog von Devonshire in Chatsworth. Es scheint zwar nicht chronologisch richtig angeordnet zu sein und ist wohl auch nicht von Anfang an geführt, bildet aber ein wichtiges Mittel zur Bestimmung seiner Gemälde.

Von seinen Lehrmeistern kann Claude nur das Handwerkliche und den Hinweis auf die seinen Fähigkeiten entsprechende Kunst der Landschaftsmalerei mitbekommen haben. Zunächst scheint er sich mit der Landschaftskunst des seit etwa 1582 in Rom tätigen niederländischen Manieristen Paul



Nicolas Poussin: Das Reich der Flora. Dresden, Gemäldegalerie

Bril auseinanderzusetzen, dann wirkt jedoch auf ihn neben Annibale Carracci und Domenichino vor allem der Deutsche Adam Elsheimer. Mitte der vierziger Jahre, also einige Jahre, bevor Poussin seinen heroischen Landschaftsstil begründet, hat Claude die Reife seiner Meisterschaft erreicht. Sein Schaffen bleibt von nun ab auf gleichmäßiger Höhe und verändert sich nur im Wandel vom Goldton der frühen Meisterwerke zum kühlen Silberglanz seiner letzten Bilder. Glanzstücke dieser herben und dabei lyrischen Stimmungskunst hervorzuheben, würde die Aufzählung einer großen Reihe herrlichster Bilder notwendig machen, denn zahlreiche Museen besitzen hervorragende Beispiele seines Schaffens, seien es ländliche Szenarien mit schönen Baumgruppen und Bauwerken, die einen Fernblick über Flüsse, Meeresbuchten oder weite Felder gewähren, oder Hafenbilder mit hochragenden Schiffsmasten und durchsichtig gemalten Segeln. Den Horizont hüllt er gerne in duftige Schleier, und die Gegenstände des Vordergrundes läßt er mit Vorliebe als durchbrochene, lichtdurchrieselte Silhouetten erscheinen. Indem er die auf- oder untergehende Sonne ins Bildzentrum setzt, erreicht er die stärksten Gegensätze blendender Helligkeit und tiefsten Dunkels. Er liebt die Übergangsstimmungen des Tages, den frühen Morgen, den Nachmittag, den feierlichen Abend mit sonbeschienenen, glitzernden Wellen, neblige Tage mit dem über den Wassern schwebenden Dunst, kurz alle Lichtoffenbarungen einer südlichen Natur.

Auf dem Bild, das wir aus dem reichen Werk des Meisters als Probe seines Könnens gewählt haben, der Münchener „Morgenlandschaft mit der Vertreibung der Hagar“ (1,07 × 1,40 m) vom Jahre 1668, zeigt sich ein solches Lichtwunder in seiner ganzen Pracht. Die Sonne kämpft noch mit der feuchtigkeitgeschwängerten Luft über dem breiten Flußlauf in der Ferne und mit den Wolken, die sie bald auseinandertreiben wird, denn die beginnende Bläue des dunstfreien Himmelstückes verkündet einen strahlend schönen Tag. Schon sind die Farben im Vordergrund des taufrischen Bodens entzündet, und im Mittelgrund beginnen Hügelland und Buschwerk plastische Formen anzunehmen, während die fernen Höhenzüge noch formlos in gedämpften Farben erscheinen und die Gebäudegruppe links erst den

schwachen Widerschein der Atmosphäre empfängt. Allenthalben erwacht das Leben, das Vich verstreut sich über die grünen Flächen, die Landstraße belebt sich, und auch der Patriarch des Alten Testamentes hat sich bereits erhoben, um sein Knecht und den Sohn hinauszuführen, die er auf Geheiß seines Gottes verstoßen muß; denn sein Weib, das vom Altan des Hauses herabblickt, wird ihm einen Sohn schenken. Die Figurengruppen, ohne die den Barockmenschen eine Landschaft zu leer erschienen wäre, hat der Meister nicht selber gemalt, da er sich im Zeichnen menschlicher und tierischer Gestalten zu unsicher fühlte. Er ließ sie stets von Schülern ausführen, hat aber gewiß genau ihren Platz, ihre Form und Größe vorgeschrieben. Im Werkkatalog Claudes findet sich das Gemälde als Nr. 173 verzeichnet.

Claudes von Licht und Atmosphäre erfüllte Landschaften müssen auf die Zeitgenossen überraschend gewirkt haben, besonders auf die Italiener, denen die Menschengestalt in der Kunst alles bedeutete.

Nordländern wie Elsheimer und Claude blieb es vorbehalten, den Zauber der südlichen Natur zu entdecken. Und wie stark das Naturgefühl dieses einfachen und ganz ungebildeten Malers gewesen ist, der, wie berichtet wird, tage- und nächtelang auf der Lauer nach Eindrücken lag, Sonnenauf- und -untergänge beobachtete, das Spiel des Lichtes im Baumgezwerg studierte und alles das in Skizzen und Gemälden festzuhalten wußte, das können wir noch heute erfahren, denn Claudes Landschaften sind uns noch immer Wunsch- und Traumbilder unserer Italiensehnsucht.

EUSTACHE LE SUEUR (18. XI. 1616 oder 1617 bis 30. IV. 1655). Aus Nordfrankreich, und zwar aus der Picardie, stammt auch die Familie des Malers Eustache Le Sueur und seiner drei Brüder, die er als seine Gehilfen beschäftigt hat. Er selbst hat seine Geburtsstadt Paris, wo er auch

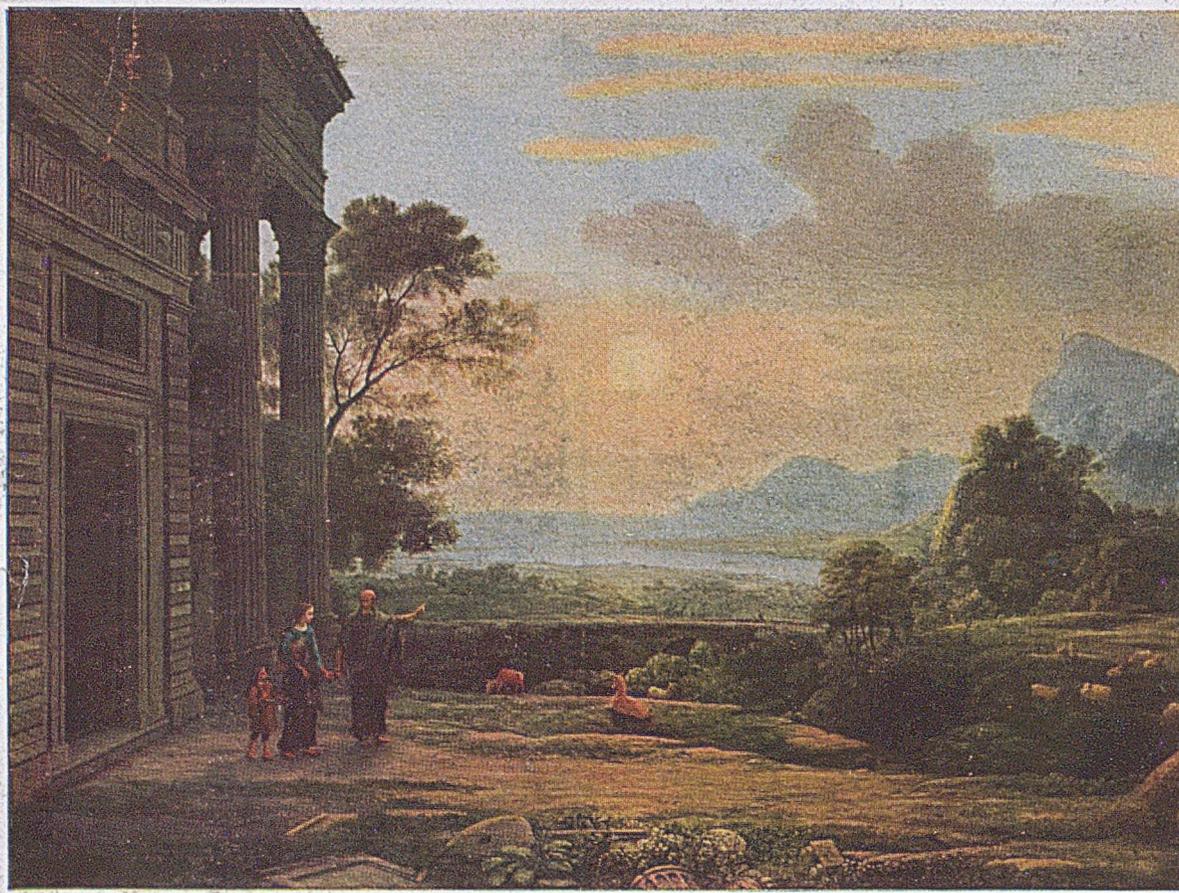
gestorben ist, kaum auf längere Zeit verlassen, ist jedenfalls entgegen den Gepflogenheiten der damaligen französischen Künstler nicht nach Italien gereist. Er beginnt als Schüler des 1627 aus Rom zurückberufenen Simon Vouet und hilft ihm bei verschiedenen Arbeiten, übernimmt auch bald selbständig den einen oder anderen Auftrag, wie 1637 acht Entwürfe für Gobelins. Poussin fördert ihn während seines Pariser Aufenthaltes 1640–1642, und Mitte der vierziger Jahre ist Le Sueur bereits ein mit graphischen und dekorativen Arbeiten voll beschäftigter Meister. Seine Verehrung gilt Raffael, dem er nacheifert und dessen Loggienbilder, die sog. „Bilderbibel Raffaels“, er nach den Stichen des Marc Antonio Raimondi für Gobelins umzeichnet. Er ist 1648 Mitbegründer der Königlichen Maler- und Bildhauer-Akademie und wird Hofmaler, obwohl ihm öffentliches Hervortreten nicht liegt.

Le Sueur verkörpert den weltfreudig religiösen Geist Frankreichs im 17. Jahrhundert in vollkommener Weise, wie ihn die weltmännischen, klassisch gebildeten französischen Jesuiten der Gegenreformation repräsentierten, die der antiken Mythologie und Dichtung nicht feindselig gegenüberstanden. Religiöse und weltliche Werke stehen daher im Schaffen des Meisters gleichzeitig und gleichwertig nebeneinander und atmen denselben von Würde und Anmut getragenen Geist, dessen akademische Strenge dem deutschen Ge-

schmack allerdings nicht immer entspricht. Von seinen kirchlichen Gemälden nennen wir die 22 Bilder im Louvre, in denen Le Sueur 1645–1648 das Leben, Wirken und Sterben des hl. Bruno aus Köln für das Pariser Karthäuserkloster geschildert hat; unter ihnen vermag ein Bild wie „Der Tod des Heiligen“ durch die beseelte Gebärdensprache der Leidtragenden auch auf Nichtfranzosen einen tiefen Eindruck auszuüben. Am meisten sagen uns heute noch die weltlichen Darstellungen zu, die der Künstler für die Pariser Stadthäuser (Hotels) des Adels geschaffen hat, besonders die für das Hotel des Präsidenten Nicolas Lambert de Thorigny gemalten Mythologien, von denen vierzehn in den Louvre gelangt sind. Wir wählen aus ihnen eine der fünf Musendarstellungen, die das Zimmer der Präsidentin schmückten. Dargestellt sind auf unserem Bild (1,30×1,30 m) die drei Musen Klio, Euterpe und Thalia. Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, hält, auf

einen großen Folianten gestützt, sinnend die Ruhmestrompete. Thalia, die Muse der Komödie, betrachtet eine Maske und versenkt sich in eine Rolle der heiteren Dichtkunst, und weiter im Hintergrund sitzt flöteblasend Euterpe, die Muse der lyrischen Dichtkunst. Die schattenspendenden Bäume, in denen die ganze arkadische Stimmung des Bildes lebt, sind wahrscheinlich von dem befreundeten Pierre Patel (um 1605–1676), einem Schüler des Claude Lorrain, ausgeführt worden, der auch selbständig Landschaften für das Hotel Lambert gemalt hat.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (26. V. 1602 bis 12. VIII. 1674). Der auch Champagne genannte Meister gehört eigentlich der flämischen Kunst an, da er in Brüssel geboren und ausgebildet wurde und sich auch, als er 19jährig nach Paris ging, einem ehemaligen Rubens-Mitarbeiter anschloß; als Hofmaler französischer Könige und



Claude Lorrain: Morgenlandschaft mit der Vertreibung der Hagar. München, Pinakothek

als Akademiker in Paris muß er jedoch der französischen Malerei zugeordnet werden. Er arbeitet in Paris noch bei einem lothringischen Maler und schließlich gemeinsam mit Poussin bei Nicolas Duchesnes, dessen verwaiste Tochter er Ende 1628 heiratet. Bald wird er mit kirchlichen und dekorativen Aufträgen und mit Bildnisbestellungen überlaufen. Die Königin-Mutter Maria de' Medici, später auch Ludwig XIII. und seine Gemahlin sowie Richelieu wenden ihm ihre Gunst zu, und auch der Pariser Adel und die Pariser Kirchen beschäftigen ihn vielfältig. Der Tod seiner Frau 1638 und der seines einzigen Sohnes vier Jahre darauf sollen ihn aus der Bahn geworfen haben. Er bringt seine beiden Töchter in das Kloster der Abtei Port Royal, einer der Hauptstätten des Jansenismus, und verlebt selbst einige Jahre dort, der strengen Frömmigkeit dieser Glaubensbewegung gänzlich hingegeben; doch ist er nach wie vor für die schärfsten Gegner der Jansenisten, die Jesuiten, ebenso wie für andere Orden tätig. 1648 ist er Mitbegründer der Maler- und Bildhauer-Akademie, an der er später als Professor und Rektor wirkt und als Anhänger des „Rubenismus“ heftig gegen die herrschende Kunstrichtung des „Poussinismus“ auftritt.

In seiner Kunst mischt sich das Erbgut des flämischen Realismus, der vor allem den Bildnissen zugute kommt, mit dem bolognesischen Klassizismus der



Eustache Le Sueur: Die Musen Klio, Euterpe und Thalia. Paris, Louvre

Carracci, den er in Paris aufnimmt. Mit seinen Altarbildern, Historien und allegorischen Gemälden mag er den Geist der Zeit glänzend getroffen haben, für uns sind sie allzu klassizistisch, allzu rhetorisch, allzu kühl oder allzu süßlich, je nachdem welche Richtung er gerade bevorzugt. Einzig und allein sein Porträtschaffen konnte die Zeit überdauern. Zu seinen besten Bildnissen gehört das mehrfach wiederholte Repräsentationsbild des Kardinals Richelieu, der „Roten Eminenz“; wir geben hier die Fassung des Louvre (2,22 × 1,55 m) aus der Mitte der dreißiger Jahre wieder. Richelieu hat eine wahrhaft imposante, denkmalhafte Haltung eingenommen, bei der eine gewisse vornehme Nonchalance nicht fehlt. Während er in langsamem, gewichtigem Schreiten vor einer kostbaren Brokatdekoration vorbeigleitet, wobei sich die halb geraffte karminrote Kardinalsrobe zu wunderbaren Falten bauscht, scheint er mit einer gewiß charakteristischen sprechbereiten Gebärde einen Plan auszuarbeiten, der sich in seinem geistvollen Kopf formt; eine besondere Bedeutung kommt der Haltung der feinnervigen Hände zu. Man hat den Eindruck unbedingter Wahrheitstreue: so und nicht anders muß der gewaltige Mann ausgesehen, so sich sein herrisches Standesgefühl ausgeprägt haben. Der Künstler verzichtet hier auf allegorische Embleme und Figuren, deren er im Bildnis Ludwigs XIII. von etwa 1628 (ebenfalls im Louvre) noch bedurfte. Das Bildnis Richelieus steht würdig und selbständig neben den besten Repräsentationsbildern, an denen das Jahrhundert nicht arm ist. Dasselbe trifft auf eine Reihe anderer Standesporträts zu, wie auf das etwas pomphafte des Parlamentspräsidenten de Mesme im Louvre (1653) und das ebenfalls dort befindliche Gruppenbild der Pariser Schöffen. In ganz schlicht gehaltenen Brustbildern, die den Vertretern des geistigen und religiösen Frankreich gewidmet sind, konzentriert sich der Meister vollkommen auf die psychologische Schilderung. Zwei Ausdrucksbildnisse besonderer Art verdienen noch genannt zu werden. Das eine ist das sachliche und unsentimentale Halbfigurenbildnis einer auf ihrem Totenbett aufgebahrten Nonne, deren Antlitz den seligen Frieden einer anderen Welt widerspiegelt (Museum in Genf), das andere das Doppelporträt zweier Klosterfrauen von Port Royal in ganzer Figur; diese als Weihbild für das Kloster 1662 gemalte Tafel be-

findet sich im Louvre. Hier ruht eine noch junge Nonne (Champaignes gelähmte Tochter), die Hände gefaltet, auf einem dürftigen Krankenlager und richtet den Blick ergeben nach oben; ihre Augen erleuchtet ersichtlich ein Hoffnungsschimmer. Die ältere Frau, eine Äbtissin, kniet ebenfalls mit gefalteten Händen und erhält mitten im Gebet für die Kranke die Gewißheit der Heilung, wie die Inschrift besagt. Keine göttliche Erscheinung ist nötig, um die Wunderheilung glaubhaft zu machen, nur ein angedeuteter Lichtstreif und die Inschrift weisen darauf hin, alles übrige ist in die ungemein ausdrucksstarken Gesichter gelegt.

Das Bedeutendste leistet die französische Malerei gegen Ende des Jahrhunderts überhaupt im Porträt, vor allem im offiziellen, repräsentativen Porträt. Nicht nur Champaigne und Pierre Mignard (1612–1695), der Führer der „Rubenisten“, sondern auch der Akademiendirektor und Kunstdiktator Charles Le Brun (1619–1690), der Wortführer des „Poussinismus“, und seine Schüler haben hervorragende Bildnisse geschaffen. Ihre wichtigsten Nachfolger sind Nicolas de Largillière (1656–1746) und Hyacinthe Rigaud (1659 bis 1743), die der Porträtauffassung der großen Flamen Rubens und van Dyck huldigen; sie reichen mit ihrem Schaffen bereits in das nächste Jahrhundert, das Zeitalter des Rokoko, hinüber, in dem Frankreich mit Antoine Watteau die Führung in der europäischen Malerei übernimmt.

Philippe de Champaigne: Bildnis des Kardinals Richelieu. Paris, Louvre



DIE MALEREI DES MANIERISMUS UND BAROCK IN SPANIEN

Die Einigung der im Mittelalter völkisch und staatlich zerspaltenen Länder Spaniens wurde 1469 in die Wege geleitet, als Ferdinand V. der Katholische (1452–1516), der Erbe Aragoniens, sich mit Isabella, der tatkräftigen und klugen Erbin Kastiliens, verheiratete. Unter der Regierung dieses ersten spanischen Königspaares wurde Amerika für die kastilische Krone entdeckt, der Grund zu dem großen Kolonialreich und damit zur spanischen Großmachtstellung gelegt und der Fremdkörper auf der iberischen Halbinsel, das arabische Königreich der Mauren in Granada, vernichtet. Im Bunde mit Frankreich hat Ferdinand schließlich noch das von einer aragonischen Seitenlinie beherrschte Königreich Sizilien mit Neapel erobert. Aus der Ehe seiner Tochter Johanna der Wahnsinnigen mit Philipp dem Schönen, einem Sohn Kaiser Maximilians I., ging Karl I. (1500–1558) hervor, mit dem das Haus Habsburg 1516 für fast zwei Jahrhunderte auf den spanischen Thron gelangte und der als Karl V. 1519 zum Deutschen Kaiser gewählt wurde. Unter seiner Herrschaft entwickelte sich Spanien, das immer Mittelpunkt seines gewaltigen Reiches war, zur Weltmacht. Die schon vorher zur Vertreibung oder Vertilgung der Juden und Mauren angewandte Inquisition benutzte er als furchtbares Instrument gegen jegliche Ketzerei, so daß die Reformation in den spanischen Ländern nicht Fuß fassen konnte. Aber er verkannte anfangs die Bedeutung der reformatorischen Bewegung im Norden; seine Einsicht, daß die Gegensätze unüberbrückbar geworden waren, kam zu spät, um den Norden für den alten Glauben zu retten. Als er bei seinem Thronverzicht 1556 sein Reich zwischen seinem jüngeren Bruder, der als Kaiser Ferdinand I. den Hauptteil der deutschen Lande bekam, und seinem Sohn Philipp (1527–1598) teilte, erhielt dieser als König Philipp II. die außerdeutschen Besitzungen, also Spanien, Sizilien, Sardinien und Neapel (d. h. ganz Unteritalien), und die damals noch zum deutschen Besitz gerechneten Länder Mailand, die Freigrafschaft Burgund und die Niederlande, dazu noch die Kolonien in Übersee. In den Niederlanden war die Reformation freilich bereits so stark geworden, daß sie sich selbst mit den Blutrüchten der Ketzerinquisition nicht mehr unterdrücken ließ. In heldenhaftem Kampf gegen die spanischen Truppen unter der Führung des Herzogs von Alba erhoben sich 1572 die protestantischen Nordprovinzen, das heutige Holland, und sagten sich 1581 von Spanien los.

Philipp II., der sich 1563–1584 unfern von Madrid an dem fast baumlos steinigen Südhang der rauhen Sierra de Guadarrama seinen grauen Mönchspalast mit Kirche, Kloster und Mausoleum, den Escorial, eine „Brutanstalt für finstere Träume“, bauen ließ, hat zwar sonst den Besitzstand seines Reiches zu wahren gewußt, aber von der Mitte der achtziger Jahre ab begann bereits das Staatsgefüge zu bröckeln. Seine im Bunde mit dem Papst gegen England gerichteten Pläne zerschellten 1588 mit dem Untergang seiner stolzen Flotte, der „Armada“. Seine Unternehmungen gegen den hugenottischen König Heinrich IV. von Frankreich scheiterten, als sich dieser weitblickende Herrscher mit dem Papst verbündet hatte und 1593 zum alten Glauben zurückgekehrt war. Am Schluß seines Lebens stand Philipp allein. Seine Nachfolger aus seinem schon degenerierten Geschlecht, dem Hause Habsburg, Philipp III. und IV. und der gänzlich verblödete Karl II. († 1700), mußten an das allmählich erstarkende Frankreich ein Stück ihrer nördlichen Länder nach dem andern abgeben, und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts verlor Spanien auch seine italienischen Besitzungen.

Die großen spanischen Nationaltugenden: der sprichwörtliche Stolz des Spaniers, seine steife Würde, sein soldatischer Ehrgeiz, seine von den Idealen des Mittelalters genährte Ritterlichkeit, seine glühende Hingabe an Königsdienst und Gottesdienst, seine bewundernswerte Zähigkeit und Bedürfnislosigkeit bei unerhörten Strapazen, seine Leidenschaftlichkeit in Kampf, Haß, Liebe und Religiosität erfahren in den stürmischen Zeiten des 16. und 17. Jahrhunderts ihre glänzende Ausprägung ebenso, wie ihre Kehrseiten zutage treten: Anmaßung, schneidende Herzenskälte, perverse Grausamkeit, Fanatismus und die Pflege eines übertriebenen Zeremoniells. Sie finden in dieser Epoche ihren Ausdruck auch in der großen Literatur von Cervantes bis zu Calderón. Dicht nebeneinander stehen schwermutvoller Ernst und Neigung zu derber Lustigkeit. Besonders charakteristisch für den Spanier dieser Zeit – vornehmlich für den Kastilier, an den man zunächst denkt,

wenn vom Spanier gesprochen wird – ist die tiefe Verflochtenheit soldatischen Gehorsams und schwärmerischer Religiosität. Karl V. und Philipp II. wußten diese Anlage klug zu nutzen, um ein strenges absolutistisch-monarchistisches Regierungssystem auszubauen. Diese echt spanische Bereitschaft zu unbedingter militärischer Unterordnung unter Königtum und Kirchenregiment ist auch die Grundlage für die Erfolge des Jesuitenordens, dessen Aufbau und Organisation nur einem Mann gelingen konnte, in dem sich, wenngleich er baskischer Abkunft war, alle spanischen Eigenschaften und Leidenschaften zu unheimlicher Energie steigerten: dem Edelmann und früheren Offizier Ignatius von Loyola (1491–1566), während sich die zarteste und zugleich glühendste religiöse Schwärmerei der Spanier in der 1622 heilig gesprochenen Nonne Teresa von Avila (1515–1582) verkörperte. Von diesem Spanien aus erhielt die Gegenreformation ihren unablässig wirkenden Antrieb und wurde zu einer gesamt-europäischen Bewegung.

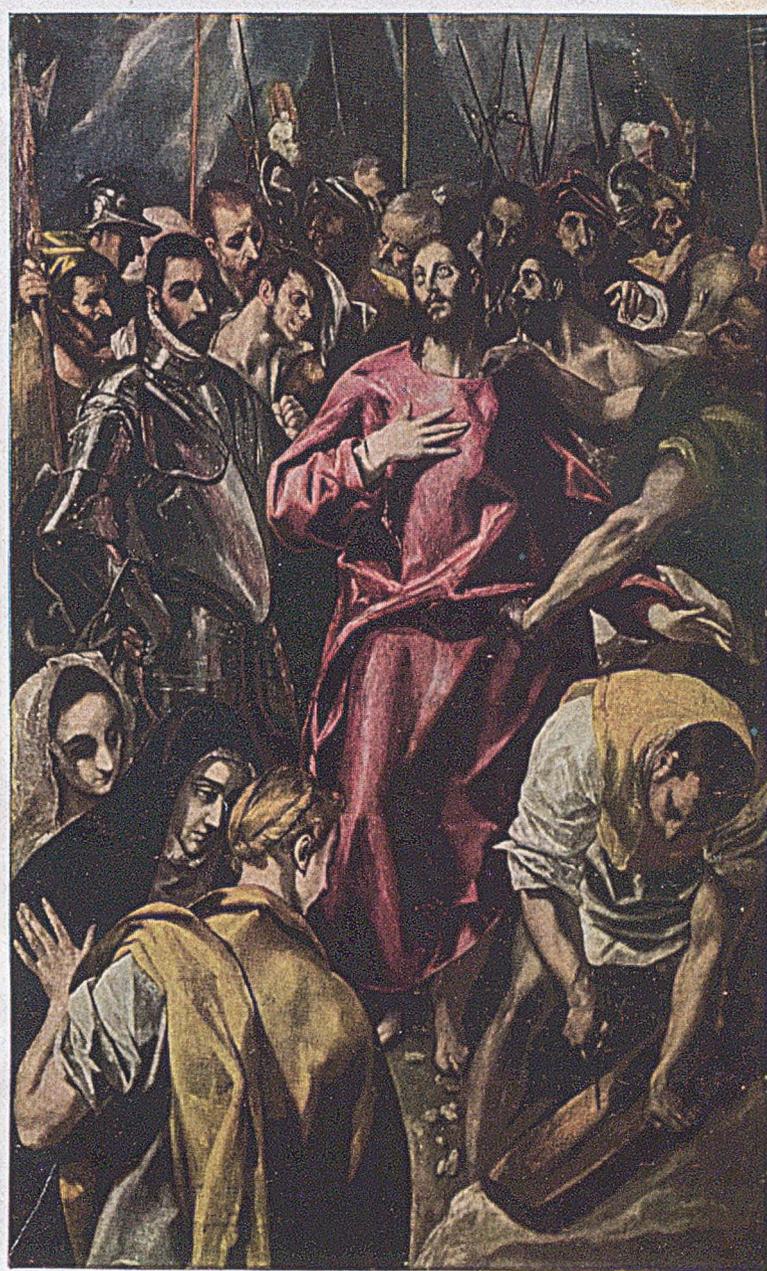
Die Kunst Spaniens war von jeher vielfachen Einwirkungen ausgesetzt gewesen. Sie hatte nach Überwindung frühgermanischer und islamischer Einflüsse die mittelalterlichen Stilphasen der romanischen und der gotischen Epoche im Anschluß an die Entwicklung in Frankreich übernommen, wenn auch sehr eigenwillig abgewandelt, hatte dem heiter-sinnlichen Heidentum und dem humanistisch-klassischen Ideal der italienischen Renaissance im allgemeinen widerstanden, sich aber um so williger dem flandrischen Realismus hingeeben und schließlich erst im Zeitalter des Absolutismus und der Gegenreformation ihren höchsten eigenen Ausdruck erreicht. Die Zierlust des Manierismus und die Erregtheit des Barockstils, namentlich seiner naturalistischen Richtung, lagen dem spanischen Wesen. Auswärtige Künstler wurden hier immer mit offenen Armen aufgenommen; wenn man auch nicht die bedeutendsten Italiener oder Niederländer als Hofmaler nach Toledo oder Madrid ziehen konnte, so suchte man sich doch einige ihrer Hauptwerke zu sichern, so daß der Prado in Madrid eine der reichsten Sammlungen großer europäischer Malerei geworden ist. Karl V. und Philipp II. bevorzugten noch Ausländer, wenn sie sich porträtieren ließen: Tizian in Venedig und Anthonis Mor aus Utrecht, der am Hofe Philipps einige Jahre lebte und in dem Portugiesen Alonso Sanchez Coëlle (um 1515–1593) einen würdigen Schüler und Nachfolger fand. Bereits Philipp IV. nahm sich als Hofporträtisten und Hofmaler einen Meister spanischer Nationalität.

GRECO (1541 bis 6./7. IV. 1614). Die Heimat des lange vergessenen und erst vor wenigen Jahrzehnten in seiner Größe erkannten Meisters, dessen eigentlicher Name Domenikos Theotokopulos lautet, ist wahrscheinlich das kleine Bergdorf Phodele bei Kandia auf der griechischen, damals Venedig gehörenden Mittelmeerinsel Kreta. Der ihm später in Spanien gegebene Name „el Greco“ bedeutet „der Grieche“; mit griechischen Lettern signierte er, auch in spätesten Jahren, seine Bilder. Künstlerisch schon in Griechenland vorgebildet, wird er um 1565/66 nach Venedig gekommen sein, etwa zehn Jahre vor Tizians Ableben, dessen Schüler er geworden sein soll. Seiner tiefreligiösen Gesinnung nach dürfte er sich allerdings mehr zu dem ihm innerlich verwandten Tintoretto hingezogen gefühlt haben; vielleicht hat er auch in dessen Atelier mitgearbeitet, vielleicht auch bei Jacopo Bassano. Eine Streitfrage um einige früher diesem Meister, heute vielfach Greco zugesprochene Gemälde ist noch nicht restlos geklärt. Spätestens von 1570 an ist Greco in Rom, nachdem er in Parma Werke Correggios und Parmigianinos in sich aufgenommen hat. Nach wahrscheinlich mehrjährigem Aufenthalt in Rom und einigen Wanderjahren in Italien geht er, vermutlich mit festen Aufträgen, nach Spanien, und zwar zunächst nach Madrid, Philipps II. Residenz seit 1559, und dann nach Toledo. Hier, in der alten kastilischen Königsstadt, der kirchlichen Hauptstadt Spaniens, ist der griechische Meister seit Juni 1577 nachweisbar.

Während der Entstehungsort des frühesten datierten Bildes Grecos, einer signierten „Kreuzigung“ von 1569 in englischem Privatbesitz, ungewiß erscheint, gehören zwei kleine Gegenstücke „Hochzeit zu Kana“ und „Christus und die Ehebrecherin“ im Straßburger Museum sowie ein „Abendmahl“ im Privatbesitz in Lugano bestimmt noch der venezianischen Zeit an; sie zeigen das Bestreben, in der Art Tintoretts oder Bassanos effektiv

beleuchtete Gestalten aus dem verschwimmenden Raumschatten hervortreten zu lassen. Der Wandel von der ersten, noch venezianischen zur zweiten oder dritten, schon römischen Fassung einiger Szenen aus dem Neuen Testament verrät, daß sich der junge Meister inzwischen Raffaels Kompositionskunst anzueignen gesucht hat. Neben Raffael hat auch Michelangelo auf die Körpermodellierung in diesen Bildern gewirkt, die aber in ihrer Haltung, im Grundton und Kolorit noch immer ganz venezianisch bleiben.

Noch in Italien beschäftigt sich Greco bereits mit der Darstellung des hl. Franziskus, der später sein Lieblingsheiliger geworden ist. Die Vertiefung, Verinnerlichung und Vergeistigung dieses von ihm unendlich häufig behandelten Themas hat sich jedoch erst in Spanien vollzogen, in Toledo, das nach Italien seine dritte Heimat wurde. Zu seinen ersten auf spanischem Boden ausgeführten Arbeiten gehört das fast drei Meter hohe Altarbild der „Entkleidung Christi“ (span. „Espolio“) in der Hauptsakristei der Toledaner Kathedrale, dessen reifste verkleinerte Wiederholung aus der Mitte der achtziger Jahre in die Münchener Pinakothek gelangte (1,65 × 0,99 m). Christus ist von den Kriegsknechten auf den Richtplatz geführt worden, um seines Purpurs entkleidet und an das Kreuz genagelt zu werden. Hochaufgereckt und den Blick aufwärts in eine andere Welt richtend steht er als einzige in ganzer Größe sichtbare Figur auf dem Bild in Toledo fast genau in der Mitte der achtschichtenförmigen Komposition; die hier wiedergegebene Münchener Fassung zeigt ihn etwas mehr aus dem Zentrum gerückt und räumt dem römischen Hauptmann einen wichtigeren Platz neben ihm ein. Auf der anderen Seite ist der brutal zupackende Henker gerade bemüht, dem Verurteilten das Gewand auszuziehen. Der Hintergrund ist angefüllt mit den mitleidig, neugierig oder höhnisch blickenden Köpfen von Kriegern und Pharisäern, während sich in den Zügen und Gesten der drei Marien Entsetzen mit Sensationslust mischt. Die Gegensätze von Hoheit und Niedrigkeit sind klar, aber ohne Übertreibung herausgearbeitet: dicht neben dem edlen Antlitz Christi sind rechts und links die gemeinsten Gesichter angebracht. Die drei Frauen des Vordergrundes haben in der Bildkomposition die Aufgabe, den Betrachter auf die Hauptszene vorzubereiten und in ihm den Eindruck herzustellen, als befände er sich inmitten der Zuschauer, denen zuliebe der Hauptmann sich in eine so eindrucksvolle Positur wirft. Wie klein wirkt jedoch die anmaßende Haltung der Vollstrecker der irdischen Gerechtigkeit, die zur Schau gestellte Vornehmheit und Würde des Hauptmanns und die schauspielerhafte Wichtigtuerei des Henkers, gegenüber der gottergebenen, über alle menschliche Gemeinheit siegreich triumphierenden Lichtgestalt! Wirkungsvoll steigert der Lichteinfall die Bewegtheit der Szene und die Ausdruckskraft der Gestalten und Köpfe. Die Farbe ist nicht mehr eine nachträgliche Verschönerung der Zeichnung, sondern das virtuos gehandhabte Mittel des Bildaufbaues und der Modellierung; der Pinsel folgt nicht mehr nur den vorher durch den Zeichenstift festgelegten Umrissen, sondern entscheidet nach eigenen Gesetzen, indem er, besonders in den Köpfen des Hintergrundes, breite Farbflecken oder spitze Striche nebeneinander setzt, aus deren Zusammenwirken sich erst im Auge des Betrachters körperhafte Formen ergeben.



Greco: Entkleidung Christi. München, Pinakothek

Gleichzeitig mit der „Entkleidung Christi“ führt Greco für das Nonnenkloster Santo Domingo el Antiguo in Toledo drei Riesenaltäre einschließlich des plastischen Schmuckes aus; es kann hier nur nebenher erwähnt werden, daß sich der Meister gelegentlich als Bildhauer betätigt und auch Entwürfe zu Bauwerken geliefert hat. Von den 1577–1579 geschaffenen Gemälden für die Altäre der Klosterkirche befinden sich noch zwei Hauptbilder an Ort und Stelle, die „Auferstehung Christi“ und die „Anbetung

der Hirten“ in den beiden Querschiffen, diese am fortschrittlichsten in der Abwendung vom Klassischen, denn ihre im Umriss zerfließenden Figuren schweben in wesenlosem Raum ohne festen Boden unter den Füßen. Demgegenüber sind die athletischen Akte der „Auferstehung“ prachtvoll modellierte Gestalten von harmonischem Körperbau, und auch die mit einer Engelschar gen Himmel schwebende Maria sowie die verkörpert Apostelgestalten auf dem 1577 datierten einstigen Mittelstück des Hochaltars, der „Himmelfahrt der Maria“ (jetzt im Art Institute in Chicago), wetteifern in der Vollendung des Körperbaues mit den besten italienischen Schöpfungen. Am großartigsten aber ist die vom Hochaltar in den Prado gelangte „Dreifaltigkeit“ mit dem wie aus Elfenbein geschnitzten Christuskörper.

Von da ab, also seit den achtziger Jahren, beginnen Grecos Figuren jene übermäßige, unnatürliche Streckung zu erhalten, als deren Ursache man törichterweise einen Augenfehler ihres Schöpfers oder eine Verwirrung seiner Sinne angenommen hat. Diejenigen, die von pathologischer Veranlagung des Meisters und von der Entartung seiner Kunst sprechen, haben nicht ganz unrecht, wenn sie damit einen wesentlichen Charakterzug jener Zeit treffen wollen und den griechischen Meister als den über alle anderen an Verstiegtheit hinausragenden Repräsentanten empfinden. Tatsächlich haftet ja der zu schwärmerischen, verzückten, ekstatischen Ausschweifungen neigenden Gesinnung der Zeit mit ihrem inbrünstigen Streben nach Vereinigung mit Gott, ihrer mystischen Visionssucht, ihrer wollüstigen Tränenergriffenheit, ihrer Lust an blutrünstigen und sexuellen Sensationen etwas Ungesundes, Krankhaftes an. Vor allem wer, begeistert von dem hohen Harmonieideal der klassischen Periode italienischer Kunst, an die religiös und künstlerisch übersteigerten Werke des manieristischen Stiles herantritt, wird die Preisgabe der goldenen Regeln der Perspektive und der Proportion und aller anderen Schönheitsbegriffe und

den propagandistisch aufgepeitschten Jenseitskult als Verirrung und Entartung ansehen. Naht man sich aber Greco und dem Manierismus mit der Anschauung, daß die künstlerischen Äußerungen einer Periode oder einer nationalen Gemeinschaft formgewordener Inbegriff ihrer geistigen und seelischen Haltung sind, überzeitlichen oder übernationalen Charakter also nicht zu haben brauchen, um groß zu sein, so wird man diesen uns oft fremdartig anmutenden Werken mit der gleichen Ehrerbietung begegnen, die man den zeitgebundenen oder nationalbedingten Werken anderer Epochen oder fremder Kulturen zollt.

Greco's Stilwandlung erfolgt nicht plötzlich, zunächst überschreiten seine Gestalten das in der Renaissance festgelegte Normalmaß kaum wesentlicher als die der italienischen Manieristen. Anhaltspunkte für die Entwicklung

bieten die beiden einzigen für Philipp II. ausgeführten Werke (heute in den Kapitelsälen des Escorials). Um 1579 erhält Greco einen Probeauftrag und liefert den „Traum Philipps II.“, der gnädig aufgenommen wird. Es ist eine Verherrlichung des Namens Christi, dessen symbolische Schriftzeichen, das Ordenssignum der Jesuiten, inmitten einer Engelsglorie erscheinen, während der König mit seinem Vater und geistlichen Würdenträgern vor unübersehbaren Scharen beseligter Heiliger, Märtyrer und Gläubiger kniet. Die Menge der Menschen in der Ferne und die Gestalten im weit geöffneten Höllenrachen entbehren fast aller Form, einige von den Engeln strecken unter Wolkenschichten übermäßig lange Gliedmaßen hervor. Stärker noch äußert sich Grecos neuer Manierismus in dem zweiten für den König geschaffenen Werk, dem 4½ m hohen und 3 m breiten Altargemälde „Der Martertod des hl. Mauritius und der Thebaischen Legion“ (1580–1584), einer gewaltigen Schöpfung von eindringlichster Wirkung. Auf dem äußerst figurenreichen, unsymmetrisch gebauten Bild sondert sich auf einem Hügel im Vordergrund eine denkmalhafte Gruppe von Männern ab, unter denen die prachtvolle Rückenfigur eines Hauptmanns besonders auffällt. In dem Landschaftsausblick links dehnt sich weithin in die Tiefe die unübersehbare Schar der todgeweihten Thebaischen Legion; ihre vorderen Figuren sind um das Zweieinhalbfache kleiner als die auf dem Hügel stehenden Männer. Weiter in der Tiefe erblickt man wieder um das Zweieinhalbfache verkleinerte Menschen, die alle nackt sind. Außerordentlich kühn und fast sinnverwirrend sind die kleinen schlanken Figuren hart neben die übermächtige Rückenfigur der Hauptgruppe gestellt. Der in den drei Gruppen wiederkehrende leuchtende Farbenrhythmus von Ultramarinblau und Gelb vereinigt, was durch die schneidende Proportionsverschiedenheit auseinandergerengt zu werden droht. Über dem Ganzen kreisen und jubilieren auf leuchtenden Wolkengebirgen Engelchöre, die den Bekennermut der Zehntausend verherrlichen und das himmlische Strahlenlicht in Bündeln auf die drei Szenen lenken. Ihr Hin- und Herwogen ist das notwendige Widerspiel gegen die vielen Senkrechten der nackten Gliedmaßen und Leiber auf der unteren Bildhälfte. Das Gemälde fand vor den Augen König Philipps keine

Greco: Das Begräbnis des Grafen Orgáz. Toledo, Santo Tomé



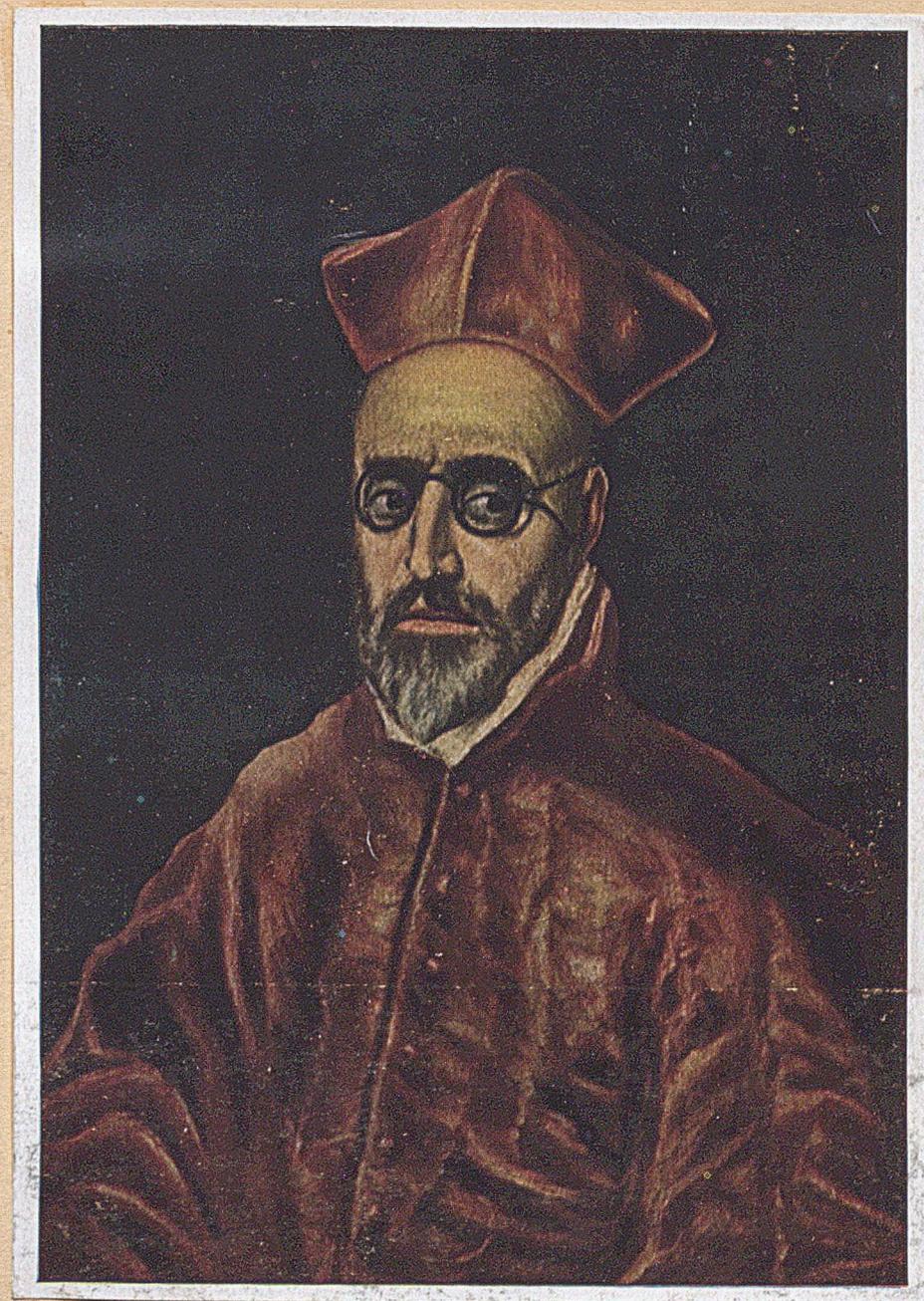
Gnade, es wurde vom Altar der Escorial-Kirche in den Kapitelsaal verbannt, und der Maler erhielt vom Hof keinen weiteren Auftrag. Um so verständnisvoller verhielt sich die Toledaner Geistlichkeit, die den Meister bis an sein Lebensende mit Aufträgen beschäftigte und sich durch seine sich immer stärker ausprägende eigenwillige Manier nicht abschrecken ließ. Von März bis Weihnachten 1586 malt Greco für die Pfarrkirche Santo Tomé in Toledo ein 4,50 m hohes, 3,60 m breites Bild, „Das Begräbnis des Grafen Orgáz“. Es befindet sich noch heute über dem Grabmal des Grafen, der bei seinem Tode im Jahre 1312 den Wunsch ausgesprochen hatte, an dieser Stelle bestattet zu werden. Damals hat sich nach der Legende das Wunder begeben, daß zwei Heilige vom Himmel herabkamen und den Ritter zur letzten Ruhe betteteten, während seine Seele von einem Engel gen Himmel getragen wurde. Diese Szene hat der Künstler, unbekümmert um geschichtliche Treue, in sein Jahrhundert verlegt. Angetan mit einer prachtvollen Casula, die Bischofshaube auf dem ehrwürdigen Haupt, hält der hl. Augustinus den noch im Prunkharnisch steckenden Leichnam in seinen Armen, während der jugendliche hl. Stephanus, kenntlich an der auf sein Ornat gestickten Darstellung seines Martertodes, behutsam die Beine des Toten umfängt. Der leblose Körper wird von den beiden sich zueinander neigenden Heiligen in einer Kurve von unendlicher Sanftheit umschlossen. Zu Füßen des Toten stehen zwei von dem Wunder aufs tiefste ergriffene Mönche, zu Häupten eine Priestergruppe, darunter wieder eine prachtvolle Rückenfigur. Der Knabe ganz vorn mit der brennenden Fackel ist Jorge Manuel, der Sohn des Künstlers, den ihm seine Gattin Doña Catalina de los Morales, das Modell zahlreicher weiblicher Heiliger des Meisters, 1578 geschenkt hatte und der später als Maler, Architekt und Bildhauer das Atelier seines Vaters weiterführte. Lodernde Fackeln rahmen rechts und links die Vordergrundszene ein, die nach hinten durch eine dichte Reihe von eindrucksvoll charakterisierten, alle Stufen innerer oder äußerer Anteilnahme zeigenden Persönlichkeiten, Zeitgenossen des Künstlers, abgeschlossen wird. Man sieht von den meisten nur die aus weißen Spitzenkragen hervorstühenden Köpfe, hier und da auch eine aristokratische, ebenfalls von Spitzen umrahmte Hand. Weder von ihnen noch von den Gestalten des Vordergrundes kann man die unteren Gliedmaßen sehen. Da jegliche Raumdeutung wegfällt, entsteht der Eindruck: alles, was man zu sehen glaubt, sei Traum, Vision, Unwirklichkeit. Dabei scheinen die Einzelheiten der Gewänder, die Stofflichkeit der dicken Goldstickerei, die hauchzarte Feinheit des Priesterhemdes der Rückenfigur, und vor allem die unvergleichliche, so bewundernswert natürlich angeordnete Reihe der Männerköpfe von einer unheimlichen Realität. Man kann die Versammlung dieser ernstesten Männer als das erste großartige Gruppenporträt der europäischen Kunst bezeichnen. Was wir bisher über das Orgáz-Bild ausgesagt haben, betrifft nur die hier wiedergegebene untere Hälfte des Gemäldes, das sich wegen des Riesenformates nicht in seinem ganzen Umfange auf unsere Bildgröße verkleinern läßt; der Großartigkeit der Gesamtkomposition kann dieser Teil, wie jeder Ausschnitt aus einem Bild, nicht gerecht werden. Das halbkreisförmig abgerundete obere Stück, das wie ein bemalter Baldachin über der Versammlung der Männer wirkt, gibt die visionäre himmlische Ergänzung zu der Wunderthat auf Erden. Man sieht auf unserem Ausschnitt noch oberhalb des entseelten Leichnams Gewandzipfel, Flügelspitzen und einen Fuß des Engels, der mit der Seele in Gestalt einer kleinen nackten Menschenfigur zwischen zwei mächtigen Wolkengebilden emporschießt. Von einer der zügig emporgeführten Wolken beugt sich Maria hernieder, die Seele in Empfang zu nehmen, während ihr gegenüber Johannes der Täu-

fer die Seele dem hoch oben in der höchsten und lichtesten Region schwebenden Christus empfiehlt. Dort, wo die Aufwärtsbewegung eine kräftiger hervortretende Linienführung verlangt, sind die Konturen stärker herausgearbeitet, so etwa bei den beiden großen Wolkenbergen und den Gestalten der Gottesmutter und des Täufers, während der Umriß der zahllosen Heiligen und Engel, die aus den Wolkenmassen hervorwachsen, unbestimmt gehalten ist. Dem eindrucksvollen Beziehungsreichtum der Linien in den beiden Bildhälften zueinander steht der Rhythmus der Farb- und Lichtwerte in ihrem Schwung nach oben nicht nach.

Die Tendenz des Hinauflebens von Augen, Gedanken und Träumen anächtiger Betrachter in lichtere Sphären durch Linie, Farbe und Licht verfolgt der Künstler auch bei seinem weiteren Schaffen im Dienst der Religion. Eine bedeutende Etappe ist der 1591 begonnene, 1599 vollendete Altar mit der „Marienkrönung“ und vier anderen Gemälden sowie einer Marienstatue in der Pfarrkirche von Talavera la Vieja. Greco wählt jetzt für Riesensbilder äußerst schmale Hochformate und steigert die Streckung der Leiber, Gliedmaßen und sogar der Köpfe und ihrer einzelnen Teile zu schließlich fast formlosen Gebilden mit verschwommenen Umrissen. Wir nennen hier nur die „Anbetung der Hirten“ im Thronsaal des Bukarester Königspalastes (um 1590/1600), die „Klage unter dem Kreuz“ (um 1595/1600), die „Taufe Christi“ (ebenfalls vor 1600), die spätere „Auferstehung Christi“ und die farbenreiche, gleichfalls späte „Ausgießung des hl. Geistes“ im Prado sowie endlich die „Himmelfahrt der Maria“ im Museo de San Vicente in Toledo (um 1609/12). Die Naturform menschlicher Gestalt ist für diese Träger übersinnlicher Gedanken bereits nebensächlich, ja fast unmöglich. Die von schimmerndem Licht überrieselten, durchleuchteten Gestalten sind gleichsam Astralleiber geworden, denen nichts Irdisches mehr anhaftet. Oft trifft man, vor allem bei Engeln, Gesichter von überschmalem Oval mit aufwärts strebenden Stupsnasen, schiefer Mund und verzogenen Brauen. Die stärkste Entmaterialisierung der Körper zeigen indessen die Gemälde der letzten Jahre: die „Anbetung der Hirten“ von etwa 1606/08 im Metropolitan Museum in New York, die beiden Darstellungen „Christus im Hause des Pharisäers“ im Museum von Kansas City und in amerikanischem Privatbesitz, die „Heimsuchung“ in einer Sammlung in Washington, die geisterhafte „Verlobung von Maria und Joseph“ im Besitz des rumänischen Königs und die unvollendete „Taufe Christi“ im Hospital de San Juan Bautista in Toledo, eines der letzten dem Künstler in Auftrag gegebenen Werke, das 1608 begonnen wurde. Alles aber wird an Maßlosigkeit noch übertroffen von dem phantastischen, fast grotesken Apokalypsen-Bild „Eröffnung des fünften Siegels“, das dem Maler Ignazio Zuloaga in Zumaya gehört. Hier kniet, einem mächtigen Baumstamm mit gekappten Ästen gleichend, ein Wesen von übermenschlicher Unförmigkeit mit wahnsinnig aufgeworfenen Armen und hat die Vision der Auferstehung der Seelen, deren aufgleißende Leiber sich recken, um die ihnen von Engeln zugeworfenen weißen Gewänder über ihre Blößen zu streifen.

Außerordentliche Wirkungen erreicht der Meister auch in monumentalen einzeln stehenden oder zu zweit vereinigten Gestalten. Den stärksten seelischen Ausdruck vermittelt eines der 1605–1606 für die Capilla Mayor des Hospitals de la Caridad in Illescas geschaffenen Gemälde, das den hl. Ildefonso in seiner Mönchszelle schreibend wiedergibt. Dichterische Ekstase hat ihn ergriffen; während eine wunderbar vergeistigte Hand auf seinem Schreibbuch liegt, hebt sich die Rechte mit dem Gänsckiel in einer vielsagenden, irdische Gedanken abweisenden und mit himmlischen Träumereien mitschwingenden Bewegung, schauen die verlorenen Augen an einer puppenhaften Madonnenstatue an der Wand über dem Schreibtisch vorbei, ein anderes Madonnenbild im Geiste erblickend.

Halbfigurenbilder von Heiligen, vor allem von Aposteln, hat der vielbeschäftigte Meister anscheinend oft zwischen 1590 und 1600 mit eiliger Hand geschaffen. Bedeutender sind die Bildnisse. Ein besonders eindrucksvolles ganzfiguriges Stifterporträt ist das „Bildnis des Don Julian Romero mit seinem Schutzheiligen“ (um 1590; Prado), das Bild eines knienden Hidalgos, den der tief ergriffene Heilige Gott empfiehlt. Als das unbestritten stärkste Porträtwerk Grecos und eines der großartigsten Meisterwerke der Bildniskunst überhaupt gilt das gleichfalls ganzfigurige „Bildnis des Kardinalinquisitors Don Fernando Niño de Guevara“ von 1600/01 im Metropolitan Museum in New York, von dem sich die hier wiedergegebene Wiederholung im Brustausschnitt (74×51 cm) in der Sammlung Oskar Reinhart in Win-



Greco: Bildnis des Kardinalinquisitors Don Fernando Niño de Guevara.

Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart

terthur befindet. Hier hat der Künstler all die reichen Mittel, die ihm zu Gebote standen, angewandt, um das abgründig Unerbittliche eines Menschen zum Ausdruck zu bringen, in dessen Seele Glaubensfanatismus alle Menschlichkeit ertötet hat. Der Kardinalinquisitor ist während eines Ketzergerichts in seiner Amtsrobe auf einem einfachen Lehnssessel sitzend dargestellt, hochaufgereckt, so daß er größer erscheint, als er gewesen sein mag, aber nicht angelehnt, sondern lauernd und wie zum Sprung bereit. Die Arme sind auf die Lehnen gelegt, die fast frauenhaft schöne rechte Hand hängt, Milde und Sanftheit des Richters vortäuschend, leicht herunter, während die Linke, die sich unter dem großen Umhang verbergen möchte, krallenartig in den Knauf der Lehne verkrampft ist und die Wut und Erregung des Inquisitors verrät. Unverhüllt kommt dieser Ausdruck im dämonischen Gesicht zur Geltung, aus dem die kältesten Augen unmittelbar auf den Betrachter blicken, an dessen Stelle man sich den Ketzer denken muß. Aber man hat das Gefühl, dieser Blick richte sich nicht auf unsere Augen, sondern lauernd und gespannt auf unseren Mund, um ihm das Schuldbekennnis abzulesen. Man ist sogar, wenn man das böse Antlitz nach allen Anzeichen abtastet, der Überzeugung, daß sich das Ohr spitzt, damit ihm nichts ent-

geht. Alles ist in vollendeter Meisterschaft und mit unfehlbarer Sicherheit auf den einen Eindruck bezogen: daß hier eine furchtgebietende Macht, eine unheimliche Gewalt über die Menschen verkörpert ist. Ihm dient jedes Mittel: die Farbe in ihrer Abstufung und Symbolkraft, das Licht mit seiner hier betonenden, dort dämpfenden Wirkung, die Linien, besonders der Gewandfalten, in ihrer erregenden Steilheit und Zickzackführung ebenso wie die Oberflächenbehandlung der Stoffe. Es ist nicht möglich, hier noch weiter auf die übrigen Bildnisleistungen des Meisters einzugehen. Wir führen nur noch ein Porträt an, das an Unmittelbarkeit des Ausdrucks an das des Kardinalinquisitors heranreicht, das letzte datierte Bild des Meisters: das fast ganzfigurige „Bildnis des Fray Hortensio Felix Paravicino“ von 1609 im Museum in Boston; in dunkles Gelb und Schwarz gekleidet sitzt der Dominikanerprediger und Professor an der Universität Salamanca im Lehnstuhl, Kolleg haltend und mit suggestivem Blick seine Zuhörer bannend. Überblickt man diese ganze Reihe hervorragender Porträts, angefangen von dem „Mann mit der Hand auf der Brust“ (Prado) bis zu dem tauben Antonio Covarrubias (Toledo, Greco-Museum), so wird man erkennen, daß der Meister auch auf diesem Gebiet eine Stilwandlung durchgemacht hat wie bei den religiösen Gemälden, daß er von der anfänglich klar abgegrenzten Form allmählich zu einer starken Ausdruckskunst vordringt, die der schönen Einzelform nicht mehr bedarf und auf „Richtigkeit“ verzichten kann. Sind die frühen Bildnisse Ergebnisse einer scharfen Naturbeobachtung, so sind die späten Menschendarstellungen Niederschriften eines hellischer begabten Künstlers, der seine Modelle nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung studiert, sondern sie innerlich erlebt hat. Auch sich selbst scheint der Künstler in einem solchen „Seelengemälde“ dargestellt zu haben. Das fast unmittelbar von vorn gesehene Bildnis eines etwa 55jährigen Mannes im Metropolitan Museum in New York gilt als sein Selbstbildnis. Hinter der hohen Stirn vermutet man ungewöhnliche Geisteskräfte, aus der ausdrucksvollen Bildung der Augen und Ohren, der Nase und des Mundes schließt man auf einen Menschen, der wie Greco von scherischen Gedanken erfüllt ist und von der „Fülle der Gesichte“ bedrängt wird. Es ist das Antlitz eines vom Schicksal Gezeichneten, der sich lebenslang gequält und gegen die Verzweiflung gewehrt hat und der Tröstungen der Religion bedarf. Man fühlt sich an das erschütternde Selbstbildnis eines anderen großen Meisters gleicher Seelenhaltung erinnert, an das des Tintoretto im Louvre.

Mit Ausnahme von ein paar Halbfigurenbildern feueranblasender Knaben im Neapeler Museum und in Privatbesitz, die alle noch aus italienischer Zeit stammen, hat der Künstler kein weltliches Genrebild gemalt, und auch aus der antiken Mythologie hat er nur ein Motiv dargestellt, den „Laokoon“, von dem sich eine Fassung im Besitz des Prinzregenten Paul von Jugoslawien in Belgrad erhalten hat. Es ist ein großes Bild aus den letzten Jahren des Meisters und weist dieselben Gliederverzerrungen auf wie die von seelischer Hochspannung erfüllten religiösen Gemälde der Spätzeit. Die Vernichtung des unbotmäßigen Apollopriesters und seiner beiden Söhne durch dem Meer entstiegene Schlangen ist in den Augen des strenggläubigen Christen Greco die Sühne für die Übertretung göttlichen Gebotes, mögen die Richter auch heidnische Götter, Apollo und Diana, sein.

Im Hintergrund des „Laokoon“ ragen wie auf anderen Spätbildern die Zinnen Toledos auf. Ein merkwürdiges Gemälde von etwa 1609 im Greco-Museum in Toledo zeigt eine Ansicht der ganzen Stadt mit der mitten über der Kathedrale schwebenden Jungfrau Maria, mit einer nackten symbolischen Figur links und einem Jüngling rechts, der einen großen Bogen Papier mit dem genauen Plan der Stadt und mit Nummern, Zeichen und Erklärungen in Händen hält; sicherlich ist dieses topographische Stadtbild in einem offiziellen Auftrag geschaffen worden. Dagegen ist das hier wiedergegebene, ebenfalls aus dem letzten Jahrzehnt des Meisters stammende Gemälde „Toledo im Gewitter“ im Metropolitan Museum in New York (1,21 x 1,06 m) die ganz persönliche Niederschrift eines Menschen, der das irdische Dasein als ein Leben im Jammertal empfindet. Es ist trotz getreuer Wiedergabe einzelner Bauwerke kein Abbild der Wirklichkeit, sondern eine grandiose Vision wie die religiösen Visionsbilder. Die Natur kann sich dem gegenreformatorischen, anti-klassischen Meister nicht als schönheitsvolle Idylle offenbaren, sondern nur als eine schreckenvolle, an die Vergänglichkeit des Menschenwerkes gemahnende Urgewalt. Ein geheimnisvolles Licht erhellt die Szenerie gespenstisch, zerreißt die Wolken, rieselt zuckend vom Alcázar und von der Kathedrale über ein silberblaues Mauerwerk und Brückenbögen niederwärts, springt auf ein Kastell und Mauerreste im Vordergrund über, erleuchtet einige Hügel in der Ferne und den grau-grünen Wiesenplan vorn mit dem Ginstergebüsch. Auf diese Weise wird das ganze Bild bis an alle Ränder mit starkem Leben erfüllt.

Entwicklungsmöglichkeiten bot dieser letzte manieristische Stil des Greco, auf den sich mit gleicher Berechtigung die Impressionisten wie die Expressionisten des 19. und 20. Jahrhunderts als ihren Ahnherrn berufen konnten, zu seiner Zeit nicht. Der spanische Wirklichkeitssinn trug in der Kunst des Barock schließlich den Sieg über den spanischen Mystizismus davon.

JUSEPE DE RIBERA (um 1590 bis 2. IX. 1652). In Valencia, der Hauptstadt der gleichnamigen Provinz, waren wie vielerorts in Spanien schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts italienische Maler am Werk, die Kirchen und Klöster mit bildlichen Darstellungen zu schmücken. Wer von den Einheimischen als Künstler Geltung erlangen wollte, mußte die bewunderte italienische Formenschönheit möglichst an der Quelle, in Italien, studiert haben. So mag auch Riberas Vorläufer Francisco de Ribalta († 1628), einer der ersten bedeutenden nationalspanischen Maler im Barockzeitalter, in jungen Jahren in Rom die Werke der großen Italiener in sich aufgenommen haben. Mit der beweglichen Schönheit seiner innerlich durchglühten Gestalten aber verbinden sich der religiöse Ernst und die tiefe Schwermut des Spaniertums, die ihn hindern, die neue italienische Weltfreudigkeit zu übernehmen. In Anlehnung an Caravaggio oder in selbständiger Entwicklung hat er die farbenleuchtende Helldunkelmalerei Correggios zu einem „dunkelschattigen Realismus“ abgewandelt. Mit den starken Gegensätzen von leuchtendem Hell und tiefem Dunkel hebt er die einzelne Figur kräftig und lebenswarm hervor. Diese packend realistische Art der Menschendarstellung überträgt er auf die von ihm abhängige Schule von Valencia, aus der auch der junge Ribera hervorgeht. Jusepe de Ribera, einem vornehmen Geschlecht in Jatiba bei Valencia ent-

Greco: Toledo im Gewitter. New York, Metropolitan Museum



stammend, mag durch die bei Ribalta empfangenen Anregungen veranlaßt worden sein, seine weitere Ausbildung im Kreise der Caravaggisten zu suchen. Nach einigen Wanderjahren in Italien, die ihn nach Parma, Padua und Rom geführt haben, läßt sich „lo Spagnoletto“ („der kleine Spanier“) 1616 in Neapel nieder. Er erwirbt sich trotz mancher Anfeindungen schnell die Gunst der Vizekönige, die ihm zahlreiche Aufträge erteilen und vermitteln und viele seiner Werke in die Heimat senden, wo sein Naturalismus auf fruchtbaren Boden fällt. Bald ist er der hochgeehrte, auch vom Papst ausgezeichnete Leiter einer vielbeschäftigten Werkstatt, die seine Erfindungen häufig wiederholt.

Zwei Bildtypen sind es vor allem, die ihn berühmt gemacht haben: Martyrien und Einzelgestalten. Die hochdramatischen, durch starke, manchmal krasse Hell- und Dunkel-Gegensätze wirkungsvoll herausgearbeiteten Darstellungen von Marterungen christlicher Blutzegen zeichnen sich jedoch nur als sensationelle Schaustellungen blutrünstiger Greuel-szenen aus. Auch seine Darstellungen aus der heidnischen Mythologie, aus der er mehr als irgendein Spanier seiner Zeit Motive wählt, sind meist freudlose Themen, oft solche sadistischer Quälereien. Ansprechender als sie sind die nicht ohne Gemüt gemalten Szenen aus dem Stoffgebiet des Neuen Testaments, wie die „Anbetung der Hirten“ (1650; Paris), die „Beweinung“ (1637; Neapel, S. Martino) oder die nach Dürers Holzschnitt geschaffene „Dreifaltigkeit“ (1632; Escorial und Madrid). Erfreulicher ist auch der zweite von uns genannte Bildtypus, die Einzelgestalten träumerisch versunkener oder ekstatisch erglühter Heiliger. Kann sich Ribera bei diesen Darstellungen nicht genug tun in der ausführlichen naturalistischen und doch malerisch wirkenden Schilderung verrunzelter, faltenreicher Haut und ausgemergelter Körper, so weiß er mit gleicher Meisterschaft auch jugendlich kraftvolle Burschen hinzustellen, wie etwa den „Hl. Sebastian“ (1636; Berlin). Am glücklichsten ist er vielleicht in der Wiedergabe des keusch erglühenden Liebesblickes weiblicher Heiliger, wie ihn seine „Himmelfahrt der Maria Magdalena“ in der Madrider Akademie (1626) und die berühmte „Hl. Agnes“ der Dresdener Galerie (1641) zeigen. Einen ironischen Zug bemerkt man in dem eigenartigen und amüsanten „Traum Jakobs“ (1633 oder 1639; Prado); da liegt ein derber, vierschrittiger spanischer Bauer am Wegrand niedergestreckt und träumt sichtlich unruhig von der Himmelsleiter und seinem Ringkampf mit dem Engel. Fast wie eine Verspottung wirkt auch der köstliche „Diogenes“ von 1637 in Dresden und der ebenso unheroische „Lachende Archimedes“ von 1630 im Prado, vor allem aber der kecke „Betteljunge“ von 1642 im Louvre (1,64 × 0,92 m), den wir hier abbilden. Unbarmherzig wird der erwachsene neapolitanische Gassenjunge mit all seinen Gebrechen an Fuß und Hand dargestellt; auch stumm scheint er zu sein, das zeigt nicht nur die gefrorene Grimasse, darauf deutet auch der lateinisch beschriebene Zettel mit den Worten „Gib mir um der Liebe Gottes willen ein Almosen“. Aber frech und lustig ist der Bengel, er schultert seine Krücke wie ein Gewehr und blickt einem unglaublich unverschämt ins Gesicht. Dabei stellt der Maler den Zwerg wie einen Helden riesengroß ins Bild, so daß er weit über die Hügelandschaft hinaufragt. Wie anders wirken neben diesem Galgenvogel die Betteljungen Murillos, bei dem selbst die Armut rosig verklärt ist.



Jusepe de Ribera: Betteljunge. Paris, Louvre

den Männern und essenbereitenden oder abräumenden Mägden und Köchinnen, manchmal mit religiöser Nebenbedeutung, sind mit starker Betonung der Gegensätze von Licht und Schatten gemalt und in allen Teilen ebenso sorgfältig durchgezeichnet wie körperhaft durchmodelliert. Mit besonderer Liebe sind darin die Stilleben der Töpfe, Kannen und der Gemüse behandelt; allzu stillebenhaft sind aber auch die Menschen dargestellt. Gleichzeitig, also in den Jahren zwischen 1616 und 1621, entstehen auch kirchliche Bilder, die ein tieferes religiöses Gefühl allerdings nicht erkennen lassen, und das erste Bildnis. Schon gegen Ende dieser Jahre hat der junge Meister Lehrlinge. Bald nach der Thronbesteigung Philipps IV. (1621) ist Velázquez kurze Zeit in Madrid, wo er im Auftrag seines Schwiegervaters ein öfters kopiertes Bildnis des Dichters Luis de Góngora (Madrid, Privatbesitz) malt und wertvolle Beziehungen anknüpft, die im Frühjahr 1623 zu seiner Berufung an den Hof führen, und zwar auf Veranlassung des zum Minister aufgerückten Prinzenziehers Don Gaspar Guzman, Grafen von Olivares, der 22 Jahre lang, dilettantisch genug, die Geschicke des Landes leitete und es dem Ruin entgegenführte, bis er in Ungnade fiel.

Als eine Art Probarbeit malt Velázquez nun in Madrid das Porträt eines Sevilianer Kanonikus, das bei Hofe großen Eindruck macht. Im August 1623

DIÉGO VELÁZQUEZ (vor dem 6. VI. 1599 bis 6. VIII. 1660). Sevilla, die Heimatstadt des bedeutendsten Malers spanischer Nationalität, des Diégo Rodriguez de Silva y Velázquez, hatte im 16. und 17. Jahrhundert als Kunststätte für Spanien etwa die Bedeutung, die Florenz in den Jahrhunderten vorher für Italien besessen hatte. Am Guadalquivir gelegen, ist die Hauptstadt der südspanischen Provinz Andalusien seit der Entdeckung des westindischen Kolonialreiches zu einem weltumspannenden Handelsplatz aufgeblüht. Ihre Kathedrale, der größte gotische Dom der Welt, war als ein Wahrzeichen des Sieges der Christenheit über den Islam erbaut worden. Viele der berühmtesten Gelehrten, Dichter und Geistlichen Spaniens lebten in ihren Mauern, lehrten an der 1502 gegründeten Universität oder predigten von ihren Kanzeln. Niederländische, deutsche und italienische Künstler wetteiferten mit den einheimischen bei der Ausschmückung der Paläste, Kirchen und Klöster. Hier wirkten als die ersten spanischen Meister, die die Kunst aus dem italienischen Manierismus erlösten, Juan de Ruëla (um 1558–1625) und Francisco de Herrera d. Ä. (1576–1656), der erste Lehrer des jungen Velázquez, sowie Francisco Pacheco (1564–1654), der zweite und eigentliche Lehrmeister Diégos und später sein Schwiegervater.

Diégo, von der Seite seines Vaters Juan Rodriguez de Silva aus einer alten portugiesischen Adelsfamilie stammend, hat als Hauptnamen den Namen seiner Mutter angenommen, die dem niederen Sevilianer Adel angehörte; er pflegte meist Diégo de Silva Velázquez oder einfach Diégo Velázquez zu unterzeichnen. Nach kurzem Unterricht bei Herrera arbeitet er fünf Jahre lang in der Akademie Pachecos, ist mit noch nicht 19 Jahren bereits mit Juana Pacheco verheiratet und hat sich als Maler von „Bodegones“, Bildern aus dem Leben des einfachen Volkes, hervorgetan. Diese nach Art der niederländischen „Küchenstücke“, etwa des Pieter Aertsen, naturalistisch aufgefaßten Motive von frühstückenden, trinkenden oder musizierenden

sitzt ihm bereits der König zu einem leider beim Schloßbrand 1734 zerstörten großen Reiterbildnis, und seit dem 6. Oktober ist er neben drei Italienern königlicher Hofmaler mit festem Monatsgehalt, auf dessen Auszahlung die königliche Kasse allerdings oft viele Jahre warten läßt, bei freier Station, mit Atelier und später auch Wohnung im Schloß und der Zusage besonderer Honorierung seiner Bilder. Mit dem Königsbildnis hat er sich glänzend eingeführt, denn von nun ab will sich Philipp nur noch von Velázquez porträtieren lassen, den er bald wie einen vertrauten Freund behandelt und täglich in seinem Atelier besucht. Der ehrgeizige Meister ist bis zu seinem Tode auf der Stufenleiter königlicher Hofschranzenämter emporgestiegen, bekommt, als er in einem Wettstreit der Hofmaler gesiegt hat, das Amt eines Leibtürhüters (1627), das er einige Jahre darauf seinem Schüler und Schwiegersohn Martínez del Mazo abtritt, dann wird er Garderobier,

1643 Unterkammerer und Direktorialassistent der königlichen Bauten, 1647 Inspektor und Zahlmeister des achteckigen Saales, der für die Aufnahme der wertvollsten Gemälde ausgebaut wird, und schließlich Schloßmarschall des Königs. Velázquez hatte damit ein arbeitsreiches Amt übernommen. Er führte die Oberaufsicht über die Gemächer des Königs, über ihre Einrichtung und Ausschmückung, Reinigung und Heizung und über die Lohnzahlungen an die Dienerschaft. Er durfte dem König, wenn er öffentlich spazieren, den Stuhl zurechtrücken und auf seinen Wink die Tafel aufheben. Er leitete die öffentlichen Feste, Maskeraden und Bälle, deren Programme er aufstellte, und hatte auf Reisen des Königs zu den Lustschlössern oder in die Jagdreviere Quartier zu machen, für die Mitnahme der Betten, Teppiche, der Wäsche und des nötigen Geschirrs zu sorgen und als verdrießlichstes Amt auch die finanzielle Seite solcher Veranstaltungen zu erledigen. Auch der Ankauf und die Ordnung der Kunstwerke nicht nur im Madrider Königspalast, sondern auch im Lustschloß Buen Retiro und im Escorial und die Ausstattung der Gemächer mit neuen Gemälden unterstanden ihm. Die mit großem Gefolge 1660 unternommene Reise des Königs an die spanisch-französische Grenze zur Übergabe der Infantin Maria Teresa an ihren Bräutigam, den jungen König Ludwig XIV. von Frankreich, nimmt seine Kräfte übermäßig in Anspruch. Als er infolge der Anstrengungen und Aufregungen schwer erkrankt und bald darauf stirbt, muß der Schwiegersohn zur Hälfte den großen Fehlbetrag ersetzen, den der Künstler durch starke Überschreitung des Ausgabenfonds verursacht hat.

In Madrid gab natürlich der Hof den Ton an, und da die Geistlichkeit hier weniger zu sagen hatte als in den Provinzialhauptstädten, so war auch die Kunst, die andernorts fast ausschließlich der Kirche diente, hier ganz auf den Hof zugeschnitten. Velázquez hat demnach seit seiner Übersiedlung in die Residenz nur noch auf besonderen Wunsch ein kirchliches Gemälde geschaffen. In unbekanntem Auftrag malt er um 1629 den „Christus an der Martersäule“ (London), sein einziges religiöses Bild, das etwas von der spanischen Mystik spüren läßt. Dann entsteht, wohl Anfang der dreißiger Jahre, für das Benediktinerinnenkloster von San Placido in Madrid auf Verlangen der Priorin der italienisch formschöne „Christus am Kreuz“, ferner

wahrscheinlich Anfang der vierziger Jahre für die Privatkapelle der Königin Isabella im Madrider Schloß die sehr plastisch durchgearbeitete höfisch-zeremonielle „Marienkrönung“ und schließlich das großartige landschaftliche Stimmungsbild „Der hl. Abt Antonius bei dem hl. Einsiedler Paulus“, das sicherlich erst gegen 1659 in dem malerisch vertriebenen Stil der Spätzeit für die Antonius-Einsiedelei im Park von Buen Retiro geschaffen wird (diese drei Bilder heute im Prado). Mit Velázquez hat die weltliche Barockgesinnung ihren Einzug in die spanische Kunst gehalten.

Seine ersten für den Madrider Hof gemalten Bildnisse des Königs Philipp, des Infanten Don Carlos (jüngsten Bruders Philipps), des Grafen von Olivares und anderer Granden sind mit kräftiger Licht- und Schattenverteilung durchgeführte und auf plastische Wirkung berechnete Abbilder von Personen, die nur durch Haltung imponieren wollen und können. In der äußeren

Form ganzfiguriger, lebensgroßer Darstellung lehnen sich die Gemälde an den von Tizian, Anthonis Mor und Coëlle geschaffenen Bildnistypus an. Velázquez erreicht jedoch bei aller Wahrung peinlicher Sorgfalt in der naturalistischen Wiedergabe der kostümlichen Einzelheiten allmählich eine geniale Leichtigkeit und Eleganz der Pinselführung, wobei freilich das Psychologische, wahrscheinlich aus Zwang, zu kurz kommt. Seltener sind in dieser Zeit Brustbilder, die offensichtlich in dem einen oder andern Fall als Studien zu den Ganzfigurenbildnissen aufzufassen sind. Von den gleichen künstlerischen Ahnherren Tizian, Mor und Coëlle stammen auch die zwangloseren und daher künstlerisch wertvolleren Narrenbildnisse ab, die schon in dieser Zeit im Werk des Velázquez erscheinen, die Bildnisse jener Mißgeburten, Krüppel, Zwerge, Idioten und Spaßmacher, an denen die gefühlsrohe Hofgesellschaft ein seltsames Gefallen hatte. Am Ende der ersten Madrider Zeit steht das berühmte Prado-Bild „Bacchus bei den Trinkern“ (span. „Los



Diëgo Velázquez: Die Übergabe von Breda. Madrid, Prado

Borrachos“, die Betrunkenen), ein farbenreiches, der Landschaft allerdings noch nicht glücklich eingefügtes Gruppenbild fröhlich zechender Bauern oder Hirten, deren trinkfestesten Burschen der feiste, nackte Gott des Weins mit Weinlaub bekränzt. Es sind echte ländliche Typen aller Alters- und Temperamentsstufen, in denen ungeziert herzhaftes Lachen überschäumender Jugendkraft ebenso treffsicher zum Ausdruck gebracht wird wie unterwürfiges Staunen zurückgesetzten Alters und konventionelles Getue nach Art der Vornehmen – eine mythologisch bereicherte Armeleutemalerei zum Ergötzen des Hofes, der sein Vergnügen am Betrunknenmachen der Elenden hatte wie an Stier- und Hahnenkämpfen und an Hanswurst-Komödien.

Nach Vollendung der „Borrachos“ erhält der Meister die Genehmigung zu einer Italienreise, die ihn über Genua, Mailand, Venedig, Ferrara nach Rom und Neapel führt. Mit reichlichen Geldmitteln und Empfehlungsschreiben versehen, reist er im Gefolge Spinolas, des Siegers von Breda, Mitte 1629 von Madrid ab und ist erst Anfang 1631 wieder in der spanischen Hauptstadt. Tizians und besonders Tintoretts Werke haben in Venedig einen starken Eindruck auf ihn gemacht; das zeigen seine nächsten Bilder. Die bedeutendsten Früchte dieses ersten italienischen Aufenthaltes sind zwei erzählende Darstellungen, die er seinem Herrn von der Reise mitbringt,

Gegenstücke mit Betrugsszenen, das eine aus dem Alten Testament: „Der blutige Rock Josephs“ (Escorial, Kapitelsäle), in dem einige der Söhne Jakobs ihrem Vater das Theater von dem angeblich toten Joseph vormachen, das andere aus der antiken Göttersage: „Mercur in der Schmiede Vulkans“ (Madrid, Prado), in dem der klatschsuchtige Götterbote Mercur dem betrogenen Ehemann Vulkan in Gegenwart der neugierigen Schmiedegesellen die Geschichte von der Untreue der Frau Venus mit boshaftem Behagen aufischt. Die Akte weisen noch immer kräftige Modellierung durch Licht und Schatten auf, aber die Schatten sind bereits farbig aufgehellt, und das Licht durchdringt malerisch die kühle Halle und die dumpfe Schmiede und umgibt die weit in die Tiefe komponierten Gestalten mit weicher Luft.

Nach seiner Rückkehr malt Velázquez nun die berühmte stolze Reihe der Fürstenporträts: im Jagdkostüm, in prunkvollster Hoftracht oder als mehr oder weniger verwegene Reiter auf starken Rössern. Fast jedes Jahr mag er den König oder den jungen Infanten Don Baltasar Carlos gemalt haben, seltener die Brüder des Königs, seine Gemahlin und nur hin und wieder einen der Granden. Am prächtigsten ist ein Kniebild des Königs von 1644 in Hellrot, Silber und Schwarz (Privatbesitz in New York). Auch jetzt enthalten die halbfigurigen Studienbilder zu den Fürstendarstellungen meist mehr psychologische Charakteristik als die monumentalen Repräsentationsstücke, die in jedem Zoll den Fürsten betonen und in denen sich der Meister oft allzusehr an sein Schema halten muß. Die wenigen Halbfigurenbildnisse einfacherer Menschen, das des Maler-Bildhauers Alonso Cano im Besitz des Herzogs von Wellington in London sowie das schöne Selbstbildnis im Kapitولينischen Museum in Rom, der Studienkopf der Gattin als „Sibylle“ im Prado und ein besonders delikates Damenporträt in der Londoner Wallace Collection, sind denn auch fortschrittlicher im Sinne der malerischen Auflockerung als die großen Paradebilder, in denen auf plastische Vergegenwärtigung der Personen noch nicht ganz Verzicht geleistet wird.

Das Hauptstück der dreißiger Jahre ist das hier wiedergegebene große Gemälde „Die Übergabe von Breda“ im Prado (3,07 x 3,67 m), das nach den auffallenden, senkrecht gehaltenen Lanzen in Spanien „Las Lanzas“ heißt. Bereits 1627 hatte Velázquez ein Historienbild „Die Vertreibung der Morisken aus Valencia im Jahre 1609“ gemalt, mit dem er seine Kollegen im Wettkampf besiegt hatte; das Bild ist verschollen. Das neue, wohl gegen Ende 1634 fertiggestellte Geschichtsbild hat einst mit elf weiteren Darstellungen aus der jüngsten spanischen Vergangenheit von der Hand der übrigen Hofmaler und anderer Meister den großen „Saal der Königreiche“ im Schloß Buen Retiro geschmückt, in dessen Theatersaal die gleichen Begebenheiten als historische Schauspiele gegeben wurden. Es gibt kaum ein anderes Geschichtsbild, das so phrasenlos und menschlich ergreifend einen historischen Vorgang schildert. Dargestellt ist die Kapitulation der flandrischen Festung, die sich nach fast einjähriger tapferer Verteidigung den Spaniern am 2. Juni 1625 ergab und deren heldenmütiger Besatzung die ehrenvollsten Bedingungen freien Abzuges mit Fahnen und Waffen gewährt wurden. Der besiegte Gouverneur Justin von Nassau überreicht dem spanischen

Befehlshaber Marques de Spinola den Schlüssel der Stadt. Die Begegnung findet auf einem Hügel statt, von dem aus sich der Blick weithin über das silbrig leuchtende, seenreiche Gefilde öffnet, über das der Rauch der brennenden Stadt hinwegzieht. Beide Feldherrn sind, umgeben von ihrem Offiziersgefolge, soeben vom Pferde gestiegen. Der Unterlegene naht dem Sieger mit geziemender, nicht übertriebener Gebärde, um ihm das Zeichen der Unterwerfung auszuhändigen. Aber der ritterliche Sieger neigt sich in nobler Geste dem Mann entgegen, dem das Schicksal nicht günstig gewesen ist, und legt dem überrascht Aufblickenden in herzlichem Mitgefühl die Rechte auf die Schulter, mit gewinnendem Blick und tröstlichem Wort ihm

zusprechend. Eine feierliche Stille hat sich über die Männer der nächsten Umgebung gebreitet, die ebenso wie die beiden Führer die Häupter entblößt haben. Staunend verharren die Männer zur Linken, schweigend verhalten sich auch die auf der Gegenseite. Der junge flämische Offizier im hellen Rock hebt bedeutungsvoll die Rechte, als wolle er auch die Fernstehenden, die unbeteiligt scheinen oder den Vorgang nicht ganz verstehen, auf die denkwürdig edelmütige Handlung aufmerksam machen. Rechts unter den Hauptleuten der Spanier und ihrer Bundesgenossen erblickt man einige Charakterköpfe, gewiß Porträts von Unterführern; ganz rechts am Rand glaubt man Mazo, den Schwiegersohn des Meisters, oder ihn selber zu erkennen. Die flämischen Offiziere, fast unmerklich von den siegreichen Gegnern überragt, sind wohl weniger scharf charakterisiert, aber im Typus glänzend repräsentiert; sie werden keineswegs in ihrer Würde herabgesetzt. Im Hintergrund sieht man die flämischen Soldaten in Reich und Glied mit ihren Fahnen abziehen, ein Wald von Lanzen im fernen Mittelgrund zeigt an, welche Truppenmassen hier vereinigt waren. Die Komposition ist sehr glücklich ausgewogen: der Fahne rechts und der trutzigen Wehr der Lanzen, die in einem natürlichen Rhythmus ausgerichtet sind, entsprechen links die buntbewimpelten Waffen der Niederländer; hier wie dort sind farbige, hell leuchtende Akzente geschickt verteilt. Das Kunstmittel vorn stehender Rückenfiguren, das der ma-



Diego Velázquez: Bildnis des Papstes Innozenz X. Rom, Galleria Doria-Pamphili

nieristische Stil mit besonderer Vorliebe angewandt hatte, bleibt auch hier, wie überhaupt im Barock, ein wirksamer Kunstgriff, um den Betrachter in den Vorgang hineinzuziehen; demselben Zweck dienen die Figuren, die aus dem Bilde herausblicken. Die Bewegung der beiden Hauptpersonen, die Velázquez übrigens einem Bilde des Rubens entnommen hat, und die echt barock ausladende Mächtigkeit des Rosses gleichen die feierliche Ruhe, von der alle ergriffen sind, und die nur scheinbare Starrheit der Lanzen aus, die immer wieder unseren Blick auf sich lenken.

Von den vielfürigen Jagdszenarien, die um 1640 oder später für den spanischen Hof gemalt werden, dürfte das große Bild „Philipp IV. auf der Saujagd“ in London zum größten Teil vom Meister selbst gemalt sein. Besonders reizvoll sind hier wie auf einem anderen großen Landschaftsgemälde, an dem Velázquez sicher beteiligt gewesen ist, der 1647 datierten und von Mazo signierten „Ansicht von Saragossa“ im Prado, die zahlreichen Genreszenen des zuschauenden Volkes im Vordergrund. Zwei bedeutende Landschaftsbilder entstehen bald darauf auf der zweiten Italienreise, die vom

November 1648 bis über die Mitte des Jahres 1651 hinaus dauerte und erst auf dringliche Mahnungen Philipps abgebrochen wurde. Es sind skizzenhafte Darstellungen aus den Gärten der Villa Medici in Rom, in der Velázquez bereits 1630 zwei Monate gewohnt hatte, weder heroisch noch lyrisch gestimmte Naturbilder, wie man sie damals in Rom liebte, sondern scheinbar willkürliche, eigentlich nicht besonders reizvolle und jedenfalls zu jener Zeit sonst durchaus nicht für abbildungswürdig gehaltene Ausschnitte aus einer künstlich geordneten Gartenanlage. Aber diese mit einigen kleinen Figuren belebten Gartenstücke sind so flüssig und leicht in zarten silbrig-grünen Tönen hingemalt, so sehr auf die knappste, zusammenfassende Wiedergabe des farbigen Seheindrucks hin angelegt, daß sie auf die impressionistischen Künstler des 19. Jahrhunderts wie Offenbarungen wirken mußten.

Hauptsächlich ist Velázquez in Rom mit Bildnissen beschäftigt. Er bekommt den ehrenvollen Auftrag zu einem Papstbild. Angeblich um sich auf die Darstellung der unschönen Züge des Kirchenfürsten vorzubereiten, porträtiert er zunächst seinen häßlichen Sklaven Juan de Pareja, einen Mulatten, der heimlich und gegen den Willen seines Meisters selber Bilder malt; das bemerkenswerte Gemälde befindet sich in englischem Adelsbesitz. Erst jetzt, nach der erneuten Berührung mit der venezianischen Malerei, hat Velázquez den neuen malerischen Stil gefunden, zu dem er sich seit seinem ersten Italienaufenthalt nur hingetastet hatte. Er geht nun nicht mehr auf plastische Wirkung und auf zeichnerische Nachbildung körperlicher und kostümlicher Einzelheiten aus, sondern betrachtet Gesicht und Haare, Hände, Gewandstoffe und Hintergrund als eine Einheit, die malerisch in die Fläche zu bannen ist. Nicht körperliche Vergegenwärtigung wird jetzt erstrebt, sondern es soll nur wiedergegeben werden, was sich der Netzhaut des Künstlerauges einprägt. So malt er den olivenfarbenen Wuschelkopf

des Dieners und seine fleischige Hand ohne Rücksicht auf die Struktur der einzelnen Teile, aber mit feinstem Gefühl für die Oberfläche der Haut und für die farbigen Veränderungen durch benachbarte Töne. Das Leningrader Kopfbild des Papstes dürfte als Studie dem hier wiedergegebenen lebensgroßen und fast ganzfigurigen „Bildnis des Papstes Innozenz X.“ (1,40 × 1,20 m) in der Galleria Doria-Pamphili in Rom vorangegangen sein. Es stellt den damals 75jährigen Mann in seiner ganzen abstoßenden Häßlichkeit dar, während das große Gemälde den Ausdruck etwas mildert. Der Papst soll sein Bildnis als „zu wahr“ empfunden haben, übergab aber trotzdem dem Meister als Zeichen seiner Anerkennung eine goldene Kette mit Bildnismedaillon und ließ ihm ein Geldgeschenk anbieten, das Velázquez jedoch stolz zurückwies, „weil der König, sein Herr, es ihm eigenhändig auszahle“. Des Meisters Bild hält den Zug stets wachen Mißtrauens, den man dem langsam denkenden, immer schweigend beobachtenden Papst nachsagte, treffend fest und verdeutlicht ihn durch die Kerbfalten der Stirn zwischen den Augen, die hart und temperamentvoll blicken und die Neigung des Mannes zu Zornausbrüchen verraten. Eine unförmige Nase, ein roher Mund, dessen Oberlippe etwas vorsteht, einschütterer Bart, eine unreine, stark gerötete Haut über gedunsenem Fleisch vereinigen sich zu einem unsympathischen Gesamteindruck. Das unheimlich Dämonische des Grecoschen Kar-

dinals (vgl. Abb. S. 41), mit dem man das Papstbild immer vergleichen möchte, fehlt diesem Innozenz freilich. Fast behäbig sitzt der noch sehr rüstige Greis im Sessel und hält in der Linken ein Blatt, auf dem eine Widmung des Malers an Seine Heiligkeit steht. Der Übermächtigkeit der roten Farbe in der Papstkleidung sucht der Meister nirgends auszuweichen, im Gegenteil, er fügt noch einen roten Sesselbezug und einen nur wenig nuancierten roten Vorhang hinzu und läßt die an sich schon rote Haut des Gesichtes noch Reflexe von Rot annehmen. Auf die starken schwärzenden Schatten, die er in den Jahren vorher so gern verwendet hat und die hier das Leuchten des Rot hätten mildern können, verzichtet er. Nur das Gold an der Sesselverzierung und dann das ausgebreitete Weiß des mit Kragen und Ärmeln versehenen Chorhemdes und des gleichsam hauchzart hingestrichenen Spitzentuches auf dem Schoß wirkt dem starken Rot entgegen. Großartig ist das Flimmern der Spitzen durch wenige stärker aufgetragene weiße Farbstiche erzeugt, ohne daß ihr Ornament nachgebildet wäre.

Mit offenen Armen wieder in Madrid aufgenommen, muß der Meister nun von neuem seinen langweiligen König malen, der inzwischen im Ausdruck noch wässriger geworden ist. Fast menschlich ergreifend wirkt die dünhafte Leere des einst so herrschermäßig stolzen Antlitzes des vom Schicksal schwer getroffenen Monarchen auf den Bildnissen, die Velázquez jetzt in seinem neuen Stil malt. Aber in die Gleichförmigkeit des Hofzeremoniells ist neues Leben gekommen, denn Philipp hat nach dem Tode seiner ersten Gattin (1644) und dem frühen Hinsiechen seines einzigen Sohnes Baltasar Carlos (1646), dessen Braut, die erst 14jährige Maria Anna von Österreich, zu seiner zweiten Gemahlin gemacht. Velázquez porträtiert sie 1652 in einem lebensgroßen Gemälde (im Prado) von herrlichstem Farbenzusammenklang in schwarzem, mit silbergrau schimmernden Spitzen besetztem Reifrock, mit

Goldschmuck auf der Brust, roten Schleifchen an den Handgelenken und großem roten Schmuck im mächtigen Haaraufbau; viel Rot umgibt die Gestalt außerdem als Vorhang, Tischdecke und Sesselbezug. Die 1638 geborene Tochter der ersten königlichen Gemahlin, die Infantin Maria Teresa, spätere Königin von Frankreich, die nur drei Jahre jünger war als ihre zweite Mutter, wird jetzt ebenfalls öfters dargestellt; ihr schönstes Bildnis (von 1653) besitzt das Wiener Museum, andere befinden sich im Besitz New Yorker Privatsammler. In einem einzigen, dafür aber besonders köstlichen Bildnis ist uns der neue Kronprinz, der Infant Philipp Prosper, der schon im Alter von vier Jahren starb, erhalten (Wien), mehrmals dagegen, fast aus jedem Jahr, die reizende Tochter aus der zweiten Ehe, die 1651 geborene Infantin Margarita. Eines der bewundernswertesten Porträts des Meisters, ein ganzfiguriges Gemälde von brilliantester Farbenzusammenstellung (1659/60; Prado), zeigt sie in einem Riesenreifrock von silbrig schimmerndem Rosenrot mit großem silbernen Besatz und wunderbar hingehauchten Spitzenärmeln vor einer tiefroten Vorhangdraperie, und in die Symphonie von Rot und Silber sind noch einige Farbenakzente von besonderer Feinheit gesetzt: leuchtend rote Schleifchen, seidig glänzendes Goldhaar und ein schwarzer Samtstreifen am Halsauschnitt. Aus der gleichen Zeit stammt ein ähnlich delikates Farbenwunder in Blau, Weiß und Schwarz, das noch

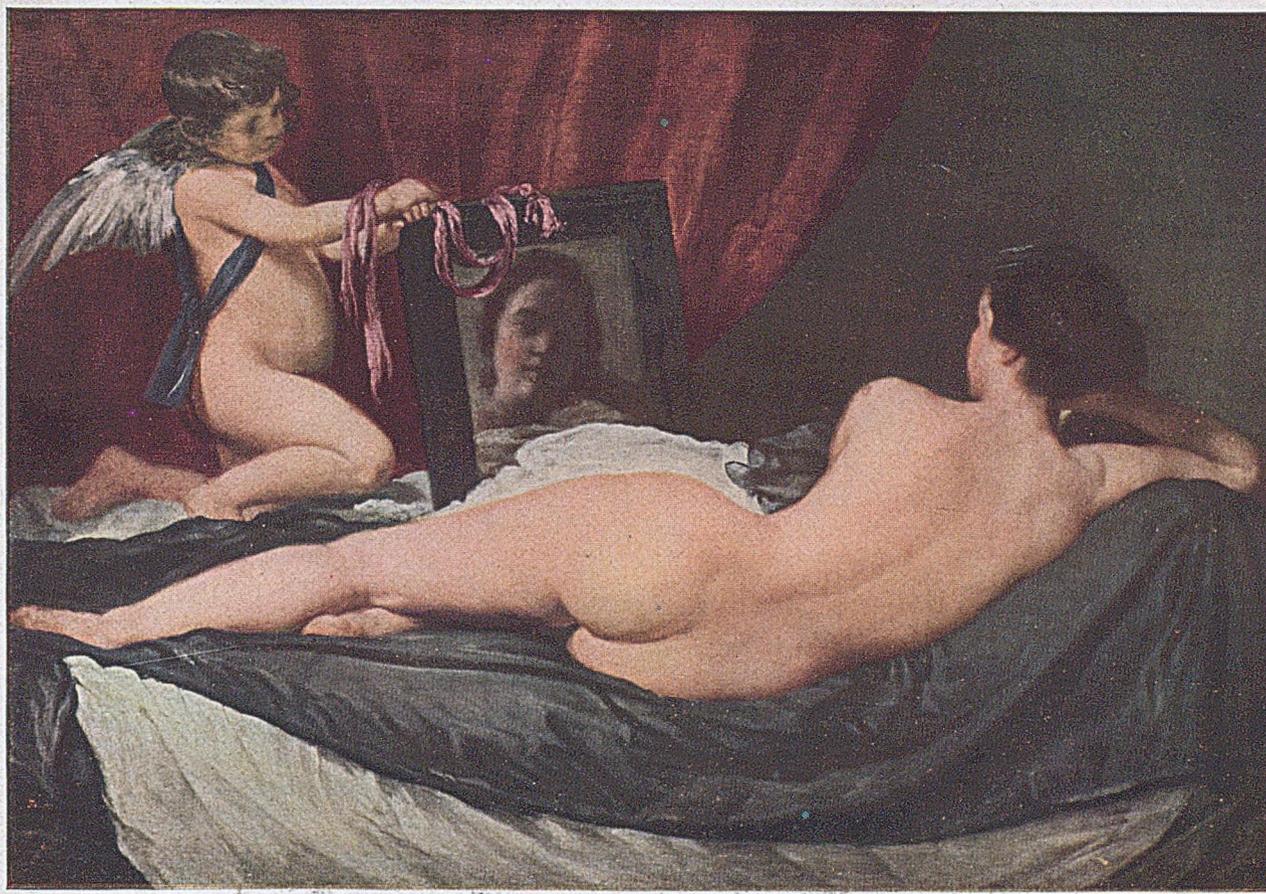
Diego Velázquez: Die Hoffräulein. Madrid, Prado



vor einigen Jahren unbeachtet im Treppenhause der Wiener Hofburg hing und jetzt eine Perle des Wiener Museums bildet. Eine große Anzahl von Bildnissen der Narren, Zwerge und Idioten des Hofstaates begleiten oder unterbrechen die Arbeiten an den Fürstenbildern; es gibt unter ihnen hervorragende Werke, die sich sämtlich im Prado befinden.

Das vielleicht berühmteste Gemälde des Meisters ist das 1656 gemalte Bild „Die Hofräulein“ (span. „Las Meñinas“) im Prado, das wir hier trotz der Schwierigkeit, die es der stark verkleinerten farbigen Wiedergabe entgegenstellt, abbilden (3,18 × 2,76 m). Es ist unbestreitbar, wenn auch nicht unbestritten, die großartigste Komposition, die Velázquez geschaffen hat, obgleich odervielleicht

gerade weil die Leerheit der oberen Hälfte in einem beunruhigenden Gegensatz zu dem Leben im unteren Teil steht, das freilich auch wie zu einem lebenden Bild erstarrt erscheint. Der schön geputzten fünfjährigen Infantin Margarita, die mit ihrem Hofstaat den Meister in seinem Schloßatelier aufgesucht hat, wo er gerade an einem Riesengemälde arbeitet, wird die Morgenschokolade auf silbernem Tablett gereicht. Vor ihr kniet eines der Edelfräulein und sucht die Aufmerksamkeit des zerstreut wegblickenden Kindes auf das Frühstücksgetränk zu lenken, während hinter der Prinzessin das andere Edelfräulein sich durch Knicksen bemerkbar machen möchte. Die krötenhafte Zwergin auf der rechten Seite scheint in Ehrfurcht vor etwas zu erstarren, das außerhalb des Bildes, dort, wo sich der Betrachter befindet, vorgeht, und auch der vom Rand angeschnittene Zwerg hat etwas bemerkt und sucht den trägen Hund mit einem Fußtritt zu verscheuchen. Der Wächter, der mit der Ehrendame der Prinzessin dahinter steht, und der Künstler selber, der von seiner Leinwand zurücktritt, sind gleichfalls aufmerksam geworden, und in der Ferne hat der „Hausmarschall der Königin“ bereits die Tür geöffnet, um jemand durchzulassen: das Königspaar, das soeben den Raum durch eine andere Tür betreten hat und – ein witziger Einfall des Malers – im Spiegel an der Hinterwand sichtbar wird. Dieser überraschenden Erscheinung gilt die plötzliche Aufmerksamkeit, die alle Personen auf ihrem Platz festbannt. Es sieht so aus, als möchte sich die kleine Prinzessin im nächsten Augenblick mit Jubel in die Arme der Eltern stürzen, doch das ist sicher verboten, und das Kind weiß gewiß schon, daß es sich solchem Ausbruch nicht hingeben darf. Aber es vibriert um ihr Mündchen, das gleich lächeln wird, es spricht aus den Äuglein, die schon groß werden, und es zuckt ihr offensichtlich in den Gliedern. In diesem köstlichen, ungestellt und natürlich wirkenden Augenblicksbild hat der Meister bei aller Schärfe und Klarheit der Darstellung im einzelnen seine neuen Einsichten über malerische Gestaltung überaus glücklich verwertet. Durch ein Fenster im Vordergrund und ein anderes ganz hinten im Raum sowie durch die offene Tür kommen interessante Beleuchtungseffekte zustande, die das Gefühl der Raumtiefe erzeugen; ein gleichmäßig zerstreutes



Diego Velázquez: Venus und Amor. London, National Gallery

Bild gemalt worden ist, wahrscheinlich erst nach dem Tode des Meisters. Vielleicht noch vor dem „Meñinas“-Bild, sicherlich nach der zweiten Italienreise hat Velázquez auch mythologische Bilder für Liebhaber solcher Themen am spanischen Hof ausgeführt, von denen freilich nur wenige erhalten geblieben sind. Nur ein Gemälde besitzen wir noch, das einen weiblichen Akt zeigt, allerdings in zarter Rücksicht auf die prüden Anschauungen des Hofes nicht von vorn gesehen, was gewiß als unanständig gegolten hätte. Es ist das hier wiedergegebene Bild „Venus und Amor“ der Londoner National Gallery (1,23 × 1,75 m), sicher das pikante Porträt einer Madrider Schönheit, das sich der Käufer unter der mythologischen Bezeichnung ins Zimmer hängen durfte, ohne besonderen Anstoß zu erregen, zumal die Zugabe des kleinen Liebesgottes es ja unbezweifelbar als eine Darstellung der Göttin erkennen läßt. Das Gesicht der Dame erblickt man überdies nur im Spiegel, den der keusche Amor so raffiniert hält, daß man es nur undeutlich sieht; absichtlich ist dabei das weiße Tuch so gelegt, daß der Busen verdeckt ist. Wie anders wirkt das wenige Jahre später, um 1657/59, entstandene Gemälde „Die Teppichweberinnen“ (span. „Las Hilanderas“) auf uns! Das berühmte Prado-Bild (2,20 × 2,89 m), das als die erste große Fabrikdarstellung in der gesamten europäischen Kunst gilt, führt uns in die Spinnstube der königlichen Teppichfabrik von Santa Isabel in Madrid. Fünf Frauen sind mitten in ihrer geschäftigen Tätigkeit belauscht, darunter eine Alte, die an einem schnurrenden Spinnrad sitzt, dessen Speichen durch die starke Bewegung unsichtbar geworden sind. Auf der anderen Seite wird eine garnwickelnde junge Frau durch hellstes Licht hervorgehoben, das ihre runden Formen weich umfließt. Und zwischen beiden Gruppen vermittelt ein dunkel gegen Hell gesetztes Mädchen in hockender Stellung, das zugleich zu dem abgeteilten Ausstellungssaal im Hintergrund überleitet. Herrscht vorn im Arbeitsraum ein schummeriges Halbdunkel, so strahlt ein fast überirdisches Licht wie im Kapellenchor einer Kirche in dem sonnigen Saal, in dem elegante Damen die fertigen Teppiche bewundern, aus deren farbiger Welt sie selber herausgetreten scheinen. Dieses Stück ist mit einer Zartheit und Duftigkeit gemalt, die ungemein überraschend wirkt. Man

Licht umfließt die Hauptfiguren, die gerade so viel Plastik erhalten, wie nötig ist, um sie vom Hintergrund zu lösen. Der Maler selbst trägt auf seiner Brust das rote Zeichen des Santiago-Ritters, das ihm der König aus Freude über dieses Bild verliehen haben soll. Es heißt, er habe es mit eigener Hand auf die Brust des Künstlers (im Bilde) gemalt, aber die Kommission habe die Verleihung noch um Jahre verzögert und erst die umständlichsten Nachforschungen angestellt, ob sein Stammbaum von Mauren und Juden frei, ob der Adel der Mutter hinreichend erwiesen sei und ob er auch niemals seine Kunst gegen Bezahlung ausgeübt habe. Tatsächlich hatsich bei genauer Untersuchung des Gemäldes ergeben, daß das Zeichen von fremder Hand auf das

muß genauer hinschauen, wenn man erkennen will, welche Gestalten mehr Leben haben, die vornehmen Besucherinnen oder die Figuren der gewirkten mythologischen Darstellung. Man darf freilich dem Maler des 17. Jahrhunderts noch nicht die Absicht unterstellen, daß er die Schönheit der Arbeit hat schildern wollen, wenn er ihr auch hier wirklich das Hohelied gesungen hat.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (vor dem 1. I. 1618 bis 3. IV. 1682). Der volkstümlichste Meister der spanischen Malerei ist Murillo, der als vierzehntes Kind eines Barbiers in Sevilla zur Welt kommt. Mit zehn Jahren verwaist, wird er von seinem Vormund in die Lehre eines einheimischen Künstlers gegeben. Was er von diesem lernt, reicht aus, um zunächst mit anspruchslosen Andachtsbildern, die auf Märkten und Messen verkauft werden, sein Leben zu fristen.

Daß er im Alter von 24 Jahren nach Madrid gereist und dort von Velázquez in die Welt der großen Kunst eingeführt worden sei, ist Legende; bis zu seiner Heirat im Jahre 1645 hat er, wie er selber in einer Urkunde bezeugt, seine Heimat niemals verlassen. 1660 wird er zum Präsidenten der neugegründeten Malerakademie in Sevilla gewählt, aber er verzichtet später wegen der Feindseligkeiten neidischer Kollegen auf eine Wiederwahl. Alle Nachrichten über ihn bezeugen seine tiefe und reine Frömmigkeit, die auch aus allen seinen Arbeiten spricht. Bis ins hohe Alter unermüdlich tätig, ist er schließlich bei der Arbeit in der Kapuzinerkirche in Cadix vom Gerüst gestürzt und wenige Tage danach in Sevilla gestorben.

Was die Heimat dem jungen Murillo an Vorbildern bot, waren einmal die Leistungen der einheimischen Malerschule und zum andern die Werke der großen

Italiener und Flamen: Raffael und Correggio, Rubens und van Dyck, die er vielleicht in den Häusern der Granden sah oder durch Kupferstiche kennenlernte. Sein Bestes verdankt er zweifellos seinen Landsleuten, vor allem Juan de Ruëla und Francisco Herrera d. Ä., in deren Arbeiten bereits jene merkwürdige Verschmelzung mystischer und naturalistischer Züge zutage trat, wie man sie in der religiösen Malerei des spanischen und besonders des Sevillaner Barock immer wieder beobachten kann. Den stärksten Ausdruck spanischer Glaubensinbrunst in Verbindung mit wirklichkeitsnaher Anschauung zeigte aber erst Francisco de Zurbarán (1598–1664), dessen mönchische Visionslegenden und andachtstrunkene Heiligenfiguren durch den Adel, den Ernst und die Wahrheit seiner aus den Tiefen des Gefühls schöpfenden Kunst der Menschendarstellung alles Bisherige übertrafen.

Das Werk, durch das sich Murillo mit einem Schlage aus der Zahl namenloser Künstler heraushob, war eine Folge von elf Legendenbildern, die er 1645–1646 für den kleinen Klosterhof von San Francisco in Sevilla schuf. Mit behaglichem Humor schildert er in dem eigenartigsten dieser Gemälde, der „Engelküche“ des Louvre, die Legende vom braven Klosterbruder und Ordenskoch Diëgo, der in seliger Verzückung dem Küchendienst entschwimmt, derweil eine liebevolle Engelschar gleich Heinzelmännchen sein Amt übernimmt. Nicht minder reizend ist die von realistisch geschilderten

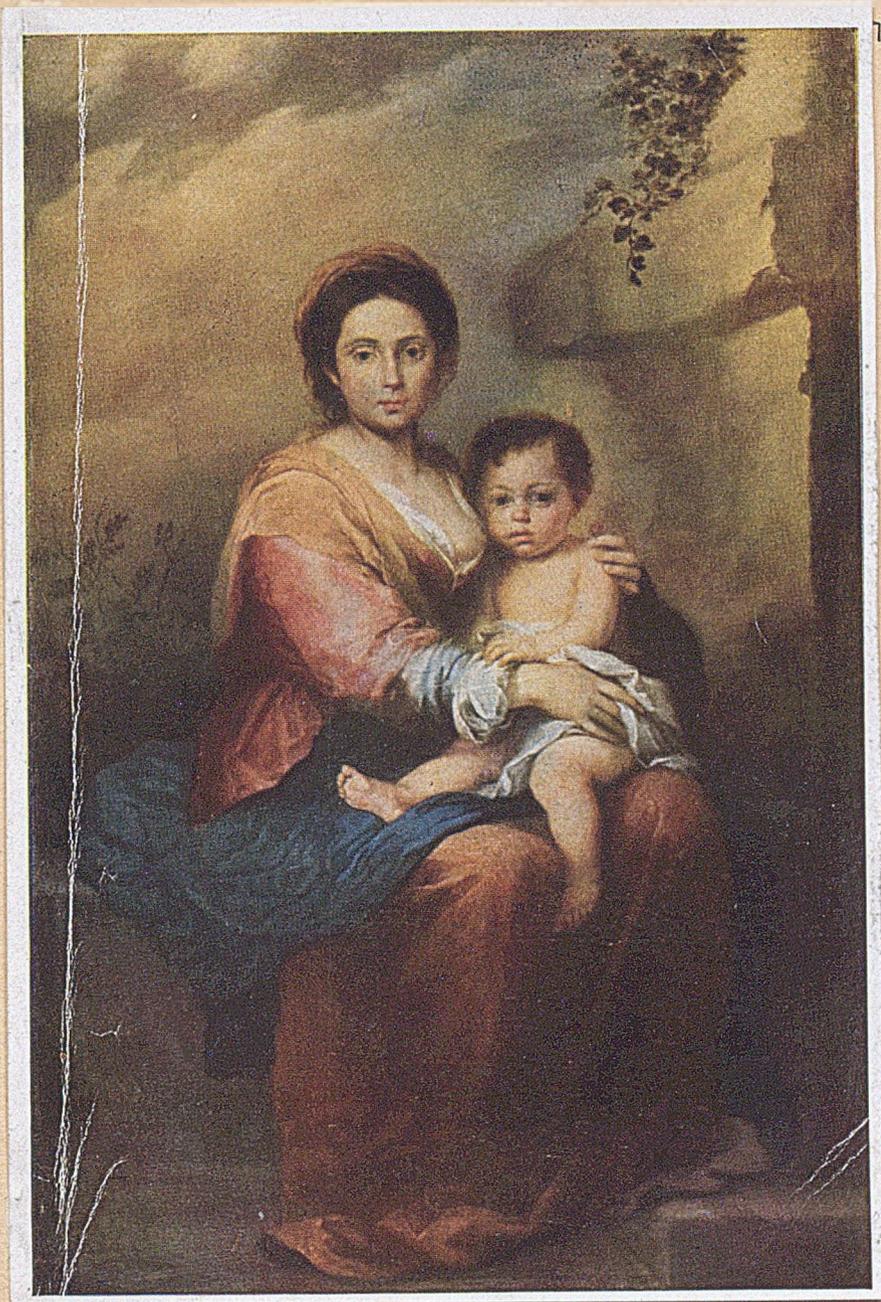
Elendsgestalten umgebene Kindergruppe in der „Armenspeisung des hl. Diëgo“ (Madrid, Akademie). An solchen gemütvollen Zügen sind auch die Bilder der folgenden Jahre reich, die in überaus glücklicher und formvollendeter Weise den kleinbürgerlichen Frömmigkeits- und Schönheitsidealen der gegenreformatorischen Zeit entgegenkommen und mit einfachen, ehrlich angewandten Mitteln und in ihrer biederem, zu Herzen gehenden Gebärdensprache den rechten Volkston treffen. Welch lebenswürdige Stimmung herzlichen Glücksgefühls weht uns aus einem Bild wie „Die hl. Familie mit dem Vöglein“ im Prado entgegen! Welch einen Himmel reiner Harmonie vermag Murillo zu erschaffen, wenn er die Madonna als strahlende Himmelskönigin erscheinen läßt oder sie in bäuerlicher Magdgestalt als Repräsentantin irdischen Mutterglücks auf die Erde herunterholt. Hierfür diene als Beispiel ein

Werk aus der Spätzeit des Meisters, die sog. „Zigeunermadonna“ der Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom (1,64 × 1,08 m), die um 1680 entstanden sein dürfte. Auf den ersten Blick schon erinnert sie an italienische Vorbilder, vor allem an Raffael und Correggio, denen Murillos Kunst oft nahekommt. Aber diese holdselige Muttergottes mit dem braunen Gesicht und dem pechschwarzen Haar, deren dunkle Augen so ernst auf uns gerichtet sind, ist eine echte Spanierin, eine Frau aus dem andalusischen Volk, und auch der Knabe, der jetzt artig auf dem Schoß der Mutter sitzt, verspricht ein glutäugiger Andalusier zu werden. Hoheitsvoller ist die Madonna des Prado, süßer die des Pitti-Palastes in Florenz. Wie überirdisch und zugleich menschlich weiß Murillo ferner der seltsamen theologischen Konstruktion der „unbefleckten Empfängnis“ Gestalt zu verleihen, diesem aus der



Diëgo Velázquez: Die Teppichweberinnen. Madrid, Prado

Tiefe der Sevillaner Volksseele geborenen, durch ein päpstliches Breve von 1613 in das Lehrgebäude der katholischen Kirche aufgenommenen Mysterium, das die Spanier „La Inmaculada Concepción“ nennen. In diesen Darstellungen, in denen die von der Erbsünde freie, zur Mutter des Gottessohnes bestimmte Jungfrau (span. „La Purísima“, „Die Reinste“), von kleinen Engeln umspielt, in verklärter Schönheit zum Himmel empor-schwebt, ist der ganze Gefühlsausdruck in die großen traumverlorenen Augen verlegt. Wir nennen hier als die schönsten Fassungen dieses von Murillo immer wieder behandelten Themas die „Concepción der Franziskaner“ von 1652 im Erzbischöflichen Palais in Sevilla, dann die beiden Altarbilder aus der Kapuzinerkirche im Sevillaner Museum, ferner zwei fast rokokohafte Gemälde im Prado und schließlich die einst vom Marschall Soult entführte sog. „Conception Soult“ von etwa 1678 im Louvre. Und wie märchenhaft und wundersam behandelt der kindlich fromme Meister die „Vision des hl. Antonius“, die Erscheinung des nackten Christkinds vor dem Heiligen, der sich ihm in seliger Verzückung entgegenreckt. Das erste dieser Gemälde ist das 1656 für die Taufkapelle der Kathedrale gemalte riesige Altarbild, die letzte Fassung die um 1680 entstandene Darstellung des Heiligen mit dem Kind in den Armen im Berliner Museum, zugleich wohl das letzte Bild, das Murillo noch in seiner Vaterstadt vollenden durfte.



*Bartolomé Esteban Murillo: Die Zigeunermadonna.
Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica*

Neben diesen Motiven erscheint alles andere, was der vielbeschäftigte Meister an religiösen Darstellungen bis ins hohe Alter mit unverminderter Schaffenskraft gemalt hat, weniger wichtig, mag er auch in einer auf monumentale Gestaltung ausgehenden Periode in den fünfziger Jahren eindrucksvolle Heiligenfiguren, wie den „Hl. Rodriguez“ (Dresden), oder mächtige, kunstvoll gebaute Kompositionen oder zu Beginn der siebziger Jahre großartige Massenszenen ausführen. In fast allen Bildern aber, mögen sie auch sonst gelegentlich etwas matt ausgefallen sein, entzücken immer wieder die unvergleichlichen Kinderdarstellungen, Menschenkinder, Engelkinder, das Christkind oder der Johannesknabe. Daher gelangen ihm auch die Genrebilder mit schmausenden, trinkenden, spielenden und sich lausenden Typen der Sevillaner Straßenjugend so gut: die „Trauben- und Melonenesser“, die „Pastetenesser“, die „Geldzählenden Obstverkäufer“ und die hier wiedergegebenen „Würfelspieler“ (1,46 × 1,08 m) in der Münchener Pinakothek sowie ihre Gegenstücke in Paris, London und in englischem und amerikanischem Privatbesitz. Sobald man indessen dieses kleine Gesindel mit den derben Volkstypen von Ribera oder Velázquez vergleicht, wird man gewahr, daß Murillo seine Betteljungen und Hökermädchen im Atelier allzu gefäl-

lig hergerichtet, gewissermaßen salonfähig gemacht hat. Ihnen gegenüber wirken die wenigen Porträts des Meisters, auch die beiden in englischem und amerikanischem Privatbesitz befindlichen Selbstbildnisse, die um 1675 entstanden sind, auffallend herb und streng.

Gewiß, Murillo spannt seine Kunst willig in die kirchliche „Propaganda für den Glauben“ ein, er preist die „guten Werke“, das Schlagwort der Gegenreformation, er predigt Mildtätigkeit, Barmherzigkeit, Menschenliebe und Güte, und er versucht mit suggestiver Eindringlichkeit zu überreden; aber es ist eine sanfte Gewalt, eine gewinnende Herzlichkeit, eine süße Melodie, mit denen er unsere Herzen bezwingt, auch wenn wir uns dem Glaubensinhalt entfremdet haben. Es gelingt ihm vor allem, weil er alles Aufstachelnde, Asketische und Ungesunde ablehnt. Er kennt nicht jenes Zusammenschmelzen von Schmerz- und Lustgefühlen, das uns die Martyrienbilder des Barock häufig so unsympathisch macht. Wenn er einmal einen solchen Vorgang darstellt, wie in dem „Martertod des hl. Andreas“ im Prado, so vermeidet er es, die perversen Gefühle der sich an den Schmerzen weidenden Henker zu schildern, und gibt dem Antlitz des leidenden Blutzugenden den reinen, verkörperten Blick innerer Heilsgewißheit. Was man an Murillo tadeln kann, ist seine oft allzu weitgehende Weichlichkeit und sein unbeschwerter Schönheitskult, dem wir heute die mystische Schwärmerei eines Greco und die kühle Realistik eines Velázquez vorziehen.

Bartolomé Esteban Murillo: Würfelspieler. München, Pinakothek



DIE FLÄMISCHE MALEREI DES BAROCK

Der heldenhafte Freiheitskampf des kleinen niederländischen Volkes gegen die Weltmacht Spanien, der heroische, fast aussichtslose Widerstand einer vorwiegend germanischen Nation gegen einen volksfremden Gegner, der die Machtmittel zur Niederkämpfung jeden Aufruhrs in Händen zu halten schien, und schließlich der erhebende Sieg eines von vaterländischer Begeisterung, religiöser Überzeugung und bürgerlicher Tüchtigkeit getragenen Volkstums über ein despotisches Gewaltregime werden immer von beispielhafter Bedeutung für alle freiheitliebenden Völker bleiben. Der ganze Ablauf dieses viele Jahrzehnte dauernden Ringens, dessen Ausgang für die kulturelle Entwicklung und damit auch für die Kunstgeschichte der Niederlande entscheidend wurde, braucht hier nicht ins Gedächtnis gerufen zu werden. Nur an einige wichtige Daten sei erinnert. Seit 1568 überziehen Albas Heere, überall Blutgerichte aufrichtend, das ganze Gebiet der Niederlande; 1572: Aufstand der Niederlande unter Führung Wilhelms von Oranien; 1574: Alba räumt nach dem Durchstechen der Deiche durch die Geusen das Land; 1576: Genter Pazifikation zwischen den Nord- und Südprovinzen gegen die Spanier; 1578: die Wallonen werden von einem Nachfolger Albas, Alexander Farnese, für Spanien zurückgewonnen; 1579: Utrechter Union, Zusammenschluß der sieben nordniederländischen Provinzen; 1581: Losagung der protestantischen Nordprovinzen von Spanien; 1585: Farnese gewinnt Flandern und Brabant für Spanien und für den Katholizismus zurück; 1609: Anerkennung der niederländischen Union durch Spanien und zwölfjähriger Waffenstillstand; 1621: Wiederaufflammen des Krieges nach dem Regierungsantritt Philipps IV. und Bemühungen um Beilegung des Konflikts; 1648: Abschluß der langjährigen Friedensverhandlungen und endgültiges Ausscheiden der Niederlande aus dem Staatenverbände des Deutschen Reiches; die rein germanischen Nordprovinzen sind selbständig, republikanisch und protestantisch (calvinistisch), die Südprovinzen mit flämisch-germanischer und wallonisch-romanischer Mischbevölkerung bleiben spanisch, monarchisch regiert und katholisch. Wie im Norden die Bezeichnung „Holland“, eigentlich nur der Name einer der sieben Provinzen, für das ganze Land (etwa die heutigen Niederlande) Geltung erhielt, so im Süden die Bezeichnung „Flandern“, ursprünglich der Name einer Grafschaft mit den Hauptorten Brügge und Gent, für den bei Spanien verbliebenen Teil (etwa das heutige Belgien). Erst seit der Spaltung der Niederlande spricht man in der Kunstgeschichte von „Holländischer Schule“ und „Flämischer Schule“; seitdem pflegt man die beiden Gebiete gesondert zu behandeln.

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts verläuft die Entwicklung der niederländischen Kunst im Norden wie im Süden ziemlich gleichartig. Der Süden, dessen reiche Handelsstädte dem internationalen Güterverkehr und damit der Kultur und Kunst der anderen Nationen, vor allem Italiens, offenstehen, wird freilich früher und stärker von romanischen Kunstauffassungen berührt als der abgeschlossener germanische Norden, wo Handel und Wandel erst Bedeutung gewinnen, nachdem Amsterdam die Rolle Antwerpens als Warenumschlagplatz übernommen hat, und wo daher eine besinnlichere, der Seele der Landschaft mehr Interesse zuwendende Kunstanschauung entstehen konnte. Diese anfangs geringfügige Verschiedenheit der seelischen Veranlagung der Holländer und Flamen bewahrt sich auch trotz des Hin- und Herwanderns der Künstler, für die im 16. Jahrhundert Antwerpen die Bedeutung einer künstlerischen Hauptstadt der gesamten Niederlande hat, ja wird gerade bei den Meistern deutlich, die vom Norden nach Antwerpen oder von Antwerpen nach dem Norden übersiedeln. Sie bewahrt sich sogar über die Zeit hinweg, als beide Zweige dieses niederdeutschen Stammes sich bedingungslos dem „Romanismus“ mit dem eifrigen Streben, es den Italienern nachzutun, ergeben. Ihre Eigenart entwickelt sich erst wieder mit dem Augenblick, als sich die beiden Volksteile staatlich trennen. Während sich Holland alsbald auch von allen künstlerischen Bindungen unabhängig macht und seinen eigenen Kunstkreis schafft, findet die altniederländische Kunst ihre folgerichtige Fortsetzung in dem konservativen Flämischland, das beim alten Glauben verharret.

PETER PAUL RUBENS (28. VI. 1577 bis 30. V. 1640). Fern von seiner eigentlichen Heimatstadt Antwerpen, wo seine Vorfahren schon vor 1400 ansässig waren, wird Peter Paul Rubens als sechstes Kind seiner Eltern in

der kleinen westfälischen Stadt Siegen, die damals zur Grafschaft Nassau gehörte, geboren. Vom zweiten bis zum zwölften Lebensjahre ist er in der Obhut seiner hochgebildeten Eltern in Köln aufgewachsen. Sie waren gleich vielen ihrer Landsleute in den stürmischen Jahren des Alba-Regimes 1568 aus Antwerpen ausgewandert und hatten sich in Köln niedergelassen. Als Sachwalter in verwickelten Rechtsangelegenheiten war Jan Rubens hier der von ihrem Gatten, dem „großen Schweiger“ Wilhelm von Nassau, getrennt lebenden Anna von Sachsen nahegetreten. Als die Prinzessin 1571 der Geburt eines Kindes entgegensah, ließ der empörte regierende Graf von Nassau den heißblütigen Anwalt verhaften und einkerkern. Jetzt aber zeigte sich die seltene Seelengröße der Ehefrau des Jan Rubens, die dem Gatten nicht nur seinen Ehebruch großmütig verzieh, sondern auch unausgesetzt sein Los zu erleichtern und die Haft abzukürzen versuchte. Ihre Bemühungen hatten den Erfolg, daß Jan Rubens nach zwei Jahren gegen die Verpflichtung, sich stets in Siegen zur Verfügung zu halten, freigelassen wurde. Aber auch die Aufhebung dieses Zwangsaufenthaltes hat sie nach weiteren fünf Jahren 1578 erwirkt; allerdings muß die Familie schwere finanzielle Opfer bringen. In Antwerpen, wohin die Mutter nach dem Tode ihres Gatten um 1588 zurückkehrt, wird der junge Peter Paul nach Beendigung seiner Schulzeit zunächst Page in einem gräflichen Hause, in dem er sich die Umgangsformen der vornehmen Welt und die Sicherheit des Auftretens aneignet, die ihm später nützlich werden sollen. Bald aber entschließt er sich, Maler zu werden. Ein weitläufig verwandter Maler scheint ihm den ersten künstlerischen Unterricht gegeben zu haben. Danach soll Rubens zu den Romanisten (Verfechtern des italienisierenden niederländischen Zeitstils) Adam van Noort (1562–1641), bei dem auch Jordaens später lernte, und Otho van Veen (1558–1629), in die Lehre gegangen sein. 1598 wird er, 21 Jahre alt, als Freimeister in die Antwerpener Lukas-Gilde aufgenommen, und zwei Jahre später begibt er sich auf seine große Bildungsreise nach Italien. Von den dieser ersten Arbeitsperiode angehörenden Gemälden, meist Bildnissen, ist nur das Porträt eines Mechanikers in amerikanischem Privatbesitz aus dem Jahre 1597 mit dem Namen des jungen Meisters bezeichnet.

Es erübrigt sich, viel mehr als die Stationen seines achtjährigen Italienaufenthaltes aufzuzählen, denn diese Zeit von 1600 bis 1608 bedeutet in seinem Werdegang noch Vorbereitung. Hat er in seiner Heimat bisher den Romanismus als einen Abklatsch italienischer Vollkommenheit aus zweiter Hand empfangen, so kann er die Vorbilder nunmehr selber studieren. Mit seiner ungewöhnlichen Aufnahmefähigkeit verbindet sich eine einzigartige Begabung, gesammelte Eindrücke umgeschmolzen in große Form zu gießen. In Venedig beeindruckt ihn neben Tizian besonders Tintoretto. Herzog Vincenzo I. Gonzaga zieht ihn an seinen Hof zu Mantua, mit dem er bis 1608 in Verbindung bleibt. Über Florenz, wo er noch 1600 an den Feierlichkeiten der Vermählung der Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich teilnimmt und Leonardos „Schlacht von Anghiari“ abzeichnet, geht er 1601 nach Rom und bringt bei einjährigem Aufenthalt in seine Scheuern, was Antike und Renaissance hier gleichsam für ihn zum Ernten bereitet haben. Ein für seinen manieristischen Anfang bezeichnendes Werk ist ein dreiteiliger Altar mit unruhig bewegten Szenen, 1602 für eine römische Kirche gemalt, heute im Hospital in Grasse (Frankreich). Von Mantua aus wird er von seinem fürstlichen Gönner 1603 nach Spanien geschickt, wo er verdorbene Bilder restauriert, viele Kopien anfertigt und unter anderem zwölf Apostelbilder (Madrid, Prado) und das Reiterporträt des Herzogs von Lerma (Madrid, Privatbesitz) malt. Wieder in Mantua, führt er für die dortige Jesuitenkirche ein riesiges und vielfiguriges Altarwerk aus, „Die Verehrung der Dreifaltigkeit durch die Familie Gonzaga“, dessen einzelne Teile sich heute verstreut in verschiedenen Sammlungen finden. Etwa seit Ende 1605 ist er wieder in Rom. Sein Studium beschränkt sich jetzt nicht mehr auf antike Denkmäler, auf Michelangelo, Giulio Romano, Correggio und die anderen großen Meister der späten Renaissance und des Manierismus, sondern er vertieft sich auch in die Schaffensweise der zeitgenössischen Bolognesen und vornehmlich des Naturalisten Caravaggio, dessen „Grablegung Christi“ (Abb. S. 18) er kopiert. Rubens' Hauptwerk dieser Zeit ist ein Altar für die Kirche Sta. Maria in Vallicella in Rom. Seinen „Sinn für

große Verhältnisse, mächtige Leiblichkeit und stolzen Aufbau“ repräsentieren aufs glänzendste der „Hl. Georg“ im Prado und „Hero und Leander“ in Dresden. Zwischendurch entstehen, vor allem 1607 bei einem Aufenthalt in Genua, auch zahlreiche Bildnisse vornehmer Männer und Frauen.

Als der Meister Ende 1608 auf die Nachricht von der schweren Erkrankung seiner Mutter nach Hause geeilt ist, sie aber nicht mehr lebend angetroffen hat, muß ihm wohl bald die Erkenntnis gekommen sein, daß hier in der Heimat die starken Wurzeln seiner Kraft liegen, daß er, vollgesogen mit allem, was ihm die Sonne des Südens hat entgegenreifen lassen, seine Kräfte erst auf dem heimischen Boden richtig wird entfalten können. Im vollen Saft stehend, läßt er jetzt seinem feurigen Temperament die Zügel schießen, dann wieder bändigt er gewaltsam seine naturhafte Schöpferkraft zu fast akademischer Mäßigung, um schließlich, nachdem er große Serienaufträge hinter sich gebracht hat, seine volle Meisterschaft frei ausströmen zu lassen in Werken, die ihm von Herzen kommen. In der Zeit, da er sich entschließt, in Antwerpen zu bleiben, ersteht der große flämische Meister, der sich die Welt erobert hat, der sein Zeitalter beherrschte, zu dessen Atelier sich die Großen drängten, um ein Werk seiner Hand oder wenigstens seiner Inspiration zu erwerben, und zu dessen Füßen sich die Jugend scharte, um bei ihm zu lernen. Er hat seine Schüler mit seinem starken Feuer erfüllt, so daß jeder von ihnen in seinem Geiste wirkte und oft kaum noch erkennbar ist, wo sein Pinsel aufhörte und der des Schülers fortfuhr. Kraft dieser mit einem seltenen Organisationstalent und einer bewundernswerten Geschäftstüchtigkeit gelenkten Zusammenarbeit, die doch den Gefahren eines fabrikmäßigen Betriebes entgangen ist, kommt in 30 Jahren ungebrochener Meisterschaft ein ungeheures Lebenswerk zustande, an die 3000 Gemälde aller Art, jährlich also durchschnittlich etwa 100 Stück, zu denen noch Entwürfe zu Brüsseler Wandteppichen, eine große Menge von Handzeichnungen und außerdem ein umfangreiches graphisches Werk, das die sog. „Rubensstecher“ in seinem Auftrag ausführen, hinzugerechnet werden müssen.

Wie Rubens zu dieser Zeit aussah, als er sich in Antwerpen niedergelassen hat und soeben Hofmaler des Regenten Erzherzog Albert geworden ist, erfahren wir aus einem Gemälde besonders festlichen Charakters, das wir als erstes aus seinem unermeßlichen Werk bringen, dem „Selbstbildnis des Künstlers mit seiner ersten Gattin Isabella Brant“ (1,79 × 1,36 m) in der Münchener Pinakothek. Im Oktober 1609 hatte der Meister die 18jährige Isabella (Elisabeth), eine Tochter des Antwerpener Stadtsekretärs, geheiratet; bald danach wird das Bild entstanden sein, natürlich nicht im Freien unter der Geißblattlaube, die im Gemälde den Hintergrund bildet, sondern im zerstreuten Atelierlicht, das allzu große Helligkeiten zurückhält und nur eine gedämpfte Farbigkeit zuläßt. Aber so hatte sich noch kein Künstler dargestellt, so natürlich trotz aller Pose vornehmer Ruhe, mit der er sich hier einem gedachten Publikum zeigt, so offenherzig im Eingeständnis des Glücksgefühls, das sich vor der Welt nicht verbergen will.

Ein über 4½ m hohes Triptychon mit der „Kreuzaufrichtung“ im Mittelfelde, für den Hochaltar der Antwerpener Walpurgis-Kapelle um 1609/10 gemalt, heute in der Kathedrale zu Antwerpen, sei als erstes Beispiel für den neuen Stil des Meisters nach seiner endgültigen Niederlassung in der Scheldestadt gekennzeichnet. Noch sind die Bildflächen ganz mit Leben erfüllt, wie es dem Manierismus Bedürfnis war, aber es besteht keine Angst mehr vor leeren Stellen, und die Bewegung flattert nicht mehr nach allen Seiten auseinander. In stärkster Konzentration, unabgelenkt durch Nebenepisoden, wird der Blick auf die diagonal das Mittelfeld beherrschende, hell

beleuchtete Gestalt des Gekreuzigten gesammelt. In den Schwellungen der muskelbepackten Arme, Schultern und Schenkel der Henker, die das Kreuz mit dem gleichfalls muskulösen Christusakt in angestrengter, geräuschvoller Arbeit aufrichten, tobt sich das ungestüme barocke Temperament des Flamen gewaltig aus. Kurz vorher hatte Rubens noch auf einer mächtigen Leinwand für das Antwerpener Stadthaus die „Anbetung der Könige“ (seit 1612 bereits in Spanien, jetzt im Prado) in unruhiger und prunküberladener Gestaltenfülle geschaffen, nun richtet sich sein Sinn ganz auf die Monumentalwirkung praller Körperlichkeit, nackter Leiblichkeit. Von klassischem Adel sind die Akte in dem frühen Bild „Venus und Adonis“ (Düsseldorf), das erweist, wie weit Rubens schon jetzt den übrigen Romanisten auch an Geschlossenheit des Aufbaues überlegen ist. In antiker Schönheit leuchtet auf dem 1611–1612 für ein Grabmal in der Antwerpener Kathedrale geschaffenen Auferstehungs-Altar die heroische Athletengestalt des Auferstandenen über den ins Dunkel zurücksinkenden Kriegsknechten auf. Ein gleichfalls 1611 für die Kathedrale begonnener Riesentalar zeigt auf dem Mittelfelde die „Kreuzabnahme“ in einer kolossalen Menschengruppe, die wie aus einem gewaltigen Steinblock gemeißelt scheint; aber die gegensätzlichen Härten von Hell und Dunkel sind hier bereits durch einen malerischen Zusammenschluß gemildert. Ist also hier gegenüber dem wilden Kraftaufwand in der „Kreuzaufrichtung“ das Temperament schon etwas gezügelt, so erkennt man weitere Mäßigung bei einigen kleineren Bildern mit an sich schon stilleren Motiven. Indem der Meister bald den idealisierenden

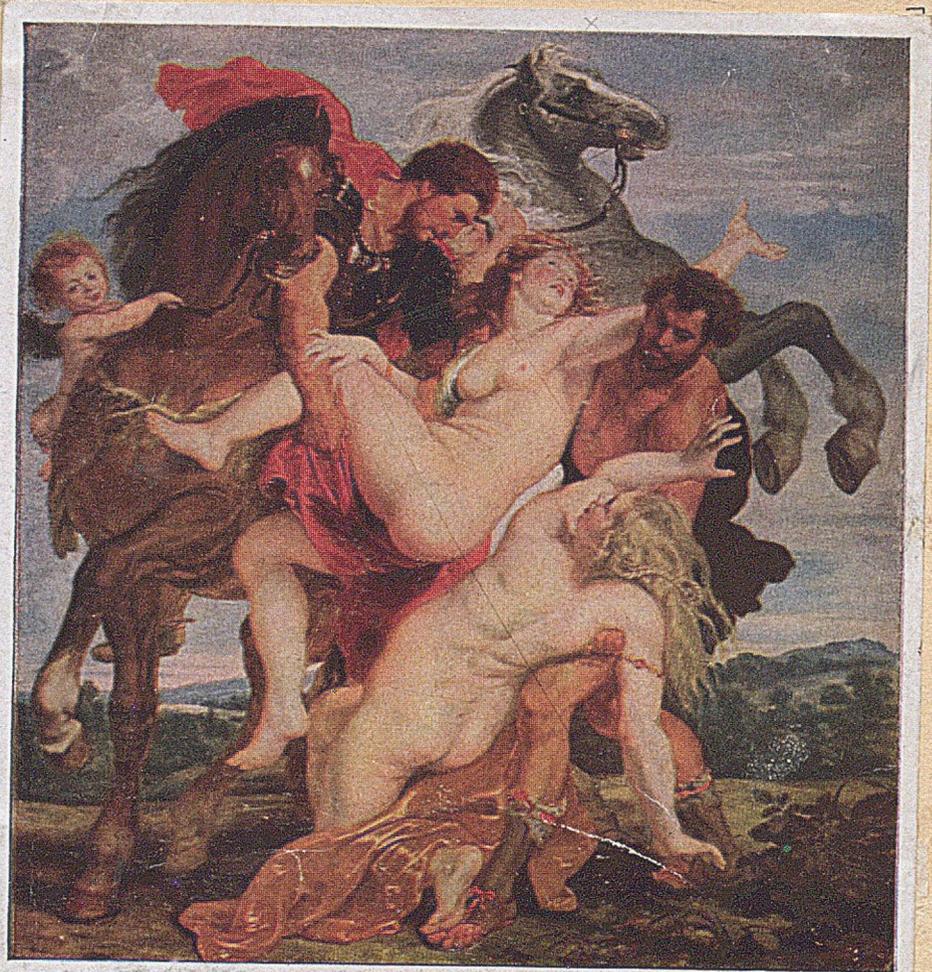
Tendenzen nachgibt, die er in seiner Ausbildungszeit von den Klassikern der Renaissance empfangen hat, bald sich seinem ureigenen barocken Überschwang überläßt, erreicht er, kraft seiner großen Begabung für beide Möglichkeiten, die höchste Vollendung ebenso in formal schönen, ausgewogenen Lösungen wie in Darstellungen, in denen eine hinreißende Leidenschaft alle Rücksicht auf schöne Einzelform und symmetrischen Aufbau fahren läßt. Rubens bildet in dieser Zeit sein heroisches Körperideal aus, das sich zwar auf Naturbeobachtung und Studium antiker Plastik stützt, aber noch mehr von den schwellenden, kraftstrotzenden Akten Michelangelos angenommen hat. Wie für den Manieristen ist auch für ihn das Lösungswort Bewegung und auch sein Körperideal nicht das Normalmaß; aber während der religiös gebundene Manierist aus seelischer Bedrängnis seine Bildfläche in unruh-



*Peter Paul Rubens: Selbstbildnis des Künstlers mit seiner ersten Gattin Isabella Brant.
München, Pinakothek*

volle Bewegtheit versetzen mußte und aus weltflüchtiger Gesinnung dem schönen Ebenmaß menschlicher Glieder auswich, sucht Rubens als Kind einer neuen, lebensbejahenden Zeit Bewegung und Übermaß aus gesteigertem Lebensgefühl. So zwingt er auch dem menschlichen Körper sein starkes Formen- und Linienempfinden auf. Er übertreibt bei Männerakten die Muskulatur, bei Frauenakten die Fülle blühenden Fleisches und scheut dabei weder Muskelwülste noch Fettfalten, denn sie geben dem Umriss und der Binnenzeichnung jene Bewegung, die sein Element ist. Ein neues, gewaltiges Menschengeschlecht, das Göttern und Heroen gleicht, ja eine neue Götterwelt ersteht in den Gemälden des Meisters seit etwa 1613. Ob es sich um den hl. Sebastian oder um Prometheus, um den ungläubigen Thomas im Kreise der andern Apostel oder um den trunkenen Silen mit seinen wilden Gesellen, um Christus, Petrus, den hl. Hieronymus oder um Jupiter, Neptun, Bacchus oder Herkules, um Susanna im Bade oder um die Toilette der Venus, um Maria mit ihren hl. Frauen oder um Diana mit ihren Nymphen, um das Jesuskind mit seinen Gespielen oder um Amoretten mit dem Früchtekranz, um Martyrien, Wundertaten und Bekehrungen oder um Entführungen, Jagden auf Löwen, Flußpferde, Wölfe und Wildschweine oder um Liebesgeschichten nach Boccaccios Novellen handelt, es sind Gestalten von wahrhaft göttlichem Wuchs, urgewaltig, schönheitsvoll oder liebevoll, Wesen von starker Haltung und hoher Gesinnung, tatkräftig oder hingebend. Von etwa 1615 ab überläßt der Meister die ausführende Arbeit weitgehend seinen Schülern und Gehilfen, unter denen ungefähr von 1617 bis 1620 der schmiegsame junge Anthonis van Dyck hervortritt, bei weitem der begab-

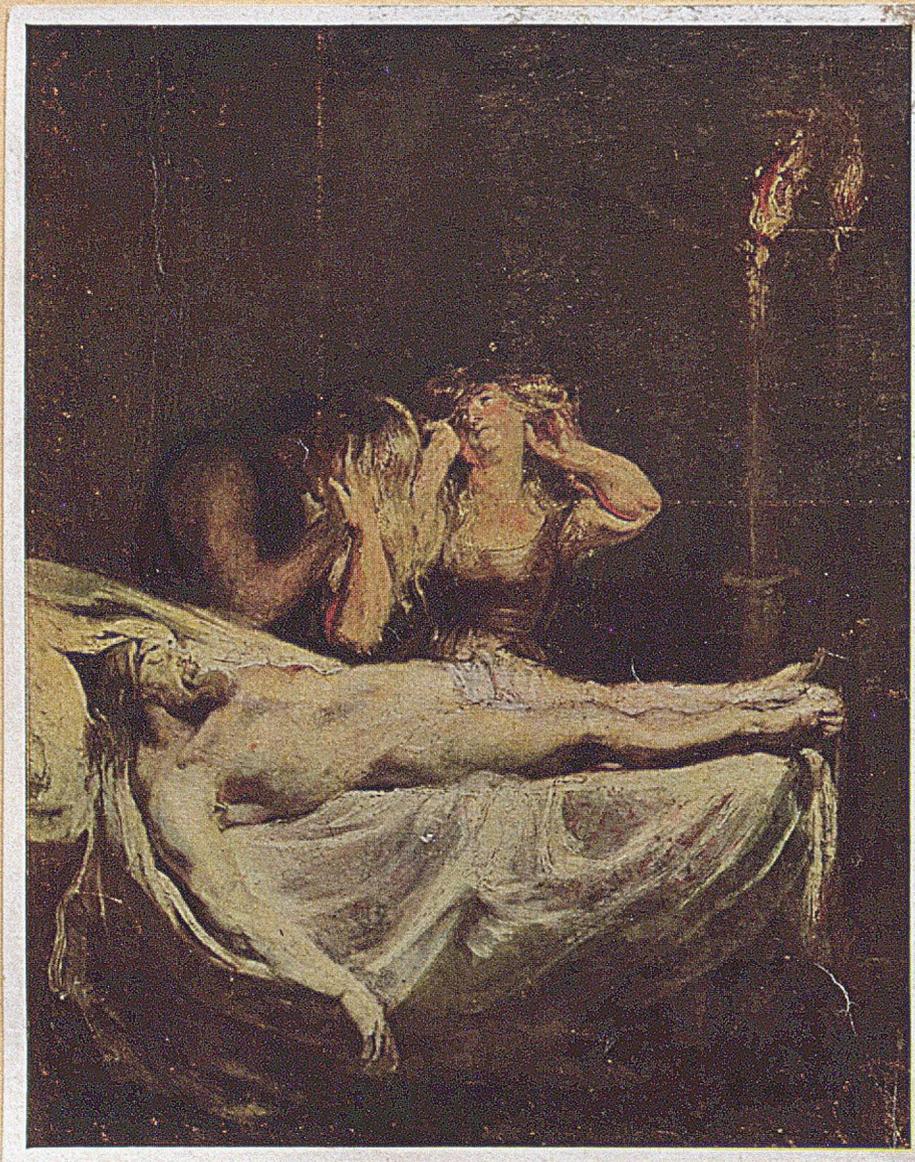
Peter Paul Rubens: Beweinung Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Peter Paul Rubens: Der Raub der Töchter des Leukippos. München, Pinakothek

teste von allen; auch Frans Snyders (für Tiere und Stilleben) und Jan Bruegel d. Ä. (für Blumen und Landschaft) werden zeitweilig zu Sonderaufgaben herangezogen. Den besten Mitarbeitern genügen Farbskizzen des Meisters, wie sie uns zahlreich erhalten geblieben sind, also ohne Vorzeichnung mit Pinsel und Ölfarbe schnell hingefegte Aufbauentwürfe, die nur den Bildgedanken festhalten und die Beleuchtung und Farbzusammenstellung in den Hauptakzenten festlegen. Die Ursprünglichkeit der Bildidee wird in solchen Augenblicksschöpfungen, die von der schmissigen Arbeitsweise des Künstlers eine deutliche Vorstellung geben, reiner und frischer bewahrt als in den von Gehilfenhand ausgeführten Gemälden, selbst wenn der Meister, hier und da retuschierend, eingreift oder dem Bild die letzte Vollendung gibt. Als Beispiel einer solchen Ölskizze, neben der die Schüler sorgfältig gezeichnete Modellstudien des Meisters oder der Gehilfen benutzten, bringen wir die Berliner „Beweinung Christi“ (34 × 27 cm) von etwa 1612/14. Der Aufbau ist denkbar einfach: hinter dem ausgestreckt liegenden Leichnam ragen die Halbfiguren der klagenden Frauen Maria und Magdalena auf, durch flackernde Fackeln grell beleuchtet. Der herabfallende muskelkräftige Arm erinnert noch an Caravaggios „Grablegung“ (Abb. S. 18), aber der wellige Körperumriß, das Hervortreten der Muskeln und die geschweifte Form des Schienbeins sind echt Rubenssche Übertreibungen.

Der Wechsel zwischen klassisch festgefügttem Aufbau und barock ausladender freier Anordnung, zwischen italienischer Formenschönheit und nordischer Ausdruckskraft beherrscht vor allem das beinahe unvorstellbar fruchtbare Schaffen zwischen 1615 und 1621. Man spürt aber in den Gemälden dieser Jahre ein Streben nach gesetzmäßiger Formulierung im Aufbau und in der Formgebung, nach einem allgemeingültigen, überpersönlichen Stil, den die Mitarbeiter übernehmen können; ein Ausgleiten zu fast akademischer Strenge und Kühle bleibt freilich hier und da nicht aus. Unser Bild „Der Raub der Töchter des Leukippos“ (2,22 × 2,09 m) in München, etwa 1616/17 unter Mitwirkung von Gehilfen, vielleicht auch van Dycks, in strahlend hellen Farben gemalt, zeigt den Künstler auf der Höhe seiner ersten Meister-



schaft. Die Szene sei nur kurz erläutert: die beiden Brüder, die Dioskuren Kastor und Polydeukes, rauben ihre Kusinen Hilacira und Phoibe, die mit einem anderen Brüderpaar gleichen Verwandtschaftsgrades verlobt waren, und machen sie zu ihren Frauen; in dem mörderischen Kampf gegen die Verfolger muß freilich auch Kastor sein Leben lassen. Wie ein von Bildhauerhand geschaffenes Monumentalwerk mit scharfen, klaren Umrissen ist die Tier- und Menschengruppe, den Horizont weit überragend, auf knapp bemessenem Raum aufgebaut, wobei trotz kühnster Verschlingungen und teilweise stärkster Überschneidungen die Klarheit des Vorgangs gewahrt bleibt und ein strenges Formgefühl der Wildheit der Bewegungen das Gleichgewicht hält. Mit Bedacht sind die beiden üppigen Frauengestalten so in die Gruppe eingefügt, daß von ihrer Schönheit nichts verlorenght. Ihre zarte, rosige oder im Elfenbeinton schimmernde Haut, die sich von der kräftigen Bräune der Männerkörper leuchtend abhebt, ist durch weiße Glanzlichter wirkungsvoll gehöhlt; in den Schattenpartien ergeben sich als Widerschein der farbenfrohen Tücher starke Reflexe. Rubens sucht jetzt förmlich nach Motiven, in denen er seiner Leidenschaft freien Lauf lassen, seine Beherrschung schwierigster Verschlingungen und Verkürzungen zeigen kann. Um 1617 entsteht seine stürmische „Bekehrung des Paulus“ (Berlin), um 1618 seine gewaltige „Amazonenschlacht“ (München), zwischen 1616 und 1622 die überfüllten und doch erstaunlich gebändigten Darstellungen der „Letzten Dinge“: „Der Höllensturz der Verdammten“, „Das große Jüngste Gericht“, „Das kleine Jüngste Gericht“ und „Der Engelsturz“, für den Pfalzgrafen von Zweibrücken-Neuburg gemalt, jetzt alle in der Münchener Pinakothek. In ihnen ist wohl das Stärkste an Versinnlichung und Verweltlichung christlicher Ideen gewagt; die Massen üppigster nackter Leiber quellen über- und untereinander wie in Orgien eines Bacchanals. Es ist bezeichnend für den Geist der Zeit, daß der Künstler in der Wiedergabe des Nackten auf Kirchenbildern so weit gehen durfte. Der Wille, im religiösen Kunstwerk vor allem die Schönheit, Pracht und Macht der Kirche zu Worte kommen zu lassen, überwog alle Bedenken.

Die sich allmählich vollziehende Auflockerung des Aufbaues bringt auch eine Auflockerung des festen Umrisses, ein Weicherwerden der Übergänge und damit eine erste, wenn auch noch nicht entschiedene Wendung zum Malerischen mit sich. Als Beispiel hierfür geben wir das Gemälde des Berliner Museums „Perseus und Andromeda“ (0,99 × 1,37 m) von etwa 1620 wieder, das nirgends mehr eine laute Farbe enthält, sondern in seinen sanft vermittelnden Tonabstufungen und seinem farbigen Schmelz schon einen Teil der künftigen Entwicklung des Malers vorwegnimmt. Linien, Formen und Farben sind mit feinstem Gefühl ausgewogen; auf Kontraste wird aber keineswegs verzichtet. Andromeda, noch halb an den Felsen gefesselt, und Perseus, ihr Befreier, der in stürmischem Lauf herantritt und die Bande löst, wobei drollig beflissene Amoretten helfen, sind durchaus als Gegen-

sätze nebeneinandergestellt: wortlos ruhige, keusch ergebene Erwartung gegen feurig anstürmende, sieghaft stolze Besitzergrüfung, mattglänzende Haut eines herrlich gewachsenen und duftig gemalten Frauenkörpers gegen blinkende Rüstung, wehenden Mantel und braune muskelkräftige Glieder eines göttergleichen Helden. Prachtvoll, aber ohne harte Konturen heben sich beide Gestalten vom beschatteten Felsgestein ab, während sich links ein freier Blick über das Meer öffnet, dessen Wellen den erlegten Drachen und das Felseneiland umspülen. Hier auf der linken Bildhälfte mühen sich rosige Putten furchtlos um den Pegasus ab, das Flügelroß, auf dem Perseus zum Kampf gegen das Ungeheuer ausgezogen ist.

Große, alle Kräfte in Anspruch nehmende Serienaufträge mögen den Künstler auf dem um 1620 eingeschlagenen Wege der Wendung zum Malerischen auf-

gehalten haben. Seit 1616 bewohnt er in Antwerpen ein neuerbautes prachtvolles Wohnhaus, einen wahren Palast mit parkartigem Garten. Er hat durch Tausch gegen eigene Gemälde und Wandteppiche antike Bildwerke erworben und italienische Bilder durch Kauf in seinen Besitz gebracht, und sein Ansehen wächst von Jahr zu Jahr, nicht nur in der Heimat, sondern auch im Ausland. Für genuesische Edelleute fertigt er um 1617/18 mit Hilfe van Dycks eine Anzahl großer Kartons für Wandteppiche an, die Kampf, Sieg und Opfertod des römischen Konsuls Decius Mus in heroischem Stil packend verherrlichen (die Kartons besitzt die Lichtensteingalerie in Wien). Ende März 1620 verpflichtet sich der Meister, für die Ausschmückung der neuen großen Jesuitenkirche in Antwerpen neben Altarbildern 39



Peter Paul Rubens: Perseus und Andromeda. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Entwürfe zu Deckengemälden zu liefern und von van Dyck ausführen zu lassen; nur die kolossalen Altargemälde „Himmelfahrt der Maria“, „Wunder des hl. Ignatius“ und „Wunder des hl. Franz Xaver“ (nebst den Skizzen zu den Wundertaten alle drei in Wien) und ein Teil der ungemein temperamentvollen Entwürfe des Meisters zu der Deckenmalerei sind uns (im Wiener Museum, im Louvre und in anderen Sammlungen) erhalten geblieben, die Kirche selber mit der mehrere hundert Quadratmeter umfassenden Dekoration ist durch Blitzschlag 1718 eingäschert worden. Das hochbarocke Pathos dieses gewaltigen Werkes teilt sich auch dem nichtkirchlichen Hauptwerk dieser Jahre mit, dem im Louvre bewahrten „Medici-Zyklus“, aus dem wir ein besonders prunkvolles Stück, den „Empfang der Maria de' Medici in Marseille“, abbilden. Unsere Wiedergabe kann von dem Riesengemälde (3,94 × 2,95 m) gewiß keine vollkommene Vorstellung geben, vermittelt aber doch einen Eindruck von der Großartigkeit, dem Erfindungsreichtum, der Formen- und Farbenpracht, dem Schwung und der Grazie und vor allem von dem rauschenden Pathos, das mit Fanfarenstößen ein neues Zeitalter des Glanzes und der unumschränkten Macht verkünden will. Der szenische Aufbau war schon in der eigenhändigen Skizze des Meisters (wie alle übrigen in der Münchener Pinakothek) imposant. Dort tritt die toskanische Prinzessin unter dem Baldachin des Schiffes hervor, hier hat sie bereits

das Prunkschiff verlassen, auf dem der Herold in Malteserrüstung, der Großherzog Ferdinand I. von Toskana, ihr Onkel, zurückgeblieben ist; auf der Skizze fehlt diese Figur, die mit dem Schiffsvolk ein Gegengewicht bildet gegenüber den beiden der neuen Königin entgegenstürzenden Genien Frankreichs und der Hafenstadt Marseille. Ein posaunenblasender Genius schwebt über der majestätisch einerschreitenden Maria, unten aber, unter der purpurn ausgeschlagenen Landungsbrücke, huldigen ihr die Gottheiten des Meeres, die das Schiff sicher geleitet haben: Neptun, der Beherrscher der Meere, Tritonen mit Dreizack und Muscheltrompete und drei prachtvolle Najaden. Diese monströsen Meerweiber ziehen im Gemälde eigentlich über Gebühr den Blick auf sich, im Entwurf treten sie nicht so stark hervor und haben hier auch längst nicht jene sprichwörtlich gewordene Rubenssche Massigkeit, sondern sind hübsche, junge, wenn auch nicht gerade schlanke Seejungfrauen; die Namen und Adressen der Modelle sind uns in einem Brief des Meisters zufällig erhalten. Bei aller Großartigkeit der Erfindung ist die Verquickung eines historischen Ereignisses mit allegorischen und mythologischen Vorgängen und Figuren und die Überanhäufung der Szene mit den erdenklichsten Köstlichkeiten unserem Geschmack zuwider; das Barockzeitalter fand aber an solchen pompüberladenen Festdekorationen sein höchstes Gefallen. Das wiedergegebene Bild ist eines von 21 zum Teil noch umfangreicheren Gemälden, die Maria de' Medici, die Witwe Heinrichs IV., Ende 1621 bei Rubens zur Ausschmückung ihres soeben fertiggestellten Luxembourg-Palais in Paris bestellt hatte. Gegen ein Honorar von 20 000 Dukaten übernimmt Rubens die riesenhafte Arbeit, die er zu Hause mit seinen Hilfskräften ausführen kann und deren Ablieferungstermine er pünktlich innegehalten hat. Mitte 1623 legt er verabredungsgemäß der Königin neun Bilder vor, im Februar 1625 ist er wieder in Paris, um die Bilder nochmals abzustimmen, von denen er eines auf besonderes Verlangen ersetzen muß. Das Thema dieses Werkes war die Verherrlichung der Regierungszeit der Königin. Am seltsamsten muten uns die Darstellungen an, die, wie die „Geburt der Maria“ und die „Erziehung der Maria“, zwar Figuren aus der antiken Mythologie verwenden, in der

Auffassung sich aber an Bilder des christlichen Marienlebens anschließen. Einen zweiten Bilderzyklus zur Geschichte Heinrichs IV. konnte Rubens nicht vollenden, weil die Königin inzwischen in die Verbannung gehen mußte. Für ihren Sohn, Ludwig XIII., zeichnete der Meister 1622–1625 zwölf Kartons zur Geschichte Kaiser Konstantins, nach denen Wandteppiche gewirkt wurden.

Seit September 1623 wird der in der ganzen kunstinteressierten Welt hochangesehene Meister, der an dem Schicksal seines Vaterlandes starken Anteil nimmt, von der seit kurzem verwitweten Regentin Flanderns, der Erzherzogin Isabella, zu geheimen diplomatischen Missionen herangezogen. Zeitweilig, so von August 1625 bis Februar 1626, während in Antwerpen die Pest wütet, lebt er ganz am Hof zu Brüssel, dann reist er nach Dünkirchen, an die deutsche Grenze, nach Calais, Paris und nach Holland, verhandelt

vom Februar bis August 1627 mit dem Maler Balthasar Gerbier, einem Vertrauensmann des englischen Ministers Herzog von Buckingham, der die Nordprovinzen der Niederlande bei der drohenden Wiederaufnahme der Feindseligkeiten mit Spanien unterstützen will, und sucht nach einem Ausgleich zwischen England und Spanien. Ende August 1628 wird er im Auftrage der Regentin nach Madrid entsandt, wo man an dem Maler-Diplomaten Anstoß nimmt. Das gewinnende Wesen des geschickten Unterhändlers, der fünf Sprachen beherrscht, und seine Berühmtheit als Künstler verschaffen ihm aber allmählich die Huld des Monarchen, der sich fünfmal von ihm porträtieren läßt und ihn schließlich zum Sekretär des Geheimen Rats ernennt. In Madrid hat Rubens auch noch weitere Bildnisse der Königsfamilie und von Privatpersonen geschaffen, etwa zwei Dutzend Gemälde Tizians kopiert und mit Velázquez Freundschaft geschlossen. Reich beschenkt fährt er im Mai 1629 über Paris, Dünkirchen und Dover nach London, wo seine Friedensbemühungen nach langen und aufreibenden Kämpfen gegen Intrigen aller Art endlich Erfolg haben. Der englische König Karl I. schlägt ihn zum Ritter – die gleiche Würde verleiht ihm 1631 Philipp IV. – und entläßt ihn im März 1630 ebenfalls mit reichen Geschenken. Diese Tätigkeit im Dienste seines Vaterlandes erlaubt ihm zwar selten, künstlerische Arbeiten auszuführen, jedoch ist seine Werkstatt ununterbrochen beschäftigt. Pompös inszenierte Wandtaten und eine Folge von Wandteppichen, die den Triumph des Abendmahls über Ketzerei, Philosophie und Wissenschaft in überlauter und unerfreulicher Pathetik verherrlichen (1627; einige Skizzen in Madrid), charakterisieren die Jahre der stärksten Werkstattbeschäftigung, während der Meister selber hauptsächlich Porträts malt. Für drei wichtige Themen der kirchlichen Malerei, um die er sich häufig bemüht hat, „Madonna mit Heiligen“, „Himmelfahrt der Maria“ und „Anbetung der Könige“, findet er aber jetzt die seinem Temperament gemäßen, im höchsten Sinne repräsentativen Lösungen, die freilich unsere Andachtsstimmung nur in geringem Maße erregen können, da die augenblendende Prachtentfaltung dieser Altarbilder uns recht unchristlich anmutet. Im Zeitalter der auf größtmögliche Massenwirkungen ausgehenden Gegenreformation haben sie aber in den weiträumigen Kirchenbauten des Barock sicherlich stärksten Eindruck auf die Gläubigen gemacht.



Peter Paul Rubens: Empfang der Maria de' Medici in Marseille. Paris, Louvre

Am 20. Juni 1626 hat Rubens seine Gattin verloren, mit der er 17 glückliche Jahre vereint gewesen war; wahrscheinlich ist sie an der Pest gestorben. Gewiß hat dieses niederschmetternde Ereignis dazu beigetragen, ihn so tief in den Strudel der Politik hineinzutreiben. Die schlichte, früh alternde Frau hat der Meister nach dem Doppelbildnis von 1609 noch mehrmals porträtiert. Ihr sympathisches Gesicht und ihren vollschlanken Körper treffen wir nicht selten auch auf mythologischen und anderen szenischen Bildern jener Jahre des ersten Eheglücks, das seinen Niederschlag besonders in gefühlvollen Marienbildern gefunden hat, so in den beiden von Jan Bruegel mit mächtigen Girlanden umgebenen Darstellungen „Madonna im Blumenkranz“ (München und Paris). Die reizenden Engel, die auf dem Münchener Ma-

Nr. 52

Bilder leicht an den 4 Ecken ankleben.
Klebstoff dünn auftragen. Besonders geeignet erscheinen
säurefreie Klebepasten, die in den einschlägigen
Geschäften erhältlich sind.

Peter Paul Rubens: Bildnis einer Dame mit Federhut. London, National Gallery

donnenbilde zwischen den Blumen klettern und schweben, tragen ebenso wie das Christuskind und wie die pausbäckigen Putten der Mythologien die Züge der Rubensschen Kinder, die uns in berühmten Bildnissen überliefert sind. Auch die Darstellungen der „Hl. Familie“ schildern das häusliche Glück des Meisters und die Freude der Eltern an dem unbefangenen Spiel des Kindes mit einer Innigkeit des Gefühls, wie wir es sonst bei Rubens nicht oft finden. Vier Jahre nach dem Tode der Isabella, am Nikolaustag des Jahres 1630, heiratet der 53jährige Meister die 16jährige Helene Fourment, die jüngste von sieben Töchtern eines vermögenden Antwerpener Seidenhändlers, mit dessen Familie er durch eine Schwester seiner ersten Frau verschwägert war. Vielen Rubenskennern gilt das hier wiedergegebene, gegen 1630 gemalte „Bildnis einer Dame mit Federhut“ (77×53 cm) in der Londoner National Gallery als Porträt der Susanne, einer der älteren Schwestern der Helene; aber trotz unverkennbarer Familienähnlichkeit mit den Fourments erscheint die Dargestellte dafür doch zu jung. Die Wendung zum Malerischen ist nun entschieden durchgebrochen. Der Pinsel zeichnet keine scharfen Konturen mehr, sondern schafft weiche Übergänge von einer Form zur andern und von einer Farbe zur andern. Mit sanft vermittelnden Zwischentönen steht die Gestalt vor dem duftigen Hintergrund. Die in

Madrid erneuerte Bekanntschaft mit Tizians Werken mag den Meister auf diesem Wege weitergetrieben haben. Es liegt ihm nunmehr nur wenig an plastischer Vergegenwärtigung des menschlichen Körpers oder gar an wortgetreuer Wiedergabe der Natur, sein Ziel ist das reine Malwerk, die Erzeugung schimmernder Flächen mit prangenden tiefen und warmen Farben und zauberhaft durchleuchteten Schatten. Wie der zu Jahren kommende Goethe erlebt Rubens als Fünzfziger eine Wiedergeburt, an der er sich selber berauscht. Die Ehe mit einem jungen und überaus schönen Weibe muß ihn in einen Zustand von Seligkeit versetzt haben, die ihn ganz durchströmt, ihn verjüngt und erneut. Helene steht jetzt im Mittelpunkt seines Schaffens. Ein herrlich gemaltes Bildnis von 1630 in München zeigt ihre königliche Schönheit in einem königlichen Gewand von silbernem Brokat, das mit reichem Schmuck geziert ist; im Haar eine Orangenblüte, sitzt sie in ganzer Figur, strahlend vor Frohsinn und Stolz. Ein Jahr später stellt sich der Künstler in einem ebenfalls in München befindlichen Bild beim Spaziergang mit der Gattin und Nicolaes, dem Sohn der ersten Ehe, im Garten seines Antwerpener Palastes dar. Dann folgt eine ganze Reihe von Halbfigurenbildnissen Helenens, von denen wieder das schönste die Münchener Pinakothek besitzt, und schließlich finden wir sie oft als überglückliche Mutter mit ihren Kindern vereint (zwei Söhne und drei Töchter hat sie dem Gatten geschenkt, das letzte Kind kommt freilich erst nach Rubens' Tode zur Welt)

Peter Paul Rubens: Die Familie des Künstlers. Paris, Louvre



Mit dem ältesten Sohn Frans, der, einen Federhut auf dem Kopf, nackt auf ihrem Schoß sitzt, sehen wir sie auf einem prachtvollen Gemälde (1634), das gleichfalls der Münchener Sammlung gehört. Das hier wiedergegebene, in der Untermalung steckengebliebene Louvre-Bild „Die Familie des Künstlers“ (1,13×0,82 m) endlich zeigt sie mit ihren beiden ersten Kindern im Jahre 1636. Mit den Armen ihren Jungen umschließend, sitzt sie still versonnen niederblickend auf einem einfachen Hocker, während sich das Töchterchen, wohl etwas unglücklich über die Bevorzugung des Bruders, an die Knie der Mutter schmiegt. Das unfertige Gemälde gewährt einen Blick in die Arbeitsweise des Meisters, der die mit weißem Kreidegrund bestrichene Holztafel zunächst mit Grau dünn anstreicht, dann die Zeichnung und einige Schattenstellen mit flüchtigen braunen Pinselstrichen notiert und nun mit leichten flüssigen Farben die Haupttöne darüber tuscht. Das letzte Bildnis, das Rubens von seiner Frau geschaffen hat, „Helene Fourment im Pelz“, auch „Das Pelzchen“ genannt, befindet sich im Wiener Museum. Helene ist hier etwa 25 Jahre alt, der üppig schöne Körper hat bereits Fett angesetzt, so daß sich im Fleisch der Schenkel Einbuchtungen und am Rumpf tiefe Falten bilden. Schämig hat sie einen großen Pelzmantel ergriffen, der aber nicht ausreicht, um die Gliedmassen zu bedecken. Das nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Bild blieb im Besitz der Helene, auch

Peter Paul Rubens: Bathseba am Brunnen. Dresden, Gemäldegalerie



als sie im Alter von 26 Jahren Witwe geworden war und nach fünf Jahren sich erneut vermählte; sie heiratete einen Mann, der später in den Grafenstand erhoben wurde. Auch auf den Figurenbildern der letzten Jahre finden wir Helene Fourment immer wieder dargestellt, denn der Meister ist schier unersättlich in der Verherrlichung ihres leuchtenden Fleisches und ihrer üppigen Gliederpracht. Ja, seine Erotik steht so stark unter dem Eindruck dieser Frau, daß er „Helena in jedem Weibe“ erblickt und selbst die Bildnisse anderer Frauen seinem weiblichen Ideal annähert. Überhaupt ist sein Porträtschaffen nicht zunächst auf die Herausarbeitung der Individualität gerichtet. Auch die Männerporträts wollen nicht viel von der Seele des Dargestellten oder gar von seiner Augenblicksstimmung verraten, sondern Repräsentationsstücke für Kinder und Enkel sein; ihre Haltung und ihre Züge lassen oft mehr erkennen, was sie sind, als wer sie sind. Dennoch gibt es in Rubens' Werk eine ganze Reihe von Bildnissen, die es an Wahrhaftigkeit und scharfer, getreuer Charakteristik nicht fehlen lassen. Von Frauenbildnissen sei das der Maria de' Medici von etwa 1622 im Prado als glänzendste Darstellung einer selbstsicheren Herrscherin besonders hervorgehoben.

Im letzten Jahrzehnt, das dem Meister noch zu leben, zu genießen und zu arbeiten vergönnt ist, beschränkt sich seine Porträtmalerei mehr und mehr auf den häuslichen Kreis, und auch von den großen Aufgaben, die ihm fürstliche und kirchliche Prunklust antragen, zieht er sich allmählich zurück. Von 1630 bis 1634 arbeitet er zwar noch an dem Deckenschmuck der Bankethalle von Whitehall in London, erfindungsreichen und schwungvollen Bildern zur Verherrlichung Jakobs I., die ihm der englische König in Auftrag gegeben hatte, aber es ist nicht so sehr die Gicht (das einzige Übel, das ihn plagt) wie die Überzeugung, genug für seinen Ruhm getan zu haben, die ihn an der Ausführung und auch an der Aufstellung der Bilder in London nicht mehr teilnehmen läßt. Auch eine Folge von Wandteppichen, „Die Geschichte des Achilles“, entsteht noch unter seiner Leitung, und für die Festdekorationen zum Einzug des neuen niederländischen Statthalters, des Kardinal-Infanten Ferdinand, in Antwerpen fertigt er noch 1634–1635 zwei Hauptbilder und zahlreiche Skizzen an. Aber in seinem übrigen Schaffen will er nicht mehr in dem Maße wie früher zur Menge reden, und in der Einsicht, daß nur seine eigene Meisterhand letzte Vollendung hervorzaubern kann, verzichtet er zumeist auf die Unterstützung durch Hilfskräfte. Das kirchliche Hauptwerk des letzten Jahrzehnts ist der große, 1630 von der Statthalterin Isabella für eine Brüsseler Kirche gestiftete „Ildefonso-Altar“ in Wien, ein Meisterwerk malerisch durchgeführter Stimmungskunst. In einer großartigen Vision, der Allegorie „Das Ende des Krieges“ (um 1629/30; London), verherrlicht er die Segnungen des Friedens, dessen Wahrung ihm so sehr am Herzen lag, und später, als der Dreißigjährige Krieg schon seit zwei Jahrzehnten tobt, schildert er in einer noch leidenschaftlicher durchglühnten Vision alle Schrecken der Kriegsnot in dem Gemälde „Der Ausbruch des Krieges“ (1638; Florenz, Pitti-Palast). An religiösen Bildern heben sich aus dem letzten Schaffen vor allem Passions- und Martyriendarstellungen hervor, die in der Wucht des Aufbaues und der Stärke des Ausdrucks ein Wiederaufflammen des jugendlichen ungestümen Temperamentes erkennen lassen, das sich aber jetzt in das echte, starke und große Pathos des Barock gewandelt hat. Auch der dramatisch bewegte „Bethlehemitische Kindermord“ (um 1635; München) gehört zu dieser Gruppe von Meisterwerken farbengesättigter, figurenreicher Kompositionen, ferner von Mythologien das „Venusfest“ (um 1632; Wien) und von Historienbildern der „Raub der Sabinerinnen“ (um 1635; London). Die Kriegsgreuel und Glaubensverfolgungen des Jahrhunderts mögen dem Meister die Themen der Gewalttaten nahegelegt haben. Noch einmal übernimmt er einen letzten großen Serienauftrag, um den bilderhungrigen Philipp IV. zu befriedigen. Für das Jagdschloß Torre de la Parada bei Madrid malt er von Ende 1636 bis Januar 1638 eine Reihe von Darstellungen zu Ovids „Verwandlungen“, denen 1638 und 1639 weitere folgen, köstliche, überschäumende, wilde und stürmische Liebes- und Kampfszenen aus der heidnischen Götterwelt, in der er so heimisch ist wie in der Welt des Alten und Neuen Testaments und der Heiligenlegende; 112 Gemälde soll er allein bei dem Transport vom 11. März 1638 nach Madrid abgesandt haben. Helenes blühender Körper steht überall im Mittelpunkt seiner farbenglühenden Dichtungen. Sie verleiht den Akten der „Drei Grazien“ (schönste Fassung, von 1639, im Prado), den Göttinnen im „Urteil des Paris“ (um 1632; London, National Gallery; und um 1638/39; Madrid, Prado) sowie der Diana und ihren Nymphen in den

späten Bildern „Bad der Diana“ (Berlin) und „Diana und Kallisto“ (Madrid) Anmut, Grazie und üppige Schönheit. Zwei Bilder aus den letzten Jahren in Berlin, „Andromeda“, wie ein weiblicher Sebastian nackt an den Felsen gefesselt, und „Die hl. Cäcilie“, von lauschenden Engeln umschwebt an der Orgel sitzend, der sie, höherer Eingebung folgend, heilige Töne entlockt – beide zauberhafte Malereien sind letzte Hohelieder zum Preise des Weibes, hier christlich, dort heidnisch gesungen, Symbole der himmlischen und der irdischen Liebe. Der Bibel entnommen, aber ganz heidnisch aufgefaßt, ist auch die in Dresden bewahrte „Bathseba am Brunnen“ (um 1635/36) ein Hymnus auf die

schöne Helena, die des Meisters Sinne erfüllt, ein feuriges Liebeslied gleich dem „Pelzchen“ in Wien. Was „Wendung zum Malerischen“, was „schimmernde Fläche“, was „blumiges Kolorit“ und was „weicher Farbauftrag“ bedeuten, das alles wird klar, wenn wir ein Bild dieser Art betrachten. Wir bringen das berückende Dresdener Gemälde (1,75 × 1,26 m) und glauben uns nach dem Vorangehenden hier aller Erklärung der Legende, die Nebensache ist, und aller Deutung der künstlerischen Leistung in Komposition und Malweise enthalten zu können.

Das Werk des Meisters ist damit noch lange nicht ausgeschöpft. Vor allem die Landschaften haben wir bisher aus unserer Darstellung ganz ausgeschieden; sie sollen hier kurz zusammengefaßt und durch die Wiedergabe eines der schönsten Stücke belegt werden. Anfangs betrachtet Rubens die Landschaftsmalerei als eine Aufgabe für Spezialisten, die dem Werkstattleiter hier und da, den Hintergrund füllend, einen dekorativen Fernblick, ein paar Bäume, Buschwerk mit kleiner Tier- und Menschenstaffage und auch Bauwerke in die Figurenbilder hineinmalen können. Bezeichnend für das Zeitalter ist, daß Rubens' erstes Landschaftsbild noch einen biblischen Vorwand benutzt: „Der verlorene Sohn“ (um 1615; Antwerpen, Museum). Die nächsten beiden Gemälde dieser Art, „Der Sommer“ und „Der Winter“ (Windsor, Schloß), sind schon frei von solcher Bindung und schildern mit liebevoller Kleinmalerei die Arbeiten auf dem Feld und auf einem Gutshof. Auch der „Meierhof in Laeken“ (um 1618/20; London, Buckingham-Palast), die farbensatte „Polderlandschaft mit einer Kuhherde“ (um 1620; München) und andere Landschaften, die gleichzeitig mit den Jagdbildern entstehen, zeigen, daß des Meisters wachsendes Interesse an der heimischen Flur noch nicht frei ist von dem Bedürfnis, den tätigen Menschen stark im Vordergrund zu sehen. Der Blick dringt noch nicht frei in die Tiefen, sondern wird durch hügelige Erhebungen oder dichtes Buschwerk aufgehalten. Dann folgen nach längerer Unterbrechung heroische Landschaftsdarstellungen mit mythologischen Szenen, die sich klein im Vordergrund abspielen, oder dramatisch erregte Naturbilder, in denen ein Unwetter losbricht oder der Sturm getobt hat und ein Regenbogen das Ende der Entladungen kündigt. Besonders im letzten Jahrzehnt, als sich Rubens erfolgssatt, aber noch immer genußfroh und lebensdurstig von den Ansprüchen der großen Welt freimacht und sich dem, was ihn innerlich bewegt, aus vollem Herzen hingibt, erschließt



Peter Paul Rubens: Heimkehr vom Felde. Florenz, Palazzo Pitti

sich ihm auch die friedsame Natur seiner flämischen Heimat, die prangende Flur, der Fernblick über die saftigen Weiden, die wechselnde Stimmung der Tageszeiten, die die Marschen überschleiert oder ihre Farben zum Glühn bringt. Auch hier fehlt es meist nicht an tätigen Menschen im Revier, sie gehen zum Markt oder bringen die Ernte heim; aber es gibt auch reine Bilder der Natur, in denen Tier und Mensch keine Rolle spielen, wie die kleine Berliner „Abendlandschaft mit dem Turm“. Unsere Wiedergabe zeigt eines der farbensattesten Gemälde der reifen Landschaftskunst des Meisters, „Die Heimkehr vom Felde“ (1,22 × 1,95 m) im Pitti-Palast zu Florenz, ein Bild der gesegneten flämischen

Erde, das in der italienischen Galerie den Nordländer wieder mit Sehnsucht nach den Weitblicken des nordischen Flachlandes erfüllt. Inmitten dieses fruchtbaren Landes hat Rubens im Mai 1635 für 93 000 Gulden einen herrschaftlichen Landsitz mit einer mittelalterlichen Burg, mit Turm und Schloßhof, Wassergräben und stattlichen Ländereien erworben, das zwischen Brüssel und Mecheln gelegene Schloß Steen, das nun auf seinen Bildern häufig zu sehen ist. Hier weilt er in den Sommermonaten der letzten Jahre, erholt sich in der ländlichen Natur von den Beschwerden der Gicht, die ihn zuletzt oft an der Arbeit hindert und beide Hände schmerzhaft lähmt, und hier feiert er mit Freunden und Gästen ländliche Feste, die seiner zu immer neuen Zielen vorwärtsdrängenden schöpferischen Leidenschaft noch die Anregung geben, auch das Sittenbild in den Kreis seiner Darstellungen zu ziehen. Auf dem „Liebesgarten“ (Madrid) sehen wir ihn selbst mit seiner Gattin einen Reigentanz im Grünen beginnen, während sich ringsum vor einem phantastischen Märchenschloß festlich gekleidete Edelleute mit ihren reich geputzten Damen niederlassen. Auf dem „Schloßpark“ (um 1635; Wien) erblicken wir ihn und die Schloßherrin ebenfalls mit ihren Gästen zu fröhlichen Spielen vereint, und auf einem Bilde im Louvre läßt seine Phantasie ein Turnier in mittelalterlichen Kostümen vor Schloß Steen ausfechten. Auch einen von bacchantischer Lust erfüllten „Tanz italienischer Bauern und Landmädchen“ stellt er in einem kleineren Bilde dar (Madrid), und schließlich bietet er in der großen „Flämischen Kirmes“ (um 1636/38; Paris) seinen trink- und festfrohen Landsleuten eine figuren- und handlungsreiche Schilderung eines ausgelassenen lärmvollen Volksfestes, auf dem es hoch hergeht. So gibt es fast nichts, dem dieser größte Meister der Barockkunst nicht in seinem Werk höchste Bedeutung verlichen hätte. Beispiellos ist das Leben dieses Mannes gewesen, dem auch das Alter keinen Abstieg, kein Nachlassen und kein Abgleiten gebracht hat, sondern nur ein Weiterschreiten zur Höhe. ANTHONIS VAN DYCK (22. III. 1599 bis 9. XII. 1641). An Ruhm, an Popularität und an Umfang des Lebenswerkes steht Anthonis van Dyck dem 22 Jahre älteren Rubens kaum oder nicht viel nach. Aber während zahlreiche Rubenssche Werke durch Reproduktionen tief ins Volk gedrungen sind, während selbst der Typus seiner Frauengestalten sprichwörtlich geworden ist, wird man wohl nur selten auf die Bekanntschaft mit einem der Figurenbilder van Dycks stoßen. Man kennt und schätzt ihn im allge-

meinen nur als Porträtmaler; in diesem Fach allerdings überstrahlt seine Beliebtheit die des anderen Meisters. Ein Liebling der Grazien, Götter und Menschen, verstand er es, den Personen, die er porträtierte, einen Grad von Schönheit, Vornehmheit und Lebendigkeit zu geben und den Bildnissen so viel Eleganz und farbige Feinheit zu verleihen, daß uns viele unvergeßlich im Gedächtnis bleiben, obwohl zumeist die Dargestellten selber unser Interesse weder erregen noch verdienen. Der hohe Adel gepflegtesten Malwerks läßt uns oft das Inhaltliche seiner Darstellungen vergessen. Mit gesundem Instinkt wählt er für szenische Gemälde gern jene Motive, die seinem weichen, empfindsamen Temperament, seiner Schwärmerei für das Hohe, Edle, Reine entsprechen und mit denen er das Gemüt des Betrachters in mitfühlende Erregung versetzen kann: Madonnen, Hl. Familien, Kreuzigungen, Beweinungen, Grablegungen und andere Rührung weckende Passions-szenen, ferner seelenvolle Apostel- und Heiligenbildnisse und die verfolgte Unschuld. Von Anfang an unter dem überwältigenden Eindruck des größten Meisters seiner Zeit stehend, strebt van Dyck vergeblich danach, sich diesem Einfluß ganz zu entziehen, und flüchtet sich schließlich, den Kampf aufgebend, in das Porträt, glücklich, ein Gebiet gefunden zu haben, für das der andere, seinem Ehrgeiz überall im Wege, weniger Interesse bekundet.

Anthonis van Dyck wird in Antwerpen als Sohn eines reichen Seidenhändlers geboren. Nach dem frühen Tode seiner kunstfertigen Mutter, durch deren vielgerühmte Stickereien er gewiß auf das Zeichnen und Malen gewiesen worden ist, kommt er bald, spätestens 1610, zu Hendrik van Balen (1575–1632) in die Lehre, dem einstigen Mitschüler des Rubens bei Adam van Noort. Bereits 1615 soll van Dyck ein eigenes Atelier besessen und einen Schüler angenommen haben. Eine Reihe von Apostelbildern in beseelten, bildnishaften Halbfiguren in Dresden und anderen Sammlungen, anscheinend als vollständige Serien mit dem Bilde Christi mehrfach seit 1615/16 gemalt, zeigt, daß etwas von der naturhaften Leidenschaftlichkeit eines Rubens auch ihm eigen ist, aber Haltung und Ausdruck dieser ekstatischen oder verträumten Heiligen haben eine stärkere Innerlichkeit, als sie der große Meister je erstrebt hat, und verraten auch bereits die leicht elegische Nuance, die der Künstler, ihrer Wirkung sicher, später bewußt kultiviert. Als er, noch nicht 19jährig, im Februar 1618 als Freimeister in die Lukas-Gilde aufgenommen wird, ist er schon seit mindestens einem Jahr in der Rubensschen Werkstatt tätig, nicht eigentlich als Schüler, sondern als schmiegsamer, tüchtiger, ja anerkannt bester Mitarbeiter, als Freund und Hausgenosse. Daß er dem großen Meister hingebend gedient und sich ihm willig angepaßt hat, wurde bereits in dem Abschnitt über Rubens angeführt, aber er hat mit seinem idealen Schwung auch die Produktion der Werkstatt belebt. Seine außerordentliche und frühreife Begabung, die Schnelligkeit seines Schaffens, sein Fleiß und Ehrgeiz und nicht zum wenigsten das freundschaftliche Entgegenkommen seines Herrn verschaffen ihm aber auch schon selbständige Aufträge. Neben



*Anthonis van Dyck: Bildnis der Marchesa Geronima Spinola-Doria.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum*

kirchlichen und mythologischen Darstellungen malt er eine Reihe bedeutender lebensnaher Porträts von Herren und Damen in hohen Halskrausen sowie einige kokette Selbstbildnisse (Wien, Akademie der Künste, und München), die den weichen Charakter des schönen Jünglings deutlich erkennen lassen.

Eine innere Unruhe, die ihn von nun an erfaßt, deren tiefste Ursache wohl die Sucht ist, irgendwo die erste Rolle zu spielen, treibt ihn im Herbst 1620 von Antwerpen fort, wo er immer nur zweiter sein kann. Zunächst wendet er sich nach London, aber er kommt hier nicht so schnell zum Ziel, wie er es sich gedacht haben mag. Im März des nächsten Jahres reist er in der Absicht baldiger Wiederkehr über Antwerpen nach Italien. In der kurzen Zeitspanne, die er in Antwerpen verbringt, entsteht noch eine Anzahl wichtiger Figurenbilder und Bildnisse, in denen der Künstler, frei von aller Werkstattbindung, aber der Rubens-Schule durchaus nicht entwachsen, eine neue Einstellung zum Problem der einheitlichen Bildgestaltung sucht und gewinnt. Am bedeutendsten sind einige hochpathetische Bilder mit Darstellungen aus der Passion Christi und aus der Heiligenlegende, in denen schwere branstige Farben aufglühen, Licht und Schatten jäh wechseln und starker Nachdruck auf die deutliche Hervorhebung gegensätzlicher Charaktere gelegt wird. Über Rubens hinaus weist van Dycks Streben, auf einen Lichtkern den Blick zu sammeln und unter Preisgabe des Körperlich-Linearen die Bildfläche so zu organisieren, daß sich von einem hell beleuchteten Zentrum aus, dem Körper des dornengekrönten Christus oder des hl. Sebastian etwa, farbengesättigte Ausstrahlungen in den Henkergestalten ausbreiten, bis sie gegen die schattendunklen Ränder und Ecken hin weich ausklingen. Auch die hervorragenden Bildnisse dieser Zeit zeigen die Absicht, zu konzentrieren, das Antlitz mit Scharf-

blick und psychologischer Feinfühligkeit zu erfassen und wiederzugeben und alles andere abzudunkeln oder wenigstens unterzuordnen.

So vorbereitet betritt van Dyck italienischen Boden, wo Tizian, dem auch sein Meister gehuldigt hatte, sein Leitstern wird. Auf einem Schimmel, den ihm Rubens geschenkt hat, soll er am 21. November 1621 in Genua eingritten sein, wo der vom Glanz des Ruhmes und von einer Männer und Frauen betörenden Schönheit umstrahlte 22jährige Jüngling mit offenen Armen aufgenommen wird. Hier findet er ein ungewöhnlich reiches Betätigungsfeld im Porträtieren der hervorragendsten Männer und edelsten Damen einer stolzen Adelskaste, die ihrerseits in dem feinnervigen Künstler einen unübertrefflichen Schilderer ihrer hochgezüchteten Rasse erhält. Wir bringen aus der großen Reihe außerordentlicher genuesischer Porträts, von denen sich einige noch in den Palästen der ligurischen Hauptstadt erhalten haben (die bedeutendsten im Palazzo Rosso), das „Bildnis der Marchesa Geronima Spinola-Doria“ (2,21 × 1,47 m) im Berliner Museum. Die in geschmeidiger Schlantheit hoheitsvoll vorbeischiebende Dame aus dem Geschlecht der Doria, die mit einem Sohn des Siegers von Breda vermählt war, scheint uns nur mit eisig überlegenem, leicht spöttischem Blick zu

streifen; so rauschen auch die übrigen vorüber, „unnahbar, abweisend und lockend“ auf uns „aus gemessener Entfernung, wie von Thronstufen“ herabschauend. Große Kurven, den Umriss und den Faltenwurf des vornehm schwarzen Kleides mehr andeutend als zeichnend, leiten zu den drei leuchtenden Hauptstellen des Bilde: hin, zu dem kleinen zarten Gesicht und den unendlich feingliedrigen Händen. Großflächig und arm an Einzelheiten rahmt ein weitgespannter dunkler Hintergrund, in dem sich Palastarchitektur oder – in anderen Bildern – großzügige Draperie erkennen läßt, den einzelnen Menschen oder eine Familiengruppe ein. Auch wo das Gewand reicher, der Hintergrund belebter erscheint, bleibt immer dem Antlitz die beherrschende Rolle in der Bildfläche, wobei der klug auf Wirkungssteigerung berechneten Haltung der Hände große Bedeutung zukommt. Selbst in dem farbig glanzvollsten Porträt, dem „Bildnis des Kardinals Guido Bentivoglio“ (Florenz, Palazzo Pitti), das van Dyck 1623/24 in Rom malt, wahr der faszinierend blickende, geistvolle Kopf die dominierende Stellung im Bilde und ordnet sich den Detailreichtum des spitzenbesetzten Chorphemdes unter, das den Schoß des sitzenden eleganten Geistlichen bedeckt.

Noch offensichtlicher als im Bildnis zeigt sich Tizians Einfluß im Figurenbild, in dem der Künstler jetzt alles Flämische abzustreifen sucht. Dreiviertel- oder halbfigurige Bilder der Madonna (eine der schönsten, die „Madonna mit dem Johannesknaben“, in München) und der hl. Familie (die vollendetste, vielleicht erst in Antwerpen gemalte Fassung als „Ruhe auf der Flucht“ ebenfalls in München) und andere Halbfiguren-Darstellungen („Die Madonna mit den büßfertigen Sündern“ in Paris, „Der Zinsgroschen“ im Palazzo Bianco in Genua, „Die vier Lebensalter“ im Museo Civico in Vicenza) wirken fast wie Werke der großen Venezianer; auch Palma Vecchio und Giorgione klingen an und rühren die weiche Neigung des Künstlers auf, der sich im allzu „Schönseligen“ jetzt oft vergreift und sich den schmachtenden Blick Guido Renis zu eigen macht. Sein kirchliches Hauptwerk in Italien, die „Rosenkranz-Madonna“ im Oratorio del Rosario in Palermo, und andere Bilder verleiden sich uns trotz herrlichster Malerei durch die Nachgiebigkeit des Künstlers gegen Forderungen des Gefälligen, Sentimentalen, Effektvollen. Allzu unbedenklich übernimmt van Dyck den italienischen Typenschatz der verzückten Heiligen, der holdseligen Madonnen, des apollinisch schönen Christus, der schwärmerisch blickenden Engel und übersteigert, vergrößert, versüßlicht den Ausdruck.

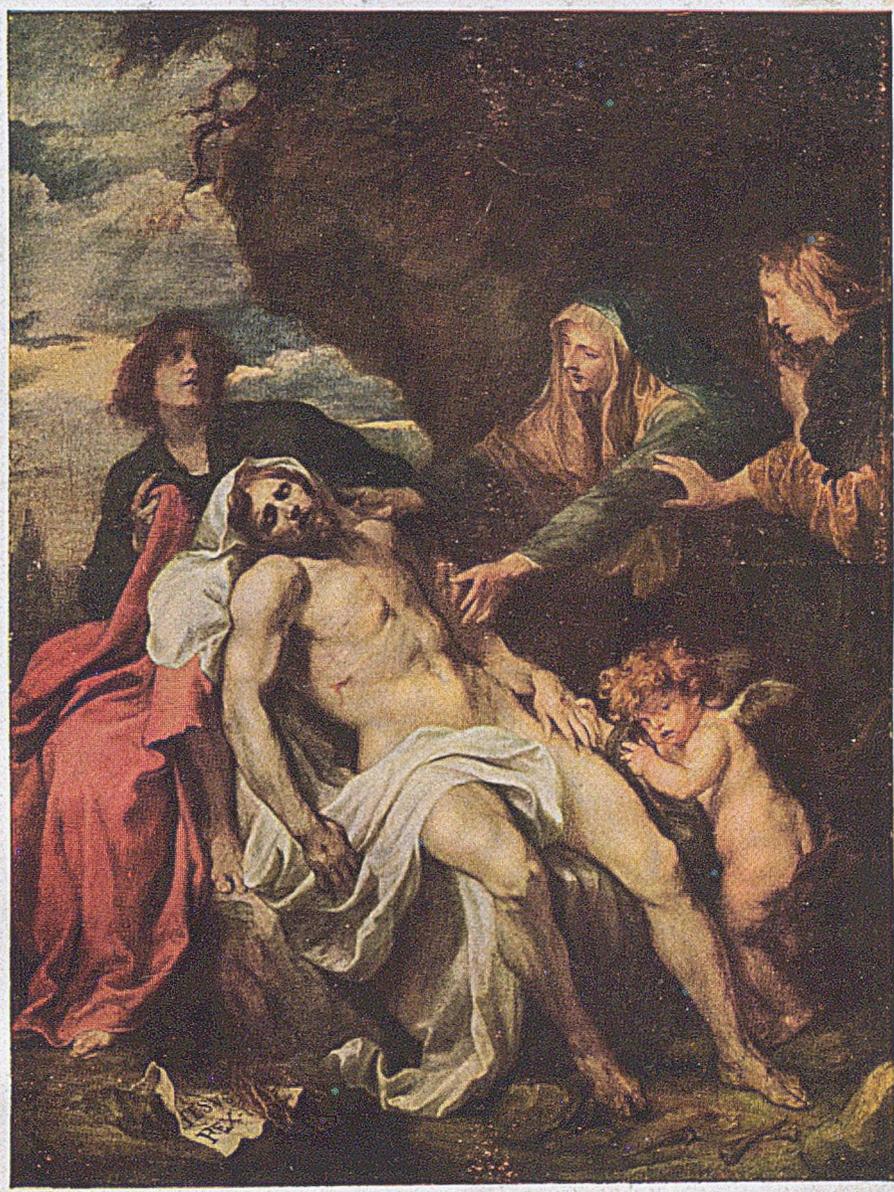
Im Frühjahr 1627 kommt der fast zum Italiener gewordene Künstler in seine Heimat zurück, wo er einige Jahre bleibt und eine Reihe wirklich ergreifender religiöser Bilder malt, mehrfach von Engeln betreuten „Hl. Sebastian“ (Leningrad, Schelle in Belgien und Paris) und häufig die „Beweinung Christi“ (Antwerpen, Berlin, Madrid, Paris und München). Wir geben das schöne Berliner Bild (2,20 × 1,66 m) wieder, das sich trotz seiner schon etwas gedämpften venezianischen Farbenpracht in der blendenden Modellierung des Leichnams Christi, der gefühlvollen Haltung des Johannes und dem wehen Ausdruck der Gottesmutter als typi-

sches Werk des italienischen Barock darbietet. Aber in der Art, wie die Schräglinie des nackten Körpers und die von den Armen der Mutter gebildete Schräge mit den übrigen Linien und Kurven in weiche Beziehung gesetzt sind, wie die Farben ineinanderweben und das Lichtzentrum seine Strahlen aussendet, zeigt sich die von van Dyck aus der Rubensschen Bildgestaltung selbständig entwickelte Organisierung der Bildfläche. Zahlreiche Darstellungen des „Christus am Kreuz“ und andere Passionsbilder, ferner Gemälde, in denen Heilige in Verzückung geraten oder vor der Madonna knien, kennzeichnen diese schöpferische Periode in Antwerpen, während der sich Rubens meist außerhalb befindet, so daß van Dyck, jetzt Hofmaler der Statthalterin, viele Aufträge für die neubauten Kirchen Flanderns einheimst. Auch jetzt sind Fehlgriffe des mit Arbeit überlasteten Meisters nicht selten, theatralische Übersteigerungen des Ausdrucks, Versüßlichungen des italienischen Schönheitsideals, Nachlässigkeiten in der Ausführung durch Schülerhand. Eine stattliche Reihe von Porträts entsteht neben den Altarbildern. Die Kleider dieser flämischen Bürger und Adligen sind auch meist schwarz wie die der Genuesen, aber dieses Schwarz wird nun durch einen wunderbaren Reichtum schillernder Töne, durch wirkungsvoll gelegte Falten und Lichtbahnen lebendig gemacht. Van Dyck hat den Plan, eine „Ikonographie der berühmtesten Männer der Zeit“ in Stichen herauszugeben; sie erscheint auch später in beschränktem Umfang. Er malt hierfür auf Grund eigener und fremder Porträts einfarbige Bildnisse in

großer Zahl als Stichvorlagen, radiert auch selbst das eine oder andere Bild und porträtiert, nicht nur für die „Ikonographie“, vor allem seine Malerkollegen (oft beispielsweise den Freund Snyders). Auch die einfachen Bürger erhalten in van Dycks Darstellungen einen Zug von Vornehmheit, Hoheit und Würde.

Als Geschenk für König Karl I. von England hat van Dyck 1629 ein Motiv aus dem „Befreiten Jerusalem“, der gefeierten Dichtung des Torquato Tasso, gemalt: das Bild „Rinaldo und Armida im Zaubergarten“ (Paris, eine andere Fassung in englischem Adelsbesitz) vereinigt aufs glücklichste nordische Märchenpoesie und südländisches Schönheitsideal. Nach Rubens' Rückkehr von den diplomatischen Missionen meidet van Dyck die Stoffgebiete, in denen er mit dem Größeren doch nicht wetteifern kann. Im März 1632 übersiedelt er endgültig nach England an den Hof des Königs, wo er die ihm gemäßen Modelle findet und keinen Rivalen, der ihm den ersten Platz streitig machen kann. Nur selten noch malt er ein Figurenbild, eines seiner schönsten indes entsteht in den ersten Jahren des englischen Aufenthaltes, die für die Königin Henriette gemalte „Ruhe auf der Flucht“ (Leningrad), auch „Die Madonna mit den Rebhühnern“ genannt. Wie hier Formen und Linien, Farben und Lichter, Hell und Dunkel sanft, mild und weich ineinander verwoben, miteinander in Beziehung gesetzt und zu einer harmonischen Einheit der Bildfläche gefügt sind, das ist in der flämischen Kunst nicht wieder erreicht worden und läßt bedauern, daß der Meister das Szenenbild aufgegeben hat. Der Künstler, in London mit großen Ehrungen

Anthony van Dyck: Beweinung Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



aufgenommen und auch weiterhin mit Gunstbezeugungen überschüttet, wird der bevorzugte Porträtist des englischen Hofes und der englischen Hocharistokratie. Er wird zum Ritter geschlagen, erhält eine Winterwohnung und einen Sommersitz und umgibt sich mit fürstlicher Pracht. In der englischen Mode herrschen an Stelle des Schwarz der spanischen Tracht, die in Genua und Antwerpen maßgebend war, leuchtende Farben, und somit wird auch die Palette des Porträtmalers reicher, farbig glühender und heller als in den früheren Porträts. Wohl bleibt die Haupthelligkeit des Gesichts und der Hände, aber die Ausstrahlungen werden intensiver und durchdringen das Gemälde. Wir können von den glanzvollen Bildnissen, die sich zumiest in englischem Adelsbesitz erhalten haben, nur die berühmtesten erwähnen: das Bild des weichlichen, eleganten Lords Philipp Wharton (1632; Leningrad), das Reiterbildnis Karls I. und das delikat gemalte Porträt der Königin Henriette (1634) in Schloß Windsor, ferner die Gruppenbildnisse der königlichen Familie (1632; Schloß Windsor) und der Familie des Sir Kenelm Digby (Welbeck Abbey) sowie das eigenartige „Selbstbildnis mit der Sonnenblume“ (London, Sammlung des Herzogs von Westminster) und das berühmte Doppelbildnis „Van Dyck und John Digby, Graf von Bristol“ (um 1633/34; Madrid). Im März 1634 geht der Künstler auf zehn Monate in seine Heimat zurück, wo er eine Reihe großartiger Ganz- und Halbfigurenbildnisse fürstlicher und adliger Herrschaften sowie auch zwei pompöse Reiterporträts und noch einmal eine „Beweinung Christi“ (Antwerpen) malt; die Farben sind jetzt kühler und die Formen härter als anfangs in

England. In London entsteht bald darauf das hier wiedergegebene berühmte Gemälde „König Karl I. von England auf der Jagd“ (2,72 × 2,12 m; 1635; Paris). Der König in elegantem Jagd- und Reitkostüm ist vom Pferde gestiegen und hat eine Profilstellung eingenommen, wie sie jetzt vom Künstler in zahlreichen Ganzfigurenbildnissen verwendet und für das nächste Jahrhundert englischer Malerei vielfach maßgeblich wird. Während der Pferde knecht den Schimmel zu beruhigen versucht, schaut ein Page, der den gelben Seidenmantel des Herrschers hält, mit Jägerblick in die Weite. Von einer „Jagd“ ist allerdings sonst nichts zu sehen. Für den Künstler ist auch der Sinn des Bildes Nebensache, er will seinen Herrn einmal in einer weniger steifen Pose, die freilich immer noch majestätisch bleibt, in der Landschaft darstellen und die silberweiße Atlasjacke, die gedämpft roten Hosen und beigefarbenen Schafstiefel mit der Farbe des gescheckten Schimmels, dem Grün und Braun der Landschaft und dem lichten Himmelsblau in eine kühl harmonische Beziehung setzen. Das geschieht mit nicht geringerer Feinfühligkeit als in den farbig lebhafter leuchtenden Bildnissen der ersten Londoner Zeit. Seine Gefälligkeit gegenüber der eitlen, hochmütigen und degenerierten Hofgesellschaft verleitet ihn besonders in den letzten Jahren häufig zu Geschmacklosigkeiten – in den Bildern zuckersüßer Kinderchen, puppenhafter Hofdämchen und affiger Hofkavaliere –, aber seine blendende Geschicklichkeit vermag neben oberflächlichen, schablonenhaften, nichtssagend faden Bildern, bei denen er, da ihm das Organisations-talent seines einstigen Meisters fehlt, die Schülerhände seiner Porträtfabrik nicht zu leiten versteht, doch eine bedeutende Reihe herrlichster Bildnisse zuwege zu bringen. Vor allem im Gruppenporträt gelingen ihm Glanzstücke: das Doppelbildnis der beiden Lords Stuart in Cobham Hall, das etwas spätere der beiden Freunde George Digby und William Russel in Althorp House und besonders die köstlichen Bilder der Königskinder mit ihren Hunden im Schloß Windsor und in der Turiner Sammlung, die, häufig reproduziert, allgemein bekannt sind.

Die übermäßig prunkvolle und verschwenderische Lebensführung des verwöhnten Künstlers in seinen beiden Londoner Wohnungen, die ihn zu maßlosen Honorarforderungen trieb, gab zu allerhand Klatschereien Anlaß, an denen manches Wahre gewesen sein mag. Das stolze Selbstbewußtsein, das der Meister seine Modelle in außerordentlichem Maße zur Schau tragen läßt, zeigt sich nicht minder in seinen Selbstbildnissen, wie dem berühmten Pariser Bild aus seinem letzten Jahrzehnt. Der 40jährige heiratet 1639 eine vermögenslose Hofdame der Königin, die schöne Mary Ruthven, deren verträumte Züge das Bild einer Cellospielerin in München festhält. An den übertriebenen Geldforderungen van Dycks scheitert 1640 sein Plan zur Ausschmückung des Bankettsaales von Whitehall in London, und aus dem gleichen Grunde zerschlagen sich, als er, um des verstorbenen Rubens Erbe anzutreten, nach Flandern zurückkehrt, die Verhandlungen mit dem neuen Statthalter wegen der von Rubens nicht mehr ausgeführten Bilder für Philipps IV. Jagdschloß; der Regent nennt den Künstler in einem Brief an den spanischen König wegen seiner unverschämten Ansprüche einen „Erz-narren“. Nicht besser ergeht es ihm im Januar 1641 in Paris, wo er einen Bilderzyklus im Louvre ausführen will, aber nicht einmal zur Audienz bei Ludwig XIII. vorgelassen wird; den Auftrag erhielt Nicolas Poussin, den Richelieu aus Rom herbeirief. Die innere Unrast treibt den Meister jetzt wieder nach London, wo er im Mai das entzückende Doppelbildnis der noch nicht zehnjährigen Königstochter Henriette Maria und ihres fünf Jahre älteren Gemahls Wilhelm II. von Oranien malt (Amsterdam, Rijksmuseum). Wieder sucht er das Festland auf, kehrt aber wenige Tage später nach England zurück und stirbt kurz darauf; in der Paulskirche zu London wurde er seinem Wunsch entsprechend feierlich beigesetzt.

JACOB JORDAENS (19. V. 1593 bis 18. X. 1678). Als dritter Hauptmeister der flämischen Großfigurenmalerei steht neben Rubens und van Dyck der vollsaftige Jacob Jordaens. Als Sohn eines wohlhabenden Antwerpener Leinwandhändlers geboren, wird er wie Rubens Schüler des Adam van Noort (wohl Ende 1607), mit dessen Tochter er sich 1616 vermählt. Neben der unverkennbaren Einwirkung, die Rubens auf ihn ausübt, verraten sich, besonders in der Frühzeit, Einflüsse von Caravaggio, Elsheimer und ihren Nachfolgern, auch von Fetti und Strozzi, mit deren Werken er bekannt wird, ohne jemals in Italien gewesen zu sein. Für das Ansehen des Meisters in bürgerlichen und adligen, fürstlichen und kirchlichen Kreisen spricht die große Zahl der Aufträge, die er mit einem ausgedehnten Werkstattbetrieb,

Anthony van Dyck: König Karl I. von England auf der Jagd. Paris, Louvre



zuweilen unter Beihilfe bedeutender Künstler, wie Frans Snyders und Jan Fyt, bewältigt. Der Wohlstand, der ihm hieraus erwächst, erlaubt ihm, schon 1618 in Antwerpen ein Haus und nach zwanzig Jahren mehrere Grundstücke zu erwerben, auf denen er sich Wohnhaus und Arbeitsstätte in prächtigen Barockformen erbaut. Mit Decken- und Wanddekorationen, die sich zum Teil erhalten haben, hat er sein Heim selber ausgeschmückt.

Im Jahre 1615 wird Jordaens als Wasserfarbener in die Lukas-Gilde aufgenommen. Seine frühesten Arbeiten dürften mit Wasserfarben auf Leinwand gemalte Darstellungen, die an Stelle der teureren Wandteppiche als Wandbehänge verwendet wurden, und Vorlagen für Teppichweber gewesen sein; spätere Teppichkartons haben sich erhalten. Die ersten datierbaren Gemälde sind die „Kreuzigung“ von 1617 in der Paulskirche zu Antwerpen und die ein Jahr später gemalte lebenswahre „Anbetung der Hirten“, ein Halbfigurenbild, das heute das Stockholmer Museum bewahrt. Selbständiger als in diesen und anderen religiösen Gemälden erscheint er jedoch in dem Familienbild von 1622 (Madrid), auf dem er sich mit seiner jungen Frau, seinem Töchterchen und einer Dienstmagd dargestellt hat, sowie in mehreren mythologischen Szenen und Allegorien, die er gern mit geringen Abweichungen wiederholt. Ein Musterbeispiel dieser Art ist das frühe Bild „Satyr und Bauer“ (in Antwerpener Privatbesitz, ferner in den Museen von Kassel, München u. a.), in dem er Äsops Fabel vom Landmann, der warm und kalt bläst, nacherzählt. Diese Szene weiß er immer wieder amüsant zu gestalten. Der Satyr, ein echter Waldschrott mit Bocksfüßen und Teufelshörnchen, den der Bauer an seine

Tafel geladen hat, legt belustigt, entrüstet oder erbost seinen Löffel weg, weil sein unheimlicher Gastgeber, der jetzt mit unglaublich dümmlichem Gesicht dasitzt und seine Suppe kalt bläst, vorhin erst mit demselben Atem seine frierenden Hände warm geblasen hat. Fast alle diese Darstellungen und andere Szenen aus der antiken Mythologie sind im Grunde nur Vorwände, um die kraftvollen und üppigen Leiber flämischer Männer und Frauen in dichtgedrängter Fülle und überschäumender Daseinslust vorzuführen. Größere Volkstümlichkeit als diese Szenenbilder hat eine andere Gemäldegruppe des Meisters erlangt, seine ohne mythologische oder biblische Anspielungen seit 1628 geschaffenen Sittenbilder, Schilderungen ausgelassener, eß- und trinkfroher Familienfeiern, die unter den Namen „Bohnenfest“, „Dreikönigsmahl“ oder „Der König trinkt“ in vielen Fassungen (Kassel, Paris, Brüssel, Leningrad, Wien u. a.) verbreitet sind. Zunächst sind diese reichlich bunten Bilder allzu vollgestopft, erst später gelingt es Jordaens, die drangvolle Enge der Figuren aufzulockern; Einzelheiten entlehnt er dabei gerne Gemälden Adriaen Brouwers. Zu dieser Bildergruppe gehören auch die ebenfalls oft wiederholten Tafelrunden, die gleichsam Illustrationen der sprichwörtlichen Redensart „Wie die Alten sunen, so zwitschern auch die Jungen“ sind (Antwerpen, Paris, Dresden, Berlin, München u. a.). Unsere Abbildung zeigt das Gemälde im Louvre (1,54 × 2,08 m), das um 1640 entstand. An reich gedecktem Tisch sitzt eine kleine Familie des wohlhabenden Bürgerstandes zu fröhlichem Singen vereint. Die Hauptfigur ist der Großvater im pelzverbrämten Hausmantel, der mit dem Deckel einer Zinnkanne den Takt schlägt, während die Großmutter im hohen Korbstuhl ein Blatt hält, auf dem „Een nieu Liedeken“ steht. Die junge dralle Mutter, kostbar gekleidet, Perlen und Blumen im goldblonden Haar, blickt mit weinseligen Augen drein, und die Kinder spielen auf zierlichen Flöten. Im Hintergrund steht neben einer grölenden Magd, die ein Kind auf dem Arm trägt, ein Dudelsackpfeifer, Jordaens selbst, der mit vollen Backen in sein Instrument bläst. Alle haben gut geschmaust und getrunken, und jeder lärmt nun auf seine Weise munter drauflos. Haushund, Eule und ein Stieglitz im Käfig ergänzen die lustige Szene, die warmes Sonnenlicht freundlich



Jacob Jordaens: „Wie die Alten sunen, so zwitschern auch die Jungen.“ Paris, Louvre

bestrahlt. Auf einer Kartusche liest man eine lateinische Aufschrift, die den Sinn des flämischen Sprichworts wiedergibt. So schwerfällig noch die Anordnung der Figuren bleibt, so meisterhaft ist die Behandlung der Oberflächen menschlicher Haut, bunt leuchtender Kleiderstoffe, glänzenden Felles und all der Kleinigkeiten, die etwas aufdringlich ausgebreitet werden.

In den dreißiger und vierziger Jahren entstehen wiederum mythologische Bilder, wie „Die Ernährung des jungen Jupiter durch die Ziege Amalthea“ (Paris und Kassel), „Mercur und Argus“ (Lyon), „Triumphzug des Bacchus“ (Brüssel und Kassel) und „Diogenes, mit der Laterne einen Menschen suchend“ (Dresden), ferner bürgerlich behäbige Porträts, wie die des vornehmen Kaufmanns Jan Wierts und seiner Gattin (Köln) und das prächtige Familienbild (Kassel), das den Künstler mit seiner Frau, seinen Geschwistern und Schwiegereltern zeigt. Aber alle Errungenschaften dieser glücklichen Jahre erweisen sich als verloren und vergessen bei seinem weiteren Schaffen, das ein auffallendes Nachlassen der künstlerischen Kraft erkennen läßt. Selbst das Hauptwerk der Spätzeit, das riesige Wandbild, das Jordaens zur Ausschmückung des Huis ten Bosch, des Oranierschloßchens im Haag, 1652 vollendet, „Der Siegeszug des Prinzen Friedrich Heinrich“, wetteifert vergeblich mit Rubens' großartigen Triumphbildern und ist bei aller Kühnheit des Vorwurfs und bei allem Reichtum blühender Farben nur ein ungeheures verwirrendes Dickicht von Menschen- und Tierleibern, Architektur- und Blumenstücken.

FRANS SNYDERS (vor dem 11. XI. 1579 bis 19. VIII. 1657). Das Stilleben hatte bereits in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts als Sondergebiet eine gewisse Rolle gespielt. Unter den Künstlern, die schon früh diese Gattung pflegten, ragte der von Amsterdam nach Antwerpen eingewanderte Pieter Aertsen (1507/08–1575) mit seinen Küchenstücken und Marktszenen hervor, in denen er nahrhafte Dinge aller Art im Vordergrund allmählich zu wahren Bergen aufschichtete. Tote Fische, Wild und Geflügel, aber auch lebende Tiere treffen wir bei ihm und den anderen in Flandern tätigen Stillebenmalern nicht selten an, und ebenfalls sind im 17. Jahrhundert Stillebenmaler zumeist gleichzeitig auch Tiermaler. Zum reinen Stilleben oder Tierstück ohne menschliche Figuren kommt aber auch Frans Snyders, der



Frans Snyders: Stilleben mit Wildbret. München, Pinakothek

bedeutendste flämische Spezialist dieser beiden Gattungen, nur selten. Unter den übrigen Meistern, die sich den beiden Sondergebieten widmen, ist nur einer, der sich mit Snyders messen kann: Jan Fyt (1611–1661); er übertrifft ihn manchmal in Bildern bescheidenen Umfangs, wie dem tonigen Berliner Gemälde „Tote Vögel“.

Der in Antwerpen geborene Snyders war um 1592/93 bei Pieter Bruegel d. J., dann bei Hendrik van Balen (1575–1632), dem späteren Lehrer van Dycks, in die Lehre gegangen und ist, nachdem er 1602 Meister geworden, bis 1608 in Italien gewesen. Wieder in Antwerpen, heiratet er eine Schwester des Cornelis de Vos. Mehr als von seinen Lehrherren hat er indessen von Jan Bruegel d. Ä. (1568–1625) gelernt, den wir als Freund und Mitarbeiter des Rubens bereits erwähnt haben. Am meisten aber verdankt er Rubens selber, der ihn seit etwa 1613 für Blumen, Früchte und Tiere gerne und oft heranzieht. So malt Snyders in den „Prometheus“ des Meisters (um 1613) den prachtvollen Adler hinein und führt im „Früchtekranz“ (um 1615/16) und in der „Heimkehr der Diana von der Jagd“ (um 1619) die Früchte und Blumen sowie die Jagdbeute und Hunde aus, wobei er sich dem großen Landsmann in williger Unterordnung verständnisvoll anpaßt. Vor allem aber ist dem Meister die Mitarbeit des Spezialisten bei seinen Jagdbildern wertvoll. Ebenso hilft der Große auch dem Kleinen, mindestens mit Ratschlägen. In der gleichen Weise hat Snyders mit Jordaens, van Dyck und vielen kleineren Meistern zusammen gearbeitet, die seine Geschicklichkeit gerne benutzen und ihm Gegendienste leisten.

Als Probe seines Könnens bringen wir das Münchener „Stilleben mit Wildbret“ (1,35 × 2,01 m), eines der großartigen Prachtstücke, mit denen sich die eßfrohen flämischen Bürger die Speisezimmer ausstatteten. Snyders hat in solchen umfangreichen Tafeln den Dekorationsstil des Manierismus noch nicht überwunden. Er verteilt die Leckerbissen in großer Aufmachung über die ganze Bildfläche, begnügt sich oft nicht mit der Ausbreitung der Nahrungsmittel auf einem langen Tisch wie hier, sondern behängt auch gerne noch die Wände mit Geflügel oder aufgereihten Fischen. Auch auf unserem Bilde schichtet er mehrere Eßwaren übereinander und stopft selbst in die Lücken noch einiges hinein. Unter der Decke des Tisches lugt überdies schnuppernd ein Hund hervor, rechts kommt eine Katze lüstern herange-

schlichen, und links bewegt sich, dicht vor dem Knaben, ein Hühnerpaar. Auch in den toten Gegenständen zeigt sich das Bestreben, recht lebhaft zu wirken, nicht nur in dem aufgesperrten Wildschweinsrachen, den gespreizten Rehbeinen und dem Weingerank, sondern auch in der Verteilung der Farben, die das ganze Bild in starke Aktion setzen. Immerhin zeigt sich gerade bei diesem Münchener Gemälde schon etwas von der Konzentration, die im Barock auch in dieser Bildgattung das Nebeneinander verdrängt; denn nach den Rändern hin nimmt die Buntheit ab, und der Blick wird auf die Mitte mit dem rotleuchtenden Hummer und der weißblauen Delfter Fayenceschale gesammelt. Wenn Snyders sich in kleineren Bildern, wie beispielsweise dem „Stilleben mit gerupften Hühnern, Tonschüsseln und Spargeln“ in Mannheim, auf wenige kulinarische Dinge beschränkt, erreicht er bei aller Farbenpracht eine viel geschlossener Wirkung. In den dramatisch auf den Endkampf zugespitzten Tier- und Jagdbildern, bei denen er auf menschliche Figuren verzichtet, wird dagegen seine Schwerfälligkeit und übertriebene Pathetik gelegentlich störend bemerkbar; am besten gelingen ihm Hahnenkämpfe, von denen das Berliner Museum ein ausgezeichnetes frühes Bild von 1615 besitzt.

CORNELIS DE VOS (um 1585 bis 9. V. 1651). Der tüchtigste Vertreter der flämischen Porträtmalerei nächst Rubens und van Dyck ist Cornelis de Vos, der aus Hulst bei Antwerpen stammt. Er ist bei einem unbedeutenden Antwerpener

Künstler in die Lehre gegangen und 1608 als Meister in die Lukas-Gilde in Antwerpen aufgenommen worden. Dem Alter nach steht er zwischen den beiden Großen, erscheint aber im Vergleich mit ihnen noch ziemlich altertümlich, zuweilen sogar nüchtern und trocken und einigermaßen hilflos, wenn er sich an Aufgaben wagt, die ihm nicht liegen. Aber dem gewissenhaft arbeitenden Maler, der die Errungenschaften der weltmännischen Meister nach bestem Vermögen seiner bürgerlichen Kunst nutzbar zu machen sucht, gelingen ein paar vorzügliche Leistungen, die seine Beliebtheit erklären. Im Anschluß an Rubens, der die ihm nicht genehmen Porträtbesteller oft an de Vos weiter verweist, malt er 1615–1620 mehrere Familienbildnisse, deren bekanntestes, „Die Familie von Hutten“ in der Münchener Pinakothek, einen vornehmen, adligen Herrn mit seiner Gemahlin und drei kleinen Töchtern im Festtagsstaat zeigt. Einem im Barock vielgebrauchten Schema folgend, bilden eine Säulenarchitektur, ein pomphaft gebauschter Vorhang und dahinter eine weite Parklandschaft mit stolzem Schloß den Abschluß der Komposition, die allerdings durch die kleinteilige Art der zeichnerischen Durchbildung etwas steif und gezwungen wirkt. Aus der stattlichen Reihe der Einzelporträts, die in den folgenden Jahren entstehen, ragt das um 1620 gemalte Bildnis des bärbeißigen Abraham Graepheus in Antwerpen hervor, das ein ganzes Lebensschicksal verrät. Prachtvoll wie die Erfassung der Physiognomie ist die Wiedergabe der kostbaren Tafelgeräte, die der Alte, ein gescheiterter Maler, als Hausmeister der Lukas-Gilde zu betreiben hat.

Reizvoller als die Herren- und Damenporträts sind indessen die Kinderbildnisse, in denen sich Rubens' belebender Einfluß am stärksten bemerkbar macht. Sobald de Vos die Kleinen malt – das zeigt sich schon in den Familienbildern –, streift er alle Schwerfälligkeit ab, beginnt er eine freie und natürliche Sprache zu sprechen. Voran stehen die Kinderporträts in Londoner Privatbesitz, im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (1627) und im Hannoverschen Provinzialmuseum (1633), das Meisterwerk aber ist unstrittig das hier wiedergegebene um 1627 entstandene Bild „Die Töchter des Künstlers“ (78 × 92 cm) im Berliner Museum. Mit welcher Liebe und Sorgfalt sind diese kleinen Damen in ihren vornehmen metallisch glänzenden Kostümen gemalt, mit welchem Verständnis ist ihr unschuldiges Wesen

in der ungelenken Bewegung, in der anmutigen Wendung der niedlichen Köpfe, im fragenden Blick der großen Augen zum Ausdruck gebracht! Nur noch einmal, in dem Brüsseler Familienbild von 1628, das den Künstler mit seiner Frau und zwei Kindern vereint, vollbringt de Vos ein Werk von gleicher Kraft und Geschlossenheit. Aber schon in dem „Bildnis eines Ehepaars“ von 1629 (Berlin) und in den Schöpfungen der Folgezeit führt die Nachahmung van Dycks zu Unselbständigkeit, innerem Widerspruch und bedauerlicher Erstarrung. In Historienbildern, religiösen und mythologischen Darstellungen entwickelt der Künstler einen an Rubens geschulten Stil, ohne jedoch die Größe seiner Vorbilder jemals zu erreichen.

ADRIAEN BROUWER (um 1605/06 bis Ende Januar 1638). Schon im 15. Jahrhundert hatten niederländische Künstler gelegentlich Bilder geschaffen, die, ohne religiöse oder historische Vorwände zu benutzen, Begebenheiten des täglichen Lebens wiedergaben. Aber erst durch den Aufstieg des Bürgertums nach der Teilung der Niederlande ergaben sich die Voraussetzungen für die Entfaltung und Pflege der reinen Sittenmalerei. In den flämischen Provinzen behaupten freilich noch durch das ganze 17. Jahrhundert Kirchen- und Repräsentationsbilder ihre Vorherrschaft, und wenn Rubens in seinem letzten Jahrzehnt Liebesgärten und Bauernkirmesse, Jordaens bürgerliche Festgelage malt, so scheidet ihre Darstellungsart diese Bilder kaum von den anderen Werken ihrer immer auf große Wirkung ausgehenden Kunst. Der nachhaltige Einfluß, den Rubens auf die ganze Malerei seiner Heimat ausübt, zeigt sich indessen auch auf dem Gebiet des kleinfigurigen Sittenbildes, der Darstellungen aus der Welt der gehobenen Stände, der Bauernstücke, Soldatenbilder und Schlachtenschilderungen.

Der bedeutendste Vertreter des bäuerlichen Sittenbildes in Flandern ist Adriaen Brouwer aus Oudenaarde, der den zweifelhaften Ruf eines Abenteurers und Zechbruders genießt. Fast noch ein Kind, entläuft er dem Elternhaus und wandert nach Holland, wo er um 1620 zu Frans Hals in Haarlem in die Lehre oder jedenfalls in nahe Beziehung kommt. Bereits um 1625 erscheint er in Amsterdam als selbständiger Maler. Nach einem zweiten Aufenthalt in Haarlem kehrt er um 1631/32 nach Flandern zurück und läßt sich in Antwerpen als Meister in die Lukas-Gilde aufnehmen.

Auf der spanischen Zitadelle, in der er wohl wegen eines politischen Vergehens eine leichte Haftstrafe verbüßt, wird der Geselle des Festungsbäckers, Joos van Craesbeck, sein tüchtigster Schüler. Wie hoch Brouwers kleine Tafeln schon um diese Zeit geschätzt und bezahlt werden, beweisen einige Urkunden, wie schlecht dieses Kneipengenie aber mit Geld umzugehen weiß, geht aus einem Verzeichnis seiner armseligen Habe und aus Schuldbriefen hervor. In den wenigen Jahren, die ihm nach seiner Festungszeit noch beschieden sind, lebt er in dem geordneten Haushalt eines befreundeten Kupferstechers. Im frühen Alter von 32 Jahren scheint er ein Opfer der damals in Antwerpen besonders heftig wütenden Pest geworden zu sein. Daß Rubens siebzehn Bilder Brouwers erwarb und Rembrandt acht Gemälde und ein Skizzenbuch von ihm besaß, spricht eindeutig für die Hochachtung, die gerade die Größten seiner Zeit ihm entgegenbrachten. Die zahllosen Anekdoten vom verbummelten Genie, das sich in verrückten Streichen und närrischen Einfällen gefiel, haben freilich den „großen Ruff hoher Vernunft und Fürtrefflichkeit“, den Sandrart seiner Kunst nachsagt, lange verdunkelt.

Die frühesten Arbeiten Brouwers, wie der „Leiermann auf der Dorfstraße“, signiert und 1621 datiert, sowie zwei vielfigurige „Bauernkirchweihen“ (alle in Privatbesitz), sind Bilder mit volkstümlichen Figuren aus dem holländischen Straßenleben, wie sie bei den Nachfolgern Bruegels und im Kreise des Frans Hals beliebt waren, aber sie sind noch unbeholfen im Aufbau und buntfarbig. Schon hier und in den wenig später gemalten Szenen zechender und bezechter Bauern (Amsterdam, Schwerin, Pariser Privatbesitz u. a.), deren derber Humor den Beschauer überrascht und packt, zeigt sich indessen eine Eigentümlichkeit, für die man aus dem Umkreis des jungen Künstlers kein Vorbild kennt. Brouwer befindet sich hier in bewußtem Gegensatz nicht nur zu dem Kultus idealer Schönheit, den die Romanisten betreiben, sondern auch zu der heroischen Welt, in der Rubens, van Dyck und selbst der Bürger Jordaens leben. Immerhin ist Jordaens, wenn er in

seinen bürgerlichen Trinkgelagen ausgelassene Männer und Frauen sich heroenhaft im Schmausen und Zechen betätigen läßt, schon auf dem Wege, den dann Brouwer als Revolutionär und Außenseiter der Gesellschaft beschreitet. Brouwer steigt noch um einige Stufen tiefer und zieht die heroische Geste ins Gemeine und Rohe. In einer Welt grober Sitten und Bräuche greift er zum stärksten Mittel der Charakterzeichnung, zur Karikatur, und gibt seinen Kerlen große Gebärden, als wären sie Helden vom Schlage jener Gestalten, die Rubens verkörpert hat. Seine Bauern sind ein Volk von ungeschlachten Burschen und Weibern, in sackartigen Kleidern, die in elenden Spelunken fressen und saufen, rauchen und gröhlen, seine Kinder plumpe Gnome mit Wasserköpfen und alten Gesichtern, allesamt grimassierende Rüpel und Tölpel, deren zügelloses Gebaren den übermäßigen Genuß von Branntwein verrät. So abstoßend indessen das wüste Treiben in diesen Szenen wirken mag, so fesselnd ist die Entwicklung der künstlerischen Kraft, die sich von Bild zu Bild in der Lockerung und Vereinfachung der Komposition wie in der Bereicherung und Verfeinerung der malerischen Gestaltung offenbart. Die schwerfällige Manier, die allen frühen Arbeiten gemein war, ist bald einer geistvollen Auffassung gewichen, die die Handlung klar aufbaut und die Personen des Dramas mit glänzender Charakteristik der Mimik und der Gesten wiedergibt. Bilder wie die „Dorfbaderstube“, die eine Fußoperation schildert, und der um 1631 in Amsterdam gemalte „Messerkampf“ (beide in der Münchener Pinakothek) sind Meisterwerke von hinreißender Lebendigkeit, die alles, was die holländische Genremalerei damals hervorbringt, weit übertreffen.

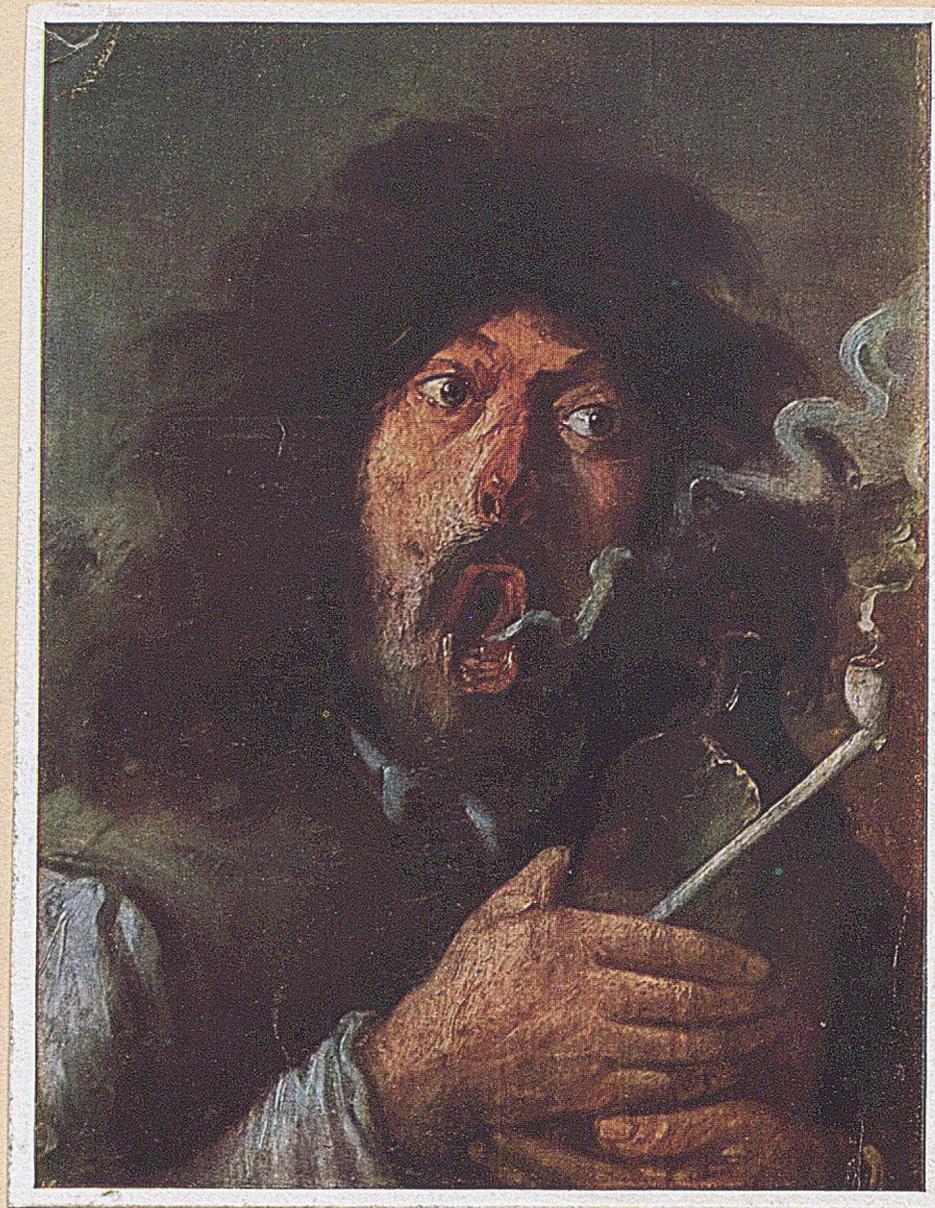
Mit der Übersiedlung nach Antwerpen beginnt Brouwers beste Zeit. Frei und unbefangen, phantasievoll und witzig erfindet er immer neue Kompositionen, indem er die Zahl der Figuren weise beschränkt und durch die Geschlossenheit der Erzählung die stärkste Wirkung erzielt. Mit psychologischem Scharfblick und sicherem Zugriff wird die menschliche Erscheinung im entscheidenden Augenblick des Ausdrucks und der Bewegung erfaßt und in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit vor Augen geführt. Die geheimsten Regungen einer bei aller Rauheit zarten Malerseele erklingen indes in

Cornelis de Vos: Die Töchter des Künstlers. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



der vollkommenen Harmonie sorgfältig und fein abgestimmter Farben, deren unendlicher Reichtum immer aufs neue entzückt. Die beste Vorstellung von diesem Schaffen gewinnt man in der Münchener Pinakothek, die die größte Zahl bedeutender Bilder, die berühmten „Kartenspieler“ und die „Schlägerei am Faß“, die „Würfelnden Soldaten“ und „Weintrinkenden Bauern“, vereint. Zu ihnen gesellt sich eine Fülle gleichwertiger Werke, die sich zerstreut in französischem, englischem, holländischem und amerikanischem Privatbesitz befinden. Unsere Abbildungen zeigen zwei Hauptwerke aus den letzten Jahren der Antwerpener Zeit. Die „Operation am Rücken“ (34×27 cm), die das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. bewahrt, gehört zu den späten Schöpfungen, in denen die Figuren groß und raumfüllend erscheinen, während die malerische Behandlung durch Unterordnung der Lokalfarbe unter einen leichten grauen Gesamtton und durch ebenso kühne wie geistvolle Pinselführung zur höchsten Vollendung gelangt. Mit köstlichem Humor schildert der Künstler den medizinischen Vorgang, den der Dorfchirurg mit stoischem Gleichmut ausführt, der Patient mit schmerzverzerrter Grimasse erträgt und die neugierige Alte mit unverhohlener Schadenfreude und prickelnder Sensationslust begleitet. Es sind im Grunde, nur ins Komische verzerrt, dieselben Typen, die bei anderen Künstlern auf den Darstellungen von Heiligenmartyrien erscheinen: der rohe Henker, der gepeinigte Heilige und der sich an den Qualen weidende Zuschauer. Noch drastischer als die Marterszenen dieser Art wirkt die farbenleuchtende physiognomische Studie des „Rauchers“ (41×32 cm) im Louvre,

Adriaen Brouwer: Operation am Rücken. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Adriaen Brouwer: Der Raucher. Paris, Louvre

mit der uns der Maler vielleicht ein Selbstkonterfei gegeben hat; denn dieses Porträt eines wilden Kerls mit struppigem Haar, der mit aufgerissenen Augen und weit geöffnetem Mund „Ringe zu rauchen“ versucht und die Schnapsflasche mit beiden Händen hält, als wolle er sich von ihr um keinen Preis trennen, paßt eigentlich nicht schlecht zu Sandrarts Äußerung, Brouwer habe sich „durch seine lustige Natur, die zum Possenreißen und Lustreden nach Art des Diogenes Cynici geneigt, fast bey jedermann beliebt gemacht“. Mit welchem anderen Gefühlen jedoch der Meister des bauerlichen Sittenstücks der Natur gegenüberstand, bezeugen einige Landschaftsbilder aus seiner Spätzeit, die mit den großartigen Leistungen Rubens' und der Holländer wetteifern und durch ihre ganz neuartige Auffassung an die reifsten Werke der Landschaftskunst im 19. Jahrhundert, vor allem an Corot und Constable, gemahnen. Meist zeigen sie den rasch vorübergehenden Augenblick einer zauberhaften Beleuchtung, den Durchbruch des Sonnen- oder Mondlichts oder Gewitterstimmungen mit ziehenden Wolken. Das bedeutendste Stück dieser köstlichen Gattung ist der „Sonnenuntergang“ im Londoner Grosvenor House, ein prachtvolles Gemälde großen Formats, in dem der Künstler die Verdüsterung eines goldenen Sommerabends in traumhafter Schönheit verewigt. Aber auch in diesen Landschaften, in denen Brouwer nur selten und sehr sparsam einen Blick in die Ferne eröffnet, bleibt er zumeist ein Schilderer des Bauernlebens, das sich im Vordergrund abspielt. Wenn sich auch hat nachweisen lassen, daß der frühverstorbene Meister

kaum ein Originalbild Pieter Bruegels d. Ä. hat sehen können, und wenn er auch in seiner Einstellung zum Bauertum ganz anders war als dieser große Poet des Landlebens, so darf er doch als der bedeutendste, ja als der einzige große Nachfahre des älteren Bauernschilderers gelten.

DAVID TENIERS D. J. (vor dem 15. XII. 1610 bis 25. IV. 1690). Brouwers Kunst, deren treibende Kraft sich am stärksten in Holland auswirkte, fand im Bereich der flämischen Malerei nur wenige Nachfolger. Der volkstümlichste und erfolgreichste ist David Teniers, der zum Unterschied von seinem gleichnamigen Vater, einem mittelmäßigen Landschafts- und Genremaler, der Jüngere genannt wird. Die handwerkliche Ausbildung in der väterlichen Werkstatt in Antwerpen gibt ihm frühzeitig eine erstaunliche Fertigkeit, mit der er rasch ein Bild nach dem anderen malt, um den arg verschuldeten Alten von Haftstrafen zu befreien. Im Jahre 1633 läßt er

sich als Meister in die Lukas-Gilde aufnehmen, und bereits 1637, als er Jan Bruegels Tochter Anna, Rubens' Mündel, heiratet, hat er es zu Ansehen und Vermögen gebracht. Von dieser Zeit an können wir Teniers' Schaffen gut verfolgen, zumal er seine Bilder, von denen sich mehr als tausend erhalten haben, häufig datiert. Im Jahre 1651 übersiedelt er nach Brüssel, um in die Dienste des Statthalters Erzherzog Leopold Wilhelm als Hofmaler und Galeriedirektor zu treten. Die Einkünfte aus dieser Stellung und die ertragreichen Beziehungen zu anderen kunstsinigen Höfen erlauben ihm bald den Bau eines eigenen Hauses, das er sich prächtig einrichtet, und einige Jahre danach den Kauf eines Landgutes zwischen Brüssel und Antwerpen. Aber vergebliche Bemühungen um ein Adelsprädikat, unaufhörliche Streitigkeiten und Prozesse vergällen dem ehrgeizigen Mann den Genuß seiner glänzenden Erfolge und verdüstern seinen Lebensabend, den er hochbetagt in Brüssel beschließt.

Teniers' früheste datierbare Arbeiten sind um 1632/34 entstandene Darstellungen des „Verlorenen Sohnes bei den Dirnen“ (Berlin und München) und der „Fünf Sinne“ (Brüssel), die er in der damals beliebten Form des flämischen Gesellschaftsstückes gibt. Unmittelbar folgen ihnen die ersten Bauern- und Kneipbilder, deren derbe Auffassung und starke Helldunkelwirkung die Nähe Brouwers verraten. Aber weder die „Zechenden Bauern“ (Mannheim), noch die als Gegenstücke gemalten „Trinker“ und „Spieler“ (Kassel), die lange für Werke Brouwers gehalten wurden, noch die in großer Zahl folgenden Darstellungen ähnlicher Art, besitzen die ursprüngliche Frische und Lebendigkeit ihrer Vorbilder. So geschickt Teniers in der Nachahmung ist, so unterhaltsam er zu erzählen vermag, überall spürt man den Mangel eigener Kraft und Erfindung. Erstaunlich bleibt bei alledem die Ausweitung des Darstellungskreises, der das Leben des flämischen Volkes in allen seinen Äußerungen umfaßt. Teniers malt außer biblischen und poetischen, mythologischen und historischen Szenen ländliche Feste und Vergnügungen, Hochzeiten und Jahrmärkte, Bauern und Handwerker bei den verschiedensten Beschäftigungen und Spielen, Trinker und Raucher,

Soldaten in ihren Wachtstuben, Gelehrte, Ärzte und Alchemisten in ihren Studierzimmern und Werkstätten, Quacksalber und Zahnbrecher, Zauberer und Hexen, Grotten und Spukszenen, Ställe und Küchen, kostümierte Affen und Katzen, Stilleben und Landschaften, genrehafte Porträts und Familiengruppen, Ansichten der Bildersäle in der herzoglichen Kunstsammlung und außerdem nicht weniger als 244 Kopien ihrer Gemälde als Vorlagen für die Radierer des Galeriewerkes, das er im Jahre 1660 herausgibt.

Das mit feinem farbigen Empfinden zusammengeschlossene Bild, das wir hier wiedergeben, die „Bauernkirmes“ in Amsterdam (0,78 × 1,07 m), stammt aus dem Anfang des Jahrzehnts 1640/50, Teniers' reichster und reifster Schaffenszeit. Wie eine flämische Kirchweih wirklich aussah, wie „heidnisch“ und ausgelassen es seit alters bei diesen Erntedankfesten zugeht, haben uns Rubens, Brouwer, Jan Bruegel und andere freilich mit größerer

Wahrheitsliebe und ohne Rücksicht auf zarte Gemüter gezeigt. So brav und gesittet, wie sich die Bauern hier bewegen, konnte nur ein Hofmaler das Landvölkchen sehen oder ein Künstler, der, ganz im Gegensatz zu Brouwer bürgerlich- aristokratisch gesinnt, den höfischen Kreisen zu gefallen sucht. An dem Häuschen rechts lehnt sich wohl einer an die Wand, um das zuviel Genossene wieder von sich zu geben, links vorne ist auch einer bei den Schweinen auf das Misthäufchen gesunken, und dahinter steht ein Mann zu anderer Verrichtung an der Wand des Wirtshauses, aber die übrigen Leutchen sitzen doch recht manierlich an großen Tischen oder schwingen in angelernter Geziertheit zu der Musik eines Dudelsackpfeifers ihr Tanzbein, als erwarteten sie den Besuch des wohlwollenden Gutsherrn, der denn auch auf vielen Bildern, mit seiner Gattin



David Teniers d. J.: Bauernkirmes. Amsterdam, Rijksmuseum

lustwandelnd und dem einfältigen Treiben seiner Leute zuschauend, persönlich erscheint. Die flämische Dorflandschaft, der Teniers in den dreißiger und vierziger Jahren im Anschluß an Brouwers feinsinnige Stimmungskunst leicht hingestrichene und zarte Bildchen widmet, wird von ihm in späteren Jahren flauer und fader behandelt, und auch seine sittenbildlichen Darstellungen des Landlebens werden immer dürftiger und ausdrucksloser. Im „Zeitalter der Schäferliebschaften“ im 18. Jahrhundert erhalten Teniers' bukolische Bauernlustbarkeiten freilich noch die Bedeutung von saftvolleren Vorbildern, denn das Rokoko versüßlicht die Bauern-, Hirten- und Schäfermalerei zuletzt bis zur Unerträglichkeit.

Nach Rubens' Tode im Jahre 1640 ist die reich entfaltete Blüte der flämischen Malerei im 17. Jahrhundert rasch verwelkt. Van Dyck, der einzige, der seine Nachfolge hätte antreten können, überlebte ihn nur um ein Jahr, und die stärkste Sonderbegabung neben ihnen, Adriaen Brouwer, war sogar vor Rubens dahingegangen. Alle übrigen, die noch etwas bedeuteten, und denen weiterzuleben vergönnt war, verfielen seit der Jahrhundertmitte in Routine oder Erstarrung; ihre beste Zeit war vorüber. Ihre Tat, die Ausbildung der Sondergattungen in der Malerei, war jedoch nicht vergebens getan, ihre Saat ging alsbald auf, und zwar in Holland.

DIE HOLLÄNDISCHE MALEREI IM 17. JAHRHUNDERT

Als sich die sieben niederländischen Nordprovinzen Holland, Zeeland, Friesland, Overijssel, Geldern, Utrecht und Nordbrabant von Spanien losgesagt hatten und ihren eigenen Staat zu zimmern begannen, da standen die Bürger dieses neuen Staatswesens vor einer Fülle bedeutsamer Aufgaben, die sie mit der ihnen eigenen Klarheit und Nüchternheit bedächtigen Denkens und tatkräftigen Handelns zu lösen unternahmen. Auch nachdem die Trennung vom Deutschen Reiche durch den Westfälischen Frieden 1648 vollzogen und die spanische Fremdherrschaft endgültig beseitigt war, hatte man sich bis zum Jahrhundertende auswärtiger Feinde zu erwehren, namentlich Frankreichs und Englands. Die holländische Flotte war im 17. Jahrhundert die mächtigste der Welt. Neben dem berühmten Admiral de Ruyter, der 1667 die Themse blockiert, haben zahlreiche andere volkstümliche Seehelden in meist siegreichen Seeschlachten für Hollands Waffenhonore und Freiheit gestritten. Nicht minder tatkräftig zeigten sich die Holländer bei der Erwerbung überseeischer Kolonien in Ost und West; 1602 war in Amsterdam die Ostindische Compagnie, 1621 die Westindische Compagnie gegründet worden, deren erfolgreiches Wirken Holland zu einem der reichsten Länder Europas gemacht hat. Die Schützengilden in den Städten hielten während der kurzen Friedenszeiten die kriegerischen Traditionen wach. Auch die Innenpolitik und das kirchliche Leben waren durch kampffreie Auseinandersetzungen gekennzeichnet, in denen sich der nüchterne Sinn der Holländer und ihre bürgerliche Tüchtigkeit bewährten. Größten und unvergänglichen Ruhm aber erwirbt Holland im 17. Jahrhundert durch seine Malerei. Man konnte erwarten, daß bei so kriegerischen Zeiten die Künste schwer darniederliegen würden, zumal hier der Bildersturm 1566 stärker als anderswo gewütet hatte und die calvinistische Konfession streng gegen jeden Bilderschmuck in den Kirchen auftrat. Aber das Gegenteil ist der Fall: das kleine Land bringt eine unvorstellbar große Zahl bedeutender und eigenartiger Maler hervor, darunter Meister, die zu den ersten aller Zeiten gehören. Mindestens aber konnte man erwarten, daß die Kunst des heldenhaft für seine Freiheit kämpfenden Volkes einen heroischen Grundzug haben würde; auch das Gegenteil hiervon ist jedoch festzustellen. Während der führende Meister der Flamen, die doch politisch unterjocht blieben, Rubens, in seiner Kunst das Heroische in stärkster Ausprägung repräsentiert, kommt in Holland, das einer einzelnen Persönlichkeit auch auf dem Gebiete der Kunst nicht die führende Rolle zuerkennen will, das Stille, Schlichte und Innerliche fast in allen Kunstäußerungen zum Ausdruck. Trotz ähnlicher Erbanlage und mannigfaltiger nachbarlicher Beziehungen entfernt sich das Schaffen holländischer Künstler im 17. Jahrhundert weit von dem der stammverwandten Flamen, das aus echtster Barockgesinnung erwächst. Was landläufig als Kennzeichen des Barockstils gilt: das Unruhvolle gegenüber dem Ausgewogenen der Renaissance, das Überschwengliche, Erregte, Kraftgeschwellte, das rauschende Pathos, das Repräsentative, das mit dem Siegerwillen der katholischen Gegenreformation und der Prachtliebe des fürstlichen Absolutismus einhergeht, all das liegt außerhalb des holländischen Kunstwollens in diesem Zeitalter. Dennoch gehört auch die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts durch ihre eigenwillige, nationale Stellungnahme gegenüber künstlerischen Aufgaben, durch den ausgesprochenen Gegensatz ihrer Kunstauffassung gegen Renaissance und Manierismus und durch die neuartige Formulierung ihrer Augenblicke zum Barock, bildet einen wesentlichen Bestandteil, wenn auch Sonderfall dieses weltumspannenden Stiles. Die kirchliche Kunst, die in den katholischen Ländern einen neuen, bis dahin unerhörten Glanz entfaltet, kann ihr in dieser Zeit kein Vorbild mehr sein, seitdem man ihren Inhalt als Götzendienst verworfen hat. Fast ihr ganzer Motivenschatz ist für den holländischen Künstler wertlos geworden, seitdem die Kirchenräume auf Bilderschmuck verzichteten, und auch für das private Andachtsbild werden, wenn überhaupt, gerne andere Motive als bisher aus der Bibel hervorgeholt. Ja, man bevorzugt aus dieser von den Calvinisten als Buch der Bücher verehrten Legendenammlung der alten Christen und Juden zumeist novellenhafte Historien, die mit den christlichen Glaubenslehren recht wenig zu tun haben, wie die Geschichten von Tobias, Simson oder Saul, die man zudem mit einem ganz persönlichen Erlebnisgehalt erfüllt. Ähnlich verfährt man

mit den mythologischen Stoffen und den Allegorien, die bisher fürstlicher Ruhmsucht und Überheblichkeit schmeichelten und nun teils als Sinnbilder menschlicher Leidenschaften, teils als komische oder tragische Anekdoten behandelt werden.

Weit mehr Raum als alle Motive dieser Art nehmen in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dagegen die einfachen, stillen Alltagslebnisse ein. Man malt am liebsten das, was man täglich vor Augen hat, das Leben und Treiben des Bürgers, des Bauern, des Soldaten, des Straßenhändlers und des Ausrufers, des Kaufmanns und des Marktschreiers, des Stubengelehrten und des Scharlatans, der Hausfrau und des Küchenmädchens, das Geschehen auf den Plätzen und Straßen der Städte und Dörfer, auf den Kanälen und Flüssen sowie am Meeresstrand, auf den Viehweiden, in den Gärten und auf den Höfen der Häuser wie in den Wohnräumen, den Dielen und Küchen, den Wirtsstuben, Schulzimmern und Kirchen. Kein Winkel, kein Beruf, kein Teil des täglichen Daseins ist unwürdig, abgeschrieben zu werden. Um so mehr Liebe wird auf die Art der Darstellung verwandt, auf die Köstlichkeit der Malerei, die Feinheit der Wiedergabe und auf die Ausprägung des persönlichen Stiles, dem von der Feinpinseligkeit bis zur impressionistischen Formaflösung unendliche Möglichkeiten offen stehen. Das gleiche Motiv immer wieder in wenig veränderter, ja in gleichartiger Weise zu malen, wird der Künstler nicht müde. Nur wenige haben den Ehrgeiz, alles zu versuchen; die meisten bleiben bei dem Fach, in dem sie ihre ersten Erfolge hatten. Da spezialisiert sich der eine auf das Stilleben, ja nicht einmal auf diese Gattung im allgemeinen, sondern darin wieder auf ein Sondergebiet und malt nur tote Fische oder nur Blumen. Von den Tiermalern malt der eine nur Kühe, der andere nur Pferde, von den Landschaftlern der eine nur „Marinen“, also Bilder mit Schiffen, der andere nur Viehweiden, der eine nur Dünen, der andere nur Architekturen, ja mancher beschränkt sich gar nur auf Innenansichten von Kirchen. Man trennt von den Landschaftsmalern als eine Sondergruppe die Maler der Figurenlandschaften ab, in denen Figur und Natur sich etwa die Waage halten. Unter den Genremalern unterscheidet man die Künstler des vornehmen Gesellschaftsstückes, der Bauernszenen und des Soldatenstückes; es ist bezeichnend für die Holländer, daß sie den Soldaten selten bei seinem eigentlichen „Handwerk“, dafür um so mehr beim Saufen und Kartenspielen in den Wirtsstuben oder bei Tändeleien mit Dirnen schildern. Fragt man angesichts dieser schier grenzenlosen Bildererzeugung, die außerhalb des Porträtfaches nicht mehr auf Bestellung, sondern nach Lust und Laune oder aus tiefstem Drang des Gestaltenmüssens erfolgt, nach den wirtschaftlichen Grundlagen des Malerberufs in Holland, so enthüllt sich allerdings die Kehrseite solcher Überproduktion, denn nur wenige und nicht etwa nur die besten finden ihr Brot durch ihre künstlerische Betätigung. Die meisten haben nebenbei oder hauptsächlich noch einen „bürgerlichen Beruf“, der sie ernährt. Viele sind Kunsthändler oder Kaufleute, Kneipenwirte oder Schiffer, der berühmte Ruisdael ist sogar Chirurg. Am günstigsten gestellt sind die Porträtmaler, denen es nicht an Aufträgen fehlt.

ABRAHAM BLOEMAERT (24./25. XII. 1564 bis 27. I. 1651). Die auch nach der Befreiung der Niederlande beim katholischen Glauben gebliebene Bischofs- und Provinzialhauptstadt Utrecht hatte von allen Städten der nördlichen Niederlande die engsten Beziehungen zur romanischen Welt; 1522 war ein Utrechter sogar Papst (Hadrian VI.) geworden. Hier lebte seit 1517 einige Jahre einer der ersten Italiener unter den niederländischen Malern, Jan Gossaert (um 1478 – um 1533/36). Hier wirkte auch nachhaltig sein mutmaßlicher Schüler Jan van Scorel (1495–1562), der die italicische Kunstweise in jahrelangem Aufenthalt in Venedig und Rom in sich aufgenommen hatte und dann in seine Heimat verpflanzte. Und hier wurde geboren, lebte und schuf bis 1567 Scorels Schüler, der weitgereiste Anthonis Mor (um 1519 – um 1576), der Porträtist der internationalen Hofwelt. Diese von der romanischen Kunst zehrende niederländische Manieristenschule in Utrecht erhält im 17. Jahrhundert neuen Auftrieb besonders durch Abraham Bloemaert, der, in Dordrecht als Sohn eines Bildhauers und Baumeisters geboren, 1576 zum erstenmal nach Utrecht kommt. Er lernt bei seinem Vater zeichnen, ist dann kurze Zeit bei einem Utrechter Maler und kopiert

bei einem Kunstlichaber Bilder italienisierender Meister; sein Vorbild ist vor allem der Antwerpener Romanist Frans Floris (vor 1520–1570). Um 1580–1583 ist er in Paris in verschiedenen Werkstätten tätig. Nach Utrecht zurückgekehrt, schließt er sich wieder seinem Vater an, der ihn 1591 nach Amsterdam mitnimmt, und macht nun als Amsterdamer Bürger eine eigene Werkstatt auf. Hier beginnt er Bilder biblischer und mythologischer Stoffe in der international gültigen Art der romanistischen Manieristen zu malen, großfigurige Darstellungen mit nackten, schlanken, lebhaft bewegten Gestalten. In diesem Stil arbeitet er auch nach seiner endgültigen Niederlassung in Utrecht (1594) weiter. Nicht nur vier begabte Söhne, sondern auch zahlreiche andere Künstler werden von ihm ausgebildet oder gehen durch seine Werkstatt; von ihnen nennen wir als den bedeutendsten Gerard van Honthorst (1590–1656), der später in Rom in den Bann Caravaggios gerät

und besonders als Maler von halbfigurigen Spieler- und Soldatenbildern beliebt wird.

Bloemaert bleibt aber in Utrecht nicht einseitig bei großfigurigen Szenenbildern und der wild verschränkten Vielleibmalerei seiner Jugendzeit stehen, sondern zeigt sich neuesten Anregungen zugänglich. Er verringert nach 1600 die Anzahl der Gestalten in seinen Bildern; in den dreißiger Jahren malt er auch einzelne anmutige Halbfiguren, und später hat er sogar der

Landschaftsmalerei, die neben ihm in Holland aufblüht, sein Interesse zugewendet. Wir bringen eines dieser wenigen Gemälde, in denen die mit den Augen des neuen Jahrhunderts geschaute Landschaft eine bestimmende Rolle spielt, den „Bauernhof“ im Berliner Museum (0,91 ×

1,33 m), da dieses Bild zugleich einen Seitenblick auf die erste Blüte jener Bildgattung im Norden ermöglicht. Seit den fast aus der Vogelschau gesehenen Weltpanoramen des Joachim de Patenir (um 1475/80–1524) und den weit in die Tiefe stoßenden sachlichen Heimatschilderungen Pieter Bruegels d. Ä. (um 1525/30–1569) war man zu Beginn des 17. Jahrhunderts bei aller Buntheit und Vielfältigkeit des Sichtbaren, auf das man nicht verzichten wollte, bereits auf dem Wege zu einer naturnäheren Form des Landschaftsbildes. Die hervorragendsten Landschaftler dieser Stufe waren Jan Bruegel d. Ä. (1568–1625) und Josse de Momper (1564–1635) im Süden sowie Adriaen van de Venne (1589–1662) im Norden. An die Stelle der wimmelnden Fülle tritt erst allmählich die einfache, anspruchslose Umwelt. Einen großen Schritt zur Vereinfachung bei tiefer gezogenem Horizont machte Ende der zwanziger Jahre Esaias van de Velde (um 1590–1630), und in den dreißiger Jahren, als in den Südprovinzen Brouwer, Rubens und Teniers die flämische Heimat neu entdecken, haben im Norden Herkules Seghers (1589 – um 1645/50) und noch stärker Jan van Goijen (1596–1656) den ersten klassischen Ausdruck für die schlichte, unscheinbare holländische Dorf- und Flachlandschaft mit dem stillen Schimmer der Ferne gefunden. Von allen diesen Meistern hat Bloemaert etwas gelernt und aufgenommen. Unser Bild, das wohl aus den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammt – datierte Gemälde ähnlicher Art

befinden sich in der Lichtenstein-Galerie in Wien (1645) und im Utrechter Museum (1646) –, erinnert in der buntfarbigen Mannigfaltigkeit des Vordergrundes, wo Mensch, Tier, Gerät und Bauwerk mit gleicher Anteilnahme geschildert werden, noch an Jan Bruegels d. Ä. Art der Darstellung, aber die natürliche Lage des Horizontes zeigt schon den Fortschritt an. Durch den Wechsel hellerer und dunklerer Streifen von Feldern wird ein allmählicher Übergang zur dunstigen Luftverschleierung am Horizont hergestellt. Ein dunkler Schattenstreifen ganz vorn, wie ihn Seghers und van Goijen in den vierziger Jahren lieben, und die Diagonale, die in der Art Elsheimers die Bildfläche in ein helles und ein dunkles Dreieck teilt, geben dem Bildbau Festigkeit. In fein durchbrochener Silhouette greifen Äste und Zweige der Laubbäume in den Himmel; für eine plastisch klare, geschlossene Baumform hat indessen diese Entwicklungsstufe der Landschaftskunst noch keinen Sinn.

FRANS HALS (um 1580/84 bis 28. VIII. 1666). Haarlem, die westlich von Amsterdam gelegene Heimatstadt des größten holländischen Bildnismalers Frans Hals, ist schon seit dem 15. Jahrhundert für die Geschichte der Malerei wichtig. Von hier war Dirk Bouts gekommen, der sich um 1440 in Löwen in Brabant niedergelassen hatte, und hier hatten sich im gleichen Jahrhundert Aelbert van Ouwater und Geertgen tot Sint Jans ansässig gemacht. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts sind hier ferner Jan Mostaert und zeitweilig der Utrechter Jan van Scorel tätig. Was gegen Ende dieses Jahrhunderts für Utrecht Abraham Bloemaert ist, das bedeuten gleichzeitig für Haarlem die drei Romanisten Carel van Mander (1548–1606), der

Geschichtsschreiber der niederländischen Malerei und als Maler möglicherweise Lehrer des Frans Hals, der Graphiker Hendrik Goltzius (1558–1617) und Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638), der durch seine Schützenstücke für Hals Bedeutung gewinnt.

Angeblich aus einem Haarlemer Geschlecht stammend, soll Frans Hals als Sohn eines Mechelner Tuchwikers in Antwerpen geboren worden sein; indessen ist weder Geburtsort noch Datum mit Sicherheit feststellbar. Seit mindestens 1591 ist die Familie Hals in Haarlem ansässig, denn für dieses Jahr ist hier die Geburt des jüngeren Sohnes Dirk beglaubigt, der später in die Werkstatt seines Bruders eintrat und sich als Maler von Sittenbildern aus der wohlhabenden Gesellschaft einen Namen machte. Frans Hals ist weder in Italien gewesen, noch hat er Haarlem auf längere Zeit verlassen. Seine erste Gattin starb, einen Sohn hinterlassend, der später auch Maler wurde, im Juni 1615 nach etwa fünfjähriger Ehe; die irriige Ansicht, daß der Künstler sie totgeprügelt habe, entstand durch falsche Deutung einer Urkunde von 1616, nach der ein Namensvetter wegen Trunkenheit und Mißhandlung seiner Frau bestraft wurde. Anderthalb Jahre nach dem Tode der ersten Frau ist Frans Hals wieder verheiratet, und wenige Tage nach der Hochzeit wird ihm das erste der zehn Kinder seiner zweiten Ehe geboren, von denen sechs Söhne später ebenfalls Maler wurden. Obgleich der vielbeschäftigte Meister



Abraham Bloemaert: Bauernhof. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

zeitlebens gut verdient haben muß, ist er nie zu Wohlstand gelangt, ja in den letzten Jahren ist es ihm sogar so schlecht gegangen, daß er auf die Unterstützung der Armenverwaltung angewiesen war.

Von Anfang an bricht Frans Hals mit der italicisierenden Tradition der Manieristen, mit ihren kirchlichen und höfischen Themen und wendet sich ausschließlich der Schilderung der heimischen Wirklichkeit zu. Man kennt weder mythologische noch religiöse Bilder von seiner Hand, weder Akte noch Landschaften, weder Graphiken noch gesicherte Zeichnungen. Er beschränkt sich vollkommen auf die Malerei von Bildnissen und bildnisartigen Genredarstellungen aus dem Haarlemer Straßen- und Kneipenleben und verwendet auch im Hintergrund seiner Bilder nur so sparsam wie möglich Landschaftliches; einmal malt er in ein Fruchtbild des Haarlemer Stillenmalers Nicolaes van Heussen (geb. 1599) die Figur einer Obstverkäuferin hinein. Den größten Ruhm erntete er bei Mit- und Nachwelt mit seinen Schützenstücken, die wir vorweg behandeln wollen.

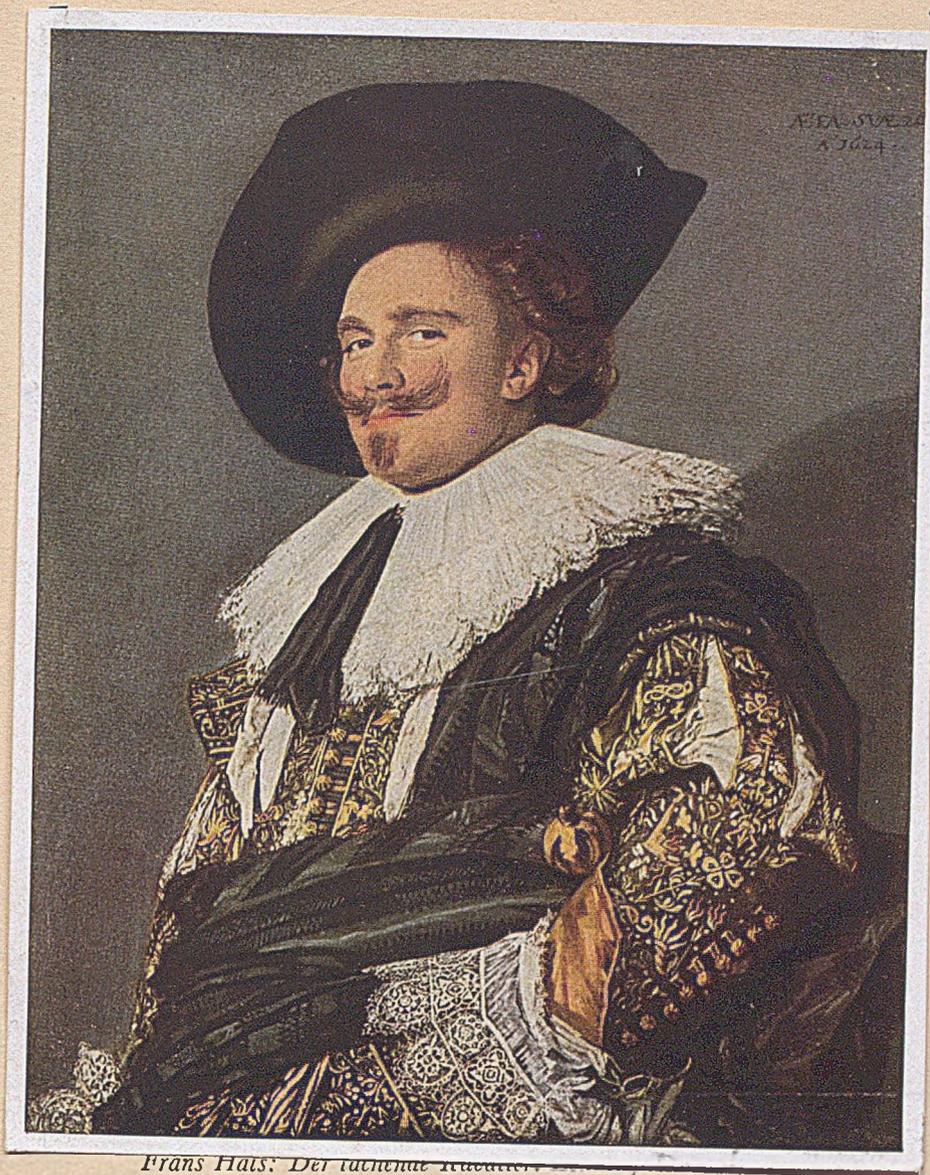
Das Schützenstück, das im protestantisch gewordenen Holland in gewissem Sinne das Bildschema der christlichen Themen „Abendmahl“ und „Gefangennahme Christi“ oder der „Bacchusfeste“ übernimmt und ins Weltlich-Bürgerliche überträgt, hat in Amsterdam und Haarlem schon eine fast hundertjährige Tradition, als sich Hals der Gattung zuwendet und an die Stelle des einförmigen Nebeneinander oder der manieristisch eng gedrängten Versammlung um einen speisenbedeckten Tisch seine lebendigen Gruppenbilder setzt. Hals hat für die beiden Schützengesellschaften (die „Doelen“) seiner Heimatstadt fünf Doelenstücke gemalt, für die St.-Joris-Doelen (Georgs-Schützen) drei und für die Cloveniers-Doelen (Adrians-Schützen) zwei; sie befinden sich alle im Frans-Hals-Museum in Haarlem. Schon das erste dieser Bilder, das „Festmahl der Offiziere der Georgs-Schützen“ von 1616, läßt trotz gewisser Altertümlichkeiten die Wendung zum Barock erkennen. Ein Vorgang, der sich zum Teil außerhalb des Bildes abspielt, ist geschickt für die Bildanordnung genutzt. Zu den bereits am Tisch sitzenden alten Kämpen, denen der Hauptmann soeben den Braten vorschneiden will, treten, von einem Leutnant begleitet, zwei jugendliche Fähnriche, in deren Fahnen sich die Farbigeit des Gemäldes sammelt. Ein Teil der Männer blickt wohlgelaunt aus dem Bilde heraus, wahrscheinlich auf eine Abord-

nung der Mannschaften, die man sich vor der Szene denken muß. Mit großer Kunst ist jeder Person der gleiche Wert im Bilde gegeben worden, wie es die demokratische Gesinnung der Männer verlangte, die dem Künstler den gleichen Anteil am Honorar zahlten. Die beiden nächsten, farbig viel reicheren Bilder, die eine Zusammenkunft der Offiziere der Adrians-Schützen im Oktober 1622 (wahrscheinlich ein oder zwei Jahre später gemalt) und wieder ein Treffen der Georgs-Schützenoffiziere (1627) schildern, scheinen lockerer gefügt, sind aber wohlberechnet im Aufbau und in der malerischen Gesamtwirkung. Die ungezwungen miteinander sprechenden Gildenmitglieder sind vom Wein schon angeregt und in heiterer Stimmung; alles ist in Bewegung, als ob man nach beendetem Schmaus vor dem Aufbruch stehe. Auf unserem Bilde von 1633 (2,03 × 3,32 m), das der Adrians-Schützengilde gewidmet ist, scheinen die in den Farben der Oranier festlich geschmückten Männer durch die neuen Kriegswirren ernster gestimmt, ihr Gebaren ist zurückhaltender. Sie sind nicht zum fröhlichen Mahl oder Trunk vereint, sondern sitzen oder stehen in zwei Gruppen zu je sieben Mann im Park ihres Doelenhauses, als erwarteten sie den Vorbeimarsch oder die Formierung der Wachmannschaften, von denen man zwei im Hintergrund Posten beziehen sieht. Besonders eindrucksvoll ist die Farbenpracht und die Gruppierung auf der linken Hälfte, die von Fahnen und goldtauschierten Hellebarden eingerahmt wird. Hier thront der Hauptmann der Kompanie in achtungsgebietender Haltung, rechts und links von je einem weiter vorn stehenden Offizier flankiert, während auf der rechten Bildseite eine umgekehrte Anordnung herrscht, denn hier steht ganz vorn in der Mitte ein Oberleutnant mit prächtiger Schärpe, und rechts und links von ihm sitzt je ein Leutnant am Tisch; der eine von ihnen, der mit dem aufgeschlagenen Buch, ist der Maler Hendrick Pot. Auch alle übrigen Personen sind uns dem Namen und militärischen Rang nach durch ein außerhalb des Gemäldes angebrachtes Namensschild überliefert; es verweist auf Nummern, die auch in unserer kleinen Wiedergabe auf den Gewändern einiger Offiziere sichtbar sind. Jedes der Gildenmitglieder ist trefflich charakterisiert, auch die ein wenig zurückstehende zweite Reihe, die die beiden Gruppen nach dem Hintergrund zu beinahe gleichmäßig abschließt. Unbekümmert um Naturwahrheit läßt der

Meister das von links einfallende Licht die Gestalten leuchtend vom Grund abheben, der in dunkle Abendschatten getaucht ist und dem malerischen Zusammenschluß des Bildes dient. Auf dem letzten Schützenstück (1639), das wieder ein Zusammensein der Georgs-Schützen darstellt, finden wir den Meister selber als Sergeanten bescheiden im Hintergrund. Als Bildmotiv ist diesmal die Formierung der Schützenkompanie bei vollem Tageslicht im Freien gewählt, während auf einem sechsten für Amsterdamer Schützen gemalten Bild (1633; Amsterdam, Rijksmuseum), das als einziges Ganzfiguren zeigt, die Aufstellung der Offiziere vor dem Schützenhause etwa der Art unseres Bildes entspricht. Leider hatte der Meister die Lust verloren, zur Porträtierung der einzelnen Männer immer wieder nach Amsterdam zu reisen. Nachdem er die Komposition festgelegt hatte, wollte er die Köpfe in einzelnen Ölstudien aufnehmen, wie sie sich zu anderen Bildnissen mehrfach erhalten haben, und dann das Gemälde in seiner Haarlemer Werkstatt fertigstellen. Als die Herrschaften darauf nicht eingingen, verlangte Hals mißlaunig, sie möchten ihn in Haarlem aufsuchen, wenn sie sich von ihm porträtieren lassen wollten. Daraufhin übergab man die Ausführung Pieter Codde (um 1600–1678), der das herrlich begonnene Werk verdarb; in Bartholomäus van der Helst (1613–1670), der um diese Zeit in Amsterdam Gildenbilder und Porträts von packender Lebendigkeit schuf, hätte man gewiß einen geeigneteren Vollender des Werkes gefunden.

Frans Hals: Versammlung der Offiziere der Adrians-Schützen. Haarlem, Frans-Hals-Museum





Frans Hals: Der lachende Kavalier.

Frans Hals hatte nicht mit Gruppenbildern begonnen. Die frühesten Arbeiten, die wir von ihm kennen, sind sachliche und schon meisterlich gemalte Porträts in der plastischen Art der Köpfe auf den Schützenstücken; das früheste trägt die Jahreszahl 1610, ist also das Werk eines etwa 26–30-jährigen. Von den noch sorgfältig modellierten Porträts aus der Zeit der ersten Schützenbilder ist der hier wiedergegebene „Lachende Kavalier“ in der Wallace Collection in London (1,08 × 0,95 m) das farbenprächtigste; es ist 1624 gemalt und stellt laut Inschrift einen 26-jährigen Mann dar. Sein glänzend durchgearbeiteter Kopf mit dem martialisch aufgezwickelten Schnurrbart und kecken Kinnbärtchen und dem sieggewohnten Lächeln ist zwischen dem mächtigen schwarzen Hut und der bravourmäßig hingestrichenen Spitzenkrause höchst wirkungsvoll eingebettet. Er trägt ihn recht hoch und stemmt dazu mit echt barockem Auftrumpfen die Hand in die Seite. Die feinen Spitzen der Manschetten, die Stickerei der geschlitzten Ärmel und das Muster der schwarzgrauen Atlasschärpe scheinen mit feinpinseliger Sorgfalt nachgezeichnet, aber der Künstler hat seine Porträtaufgabe über kleinlicher Ornamentwiedergabe nicht vernachlässigt, vielmehr alles Beiwerk der Absicht untergeordnet, das herrisch stolze Wesen dieses eleganten und selbstbewußten Haudegens in voller Klarheit zum Ausdruck zu bringen. Und wie er hier im scharfen Herausarbeiten der individuellen Persönlichkeit den Typus eines Offiziers aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges erschafft, so gelingt es ihm in anderen getreuen Bildnissen, den Gelehrtentypus unter den katholischen und protestantischen Geistlichen, unter den Schulrektoren, Historikern und Ärzten, den Typus des eleganten Junkers und Lebemanns, des selbstsicheren Bürgermeisters und Ratsherrn und des

glaubensstarken, streitsüchtigen calvinistischen Predigers, des tüchtigen, strebsamen und des wohlhabenden, erfolggesättigten Kaufmanns, des geschneigelten französischen Schönschreibers und des fröhlichen Zandvoorder Fischervölkchens, des zu Wohlstand gelangten Heringshändlers und des sorgfrei fiedelnden oder klimpernden Galgenvogels, des gewichtigen Brauereibesitzers und des lustigen Zechers, des zutunlichen Wirtstöchters und der zigeunernden Dirne, der kinderlieben Amme und der keifenden Kupplerin, der biedereren Hausfrau und der vornehmen Dame und nicht zuletzt der würdevollen Matrone und der unbeschwert glücklichen Kinder zu treffen. Das Animalisch-Triebhafte wie das Fein-Gesittete, das Bürgerlich-Behäbige wie das Frisch-Urwüchsige – wer hat das vor oder neben Frans Hals, ja nach ihm mit gleicher Meisterschaft darzustellen vermocht! Er erfäßt das Individuelle und das Typische mit unfehlbarer Sicherheit und hält die flüchtige Gefühlsregung fest, ebenso wie die ausgeprägten Charaktereigenschaften. Sein Modell wachsam beobachtend, findet er den mimischen „Spitzenausdruck“, der das Wesen eines Menschen und seines Schlags erschöpfend wiedergibt, die für ihn jeweils typische Form des Blickens, Sinns, Grübelns oder Dösens, des Frohseins, Schmunzelns, Lächelns, Lachens, Grinsens oder Jauchzens im bezeichnendsten Augenblick. So wenig wie ihm närrische Eitelkeit oder Spottlust in den Zügen eines Menschen entgeht, so wenig entgeht ihm die Resignation zurückgesetzten Alters oder der heimliche Kummer eines Verwachsenen. Es ist aber nicht nur das forschende Auge des Psychologen, das diese Meisterwerke der Menschendarstellung hervorbringt, nicht minder daran beteiligt sind der geometrisch rechnende Verstand, der die Bildfläche aufs wirkungsvollste aufteilt, und das ungemein schmiegsame Handgelenk, das sich der Mittel einer folgerichtig entwickelten Malkunst bedient. Dieses Malwerk schreitet bei ihm von sorgfältig verschmelzendem Farbauftrag in stetiger Umbildung weiter bis zu einer Art impressionistischer Technik. Schon in frühen Bildern zeigt sich hier und da

Frans Hals: Zigeunerin. Paris, Louvre



eine freiere Pinselführung, eine breitere, flüssigere Malweise, eine stoßweise modellierende Formgebung. Zunächst macht sich das „Impressionistische“ in der schimmernden Oberfläche weißer Kragen, in den Glanzfalten der schwarzen Atlasstoffe, im weichen Fließen eines Pelzbesatzes, im Gekräusel von Bart und Haar und im Geflimmer der Spitzen bemerkbar, später breitet es sich über die ganze Bildfläche aus. Die unvermittelt und unvertrieben nebeneinander und scheinbar kreuz und quer gestrichenen Farbflecke, die wie zufällig hingeworfen und nach flüchtiger Schnellmalerei aussehen, sind in ihrer Stärke, Länge, Breite und Richtung aufs genaueste berechnet, Ergebnis schärfster Beobachtung und sorgsamster Erwägung. Mehr als jede glättende, sauber vertreibende Malweise erzeugt diese Art, die die feste Form des Gegenstandes auflöst und die Bildfläche in ein Mosaik von Farbteilchen verwandelt, die Vorstellung von Leben und Bewegung. Erst bei einigem Abstand schließen sich die Farbteilchen im Auge des Betrachters wieder zu Formen zusammen. In den repräsentativen Schützenstücken wagt sich die neue Technik noch nicht frei hervor; und auch den Köpfen der bestellten Bildnisse bleibt sie noch lange fern. Am frühesten und am kühnsten kommt sie in den porträthaftern Genredarstellungen und genrehaften Bildnissen – die Bildgattungen Porträt und Genre mischen sich im Werk des Meisters auffallend – zur Geltung, wie in dem kecken Bild „Junker Ramp und seine Liebste“ (1623; New York), dem derb lustigen „Rommelpotspieler“, der in mehreren Kopien erhalten ist, und den vielen Darstellungen lustiger Kinderköpfe, musizierender junger Leute und fröhlicher Zecher. Man kann an den beiden Bildern, die wir aus der reifsten Zeit des Meisters, der Mitte und dem Ende der dreißiger Jahre, bringen, die Entwicklung seines malerischen Stils studieren. Die sog. „Zigeunerin“ des Louvre (58 × 52 cm), eines der reizvollsten Genreporträts des Künstlers, zeigt das unge-

mein Kecke des Pinselstriches vor allem in den kreuz und quer liegenden Lichtbahnen und den zackigen Knitterfalten des weißen Hemdes, das in der Nähe zerknüllten Papierschnitzeln ähnlich sieht, von weitem aber den Eindruck größter Natürlichkeit macht. Man betrachte den fahrgen, unbestimmten Umriß des Ärmels auf der linken Seite. An mehr als einer Stelle scheint der Pinsel ausgerutscht zu sein, so daß der Hintergrund etwas von der weißen Farbe abbekommen hat. Das erhöht die Vorstellung des unruhig Bewegten und des Flimmerns im Licht. Und so absichtlich und berechnet, wie hier die Pinselhiebe ausgeteilt sind, so ist es im Haar, von dem sich einzelne Strähnen scheinbar losgelöst haben und frei nach den Seiten ausflattern, während sich in den Rundungen des Gesichtes und des Busens der weich verschmelzende und der kräftig aufsetzende Farbvortrag aufs glücklichste paart. Noch kühner wird die Formzerlegung durch wilde Pinselhiebe in dem Bildnis der „Malle Babbe“ im Berliner Museum (75 × 64 cm), bei dem der Meister mit der Rücksichtslosigkeit seiner Pinselführung auch vor dem Gesicht nicht haltmacht. Diese „Hexe von Haarlem“, deren Namen man früher „Hille Bobbe“ las, war wohl als Besucherin oder Wirtin verrufener Kneipen oder anderer Häuser eine ortsbekannte Persönlichkeit, wie auch der „Pickelhering“, ein lustiger Zechbruder, den das Gegenstück, der sog. „Mulatte“ im Leipziger Städtischen Museum, zeigt. Während dieser aus-

gelassen über seine eigenen anzüglichen Witze lacht, keift die Hexe nicht minder derb los, bewahrt aber dabei ihre gute Laune, in die sie der Trunk versetzt hat; der Nachtvogel, der ihr auf der Schulter hockt, ist sicher ihr treuer Begleiter gewesen. Nach der hell leuchtenden Farbigeit der früheren Gemälde wirkt auffallend der Verzicht auf farbige Schönheit, an deren Stelle jetzt die tonige Schönheit, das Spiel von Hell und Dunkel, tritt. Immer mehr entäußert sich der Künstler der Farben, am Ende der Entwicklung steht die Malerei in tonreichem Grauschwarz, dem der Wandel der Mode zu schwarzen Stoffen zu Hilfe kam. Den Grund für die Wandlung des Künstlers kann aber die modische Veränderung allein nicht gebildet haben, und sie mit der Verdüsterung der Lebensumstände des Meisters zu erklären, wäre ein Spiel mit Worten, zumal noch um die sechziger Jahre die herrlichsten Bildnisse freundlich lächelnder, wohlgelaunter Männer entstehen, die ein Griesgram demnach kaum hätte schaffen können. Ebensov wenig kann von einem Nachlassen der Schöpferkraft gesprochen werden, denn gerade die letzten Bilder sind Zeugnisse allerhöchster Meisterschaft eines mehr als achtzigjährigen Mannes: das berühmte „Bildnis eines Mannes mit Schlapphut“ in Kassel und die beiden ergreifenden „Regentenstücke“ von 1664 im Haarlemer Frans-Hals-Museum, „Die Vorsteher des Altmännerhauses in Haarlem“ und das Gegenstück, das die vier Vorsteherinnen mit einer Dienerin vereinigt zeigt. Sie sind wohl überhaupt das Großartigste an tiefschürfender Charakterdarstellung, dessen die niederländische Malerei außerhalb des Rembrandtschen Schaffens fähig war.

REMBRANDT (15. VII. 1606 bis 4. X. 1669). Die Stadt Leiden, Rembrandts Geburtsort und erste Wirkungsstätte, hat sich, als sie zum Lohn für ihre standhafte Verteidigung gegen die Spanier in den Jahren 1573 und 1574 mit einer Universität beschenkt wurde, alsbald zu einer geistig regen

Frans Hals: Malle Babbe, die Hexe von Haarlem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Pflegstätte der Wissenschaften entwickelt. Die Malerei besaß hier bereits durch Meister wie Geertgen tot Sint Jans (um 1465 – um 1493) und Lucas van Leyden (1494–1533) eine rühmliche Vergangenheit; Geertgen allerdings warschonfrüh nach Haarlem verzogen, Meister Lucas' Wirken indessen leuchtete noch aus der alten Zeit herüber bis in Rembrandts Tage.

Der Vater Harmen Gerritsz. (Gerritszoon), der eine Mühle vor der Stadt am Ouden Rhijn besaß und es zu leidlichem Wohlstand brachte, bestimmte seinen letztgeborenen Sohn unter 8 oder 9 Kindern, dem er den seltenen Namen Rembrandt gab, zum Gelehrtenberuf und ließ ihn 7 Jahre die Lateinschule besuchen, auf der auch Griechisch gelehrt wurde. So wird der junge Rembrandt mit dem klassischen Bildungstoff früh vertraut gemacht. Sein im Mai 1620 begonnenes Universitätsstudium scheint er indessen schon nach einigen Monaten abgebrochen zu haben, um das in Leiden weniger angesehene Handwerk des Malers zu erlernen. Wenn die Lehrerwahl des Vaters nicht auf den bedeutendsten einheimischen Meister, den Landschaftler Jan van Goijen, sondern auf einen mit ihm weitläufig verwandten Maler, den Romanisten Jacob van Swanenburgh (um 1571–1638), fiel, von dem wir heute nur zwei nichtssagende Bilder kennen, so mag dafür der langjährige Aufenthalt dieses Künstlers in Italien ausschlaggebend gewesen sein. Als zweiten Lehrer wählt sich der Jüngling, der sich fortan Rembrandt Har-

mensz. van Rijn (Hermannssohn von der Rhein-Mühle) nennt, 1623 wieder einen Italienfahrer, den geschätzten Romanisten Pieter Lastman (1583 bis 1633) in Amsterdam. Nur ein halbes Jahr dauert seine Tätigkeit in der Werkstatt dieses erfinderischen Malers biblischer, legendärer und mythologischer „Historienbilder“. Mit noch nicht 20 Jahren ist er bereits als selbständiger Meister wieder in seiner Vaterstadt. Ebenso wie sein gleichstrebender Freund Jan Lievens (1607 bis 1674) lehnt er es ab, die übliche Bildungsreise nach Italien zu unternehmen, über dessen alte und neue Kunstrichtungen er sich durch seine Meister genügend unterrichtet glaubt. Tatsächlich hat er die beiden entscheidenden Wege italienischer Barockmalerei, den „Caravaggismus“ und den „Carraccismus“, durch seine Lehrer kennengelernt, denn Swanenburgh, der 1599–1617 in Neapel lebte, hat das Schaffen des Naturalisten Caravaggio und seines Neapeler Kreises in nächster Nähe miterlebt, und Lastman hat sich, als er um 1605 in Rom weilte, von Annibale Carraccis beschwingter Wiederbelebung der klassischen Renaissancekunst leiten lassen und war auch zu Elsheimers römischer Malerei in Beziehung getreten, dessen Einfluß wir ebenfalls bei Rembrandt feststellen können. Die Nachfolge Caravaggios in Holland, vornehmlich in Utrecht, muß ihm gleichfalls bekanntgeworden sein, denn ihre charakteristischen Motive, wie Soldaten am Lagerfeuer und Szenen mit Halbfiguren bei flackeriger Kerzenbeleuchtung, erscheinen auch in seinen ersten Gemälden.

In der stillen Zurückgezogenheit der väterlichen Mühle, fernab vom Strom der Weltstadt Amsterdam, reift der junge Künstler bei emsigem Studium zum universalen Meister heran. Das arbeitsreiche Schaffen in den fünf Leidener Jahren von 1626 bis 1631, das ihm bald Erfolge bringt, führt ihn schon an fast alle Probleme heran, die ihn sein Leben lang beschäftigen. Auch alle Bildgattungen mit Ausnahme der Landschaft erscheinen bereits in seinem Frühwerk, und man erkennt, daß er sich über das Spezialistentum der kleinmeisterlichen Leidener Feinmalerei erheben wird. Im Vordergrund seines Interesses steht von Anfang an die menschliche Gestalt in ihrer Beziehung zum umgebenden Raum unter Beobachtung besonderer Lichtverhältnisse, in ihrer sorgsam Einbettung in die Fläche des Bildes und, nicht zuletzt, in ihrer seelischen Durchdringung. Handzeichnungen mit Rötelfstift, Kreide oder Feder erweisen sein unablässiges Naturstudium nach dem bekleideten und nackten Modell, oft zeigt sich in ihnen ein übertriebener Naturalismus, der selbst vor unschönen Formen nicht zurückschreckt. Ergebnisse der Modellstudien legt er in Radierungen fest, deren früheste wohl etwa gleichzeitig mit den ersten datierten Gemälden (1626) entstehen; das älteste Datum der graphischen Arbeiten trägt ein radiertes Selbstbildnis von 1629. Durch Erweiterung der technischen und künstlerischen Möglichkeiten erhebt er die Radierung zu einer selbständigen Kunst, die bald fast gleichberechtigt neben der Malerei steht. Sein Streben nach Naturwahrheit trifft mit der nationalen holländischen Abkehr von den idealisierenden Tendenzen der Romanisten und mit der allgemeinen Neigung zur Wiedergabe der schlichten Alltäglichkeit zusammen. Er zeichnet, radiert und malt mit Vorliebe runzlige Greise mit durchgeistigten Zügen,



Rembrandt: Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin Saskia van Uylenburgh.
Dresden, Gemäldegalerie

Eremiten und Apostel in körperlicher und seelischer Bedrängnis oder ehrwürdige Matronen, aus deren Antlitz tiefe Religiosität spricht. Als Modelle dienen ihm hauptsächlich seine Angehörigen, das grämliche Gesicht des Vaters und das ernste und gütige der bibelfesten Mutter, daneben auch das etwas leere, kleinbürgerliche der Schwester Lijsbeth. Vor allem aber benutzt er sich selber als sein bestes und willfährigstes Modell. Er studiert sein Gesicht im Spiegel, um den Ausdruck gesammelter Aufmerksamkeit, das veränderliche Muskelspiel beim Lachen, Nachsinnen, Träumen oder bei stärkeren Gemütsbewegungen zu erfassen und festzuhalten. Zugleich sind ihm diese Bildnisse, für die er sich und die ihm Nahestehenden seit 1629 manchmal phantastisch kostümiert, Experimente der Helldunkelmalerei. Er läßt das Gesicht von scharfem Seitenlicht getroffen werden, so daß nur eine Wange und ein Nasenflügel aufleuchten und der übrige Teil des Kopfes, von Haaren, einem Barett oder einem federgeschmückten Hut beschattet, in tiefem, nur durch Reflexe erhelltem Dunkel liegt; weniger wichtig erscheint ihm in solchen Studienköpfen die Ähnlichkeit der dargestellten Person. Eine neue Seite des Helldunkelproblems wird in Bildern dämmeriger, manchmal stark geweiteter Innenräume mit einzelnen Gestalten oder einer Gruppe von Menschen erarbeitet. Die Figuren erhalten in solchen Gemälden ein kräftiges Licht, dessen Quelle eine meist verdeckte Kerze oder ein nahes, oft nur angedeutetes Fenster ist oder das magischen Ursprungs zu sein scheint. Dient dieses Licht, dem schon die Früh-

bilder ihre außerordentliche Wirkung verdanken, anfangs sorgfältiger Körpermodellierung, so benützt es der junge Meister bereits im „Christus in Emaus“ (um 1628; Paris) rein als ein Mittel dramatischer Steigerung eines visionär erlebten Geschehens. Grelle Beleuchtung oder weicher Lichtschimmer erzeugt die jeweils dem Motiv gemäße Stimmung. Das Alte Testament, das Rembrandt von früh auf durch seine Mutter kennenlernt, hat mit seinen grausig-düsteren und fremdartig-seltsamen Legenden die Phantasie des werdenden Künstlers besonders erregt. Er sieht diese Geschichten und die des Neuen Testaments mit ganz neuen Augen und sucht unabhängig von der Überlieferung des Südens ihren seelischen Gehalt zu ergründen oder sie kraft seines anders gearteten, nordischen Gemütes zu vertiefen. Die Menschen der Bibel stellt er in der Bettlertracht seiner Zeit oder in farbenreichen, phantastischen Gewändern dar, wie er sie bei den reichen Amsterdamer Juden oder bei Orientalen auf heimgekehrten Ostindienfahrern gesehen haben mag. Anfangs betont er ihre mauschelige Gebärdensprache, und auch später noch, als er in Amsterdam, in der Nähe des Ghettos wohnend, mit den Juden in nähere Beziehung getreten ist und ihren Kultgebräuchen das Lokalkolorit zu seinen biblischen Szenen entnimmt, hat er den charakteristischen Ausdruck und die typischen Bewegungen der Israeliten oft beibehalten. Die bunte Lokalfarbigkeit der Stoffe, wie sie in den frühesten Gemälden vorherrscht, wird schon in der letzten Leidener Zeit durch einen grauen, ins Stahlbläuliche oder Grünliche gehenden Gesamtton gebunden, dessen Kühle hier und da einem warmen Goldton weicht. Trotz Feinmalerei auf kleinen, manchmal miniaturhaften Tafeln erreicht Rembrandt, vornehmlich durch

die Magie seines Helldunkels, monumentale Wirkungen, am stärksten in der „Darbringung im Tempel“ (1631; Haag, Mauritshuis).

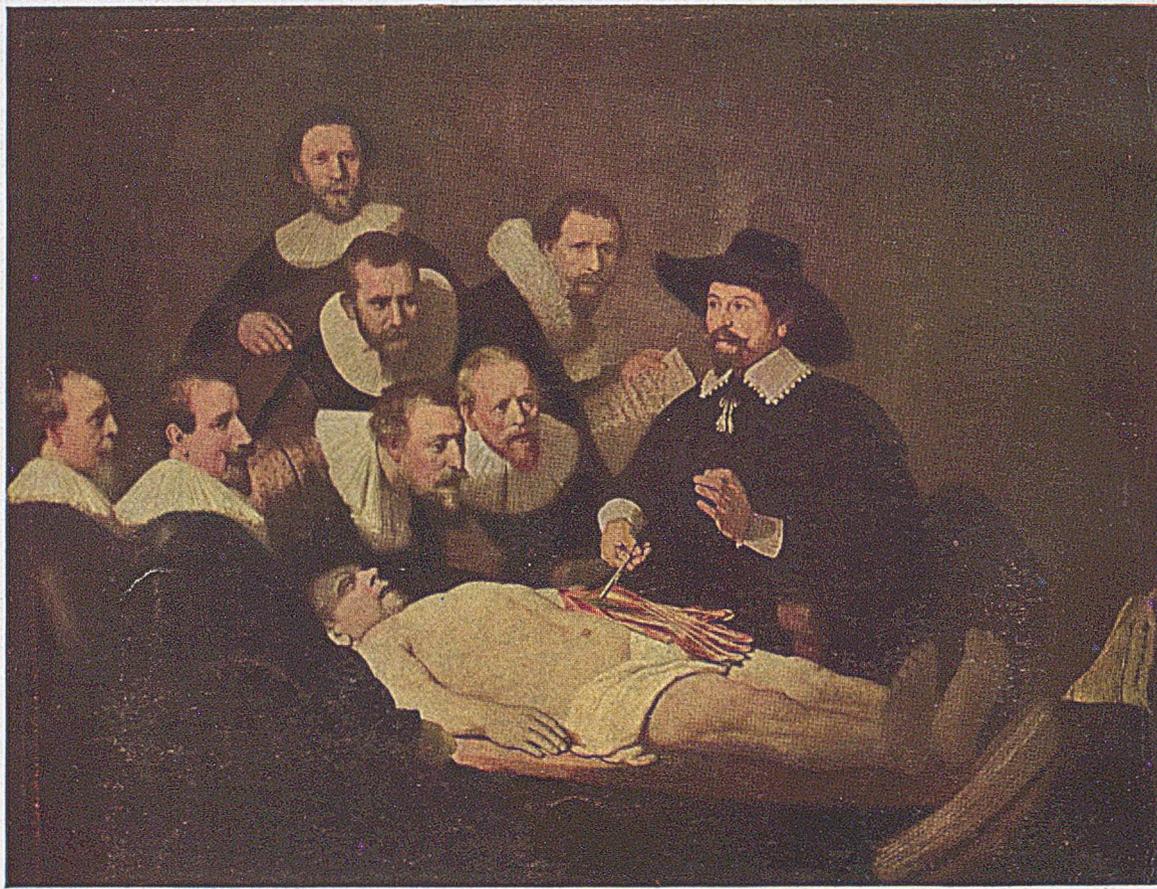
Im April 1630 stirbt der Vater, und einer der Brüder übernimmt die Mühle. Gegen Ende des nächsten Jahres ist der Künstler zeitweilig, wahrscheinlich um einige Bildnisse auszuführen, in Amsterdam, wo seine Radierungen und vielleicht auch schon Bilder seiner Hand durch befreundete Kunsthändler, wie Hendrick van Uijlenburgh, bekanntgeworden sein dürften; die endgültige Übersiedlung erfolgt wohl erst 1632. Schon in Leiden hatte er eine Anzahl Schüler gehabt, unter denen Gerard Dou (1613–1675) der begabteste war. Sie zahlten ihm ein festes Honorar und mußten von dem erzielten Gewinn mindestens der Arbeiten, die der Meister korrigierte und die wohl auch mit seiner Signatur versehen wurden, einen Anteil abliefern. Großen Zulauf

erhält er seit 1632 in seiner Amsterdamer Werkstätte, sein Einfluß reicht aber weit über die Schar der eigentlichen Schüler, ja über die Amsterdamer Künstlerschaft hinaus; im Gegensatz zu Rubens organisiert er jedoch keinen Werkstattbetrieb, sondern malt seine Bilder eigenhändig. Das erste Jahrzehnt in seinem neuen Wirkungskreis ist wohl die arbeitsreichste Zeit seines Lebens. Es bringt ihm Auftrag über Auftrag, Erfolg über Erfolg, das Glück der Liebe, aber zu den Freuden auch schon Kummer und Sorgen, die später seine treuesten Begleiter werden. Zunächst wohnt er bei dem befreundeten Kunsthändler, der auch Maler ist; bereits im Juli 1631 konnte er ihm 1000 Gulden leihen. Hier lernt er 1632 dessen 20jährige Base Saskia, die verwaihte Tochter eines vermögenden Leeuwardener Juristen, kennen und heiratet sie trotz Widerstands der vornehmen Verwandtschaft am 22. Juni 1634. Sie bringt ihm das beträchtliche Vermögen von 40000 Gulden in die Ehe.

Sein Verdienst und ihr Reichtum erlauben ihnen ein glanzvolles Auftreten, ja zuzeiten ein Leben in Saus und Braus, wie es unser erstes Bild des Meisters, das wohl im Jahre der Hochzeit entstandene Dresdener „Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin Saskia van Uijlenburgh“ (1,61 × 1,31 m), prächtig veranschaulicht. Die Genreporträts des Haarlemer Meisters Frans Hals, besonders sein „Junker Ramp“ und „Das lustige Kleeblatt“, dürften ihm als Vorbilder vorgeschwebt haben. Die Lustigkeit des als Offizier kostümierten Meisters, der ja im Grunde kein fröhlicher Geselle war, erscheint freilich gezwungen, der Ausdruck der übermäßig kostbar gekleideten Saskia, die er als neureicher Emporkömmling mit Perlen, Edelsteinen und Goldketten behängt, befangen, ihre Haltung steif und hölzern. Aber als Zeugnis für den auch in Holland erkennbaren barocken, zu Überschwänglichkeiten neigenden Zeitgeist ist dieses Bild uns wichtig. Der naheliegende Vergleich mit Rubens' Doppelbildnis von 1609 (Abb. S. 51) fällt nicht zugunsten des Rembrandtschen Gemäldes aus, dessen Überlautheit gegenüber der vornehmen Zurückhaltung, die der Flame dort zeigt, unecht wirkt. Aber zugleich offenbart die Gegenüberstellung den Generationsunterschied der beiden Künstler; während Rubens noch in gleichmäßig zerstreutem Licht klare Umrißzeichnung, Modellierung und Lokalfarbigkeit gibt,

ist für den jüngeren Meister bereits die hochbarocke Bildorganisation, die Unterordnung des freilich noch reichen Beiwerks und die Hervorhebung der Hauptsache durch einen Lichtkern inmitten ungewissen Schattendunkels, maßgeblich. Licht und Schatten bedingen, was an Kontur, Plastik und Eigenfarbe der Einzelheiten geboten wird, aber der etwas dumpfe Gesamtton bindet allzusehr die Farbigekeit des aufgebotenen Prunkes. Wahrscheinlich sollte das Bild unter der Flagge einer Szene aus dem Lotterleben des „Verlorenen Sohnes“ segeln, aber der Künstler wollte mit diesem übermütigen Selbstkonterfei wohl auch das Bürgertum und im besonderen seine scheelsüchtige neue Verwandtschaft herausfordern, die an dem „Prunken und Prahlen“ des jungen Paares Anstoß nahm. Eine unbezähmbare Kauflust, ja Verschwendungssucht, eine wahre Leidenschaft des Sammelns, die ihm zum Verhängnis werden sollte, hat ihn damals ergriffen. Er kauft nicht nur Schmuck und seidene Kleider für seine geliebte Saskia, sondern rafft bei Trödlern und auf Kunstauktionen eine Unmenge von Kuriositäten zusammen, mit denen er seine Wohnung vollstopft. Was er neben seltsamen „Naturalien“ an Kostümen, Waffen und Gerät, vor allem aus dem Orient, erwirbt, benutzt er in seinen Gemälden, um den biblischen und mythologischen Szenen Wahrheitstruce zu verleihen. Auch Kunstwerke aller Art bringt er in seinen Besitz, antike Plastiken in Originalen und Abgüssen, ein Album indischer Miniaturen sowie Gemälde, Zeichnungen und Stiche niederländischer, deutscher und italienischer Meister; er muß eine der bedeutendsten holländischen Kunstsammlungen in jener Zeit besessen haben.

Vielleicht erhielt er bereits 1631, während er noch nicht fest entschlossen war, seinen Wohnsitz in Leiden ganz aufzugeben, durch den einflußreichen Arzt Dr. Nico-



Rembrandt: Die Anatomie des Doktor Tulp. Haag, Mauritshuis

laes Tulp, der später mehrmals Bürgermeister von Amsterdam wurde, den ehrenvollen Auftrag, für das Amsterdamer Chirurgenhaus das Gildenstück „Die Anatomie des Doktor Tulp“ (1,62 × 2,16 m) zu malen, das sich heute im Mauritshuis im Haag befindet. Mit diesem 1632 datierten Bild, das eine wichtige Etappe seines Aufstiegs zur Meisterschaft bezeichet, tritt der 26jährige Künstler mit dem tüchtigsten und angesehensten Amsterdamer Bildnismaler Thomas de Keijser (1597–1667) in Wettbewerb, der bereits 1619 für das gleiche Gildenhaus ein solches „Anatomiestück“ geschaffen hatte. Der Doktor, als einziger mit dem Hut auf dem Kopfe dargestellt, doziert, im Lehnstuhl sitzend, während er mit der scherenförmigen Pinzette Muskeln einer männlichen Leiche bloßlegt. Diese, in geringer Verkürzung gezeichnet, bildet das Lichtzentrum des Gemäldes, von dem die zu einem geschlossenen monumentalen Aufbau pyramidenartig angeordneten Männer angestrahlt erscheinen. Das helle Oval der Figurengruppe wird von den schwarzen Gewändern und dem dunklen Hintergrund, der als Raum nur wenig in Erscheinung tritt, wirkungsvoll umrahmt, so daß die Köpfe mit den leuchtenden Halskrausen plastisch klar hervortreten; die Füße des Toten und der aufgeschlagene Foliant liegen bereits im Schatten. Der Gestalt des Dozenten, dessen Linke die Gedanken und Worte zu kneten und zu

formen scheint, wird eine besondere Bedeutung dadurch gegeben, daß sie allein auf der rechten Bildhälfte das Gegengewicht gegen die Gruppe der sieben Zuhörer bildet, die untereinander ungefähr gleichwertig behandelt sind. Die Aufmerksamkeit der drei Ärzte, die sich über den Oberkörper des Toten beugen, ist vielleicht allzu gespannt, aber die Abwechslung im Ausdruck wohlbegründet: der eine vergleicht offenbar das Vorgetragene mit einer Zeichnung im anatomischen Lehrbuch, der zweite beobachtet scharf die Sezierung und der dritte hört nachdenklich zu. Jedenfalls ist keiner so unbeteiligt, wie die Gildenmitglieder sonst vielfach auf derartigen Bildern wiedergegeben wurden. Zwei von den Zuhörern, die beiden, die über die Gruppe am weitesten hochragen, blicken freilich aus dem Bilde heraus, erfüllen aber besondere Aufgaben: der eine weist mit der Rechten auf die

Sezierung, der andere hält in der Hand die mit Nummern versehene Namenliste der dargestellten Chirurgen, die durch entsprechende Ziffern auf den Gewändern kenntlich gemacht sind. Aus dem Gruppenbildnis hat der Künstler eine lebendige und interessante szenische Darstellung sittenbildlichen Charakters gemacht. In der Art der Figurenanordnung und in der Stärke der Wiedergabe innerer Anteilnahme fühlt man sich an religiöse Szenen erinnert, wie etwa an eine Beweinung des Leichnams Christi oder an eine Anbetung der Könige oder Hirten. In späteren Jahren, 1656, hat Rembrandt noch einmal ein „Anatomiestück“ gemalt, „Die Anatomie des Doktor Deijman“, das 1723 bis auf das Mittelstück verbrannte. Eine Zeichnung, die sich ebenso wie das Gemäldebruchstück im Rijksmuseum befindet, zeigt, daß auch dieses großartige Gruppenbildnis zur Szene gewandelt worden ist. Ähnlich verfährt Rembrandt in den beiden bedeutenden Ehepaarbildnissen „Der Schiffsbaumeister und seine Frau“ (1633; London, Buckingham-Palast) und

„Der Prediger Anslo mit seiner Frau“ (1641; Berlin). In den übrigen Bildnissen des an einträglichen Porträtaufträgen besonders reichen Jahrzehnts macht sich neben prächtigem, frischem Draufgängertum zeitweilig eine starke Anpassung an die modische, psychologisch nicht tieferschürfende Porträtmalerei de Keijzers und von etwa 1634 bis 1642 eine Steigerung barocken, repräsentativen Ausdrucks bemerkbar. Auch die Figurenszenen der dreißiger Jahre zeigen häufig starke Bewegung, Überschwang der Gesten, Gewaltigkeiten des Ausdrucks, oft auch als Reaktion gegen das Pathos der Italiener eine Wendung ins Burleske oder ins Romantische („Raub der Proserpina“, um 1633; Berlin. „Entführung des Ganymed“, 1635; Dresden). Eine besondere Stellung nimmt die sog. „Danaë“ (1636; Leningrad) ein; es ist die Darstellung einer nackten Frau von gedrungenem Körperbau, die, auf einem barocken Prunkbett ausgestreckt, verlangend dem uns noch unsichtbaren Liebhaber entgegenstrebt. Gegenüber der kalten, glatten, auf erotische Effekte ausgehenden, aber nichtsdestoweniger unsinnlichen Aktmalerei der holländischen Romanisten ist hier ein blühender, praller, von Sinnlichkeit durchrieselter und wunderbar weich modulierter Frauenkörper dargestellt, der an lebensvoller Auffassung nicht seinesgleichen hat. Auch unter den persönlich empfundenen Szenen nach biblischen Motiven befinden sich stark dramatische Bilder, wie die komödienhaft gestaltete Komposition

„Simson bedroht seinen Schwiegervater“ (1635; Berlin), die farbenglühende, grauenhaft realistische und doch phantastische „Blendung Simsons“ (1636; Frankfurt) und die spannungsgeladene „Hochzeit Simsons“ (1638; Dresden). Romantischer ist die Szenerie in einem Motiv aus der Tobiaslegende („Der Engel verläßt Tobias“, 1637; Paris) und in dem stimmungsvollen Landschaftsgemälde „Christus als Gärtner“ (1638; London, Buckingham-Palast), während sich in einem feierlich poetischen Gemälde, das der Geschichte der Eltern Simsons gewidmet ist („Manoahs Opfer“, 1641; Dresden), bereits der abgeklärte Stil der vierziger Jahre ankündigt. Rembrandt wählt im Figurenbild stets den „fruchtbarsten Moment“ der Handlung und schöpft ihren seelischen Gehalt voll aus. Er braucht keine Rücksichten auf kirchliche Vorschriften oder auf Wünsche fürstlicher Gönner zu nehmen,

sondern gestaltet aus eigenem, tiefstem Erleben die Stoffe, die er sich selbst als Aufgabe stellt. Nur selten erfahren wir von einem Auftrag auf ein Figurenbild. Gleich zu Beginn der Niederlassung in Amsterdam allerdings wird ihm ein solcher zuteil: der im Haag residierende Statthalter der Niederlande, Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, der sonst hauptsächlich flämische Künstler beschäftigt, bestellt bei ihm eine Folge von Passionsbildern (München, Pinakothek), deren Fertigstellung der Künstler lange Jahre (bis 1639) hinausschiebt; noch 1646 werden Ergänzungsbilder nachbestellt und geliefert. In diesen effektvollen religiösen Tafeln setzt sich der Calvinist Rembrandt mit der Malerei des katholischen Südens, mit italienischer Renaissance und flämischem Barock auseinander. Die übrigen Aufträge, die Rembrandt erhält, gehören fast ausnahmslos der Bildgattung des Porträts an. Der bedeutendste ist ein Gruppenporträt von außergewöhnlichen Ausmaßen und besonderer Wichtigkeit in seinem ganzen Schaffen, ein Wendepunkt des barocken Sti-



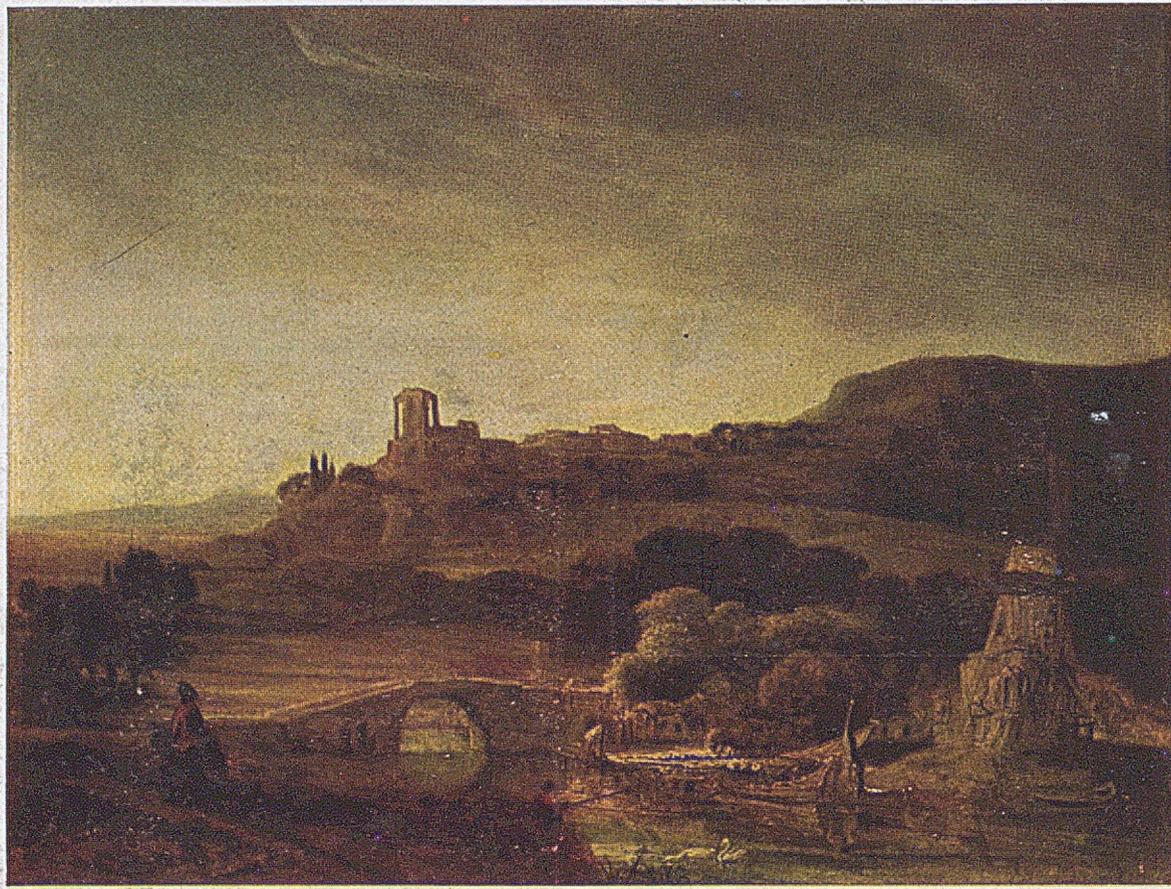
Rembrandt: Die Nachtwache. Amsterdam, Rijksmuseum

les: die sog. „Nachtwache“ von 1642 im Rijksmuseum in Amsterdam (3,65 × 4,38 m), von der unsere Wiedergabe bei dem Riesenformat des Originals natürlich keine vollkommene Vorstellung geben kann. Die fälschliche Bezeichnung als nächtliche Szene stammt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, als man das Rembrandtsche Helldunkel als Fackelschein mißverstand; in Wirklichkeit herrscht Tagesbeleuchtung bei hellem Sonnenlicht, das bis zu den hintersten Gruppen dringt, allerdings vor der Architektur haltmacht. Nach den Grundsätzen der barocken Bildorganisation, die wir bei van Dyck besprochen haben (vgl. S. 58), verdunkelt der Meister nach den Rändern zu die Bildfläche selbstherrlich und ohne die Absicht einer Wirklichkeitsvortäuschung. Wir haben ein Schützenstück der Art vor uns, wie wir sie bereits bei Frans Hals kennengelernt haben (vgl. Abb. S. 68), aber von wie viel stärkerem Leben ist Rembrandts Gemälde erfüllt! Das von der Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq für das Haus der Amsterdamer Cloveniersdoelen bestellte Bild mit den Porträts ihrer siebzehn Mitglieder, deren Namen nachträglich auf dem im Hintergrund angebrachten Schild verzeichnet wurden, stellt einen Auszug aus der Stadtumwallung ins Freie dar. Unter Trommelwirbel beginnt der Zug sich zu formieren, wobei jedermann seine Waffe möglichst wirkungsvoll zur Geltung zu bringen sucht. Der in schwarzen Samt gekleidete, an der roten Schärpe kenntliche Hauptmann erteilt

mit sprechender Handbewegung seine Befehle dem beflissen zuhörenden Leutnant, einem zierlichen, eleganten Mann, den der Künstler in ein lebhaftes Gelb gekleidet hat, um ihm neben der mächtigen Figur des Kompanieführers Bedeutung zu geben. Ihm entspricht auf der anderen Seite eine Lücke, in der man einen behelmt, seine Büchse voreilig abfeuernden Burschen, ein junges hellbeschiedenes Mädchen mit einem toten Hahn am Gürtel und einem Pokal in der Hand und dahinter noch ein kleineres Mädchen erblickt. Bis zu den seitlichen Rändern kann man, selbst in kleinen Einzelheiten, solche gegensätzlichen Entsprechungen, ein „Gleichgewicht der Gegensätze“, feststellen: wo auf der einen Seite eine Figur durch ihre Nähe, ihre Farbigkeit oder durch die Beleuchtung hervorgehoben erscheint, findet auf der Gegenseite ein Zurücktreten, eine farbige Dämpfung oder eine Verdunkelung statt. Aufgehoben ist die demokratische Gleichstellung der Personen, die Frans Hals noch durchzuführen versucht und die an sich noch verlangt wurde, da jedes Mitglied für sein Porträt ungefähr den gleichen Betrag, etwa 100 Gulden, zahlte. Rembrandt ordnet die Leute allein nach seinem künstlerischen Gewissen und Ermessen und hebt, wie in der „Anatomie“ den dozierenden Professor, hier den Hauptmann und den Leutnant als beherrschende Figuren heraus, während er die anderen, manche überschneidet und halbverdeckt, zum Teil weit in den Hintergrund oder an die Ränder setzt, ja anderes Volk dazwischenschiebt. Er hat mit dieser Rücksichtslosigkeit gegenüber nicht unberechtigten Wünschen zwar sein bis dahin großartigstes Werk geschaffen, aber die Mehrzahl der Auftraggeber in höchstem Maße enttäuscht. Allerdings erscheint die häufig vertretene Ansicht, der Künstler

sei durch seine eigenwillige Gestaltung dieses Porträtauftrages in Mißkredit gekommen, angesichts der besonders zahlreichen Bildnisse gerade der folgenden Jahre hinfällig. Jedenfalls wird die Schaffenskraft durch die gewiß verdrießlichen Auseinandersetzungen kaum beeinträchtigt. Stärker greifen andere Schicksalsschläge, die den Meister zur gleichen Zeit treffen, in sein Leben ein. 1640 war seine geliebte Mutter gestorben, und 1642 stirbt Saskia, neun Monate nach der Geburt ihres vierten Kindes, des Titus, des einzigen, das am Leben blieb. Rembrandt hat sie in einer Reihe seiner schönsten Porträtsschöpfungen verherrlicht (als die besten gelten das Bildnis von 1634 in Kassel und das von 1641 in Dresden); auch nach ihrem Tode malt er als Zeugnis treuen Gedenkens noch einmal ihr Bild (1643; Berlin). Aber der Sohn bedarf der Wartung und der Haushalt weiblicher Führung. Rembrandt, als 37jähriger Witwer im kräftigsten Mannesalter stehend, aber durch testamentarische Bestimmungen Saskias an der Eingehung einer neuen Ehe gehindert, nimmt, um nicht durch eine Heirat den Nießbrauch ihres dem Sohne hinterlassenen Vermögens zu verlieren, eine ältliche Trompeterswitwe ins Haus, die ihm auch willig Modell steht und die Gattin zu ersetzen sucht. Als sie schließlich nach unerquicklichen Auftritten einen öffentlichen Skandal verursacht und gerichtlich auf Erfüllung eines angeblichen Eheversprechens dringt, wird sie wegen Mangels an Beweisen abgewiesen und

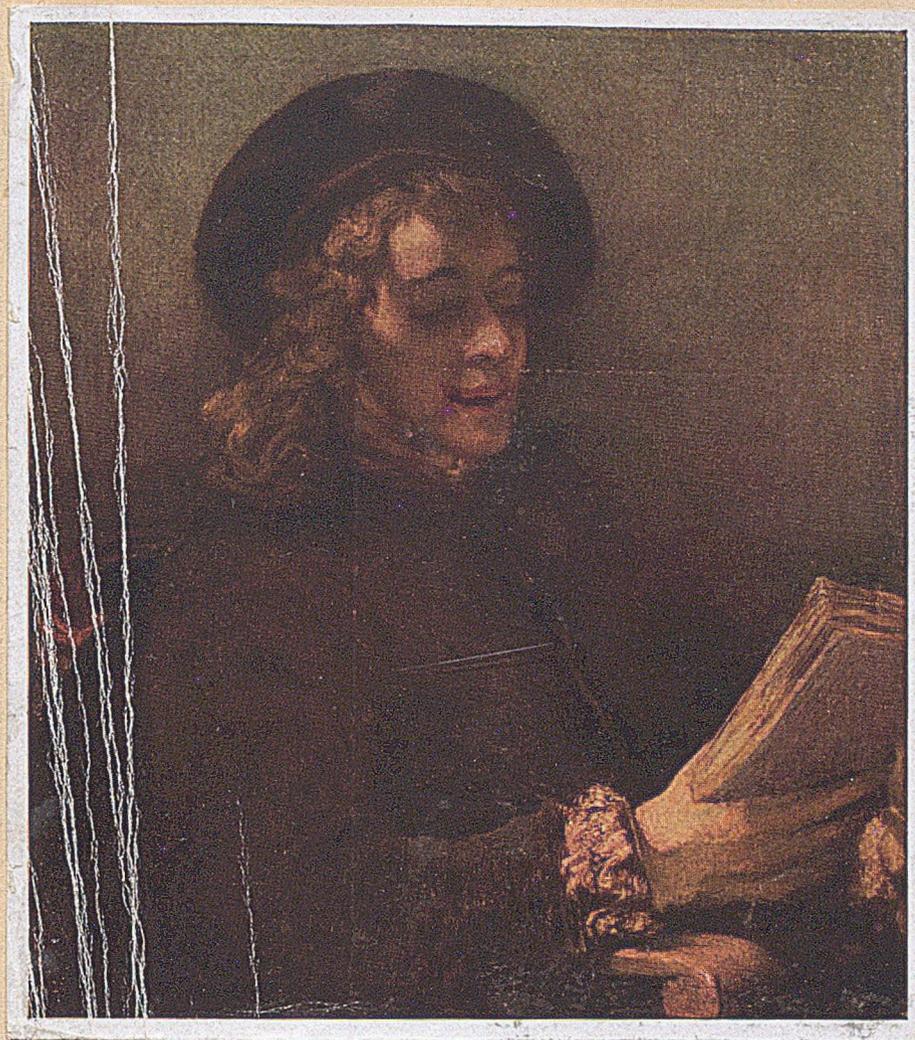
in einem Altweiberspital untergebracht. An ihre Stelle tritt 1649 die etwa 24-jährige Magd Hendrickje Stoffels, die bereits ebenfalls seit einigen Jahren im Haushalt des Meisters tätig ist. Auch zu ihr ist Rembrandt alsbald in intime Beziehungen getreten, die anfangs öffentliches Ärgernis erregten. Als sie 1654 der Geburt ihres zweiten Kindes, der Cornelia, entgegensteht – das erste war zwei Jahre vorher gleich nach der Geburt gestorben –, wird sie vom Kirchenrat verwarnt und vom Abendmahl ausgeschlossen. Allmählich aber scheint sich die Umgebung Rembrandts mit dieser ohne den Segen der Kirche bestehenden Ehegemeinschaft abgefunden zu haben. Dem Sohne Saskias ist Hendrickje stets eine treusorgende, liebende Mutter gewesen, und dem Meister hat sie in seiner schwersten Zeit tapfer und treu zur Seite gestanden, als der durch seine Sammelwut verursachte, schon lange drohende finanzielle Zusammenbruch nicht mehr aufzuhalten war. Dieser begann eigentlich bereits 1639 mit dem Kauf eines großen Hauses, das heute noch steht und als Rembrandt-Museum dient; der Meister hat die Kaufsumme von 13000 Gulden nach Entrichtung des vierten Teiles als Anzahlung niemals abgetragen, ja kaum Anstalten getroffen, den Gläubiger zu befriedigen, selbst wenn er eine größere Summe in die Hand bekam oder Darlehen aufnahm, um die Schuld zu tilgen. Wüßten wir nicht durch die Prozesse und gerichtlichen Auseinandersetzungen der nächsten Jahre von seinen steigenden Sorgen und Nöten und von ihrer schließlichen Beseitigung durch verständige, wenn auch einschneidende Maßnahmen, deren Seele anscheinend Hendrickje war – aus den Bildern, die in dieser Zeit geschaffen werden, erfahren wir darüber nichts. Der abgeklärte Stil, der die Arbeiten der vierziger und fünf-



Rembrandt: Landschaft mit Ruine. Kassel, Gemäldegalerie

ziger Jahre kennzeichnet, die tiefe Innerlichkeit der religiösen Szenen, die seelische Vertiefung, die das Bildnis dieser Zeit erfährt, die hohe Meisterschaft der Radierungen und Zeichnungen, in denen Rembrandt wohl seine bedeutendsten Gedanken überhaupt ausgesprochen hat, sowie die empfindungsvolle Versenkung in die Landschaft um 1650 sprechen eher von innerer Sammlung und Beruhigung.

Die Landschaft spielt nur in der mittleren Zeit des Meisters eine Rolle. In der Frühzeit hat Rembrandt keine Augen für die Natur, und in den wenigen Szenenbildern, die im Freien spielen, zeigen die landschaftlichen Hintergründe etwa die gleiche konstruierte Form, wie sie die Romanisten verwendeten. Erst um die Mitte der dreißiger Jahre, zur gleichen Zeit, da sie bei den Flamen Bedeutung gewinnt, tritt sie auch in seinem Werk hervor. Seine ersten reinen Naturbilder sind schlichte, sich auf knappste Andeutungen beschränkende Aufnahmen heimischer Motive; aber sie erscheinen nur in Zeichnungen und Radierungen, während die ersten wirklichen Landschaftsgemälde (das früheste Datum, 1636, auf der „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“; London, Privatbesitz) noch immer künstlich zusammengebaute Phantasiegebilde sind, die sich durch ihre zerklüfteten Felsen, durch Ruinen und Schlösser, durch struppig verwachsenes Strauchwerk und knorrige Bäume und durch grelle Beleuchtung mit Helldunkel-



*Rembrandt: Des Künstlers Sohn Titus.
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*

effekten als Gegenstücke der barocken, dramatisch gesteigerten oder romantischen Szenenbilder der gleichen Zeit kennzeichnen. In den Landschaftsradierungen der vierziger Jahre, die der holländischen Ebene und ihren Fernsichten gelten, schreitet Rembrandt dagegen mittels einer impressionistischen Technik zu immer vollkommeneren Leistungen, und in den Landschaftszeichnungen um 1650 gelingt ihm mit wenigen ausdrucksvollen Linien das Höchste, was die Landschaftskunst jemals hervorgebracht hat. Im Gemälde hat er jedoch nur selten ein holländisches Landschaftsmotiv dargestellt, am überzeugendsten in der kleinen „Winterlandschaft“ von 1646 in Kassel, in der die jahreszeitliche Stimmung meisterhaft erfaßt ist. Ihr folgen nur noch wenige Bilder, die als reine Landschaften zu bezeichnen sind; die freie Natur verliert für den Deuter der Menschenseele immer mehr an Bedeutung. Als Probe Rembrandtscher Landschaftsdarstellung wählen wir die Kasseler „Landschaft mit Ruinen“ (66×86 cm) von etwa 1650, eines seiner letzten Gemälde dieser Gattung; sie soll zugleich die Wandlung seines Stiles zeigen. Die Formen der Natur haben sich beruhigt: in sanftem Schwung wölbt sich eine Brücke über das träge Flößchen, auf dem ein Boot an der halb verfallenen Mühle und dem von armseligen Häuschen und uralten Bäumen umstandenen Dorfplatz vorbei still dahingleitet. Sanft wellen sich die von Ruinen überragten Hügel, und in dem verschwebenden Dunst der Ferne verlieren sich alle Umriss. Barocke Schroffheiten kommen nicht mehr zu Wort, wenn auch die Landschaft noch Phantasielandschaft bleibt, starke Gegensätze und laute Farben schweigen. Ein geruhvoller Angler und ein gemächlich trabender Reiter, deren rote Jacken die einzigen lebhaften Farbtupfen bilden, sowie einige andere Staffagefigurchen sind die einzigen Lebewesen. Frei von jeglicher biblischer oder mythologischer Nebenbedeutung, verstärken auch sie den Ausdruck feierlich abgeklärter Stimmung. In

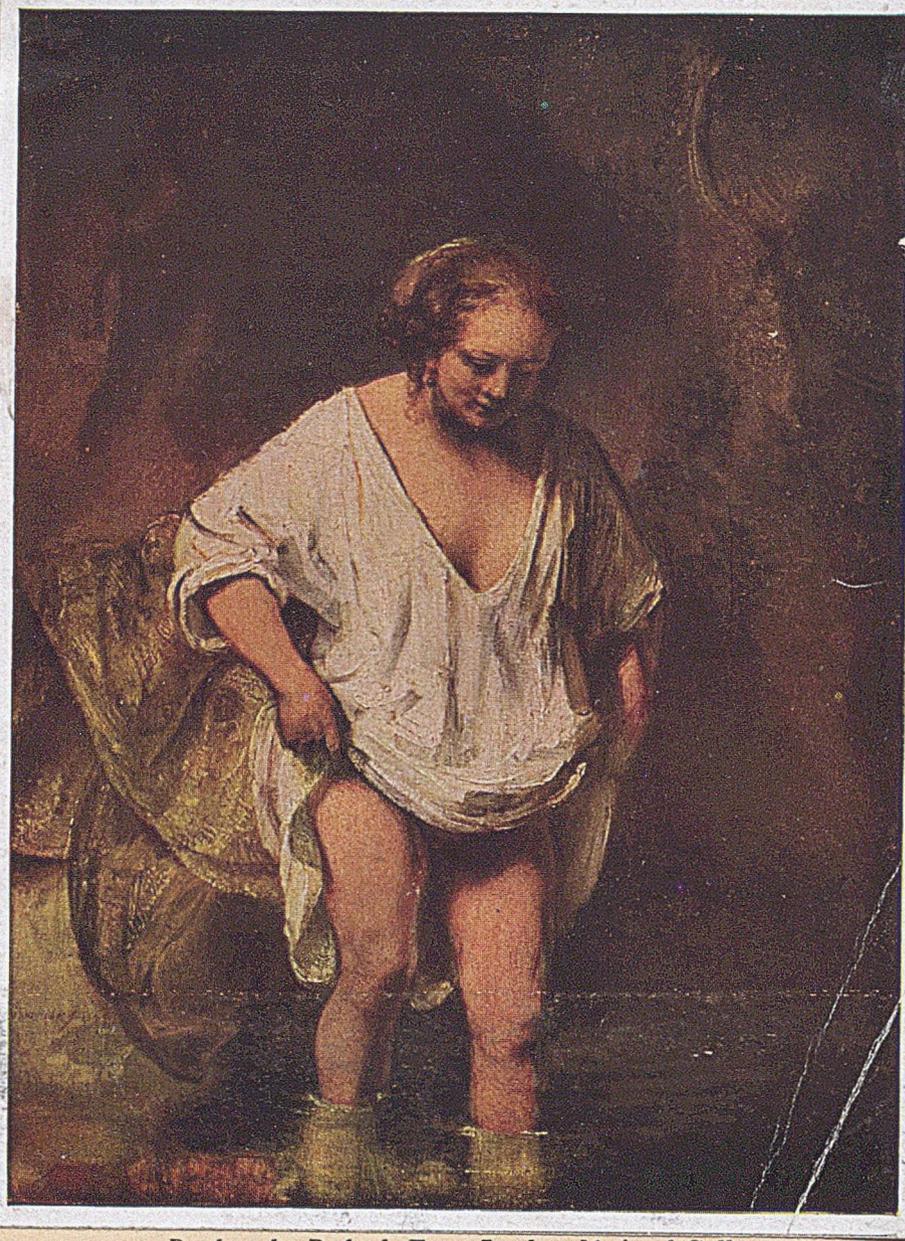
späteren szenischen Darstellungen versteifen sich die landschaftlichen Elemente zu strengerer Klassik, und auch die Baulichkeiten in den Hintergründen nähern sich mehr italienischen Formen.

Die fortschreitende Abklärung und Verinnerlichung, die am klarsten in den traulichen Szenen aus dem Leben der hl. Familie und der Familie des Tobias sowie in den Emaus-Darstellungen und in den Bildern des barmherzigen Samariters zum Ausdruck kommt, zeigt sich nicht minder auch im Porträt. Eine neue Fühlungnahme mit klassischer italienischer Kunst hatte stattgefunden und wiederholt sich periodisch, wenn sie auch nicht tief geht. Raffaels Bildnis Castigliones war 1639 auf einer Versteigerung in Amsterdam ausbezogen worden, und Rembrandt hat das Bild, das er gerne erworben hätte, abgezeichnet (Wien, Albertina) und seine edle geschlossene Form in einem radierten Selbstbildnis des gleichen Jahres benutzt; auch Tizians Porträtkunst hat er erneut studiert. In der seelischen Ausdeutung eines menschlichen Antlitzes und der ganzen menschlichen Erscheinung geht der nordische Meister indessen weit über die Absichten italienischer Renaissancekünstler hinaus. Am deutlichsten wird das zunächst in der Porträttradition der vierziger Jahre, besonders in dem berühmten Blatt „Jan Six am Fenster“. In genrehaften Phantasiebildnissen, in denen Rembrandt sich, seine Angehörigen und Menschen seiner Umgebung schildert – manchmal wieder seltsam kostümiert und mit kostbaren funkelnden Waffen ausgestattet („Der Mann mit dem Goldhelm“, um 1650; Berlin) –, und in einfachen, schlichten

Rembrandt: Bildnis der Hendrickje Stoffels. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Studienköpfen, für die er sich Bettler, Greise, Ausgestoßene, Juden als Modelle nimmt, vollzieht sich die Wandlung vom Modeporträtisten zum subjektiven Seelendeuter. Rembrandt gewinnt jetzt völlige Freiheit von aller Konvention und stellt den Menschen so dar, wie er ihn mit den geheimnisvollen Kräften seiner Seele wahrnimmt und erlebt. Das kommt auch den bestellten Bildnissen zugute, von denen wir das des Nicolaes Bruyningh (1652; Kassel) und das des Bürgermeisters Jan Six (1654; Amsterdam, Familie Six) hervorheben. Ihnen steht an Rang etwa gleich das hier wiedergegebene, um 1656 gemalte Wiener Bildnis „Des Künstlers Sohn Titus“ (71 × 62 cm), das den 15jährigen braungelockten Jüngling im Lehnstuhl sitzend und weltentrückt lesend darstellt. Das Licht trifft, vergoldend und verklärend, Haar, Schläfe und die Spitze der Nase sowie die auf der Lehne ruhende Hand und die Innenfläche des Buches. Reflexe an Kinn, Oberlippe und Wangen hellen auch die übrigen Teile des Gesichtes auf, so daß sich die Umrisse ahnen lassen, aber alles ist auf malerischen Ferneindruck gestellt. Feste Konturen fehlen, und plastische Form wird nicht erzielt, sondern der Einfühlungsgabe des Betrachters, seinem Vermögen, sich aus geringen Anhaltspunkten selber eine ahnende Vorstellung des Menschen und seines Wesens zu formen, weitester Spielraum gelassen. Titus liest offensichtlich etwas, das seine innerste Anteilnahme weckt, so daß sein Mund unwillkürlich die Gedanken nachformt. Die Feinnervigkeit des jungen Menschen offenbart sich, von einer unheimlichen Scherzgabe geheimnisvoll festgebannt. Dieser Zug, der ergreifend die Todesnähe



Rembrandt: *Badende Frau*. London, National Gallery

kündet, verstärkt sich noch in späteren Bildnissen des Titus, den der Meister liebte und den er mit 27 Jahren, ein Jahr bevor er selber starb, zu Grabe tragen mußte. Titus hat im Februar 1668 geheiratet, ein halbes Jahr später siecht er dahin, und im März 1669 bringt seine junge, in ihrem Verhalten zum alternden Meister nicht sympathische Witwe eine Tochter, Titia, zur Welt. Das ruhig Abgewogene der fünfziger Jahre erweist namentlich auch der Vergleich der Saskia-Bildnisse mit denen der Hendrickje. Während die erste Gattin gerne mit herausfordernder Keckheit dargestellt und das Funkeln der Steine, der Glanz der Perlen und die beunruhigende Vielfältigkeit sich bauschender Stoffe mit einer schwelgerisch ausgekosteten Freude an der Kleinarbeit geschildert wurde, vermeiden die Bildnisse der Hendrickje, auch wenn sie, wie einst Saskia, als blumenstreuende „Flora“ (New York, Metropolitan Museum) gemalt wird, jeden äußeren Prunk. Auch sie trägt auf den acht Gemälden, die ihr Porträt festhalten, reiche Gewänder und wertvollen Schmuck, aber dieses Beiwerk drängt sich nicht vor, sondern wird von Haltung und Gesichtsausdruck beherrscht. So ist auch auf dem hier wiedergegebenen Berliner Bilde von etwa 1658/59 (86 × 65 cm), das sie im Rahmen eines offenen Fensters zeigt, nur das Gesicht sorgfältig durchgearbeitet und plastisch geformt, alles andere untergeordnet. Wer gerne dahinterkommen möchte, durch welche Pinselstriche der Künstler die Seele, die in dem Bilde doch so offen zutage zu liegen scheint, zum Ausdruck bringt, wird vergeblich suchen; das gehört zu den unenträtselbaren Geheimnissen

des genialen Meisters, die er selber nicht hätte erklären können. Man erkennt: dieser Mensch ist gutherzig, freundlich im tiefsten Wesen, offen, anhänglich und verständig, wird heiter sein, wenn auch nicht ausgelassen, und melancholisch, wenn auch nicht kopfhängerisch, kann sich fügen und schmiegen und sich doch durchsetzen, ist sanft und tatkräftig zugleich, niemals aufbrausend oder herrisch. Alles das spricht aus Antlitz und Haltung, auch für den, der von dem Leben dieser Frau nichts weiß, aber das liegt nicht in diesem oder jenem Strich oder Zug ausgedrückt. Zugleich mit dem Einblick in die Seele bietet der Künstler auch ein bezwingendes Augenerlebnis. Er bringt es durch die Magie seines Helldunkels und seiner Farben hervor, unter denen das Blau wie fast immer in seinen Gemälden fehlt. Mit warmen, nicht einmal stark abgewandelten braunen, roten und gelben Tönen erreicht er eine faszinierende funkelnde Goldwirkung, wie sie Geschmeide, Edelsteine und auserlesene Kostbarkeiten erzeugen. Hendrickje ist jetzt, wie vorher Saskia, das Modell junger Frauen inszenischen Darstellungen, wie der „Susanna im Bade“ (schon 1647; Berlin), der köstlichen Atelierszene „Rembrandt und Hendrickje“ (um 1652; Glasgow, Museum), der „Bathseba“ (1654; Paris), der „Frau Potiphar“ (1655; Leningrad und Berlin) und zuletzt in dem Bilde „Venus und Amor“ (um 1662; Paris), das, ganz unantikisch, die bekleidete Halbfigur einer behäbigen Bürgerfrau mit ihrem Jungen im Arme zeigt. Auch in der Graphik erkennen wir die bürgerlich einfache Schönheit ihres Aktes, den Rembrandt keineswegs nach klassischen Richtlinien idealisiert. Frei-

lich verachtet der nordische Künstler die schöne klassische Linie, dafür aber weiß er der Haut einen duftigen Schimmer zu verleihen, der alle „Häßlichkeiten“ aufhebt. Wie er in diesen reifen Jahren ein einfaches menschliches Thema behandelt, soll ein anspruchsloses Genrebildchen, die „Badende Frau“ von 1654 in der Londoner National Gallery (61 × 45 cm), bezeugen. Vor dunkelbraunem Schattengrund tritt eine junge Frau hellbeglänzt ins kühle Wasser, um ein Bad zu nehmen. Mit gewinnender natürlicher Anmut hebt sie behutsam das grobkörnige Hemd, das mit kräftigen Pinselstrichen hingemalt ist, und läßt die Reize ihres goldbraun funkelnden Körpers mehr ahnen als sehen. Mit dem wohligen Gefühl der erquickenden Kühle mischt sich die leise Furcht vor Untiefen, glatten oder spitzen Steinen. Hendrickje, die auch für diese bezaubernde Frau Modell stand, ist dem Meister in der Zeit seines wirtschaftlichen Zusammenbruches eine wertvolle Stütze. 1656 erklärt er unter dem Druck seiner Gläubiger seine Zahlungsunfähigkeit und stellt an den Hohen Rat im Haag den Antrag, sein Hab und Gut zugunsten der Gläubiger zu versteigern. In drei Auktionen wird sein ganzer Besitz, das Haus mit den Sammlungen, veräußert, aber seine bürgerlichen Ehrenrechte werden ihm nicht auf die Dauer genommen, wenn er auch künftig in der Ausübung eines selbständigen Berufes beschränkt ist. Hendrickje gründet nun gemeinsam mit Titus ein Kunsthandelsgeschäft. Sie schließen mit Rembrandt einen Vertrag, durch den er ihr Angestellter bei freier Kost und Wohnung wird. Er berät die Firma im Ankauf und Verkauf von Kunst-

werken und liefert ihr Bilder, die er, aller äußeren Sorgen enthoben, malt, ja er kann sogar seine leidenschaftliche Kauflust weiter befriedigen. Dennoch bleibt er bis an sein Lebensende unzuverlässig in allen Geschäften und in der Einhaltung von Lieferfristen. Nach dem Tode Hendrickjes (um 1662) scheint er als Teilhaber in das Geschäft eingetreten zu sein. Man hat viel davon gesprochen, daß das persönliche Ungemach, das ihm widerfuhr, sein Leben zerstört und sein Schaffen beeinträchtigt habe. Ein Abstieg seiner Kunst ist jedoch nicht erfolgt, und die künstlerische Wertschätzung der Zeitgenossen – mag auch eine in Holland gewiß nicht geringe Anzahl von Moralisten und kleinkrämerisch denkenden Bürgern sich zurückgezogen haben – hat im großen ganzen nicht nachgelassen, wenigstens kaum als Folge seiner Lebensführung und seines geschäftlichen Schiffbruchs, denn im Jahre des Bankrotts erhält er den Auftrag auf sein zweites „Anatomiestück“, und 1661/1662 malt er für den Staalhof, das Gildehaus der hochangesehenen Amsterdamer Tuchmacher, sein berühmtes Gruppenbildnis „Die Staalmeesters“ (Amsterdam), das das Fünfmännerkollegium bei einer Sitzung zu einem überaus lebensvollen und würdevollen Szenenbild vereint. Im Jahre 1661 erhält er sogar von der Stadt einen bedeutenden Auftrag: er soll für die große Galerie des Rathauses ein historisch-allegorisches Gemälde liefern, das eine Episode aus der ältesten holländischen Geschichte behandelt. Das Riesensbild „Der Treuschwur des Julius Civilis“ (Stockholm, Museum) mißfiel jedoch seines malerisch-phantastischen Charakters wegen den Häuptern der Stadt und wurde zunächst zur Übermalung, dann wohl endgültig dem Künstler zurückgegeben, der es selbst auf den vierten Teil seines einstigen Umfangs beschnitten hat. Dieser Mißerfolg scheint ihn schwerer getroffen zu haben als alle Schicksalsschläge und persönlichen Kränkungen, die sein unbeirrtes Selbstbewußtsein überwand. Sein immer entschiedeneres Vordringen zu rein malerischer Auffassung fand bei den Spießern kein Verständnis mehr. Jetzt wird er der große Einsame, der sich dem allgemeinen Wandel des Geschmacks zu gefälliger Ausdrucksweise, der er in den „Staalmeesters“ noch Zugeständnisse gemacht hatte, entgegenstemmt. Motive des Alleinseins oder Zuzweitseins, der Verzweiflung, der inneren Zerrissenheit, der Selbstaufgabe und der sich ankündenden Todesnähe mehren sich im Alterswerk; sie werden zu monumentalen erschütternden Selbstgesprächen. Tiefste Offenbarungen eines konfessionslos religiösen Gefühls und volles Verstehen menschlicher Tragik bedeuten die letzten nach biblischen Stoffen geschaffenen Gemälde „Saul und David“ (um 1665; Haag) und „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ (um 1668 oder 1669; Leningrad), denen bereits „Jakobs Segen“ (1656; Kassel) und die empfindungsvolle, von Elsheimers Bild (Abb. S. 29) inspirierte mythologische Szene „Philemon und Baucis“ (1658; Philadelphia, Privatbesitz) vorausgingen. Das Kolorit wandelt sich vom goldbraunen Gesamtton wieder zu einer leuchtenden Skala, die durch ein feuriges Rot bestimmt wird. Auf zeichnerischen Umriss verzichtend, läßt er die Figuren sich rein aus der Farbe entwickeln, die oft pastos (dick) mit dem

Spachtel aufgetragen und mit dem Pinselende oder den Fingern geknetet wird. Ebenso verfährt der Meister in den letzten Bildnissen. Auch sie sind Selbst- oder Zwiegespräche in sich versunkener Menschen, die mit der Außenwelt in keine Beziehung treten wollen und sich demütig dem Schicksal gebeugt haben oder vom Geschick nichts mehr erwarten. Selbst das auf dem berühmten farbenglühenden Doppelbildnis „Die Judenbraut“ (um 1668; Amsterdam) wiedergegebene Ehepaar zeigt diese entsagende, hier aber noch nicht hoffnungslose Schicksalsergebenheit, die sich besonders beredt in den scelenvollen, zärtlich tastenden und Verständigung suchenden Händen des Brautpaares äußert – Symbol der Bereitschaft, ein gemeinsames Schicksal zu tragen, was auch kommen mag. Nur einmal, in dem hier abgebildeten Braunschweiger „Familienbildnis“ von 1668/69 (1,26 × 1,67 m), klingt durch die Resignation ein froher und glücklicher Ton sieghaft durch, der nicht nur durch die prachtvolle harmonische Farbigkeit erzeugt wird, sondern auch in den gefühlstief ausgedeuteten Gesichtern zur Sprache kommt. Ein Ausdruck zwischen Glück und Bangen liegt in den Zügen der Mutter, die sich einer Madonna gleich gedankenvoll ihrem Jüngsten zu neigt. Vielleicht gehen wir zu weit, wenn wir aus dem Gesicht des Vaters neben der stolzen Besitzfreude und dem Feiertagslächeln die für den Augenblick abgestreiften Alltagsorgen herauslesen. Er blickt als einziger – außer dem Kleinsten – aus dem Bilde heraus und scheint mit den Gedanken nicht ganz bei dem Familienfest zu sein, das ihn bewogen haben mag, mit einem Blümchen in der Hand sich im Kreise der Seinen zu zeigen. Wahrscheinlich ist der Anlaß dieses zu einer lebendigen Szene gewandelten Gruppenporträts der Geburtstag der Gattin, der von dem ältesten, schon fast damenhaften Töchterchen ein Blumenkörbchen überreicht wird. Und wie ist das alles gemalt! Tritt man direkt vor das Original, so flimmert und gleißt es wie ein Mosaik aus funkelnden Edelsteinen, die scheinbar willkürlich nebeneinander ausgebreitet sind. Aus der Ferne aber und in unserer kleinen Wiedergabe fügt sich Steinchen neben Steinchen zu einem lebensvollen Ganzen zusammen. Das Leben ist so vollkommen verwirklicht, daß die behutsam stützende Mutterhand eine mit dem Hopsen und Schaukeln des Kindes mit-

schwingende Bewegung zu haben und die Rechte des Kindchens mit der Klapper zu vibrieren scheint. Das ist nicht die Bravour eines Virtuosen, der zeigen will, was er kann, sondern letztes Ergebnis lebenslänglichen Studiums, das den Wundern des Lichtes und der Farbe galt.

Als letztes Bild aus dem vielfältigen Schaffen des Meisters bringen wir sein erschütterndes Selbstbildnis der ehemaligen Sammlung Carstanjen, das sich heute im Kölner Wallraf-Richartz-Museum befindet (82 × 63 cm). Etwa hundert Selbstdarstellungen des Meisters in gemalten und radierten, seltener gezeichneten Bildnissen, fast aus jedem Jahr seines Schaffens stammend, sind uns erhalten geblieben. Es sind Studien oder sorgfältig ausgeführte Arbeiten, auf repräsentative Wirkung ausgehende oder seelisch tief-schürfende Werke. Sie begleiten die Wandlungen seines Stiles, seiner Porträtauffassung und seiner Mal-

Rembrandt: Familienbildnis. Braunschweig, Museum



weise und den Auf- und Abstieg seines Lebens, zeigen den ernst studierenden Jüngling der Leidener Zeit, den jungen eleganten Künstler und erfolgreichen, ehrgeizigen Modeporträtisten der ersten Amsterdamer Jahre, den draufgängerischen Meister der hohen Zeit des Barock und den romantisch beseelten Träumer, den reifen selbstbewußten Meister als heimlichen König in seinen Bezirken, der sich den Teufel kümmert um die Meinungen der Welt und erhaben über sein Schicksal triumphiert, den alternden Mann, der sein Äußeres vernachlässigt, und schließlich den seelisch zermürbten, körperlich verfallenden Greis, einen Verächter der Welt und der Menschen. Unser Bild ist viel-

leicht das letzte oder vorletzte, in dem er sich selbst geschildert hat, wenige Monate vor seinem Tode entstanden. Er will nicht mehr repräsentieren, wie einst, als er die Häßlichkeit seiner Züge mit der knolligen Nase noch zu verschönen suchte, im Gegenteil: er malt, sich selber zum Hohn, seine grin-sende Fratze, wie er, gebeugt nicht nur vom Alter, durch sein armseliges Atelier am Rande der Stadt wankt, den Malstock in der Hand, umgeben von den alten Werkstattrequisiten, die er gerettet hat, der Gipsbüste eines antiken Cäsaren, staubigen Waffen-rüstungen und Büchern, aber noch mit einem gleißenden Seidentuch und einem Medaillon an goldener Kette behängt. So sieht er sich im Spiegel, prüfenden Auges, zweifelnd lallenden Mundes, nicht gell hohnlachend, wie man gedeutet hat, sondern scheu und verlegen, wohl selbst von seinem Aussehen erschüttert und doch unbarmherzig gegen sich selbst wie ein Narr, der über sein jämmerliches Dasein weinen und lachen kann. Das von Furchen zerhackte, fleckenvolle Gesicht, von Licht übergossen, wird mit unerhörter, ungeschwächter Meisterschaft in all seinen Einbuchtungen und seiner höckerigen Oberfläche wiedergegeben und zu höchster male-rischer Wirkung gebracht. Daß die Zeitgenossen Rembrandts, die nach der Konsolidierung der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse in ihrem Freistaat zu Wohlstand und behäbigem Lebensgenuß gelangten und in der Kunst das Glatte, Einschmeichelnde, Erhebende, Gepflegte verwirklicht sehen wollten, von dieser souveränen Malweise abgestoßen wurden, läßt sich begreifen. Auch daß

ihm die Schüler davonliefen und das bei ihm Gelernte schnell wieder ver-gaben, ist nicht verwunderlich, denn die Größe seines Geistes und seine see-lische Tiefe waren nicht übertragbar. Trotzdem ist seine Wirkung überall zu spüren, und kaum einer der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts ist von ihm unbeeinflusst geblieben. Seine späte Entwicklung allerdings hat nur einer, der aus Dordrecht gebürtige Aert de Gelder (1645-1727), ge-treulich und gewandt nachzuahmen gewagt und verstanden.

NICOLAES MAES (Nov. 1632 bis vor dem 24. XI. 1693). Aus Dordrecht erhält Rembrandt besonderen Zulauf von Schülern. Um 1633/35 kommt Ferdinand Bol (1616-1680), der sein Bestes in Porträts und Gruppenbild-nissen gibt, später aber von seinem Meister abrückt und zu akademischer Glätte übergeht. 1641 tritt Samuel van Hoogstraten (1626-1678) bei ihm ein, der Rembrandts Weise in häuslichen Sittenbildern weiterentwickelt und 1665 seinen Schüler Aert de Gelder an seinen einstigen Lehrer abgibt.

Der begabteste Dordrechter Rembrandtschüler indes ist Nicolaes Maes, der von 1648 bis 1653 bei ihm arbeitet und wohl noch während dieser Lehrzeit seine ersten bedeutenden Bilder malt, deren Zuschreibung an ihn allerdings nicht gesichert ist. Außer ein paar religiösen Darstellungen und einem Sittenbild „Das kartenspielende Paar“ (London) gehört dazu vor allem das eigenartige Louvre-Bild „Die badenden Knaben“. Andere, wenig später entstandene Jugendarbeiten gleiten allzusehr ins Gefühlvolle ab. Ende 1653 kehrt Maes nach Dordrecht zurück, wo er bereits im Januar des nächsten Jahres eine junge Predigerswitwe heiratet, das Modell seiner zahlreichen

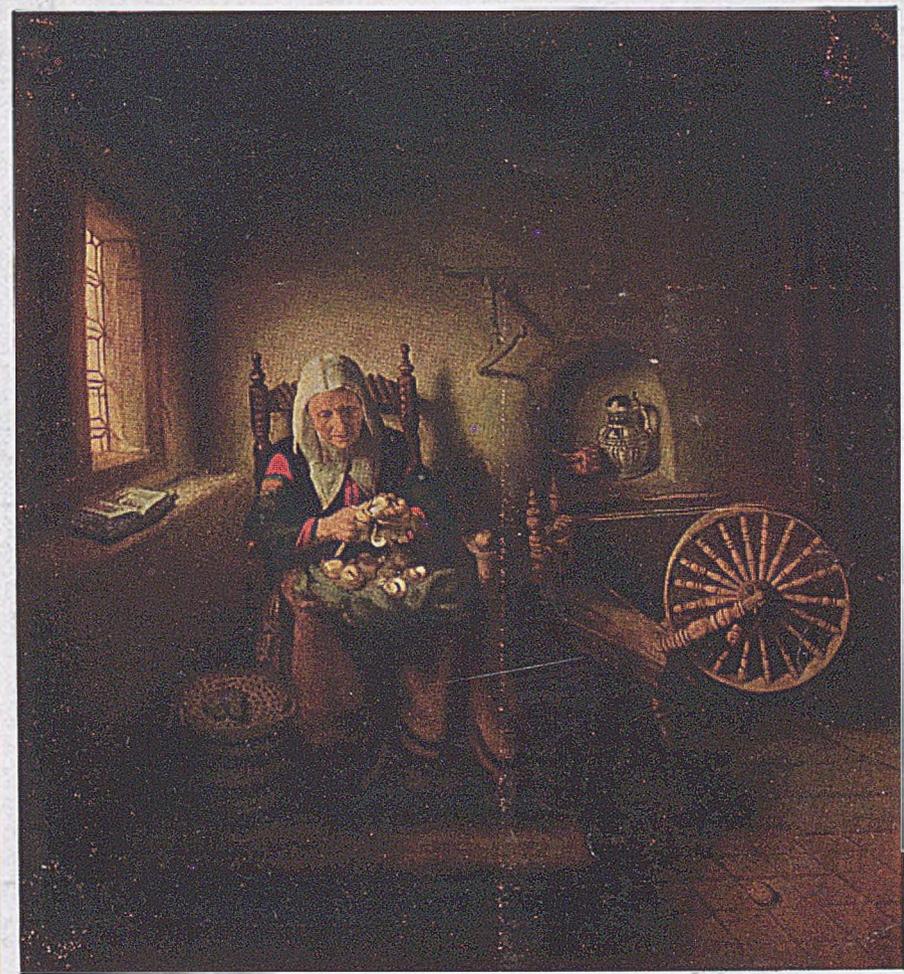
Darstellungen handarbeitender, essen-berreitender, aus dem Fenster lehnen-der oder an der Treppe lauschender Frauen. In den folgenden Jahren, namentlich zwischen 1655 und 1665 entstehen seine besten Werke dieser Art, behagliche Sittenbilder bürger-lichen Familienlebens, die zu den fein-sinnigsten Schöpfungen der Rem-brandtschule und zu den besten Gen-redarstellungen der holländischen-Malerei gezählt werden. Das goldige Licht, das in Verbindung mit einem frischen Zinnoberrot neben Schwarz und Weiß aus dem vereinheitlichenden Dunkel dieser Bilder leuchtet, die anheimelnde Stimmung und der gemütvollere Ton dieser eng umgrenzten Alltagsmalerei erinnern immer wieder an die Schilde-rungen Rembrandts aus dem Fa-milienleben der Bibel, zumal wenn der Künstler, wie in unserm Berliner Bild „Alte Frau beim Äpfelschälen“ (55×50 cm), runzlige greise Mütter-chen bei ihrer stillen Hausarbeit dar-stellt. Er setzt sie gern in die Nähe eines Fensters, so daß sie voll vom Licht getroffen werden, und reiht sie mit dem schlichten Hausrat, hier dem Spinn-rad, dem Eimer und dem aufgeschla-gen auf die Fensterbank gelegten Bi-belbuch, in einer Ebene aneinander, die parallel zur Bildfläche dicht vor der nahen Wand liegt. Aber da diese traulichen Interieurbilder von den Zeitgenossen weniger begehrt werden als posierende Porträts im Geschmack des flämischen Barock, entscheidet sich Maes, vielleicht nach einem Aufenthalt in Antwerpen, für den Beruf eines mo-dischen Porträtisten. Die zahlreichen Bildnisse seiner letzten zwanzig Jahre, die er in Amsterdam zubringt, wirken durch ihre fade Glätte unerfreulich.



Rembrandt: Selbstbildnis. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

CAREL FABRITIUS (1622 bis 12. X. 1654). Das zwischen dem Haag und Rotterdam gelegene Städtchen Delft, berühmt als Herstellungsort feiner Tonwaren, der „Delfter Fayencen“ des 17. und 18. Jahrhunderts, beginnt erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Heimatsort und Wirkungsstätte bedeutender Maler für die Kunstgeschichte wichtig zu werden. Hier entwickelt sich zunächst eine überaus tätige Bildniswerkstätte unter Führung des Michiel Jansz. Mierevelt (1567-1641). Vor allem aber wirken gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Delft einige der hervorragendsten Sittenbildmaler Hollands, unter ihnen Carel Fabritius, Pieter de Hooch und Jan Vermeer, die ein besonderes Interesse für Raumschilderung verbindet, sowie zeitweilig auch Jan Steen und schließlich eine Reihe von Architekturmälern, von denen wir Emanuel de Witte hervorheben (s. S. 92).

Carel Fabritius ist mit seinem Bruder Barent, der ebenfalls Maler war, aus Midden-Beemster (zwischen Alkmaar und Edam) zunächst nach Amster-

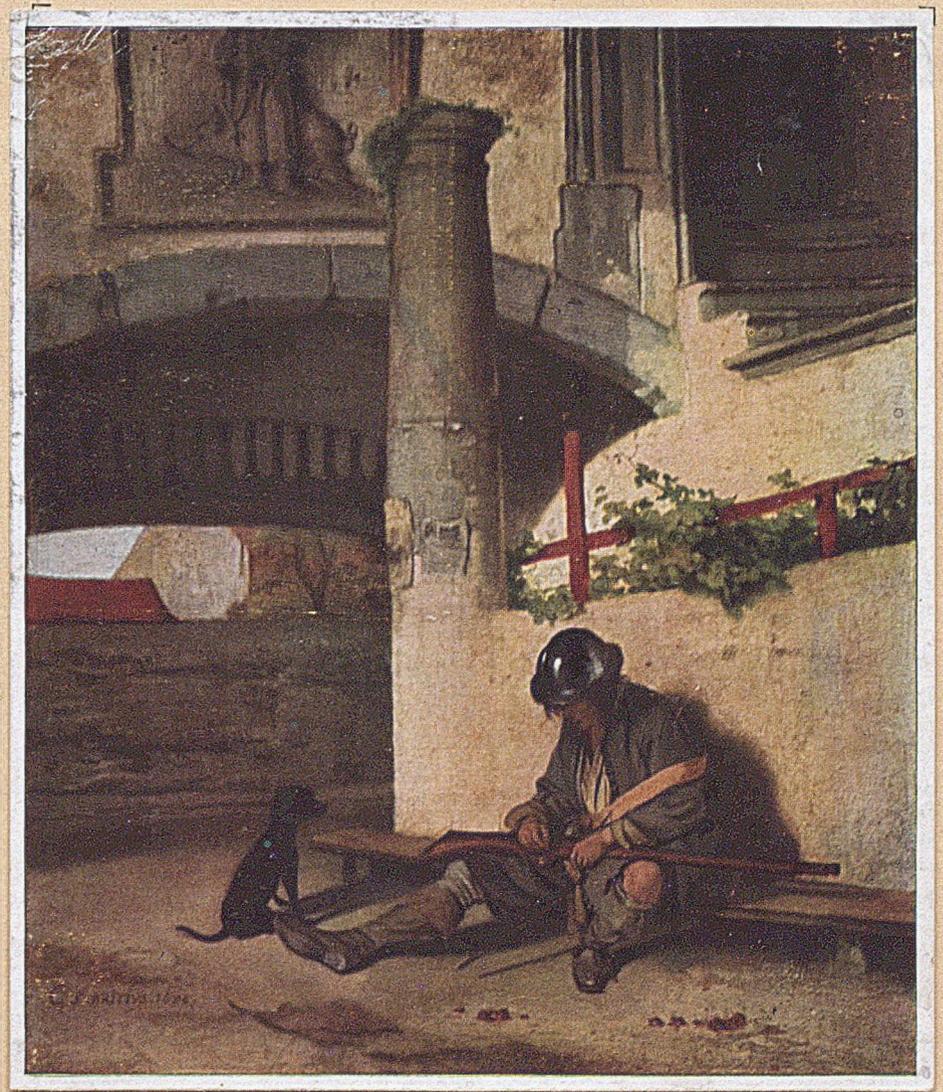


Nicolaes Maes: Alte Frau beim Äpfelschälen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

dam gekommen und hier um 1640/41 zu Rembrandt in Beziehung getreten, wahrscheinlich als sein Schüler. Man kennt nur eine kleine Anzahl Werke von seiner Hand und weiß auch sonst sehr wenig von ihm. Immerhin erfährt man, daß er schon 1643 in Amsterdam Witwer ist, 1650 in Delft eine neue Ehe eingeht, 1652 als Ortsfremder in die Delfter Lukas-Gilde aufgenommen wird und daß er Hofmaler des zeitweilig in Delft residierenden Prinzen von Oranien gewesen ist, und schließlich noch einiges über Zahlungsschwierigkeiten. Bei der Explosion der Delfter Pulvermühle hat er im Alter von 32 Jahren zusammen mit einem Schüler den Tod gefunden, während er gerade ein Bildnis malte. Außer seinem Hauptwerk, einer perspektivischen Stadtansicht als Wanddekoration für ein Delfter Gelehrtenhaus, von der das Bildchen „Musikalienhändler vor seinem Straßenladen“ (1652; London) eine Vorstellung geben kann, sind gewiß auch andere Arbeiten von ihm unter den Trümmern begraben worden; ein großes Familienbild verbrannte überdies 1864 in Rotterdam. Die ihm einst zugeschriebene stimmungsvolle biblische Szene „Der blinde Tobias mit seiner Frau“ (Innsbruck, Ferdinandeum) gilt heute als Werk des Bruders. Seine Bildnisse zeigen eine von Rembrandt abweichende Porträtauffassung, denn Fabritius stellt seine Personen dunkel vor leuchtenden Grund. Vor heller Wand steht auch auf dem eigenartigen kleinen Gemälde „Der Distelfink“ (1654; Haag) der angebundene Vogel auf seinem braunen Kasten, auf dem er seine noch heute in Holland beliebten Kunststücke ausführen soll, um seine Intelligenz zu beweisen. Das gleiche Kennzeichen weist auch der wiedergegebene „Torwächter“ in Schwerin (68 x 58 cm) auf, der ebenfalls im Todesjahr des Künstlers entstanden ist. Fabritius wählt ein einfachstes Motiv: einen Winkel am Tore, ganz willkürlich ausgeschnitten, so daß sogar das Torrelief und die Wachtstubentür nur halb sichtbar werden, ein Spitzweg-Motiv, wie es sich nicht biedermeierlicher denken läßt. In diesem stillen Gassenwinkel, dessen malerisch verputztes Mauerwerk im Sonnenglanz eines späten Nachmittags farbig aufleuchtet, sitzt der Wachtposten, ausruhend und lässig der Musketen-

reinigung hingegeben. Diese köstliche Malerei sucht nicht große Wirkung zu erzielen oder die Vorstellung von der Größe des Menschen zu erhöhen, sie erlebt die Welt vielmehr passiv, impressionistisch und genießerisch als schöne Augenweide und schwelgt im Entdecken verborgener Schönheit des Alltags. ADRIAEN VAN OSTADE (vor dem 10. XII. 1610 bis vor dem 2. V. 1684). In Haarlem findet sich gegen Ende des dritten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts unter den Augen des großen Frans Hals und unter Führung seines Bruders Dirk Hals (1591–1656) eine Gruppe von Künstlern zusammen, die das „Gesellschaftsstück“ pflegen. Ihre meist kleinfigurigen Gemälde schildern den gehobenen Bürgerstand bei geselliger Unterhaltung mit hübschen Frauen. Der Schauplatz ist seltener die Bürgerwohnung als der Salon eines Hauses, dessen weibliche Insassen auf den Zuspruch reicher Kaufleute oder eleganter Offiziere rechnen. Unter dem Einfluß des einige Zeit in Haarlem weilenden Flamen Adriaen Brouwer (vgl. S. 63), der auch mit Frans Hals in Beziehung tritt, blüht daneben das „Bauernstück“ auf, das den Landmann nicht bei der Feldarbeit oder harmlosen Vergnügungen aufsucht, wie das einst in den Heimatschilderungen Pieter Bruegels geschah, sondern meist als heruntergekommenes Pack in wüsten Szenen der Lächerlichkeit preisgibt. Der bedeutendste holländische Vertreter dieses Genres ist der Haarlemer Adriaen van Ostade. Bei dem Holländer, dessen Dörfler nie ganz so gastig sind wie bei seinem Vorbild, werden bei wachsendem Wohlstand des holländischen Bürger- und Bauertums um die Jahrhundertwende die Landleute allmählich gesitteter, die Räume, in denen sie leben, wohnlicher. Von der karikierenden Darstellung wendet sich Ostade alsbald zur objektiv beobachtenden Sittenschilderung. Adriaen van Ostade ist seiner Heimatstadt Haarlem zeitlebens treu geblieben. Hier wurde er als das dritte Kind eines aus Ostade nahe der Weberstadt

Carel Fabritius: Torwächter. Schwerin, Museum





Adriaen van Ostade: Bauerngesellschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Eindhoven (Nordbrabant) eingewanderten Kleinbürgers geboren. Um 1627 mag er als Schüler zu Frans Hals gekommen sein und etwa gleichzeitig auch Adriaen Brouwer kennengelernt haben. 1634 tritt er in die heimische Lukas-Gilde ein, in der er später Ehrenämter übernimmt, 1638 heiratet er, 1642 wird er Witwer, und 1657 geht er mit einer wohlhabenden Amsterdamer Bürgerstochter eine zweite Ehe ein. Er ist ungemein fleißig bis ins hohe Alter hinein und gelangt schließlich zu Wohlstand; an die 900–1000 meist signierte und oft datierte Gemälde haben sich nachweisen lassen, und dazu kommen noch zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und 50 Radierungen. Sein früh verstorbener, sehr viel jüngerer Bruder Isack (1622–1649), der sein Schüler war, hat etwa dieselben Motive gemalt wie er, mit Vorliebe aber Szenen im Freien, vor einem Bauern- oder Wirtshaus, an dem ein Reiter oder ein Fuhrwerk mit einem Schimmel haltmacht.

Adriaen beginnt mit kühlen, blaßfarbenen Bildern – das früheste Datum, 1631, findet sich auf einem „Bauerninterieur“ im Louvre –, in denen sich wie in Brouwers Gemälden derbe, häufig gnomenhaft häßliche Bauern tölpisch oder rüpelig bewegen, saufen, raufen, rauchen, tanzen und torkeln; schlampige Weiber, greisenhafte Kinder, struppige Köter erhöhen den Lärm, und ärmliches, brüchiges Mobiliar, meist Fässer und aus rohen Latten gezimmerte Bänke und Tische, vervollständigen die malerische Unordnung. Ein anfangs unruhiges, später gesammeltes Licht aus unsichtbarer Quelle beleuchtet die Figuren und läßt den Raum nach den Rändern zu dunkler werden. Das Flämisch-Derbe weicht dann einer gemütvolleren Auffassung, die dem Holländer mehr liegt. Auf unserem Berliner Bild

„Bauerngesellschaft“ (35×43 cm), das etwa 1647 entstanden sein mag, hat sich das in den Gemälden der dreißiger Jahre undurchdringlich gewordene Raumdunkel bereits gelichtet, der Raum selbst sich geweitet, die Figuren sind biederer geworden und verteilen sich mehr und tiefer in der Scheune, die allerdings noch immer viel Gerümpel aufweist. Ein von Rot gewärmter brauner Einheitston umgibt die Gruppe der ramsnäsigen Bauern am Tisch, die ihre Karten beiseite geschoben haben und einem herumziehenden Flötenspieler zuhören. In dem feinen, jetzt von Rembrandt beeinflussten Helldunkel der durchleuchteten Raumschatten gewahren wir drei Männer am Kamin und einen anderen, der eine kleine Treppe hinauftapst. In den fünfziger Jahren wird Ostade in sorgfältig durchgearbeiteten Bildern farbiger, während im nächsten Jahrzehnt das Helldunkel die Farben zugunsten des braunen, aber kühleren Gesamttons wieder aufsaugt und in den letzten Werken sich eine gleichmäßige bunte Helligkeit über das ganze Bild breitet. Aus den spelunkenhaften Schenken sind inzwischen heimelige Wirtsstuben mit ordentlicher Gaststubeneinrichtung und Butzenscheiben geworden, und die entrümpelten Wohnräume haben anständige Möbel erhalten. Selbst vornehme Bürgersleute werden geschildert und in zahllosen Halbfigurenbildern städtische Berufe dargestellt, schließlich malt der Meister auch das eine oder andere Porträt und Gruppenbildnis. Das religiöse Bild dagegen ist fast ganz aus dem Interessenkreis der Maler und Käufer geschwunden; wenn es ein- oder zweimal auch bei Ostade auftaucht („Verkündigung an die Hirten“, vierziger Jahre, Braunschweig; „Anbetung der Hirten“, 1667, Privatbesitz in London), so hat es den traulichen Charakter einer holländischen Dorflandschaft oder einer bäuerlichen Wohnzimmerzene, und seine Figuren sind einfache, biedere Dorfleute.

Jan Steen: Heiratsvertrag. Braunschweig, Museum



JAN STEEN (1626 bis vor dem 3. II. 1679). Rembrandts Geburtsstadt Leiden brachte im 17. Jahrhundert eine Reihe bedeutender und fruchtbarer Genremaler hervor, unter denen selbst die besten sorglos und oft ohne künstlerische Ansprüche ein Bild nach dem andern malen. Da ist zunächst Gerard Dou (1613–1675), Rembrandts fröhlicher Mitarbeiter, der nach dem Wegzug seines Meisters (1631) ohne selbständige Entwicklung eine pedantische Feinmalerei betreibt; dann der frühreife und frühverstorbene Gabriel Metsu (um 1629/30–1667), der talentvollste seiner sehr zahlreichen Schüler, ein gewandter Schilderer der feinen bürgerlichen Gesellschaft, der sich die Kunstweise der anderen zunutze macht; und schließlich Jan Steen, der eigenartigste und geistig beweglichste von allen.

Als Sohn eines wohlhabenden Brauers geboren, läßt sich Jan Steen 1646 als Student an der Leidener Universität eintragen, wahrscheinlich nur aus steuerlichen Rücksichten. Da er bereits 1648 mit anderen Malern die Lukas-Gilde in Leiden gründet, muß seine Ausbildungszeit als Künstler, vielleicht bei Nicolaus Knüpfer in Utrecht, vorher abgeschlossen gewesen sein. 1649 bis 1654 ist Steen im Haag, wo er eine Tochter des Leidener Landschaftsmalers Jan van Goijen heiratet, der ihm nicht selten die landschaftlichen Hintergründe seiner zunächst meist im Freien spielenden Figurenbilder malt. Danach hält er sich drei Jahre als Bräuereipächter in Delft auf, ist etwa vier Jahre in Warmond bei Leiden und von 1661 bis 1669 in Haarlem. Sein letztes Jahrzehnt verbringt er in seiner Vaterstadt, wo er neben seinem Malerberuf das Gewerbe eines Schankwirts betreibt und 1673 nochmals heiratet. Schon die Zahl von etwa 500 erhaltenen Bildern widerlegt die klatschsüchtigen Anekdotenerzähler, die den Künstler als liederlichen Trunkenbold bezeichnen. Sein lebhaftes Temperament, das oft an Jordaens und überhaupt an die Flamen erinnert, seine schier unerschöpfliche Erfindungskraft und sein derb zupackender Humor lassen selbst bedenkliche Mängel und Unzulänglichkeiten seiner Kunst vergessen. Unbekümmert, witzig und wohlgelaunt greift dieser malende Molière ins volle Menschenleben, und was er malt, ist immer „interessant“. Künstlerischen Ehrgeiz allerdings, eine folgerichtige Entwicklung seiner Malweise oder eine sorgfältige Durchführung formaler oder kompositioneller Grundsätze darf man von diesem genialischen Tausendkünstler nicht verlangen, der fremde Einfälle und Anregungen spielend leicht zu übernehmen und zu benutzen weiß. Man hat manchmal den Eindruck, daß es ihm Spaß macht, die Kunstweise eines anderen zu imitieren, ja zu karikieren, denn bald malt er wie Frans Hals, bald wie Brouwer oder Ostade, bald wie Terborch, de Hooch oder Vermeer, ja er nimmt sich ohne Scheu auch geringere Vorbilder. Steens Hauptgebiet ist die Figurenmalerei; der Landschaftskunst und dem Porträt hat er sich nur gelegentlich zugewandt. Aber während sich andere Sittenbildmaler meist damit begnügen, Tun und Treiben ihrer Mitmenschen schlicht und getreu zu schildern, sieht er als geborener Komödiendichter, darin nur Ostade und Brouwer vergleichbar, überall die menschlichen Schwächen und Torheiten, macht er aus allen Vorgängen amüsante Szenen, deren moralisierende Tendenz er gerne durch Sinnbilder und Inschriften unterstreicht. Besonders anziehend sind die Darstellungen der großen und kleinen Begebenheiten des häuslichen Kreises, figurenreiche Bilder, wie die



Jan Steen: Wirtshausgarten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

„Familie des Künstlers“ (Haag), der „Nikolaustag“ (Amsterdam) und die verschiedenen „Bohnenfeste“ (Amsterdam, Brüssel, Kassel u. a.), aber auch die einfacher gehaltenen Szenen, wie die „Musikstunde“ (London, National Gallery), das „Mädchen im Schlafzimmer“ (London, Buckingham-Palast) und der „Geflügelhof“ (Haag). Als Humorist und Satiriker bewährt er sich vor allem in den häufigen „Doktorbesuchen“ (Amsterdam, Haag, Leningrad, Schwerin u. a.), in denen er die „Liebeskrankheit“ der Mädchen und Frauen lächerlich macht. Aber auch sonst überall, wenn er Trinkgelage und Schmausereien, Kirmessen und Schützenfeste, Hochzeiten und Taufen, Tanzvergnügungen und Schlägereien, Liebesanträge und Mummen scherze, Hahnenkämpfe und Kinderspiele, wenn er Raucher und Kegler, Alchimisten und Quacksalber, Zigeuner und Trödler vorführt, ja selbst bei biblischen, historischen und mythologischen Themen zeigt sich der überlegene Menschenkenner, der heitere Philosoph, der geistreiche Spötter, der lachend die Wahrheit sagt.

Aus der großen Zahl köstlicher Darstellungen, in denen der Meister die Welt der Schenken schildert, wählen wir den „Wirtshausgarten“ des Berliner Museums (68×58 cm), der wohl um 1665 in Haarlem entstand. Hier sieht man freilich nichts mehr von der liederlichen Spelunkengesellschaft, deren Bildwürdigkeit Brouwer und Ostade entdeckt hatten und die auch Steen in seiner frühen Zeit durchaus malenswert fand. Vielmehr sind es gesittete Städter, die sich in einem idyllischen Gartenlokal niedergelassen haben, um stillvergnügt und behaglich Speise und Trank zu genießen. Der Mann, der es sich mit Weib und Kind am vordersten Tisch bequem gemacht hat und mit Bedacht einen Hering enthäutet, ist der Künstler selbst mit seiner Familie. Ein lustiger Krabbenverkäufer, der an Frans Hals' Fischerknaben erinnert, ruft seine Ware aus. Gleichmäßig zerstreutes Licht, das keine tiefen Schatten erzeugt, dringt wie in einem hellen Saal bis in die entfernten Ecken. Als einziger starker Farbfleck hebt sich aus dem braungrünen Gesamton die leuchtend rote Jacke der Frau heraus. Ein Ordnungsprinzip für die Gruppierung der Personen und Gegenstände ist nirgends erkennbar. Ebenso ist es in dem anderen hier wiedergegebenen Gemälde, dem „Heiratsvertrag“ des Braunschweiger Museums (1,31×1,72 m), das der Künstler um 1670 schuf. Auch hier ist die Komposition locker und wie vom Zufall gefügt. Fast gleichmäßig flutet das Licht durch das weiträumige Zimmer, dessen kostbare Einrichtung die Wohlhabenheit des gehobenen Bürgerstandes verrät. Unter einem baldachinartig drapierten mächtigen Tuch sind die Hauptpersonen versammelt, die rechnenden Brauteltern, die vor dem Notar das Heiratsgut festsetzen, der vornehme Jüngling, der mit schwärmerischen Augen den Himmel offen sieht und den geschäftlichen Teil seines Bundes theatralisch von sich weist, und die festlich geschmückte Braut, die den Geliebten bewundernd anblickt. Die Absicht, das alberne Getue der Menschen bloßzustellen, wird noch deutlicher, wenn man die übrigen Personen betrachtet, die gelangweilt dreinschauenden Hochzeitsgäste, die alte Jungfer mit dem warnend erhobenen Zeigefinger und den hämisch witzelnden Küfer, der gerade den Spund aus dem Faß zieht. Das eine versteht Jan Steen ausgezeichnet, den fruchtbarsten Augenblick einer Szene zu fassen und nun unbekümmert um malerische Werte alles im Bild auf die schärfste Heraus-

arbeitung des treffendsten Ausdrucks zu beziehen, so daß sich der Betrachter das Vorher und Nachher mühelos dazudenken kann.

GERARD TERBORCH (1617 bis 8. XII. 1681). Abseits der berühmten holländischen Kunststätten, in Zwolle, der Hauptstadt der Provinz Overijssel, geboren, hat Gerard Terborch (ter Borch) nach kurzjährigem Aufenthalt in Amsterdam und Haarlem und langen Auslandsreisen sein Leben auch in künstlerisch unbedeutenden Städten Hollands beschlossen. Schon mit acht Jahren zeichnet der frühreife Knabe nach Bildern seines Vaters, eines weitgereisten Malers und Steuereintnehmers, und mit neun Jahren bereits nach der Natur. 1632 wird der Fünfzehnjährige nach Amsterdam in die Lehre gegeben, man weiß jedoch nicht, zu wem; in Haarlem ist bald danach der Landschaftsmaler Pieter de Molijn (1595–1661) sein Lehrer. Seine Zeichnungen und Gemälde aus dieser Zeit verraten allerdings Anregungen aus dem Kreise der Gesellschafts- und Soldatenmaler um Frans Hals. Mit 18 Jahren ist er bereits Mitglied der Haarlemer Malergilde. Im gleichen Jahre zieht er wie einst sein Vater in die weite Welt, zunächst nach England, dann über Deutschland nach Italien. Gegen 1640/41 ist er in Rom, spätestens 1645 wieder in Amsterdam, und 1646 reist er nach Münster in Westfalen, wo er während der Friedensverhandlungen lohnende Porträtaufträge erhält. Sein berühmtes Kongreßbild (London), das die Ratifikation des am 30. Januar 1648 zwischen Holland und Spanien geschlossenen Separatfriedens darstellt, ein Gemälde von knapp einem halben Quadratmeter Umfang mit 60 ganzfigurigen Miniaturbildnissen, beweist die überragende Meisterschaft des dreißigjährigen Porträtisten. Eine neue Reise führt ihn über Amsterdam nach Madrid, wo er Philipp IV. gemalt und als Ehrenlohn eine goldene Kette und einen kostbaren Degen erhalten haben soll. Um 1650 ist er wieder in Holland, zunächst einige Jahre in Kampen und Zwolle, dann in Deventer, wo er sich 1654 vermählt und unermüdlich schaffend, auch im Rat der Stadt tätig, bis an sein Ende ansässig bleibt.

Terborchs früheste Gemälde sind Soldaten- und Wachtstubenbilder, wie sie allenthalben in den dreißiger und vierziger Jahren in Amsterdam und Haarlem, in Delft und Rotterdam gemalt werden, sowie andere Sittenbilder, zu denen eine „Ärztliche Konsultation“ (1635; Berlin) gehört. Für die zahlreichen Bildnisse, darunter auch Miniaturporträts und Gruppenbilder (ein „Regentenstück“ von 1669 im Rathaussaal in Deventer), die Terborch in seinen Wanderjahren und später in Deventer malt, verwertet er seine Bekanntschaft mit Werken van Dycks, die er in London gesehen hat, und Velázquez, die er in Madrid studieren konnte. Er stellt seine Personen gerne in ganzer Figur dar, schwarzgekleidet und in selbstbewußter Haltung zwischen einem Stuhl und einem Tisch stehend, deren Bezüge oder Plüschdecken neben der Fleischfarbe meist die einzigen farbigen Teile im Bilde sind. – Der Hauptgegenstand seiner Kunst aber, der seinen Weltruhm begründet, ist seit seiner Rückkehr in die Heimat das Gesellschaftsstück aus den Kreisen vornehmer oder wenigstens eleganter Bürgerlichkeit. Es sind Darstellungen geselliger Unterhaltungen, Besuchs- und Musikszenen, stets Bilder kleinen Formats mit wenigen Figuren, die sich in behaglichen Räumen still und

gemessen bewegen. Die taktvolle, ungewöhnlich zurückhaltende Art, in der Terborch erzählt, hat die Kunstfreunde häufig verlockt, seine Szenen novellistisch zu deuten; das bekannteste Beispiel hierfür ist die sog. „Väterliche Ermahnung“ (Amsterdam und Berlin), die Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ mit dichterischer Einfühlung, aber nicht zutreffend erläutert hat. Denn hier wie auch sonst oft befinden wir uns nicht in der besten Gesellschaft, sondern im Kreise der Halbwelt. Zu den schönsten und berühmtesten Stücken dieser gehobenen und höchst verfeinerten sittenbildlichen Interieurmalerie gehört das hier abgebildete „Hauskonzert“ des Berliner Museums (56×44 cm), das zwei musizierende Damen, eine Gamben- und

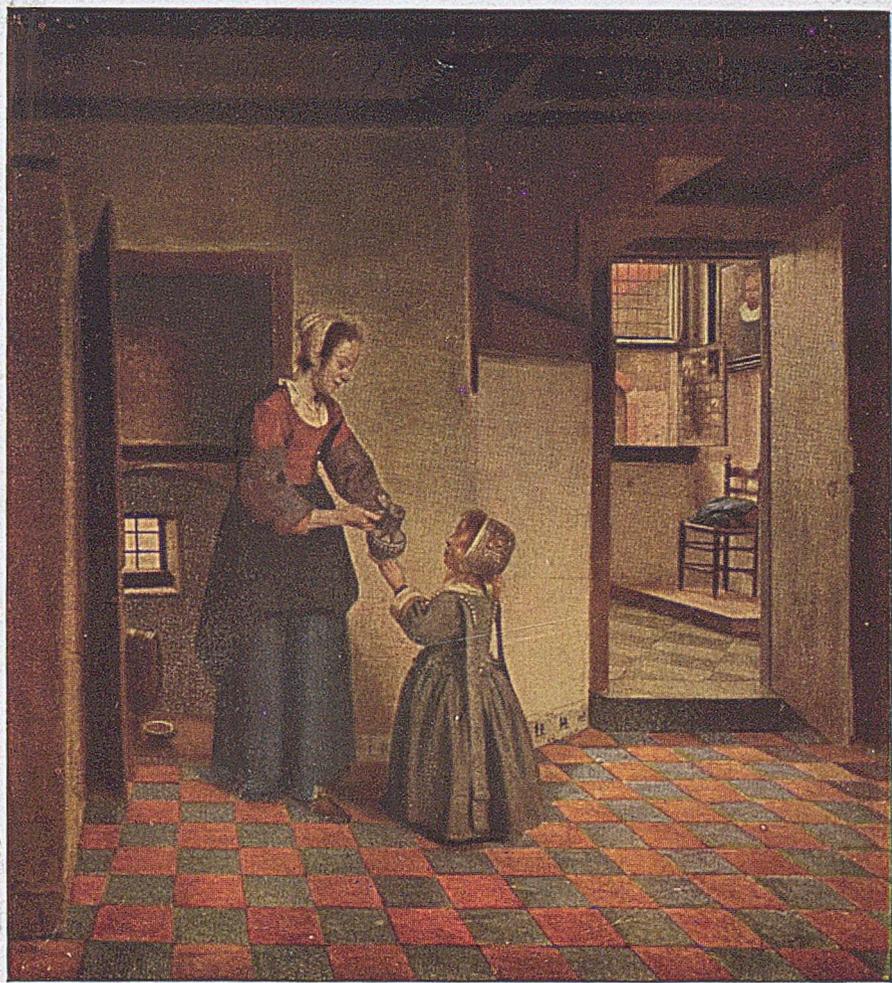
eine Spinettspielerin, vereint. Außerordentlich geringen Wert legt der Meister auf die Deutlichkeit der Perspektive und die Klarheit des Zimmerausschnittes. Ein graugrüner Gesamtton hält den Raum, dessen Wände eine kaum merkliche Ecke bilden, farblich zusammen und taucht auch Wandbilder und Möbel in einen unbestimmten Ton, so daß sie zu geometrischen Gebilden verkümmern. Die Kunst der Delfter Interieurmaler (de Hooch und Vermeer), den Fußboden mit seinem zügig in die Tiefe führenden Fliesenmuster und die nach hinten fliehenden Seitenwände für die Verdeutlichung der Perspektive auszunutzen, wendet Terborch kaum an. Die Gegenstände der Gemächer sind für ihn nur Mittel der Bildaufteilung und Folie der Menschendarstellung, ja selbst die im Hintergrund sitzende (übrigens von späterer Hand übermalte) Spinettspielerin muß gegenüber der einen Person, der seine ganze Liebe gilt, zurücktreten, so daß sie wie eine auf dem Spinett stehende bemalte Wachsbüste wirkt. Die Gambenspielerin dagegen wird, obgleich der Künstler sie, wie fast stets die Hauptfigur seiner Bilder, in Rückenansicht gibt, mit der größten Delikatesse einer raffinierten Feinmalerei geschildert. Das feine Köpfchen und das graziöse Körperchen, beflissen der Musik hingegeben, sind selbst so voll Musik in der leichten Neigung und der kaum merklichen Bewegung, daß wir darüber und über der wunderbaren Stoffmalerei des Kleides, der Haut und des zarten Flaumes der Nackenhaare alle „Mängel“ vergessen. Das hervorragende, vielbewunderte Bild ist uns ein willkommener Anlaß, einmal auf-

zuzeigen, wie unwichtig im Grunde die „Richtigkeit“ der Perspektive oder anderer Kunstmittel ist, wie wenig die Qualität eines Kunstwerkes davon betroffen wird, wenn nicht immer alles „stimmt“.

PIETER DE HOOCH (vor dem 20. XII. 1629 bis um 1685). In Delft finden sich bald nach der Jahrhundertmitte einige Künstler zusammen, die ihre besten Kräfte der Schilderung des holländischen Wohnraums und seiner Insassen widmen, während gleichzeitig eine andere große Künstlergruppe, aus der Emanuel de Witte (s. S. 92) als der bedeutendste hervorrage, die malerische Darstellung des Kirchenraums pflegt. Nach dem frühen Tode des Rembrandt-Schülers Carel Fabritius (s. S. 79), der mit perspektivischen Raumbildern vorangegangen war, sind es namentlich Jan Vermeer von Delft und Pieter de Hooch, die das Raumproblem im Genrebild zu lösen unternehmen. Pieter de Hooch (oder de Hoogh) wurde als erstes Kind eines Maurers in Rotterdam geboren. Neu aufgefundene Jugendwerke machen

Nr. 84

Gerard Terborch: Hauskonzert. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



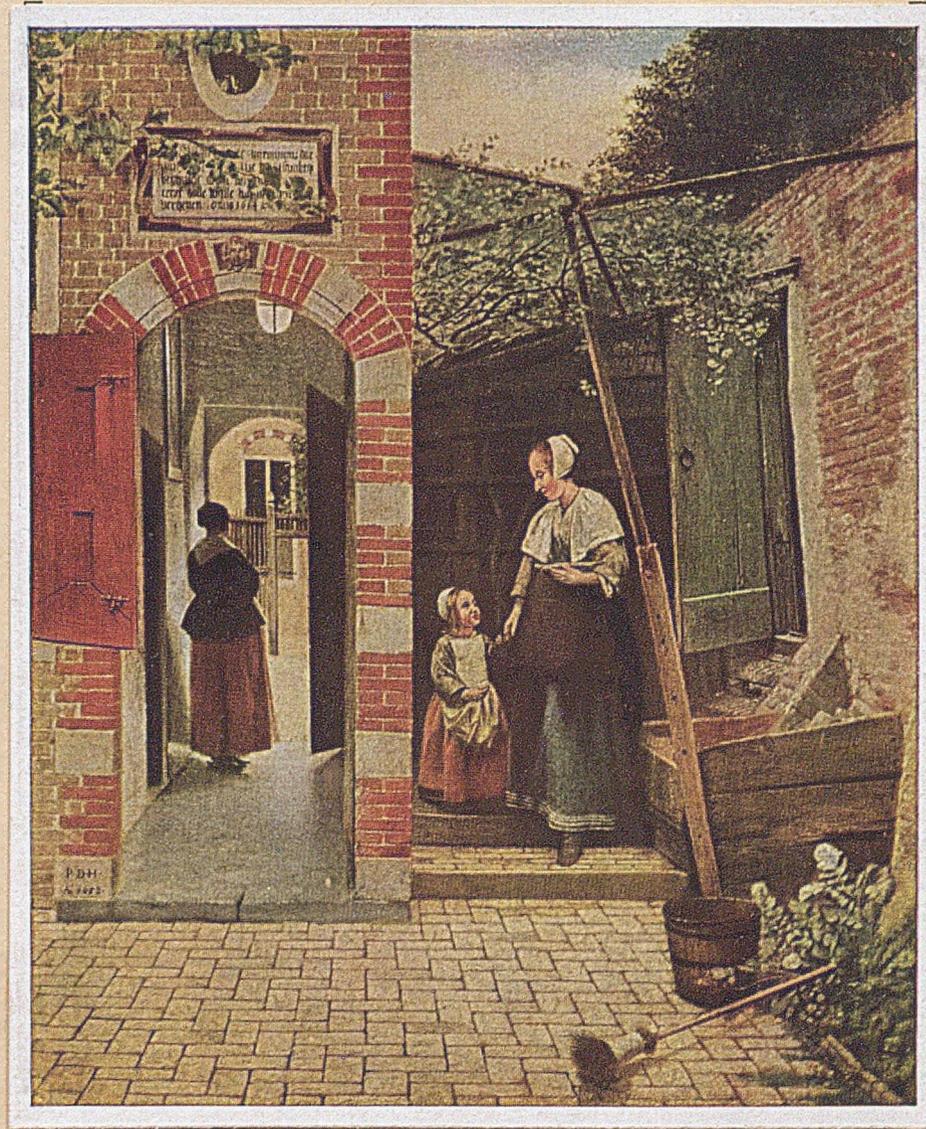
Pieter de Hooch: Mutter und Kind. Amsterdam, Rijksmuseum

es wahrscheinlich, daß er bei dem Haarlemer Nicolaes Berchem (1620–1683) in die Lehre gegangen ist, der sich erneut dem Italianismus ergeben hatte und, nach längerem Aufenthalt im Süden, seit 1642 vor allem Bilder südlicher Landschaften mit Hirten und Herden, Reitern, Jägern und Soldaten schuf. Bald nach der Haarlemer Lehrzeit dürfte de Hooch nach Rotterdam zurückgekehrt sein, wo er um 1650 als Kammerdiener in die Dienste eines reichen Tuchhändlers tritt, der ihn auf seinen Reisen nach Leiden, Haag und Delft mitnimmt und für den er eine große Anzahl Soldatenstücke malt. 1654 heiratet er in Rotterdam eine Delfterin und übersiedelt nach Delft, in dessen Lukas-Gilde er im September 1655 aufgenommen wird. Einen besonderen Eindruck müssen ihm hier schon bei früherem Verweilen die Raumschilderungen des Carel Fabritius gemacht haben, dessen „Torwächter“ (s. Abb. S. 79) er für eines seiner besten Soldatenbilder (Rom, Galleria Nazionale) als Vorbild benutzt. Bald scheint er sich indessen, anlehnungsbedürftig wie er ist, an Vermeer angeschlossen zu haben, denn beide beginnen in dieser Zeit mit ihren Raumkompositionen. Spätestens 1667 verläßt er Delft und macht sich in Amsterdam ansässig, wo sich seine Spur verliert; das letzte seiner selten datierten Gemälde trägt die Jahreszahl 1684. Hat Pieter de Hooch anfangs im Anschluß an den Haarlemer Kreis um Dirk Hals fast ausschließlich Soldatenstücke gemalt, die meist in kellerartigen, dunklen Spelunken, Ställen oder Quartieren spielen, wo man mit Trinken, Rauchen, Kartenspielen und Handgreiflichkeiten gegen Schankmädchen und Wirtin den Tag verbringt, so wird er, seitdem er sich in Delft niedergelassen hat, ein gemütvoller Schilderer häuslich stillen Familienglücks in warm durchsonnten oder schattenkühlen sehr anheimelnden Räumen, die beinahe immer durch Fenster und Türen Ausblicke in andere, lichtere Räumlichkeiten, oft in eine Flucht von Zimmern und Dielen, durch die offene Haustür auf die Straße und auf die Häuser der anderen Straßenseite gewähren. Auch wenn er seine Staffelei außerhalb des Hauses in sorg-

fältig gepflasterten, reinlich gekehrten Höfen oder in Vorgärten aufstellt und hier die Mutter mit ihrem Kind, die Hausfrau mit ihrer Magd oder mit Besuchern Unterhaltungen führen, Anordnungen treffen oder einen frischen Trunk spenden läßt, versäumt er keine Gelegenheit, Türe, Pforten und Fenster zu öffnen und uns auch den Nachbarhof und die Gärten, Winkel und Dächer der Nebenhäuser so ausführlich wie möglich zu zeigen, wobei sein poetischer Sinn immer neue Heimlichkeiten und stille Schönheiten im Alltag entdeckt. Am liebsten gibt er volle, golden leuchtende Tageshelle, in der alles spiegelt und blitzt, die Fensterscheiben funkeln und die Bodenfliesen blinken. Aber auch den späten Nachmittag, wenn die Schatten länger werden („Die Spinnerin“ im Buckingham-Palast in London) oder durch ein mildes Licht sich Dunkelheiten an der Balkendecke und in der Kellerlücke zusammenballen, versteht er zu zauberhaften Stimmungen auszunutzen. Die große Beliebtheit seiner Bilder als Zimmerschmuck erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß sie stets aufs neue den Blick auf sich ziehen, weil neben einem stillen Leitthema so viele liebevoll behandelte Nebenmotive mitverarbeitet sind.

Von den Interieurs und den Hofansichten wählen wir je ein Bild aus der besten Zeit des Meisters. Das berühmte Berliner Innenraumbild „Mutter und Kind“ (68×58 cm) erinnert mit seinem rotbraunen Goldton und den weich im Zwielficht verfließenden Umrissen an Gemälde des Rembrandt-Schülers Nicolaes Maes (s. Abb. S. 79). Mit feinem Gefühl für Tonwerte ist das Licht der drei Räume verschieden behandelt. Die Helligkeit des sonnigen Zimmers, in das man durch die geöffnete Tür hineinblickt und durch dessen offenes Butzenscheibenfenster man auf die Straße sieht, hebt sich freundlich von der in Schatten gehüllten blitzblanken Diele oder Küche ab, in der die

Pieter de Hooch: Hof eines holländischen Hauses. London, National Gallery



Mutter ihrem durstigen Töchterchen einen soeben aus dem Keller geholten frischen Trunk reicht. Die gleiche Mutter mit ihrem Kind, durch eine Pforte in der Stadtmauer ein paar Treppenstufen herunterkommend, erkennen wir auf dem anderen Gemälde, dem „Hof eines holländischen Hauses“ in London (73×59 cm), das unten links am Türpfosten mit der Signatur des Künstlers und der Jahreszahl 1658 versehen ist. Hier ist mit besonderer Freude an perspektivischen Durchblicken der Hausdurchgang so abwechslungsreich wie möglich gemacht worden. Man beachte die offenen Gänge und die ovalen Fensterchen darüber sowie die Wohnungstür im Flur, ferner das Holzgattertor hinten und die Haustür des Gebäudes jenseits des Gäßchens und übersehe auch nicht den offenen roten Fensterladen ganz links, den der Künstler ähnlich auf Vermeers

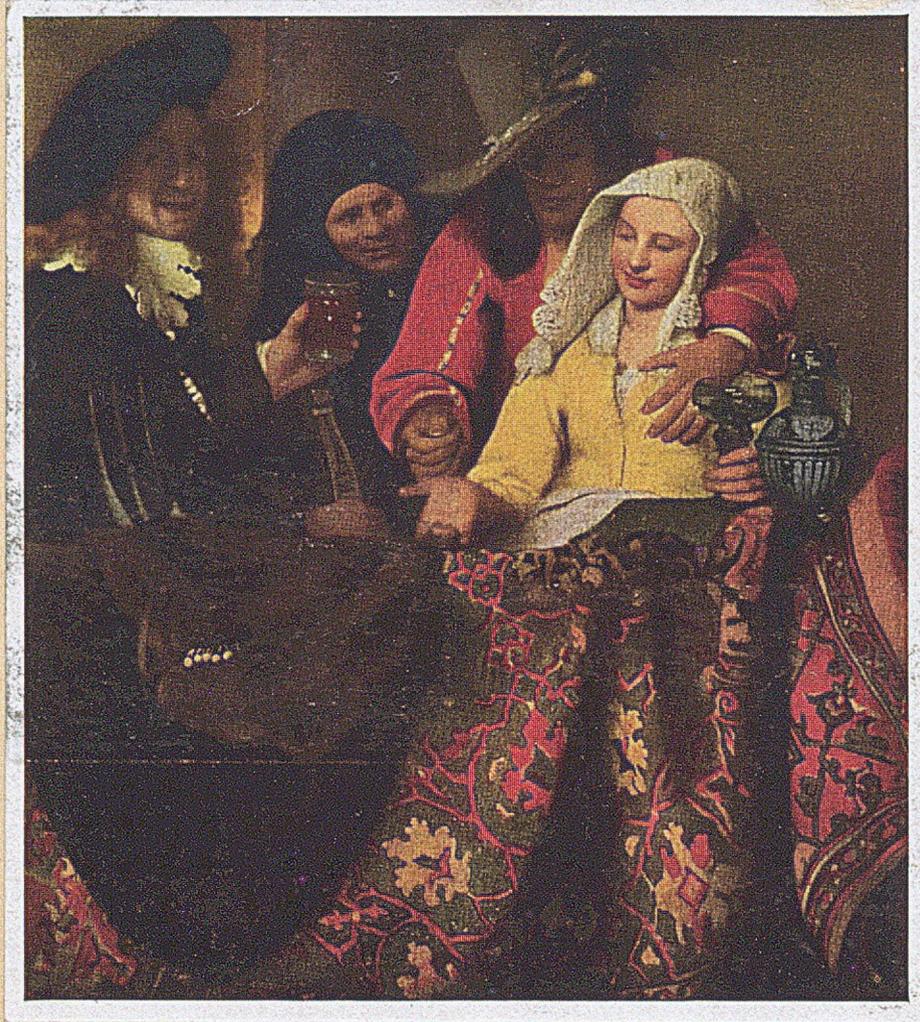
„Straße in Delft“ vorgefunden hatte. In Amsterdam hat Pieter de Hooch das einfache bürgerliche Milieu ganz verlassen. Um 1670 zeigen seine Bilder die allgemeine Entwicklung des holländischen Genrebildes, das sich jetzt der Schilderung der reich gewordenen Gesellschaftsklassen zuwendet. Wohl gelingen ihm noch Interieurs mit großartigen Beleuchtungseffekten und glänzenden Raumkonstruktionen, aber die glatte, routinierte Malweise und die flauere Farbigkeit bringen sie um ihre Wirkung.

JAN VERMEER VAN DELFT (vor dem 31. X. 1632 bis Mitte Dez. 1675). Der erst vor rund 75 Jahren wiederentdeckte Delfter Jan (Joannes) Vermeer gilt heute fast allgemein als der bedeutendste und feinsinnigste Genremaler und nächst Rembrandt und Hals als der dritte große Meister der holländischen Malerei. Außer zwei oder drei Arbeiten, über die man sich noch nicht ganz einig ist, werden ihm 40 Bilder mit Sicherheit zugeschrieben, von denen die Hälfte signiert ist, und zwar meist I V Meer; nur ein Bild, die von uns wiedergegebene Liebesszene in Dresden, ist mit einer einwandfreien Jahreszahl versehen. Als Sohn eines Gastwirts in Delft geboren, hat er anscheinend die Stadt kaum auf längere Zeit verlassen. Das Wirken des 1654 verunglückten Carel Fabritius (vgl. S. 79) in Delft ist zweifellos nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben, ein Schülerverhältnis ist aber nicht nachweisbar. 1653

schließt Vermeer eine Ehe, der elf Kinder entsprossen sind, und im gleichen Jahr tritt er als Meister in die Delfter Lukas-Gilde ein, jedoch kann er den Aufnahmebetrag von sechs Gulden nur in Raten bis Mitte 1656 bezahlen. Später ist er zweimal Vorstandsmitglied des Malerbundes, indessen ist es ihm wirtschaftlich immer schlecht gegangen; seine Betätigung als Kunsthändler scheint ihm mehr Sorgen als Einkünfte gebracht zu haben. Zwei aus dem Rahmen des übrigen Werkes fallende Gemälde Vermeers setzt man vor 1656 an, eine mythologische Szene: „Diana mit ihren Nymphen“ im Mauritshuis im Haag und eine biblische Darstellung: „Christus bei Maria und Martha“ in Edinburgh; beide Bilder zeigen Figurengruppen, die reliefartig vor unbestimmtem Hintergrund und unter starker Betonung der Bilddiagonalen aufgebaut sind. Besonders das mythologische Gemälde ist auffallend geometrisch durchkonstruiert; die fünf Gestalten sind so gereiht, daß sie einen kreuzförmigen Grundriß bilden. Dieses Ordnungsprinzip läßt sich bei vielen Vermeerschen Interieurbildern nachweisen, namentlich im Diagonalverlauf der Bodenfliesen, in der Übereckstellung der Sessel und in der Reihung von Möbeln, Vorhängen, offenen Fensterflügeln und Personen.

Trotz italienischer Anklänge im Motiv, in Form und Farbgebung kommt in beiden Frühbildern niederländisches Empfinden deutlich zum Ausdruck. Das trifft auch auf das abgebildete Dresdener Gemälde „Bei der Kupplerin“ (1,43×1,30 m) zu, das, 1656 datiert, ein Thema des Caravaggio-Kreises abwandelt, wie es durch Gerard van Honthorst und andere Utrechter Künstler nach dem Norden gebracht worden ist. Da Vermeer das Kostüm seiner Zeit verwendet, denkt man kaum mehr an das biblische Motiv des Gleichnisses vom verlorenen Sohn, das früher den Vorwand für solche Darstellungen abgeben mußte. Wirklich sind es auch holländische Typen, und die Szene spielt wie in den anderen Gemälden mit würfelnden, musizierenden, weintrinkenden Kavalieren und jungen Mädchen in einem Delfter

Freudenhaus. Die hübsche Dirne zeigt ihr einnehmendes Wesen in anmutigster Weise und nimmt die kecke Handgreiflichkeit des Kavaliers, der ein blinkendes Goldstück vorweist, nicht übel. Mit lauerndem Blick begleitet die Kupplerin den Vorgang, und verständnisinnig blinzelt der vergnügte Lautenspieler einem unsichtbaren Publikum zu. Solches Herausschauen aus dem Bilde findet sich auch auf späteren Werken Vermeers, so auf dem berühmten Braunschweiger Gemälde „Das Mädchen mit dem Weinglas“ (nach 1660), auf dem ein gesitteter Glücksritter seiner uns anlächelnden Schönen sehr artig ein Glas kredenzt, während sich im Hintergrund ein anderer Kavalier langweilt. In Darstellungen von Innenräumen, wie in unserem verhältnismäßig großen Dresdener Frühbilde, rückt Vermeer häufig Gegenstände, meist einen teppichbedeckten Tisch mit wunderbarem Stilleben, so nahe an den vorderen Bildrand, daß sie wie bei einem ungeschickten Photographen übermäßig groß erscheinen und die Figuren überschneiden. In dem wiedergegebenen Gemälde ist ein farbenleuchtender kleinasiatischer Teppich über eine ganz vorne aufgerichtete Brüstung gelegt, auf ihm liegt eine dunkelbraune Pelzjacke mit gelben Troddeln, und rechts steht auf einem Tischchen ein tiefblauer Steinkrug, in dessen Nähe das Mädchen ihr grünlich schimmerndes Glas hält. Dieses ausgebreitete, farbig überaus reizvolle Stilleben nimmt die



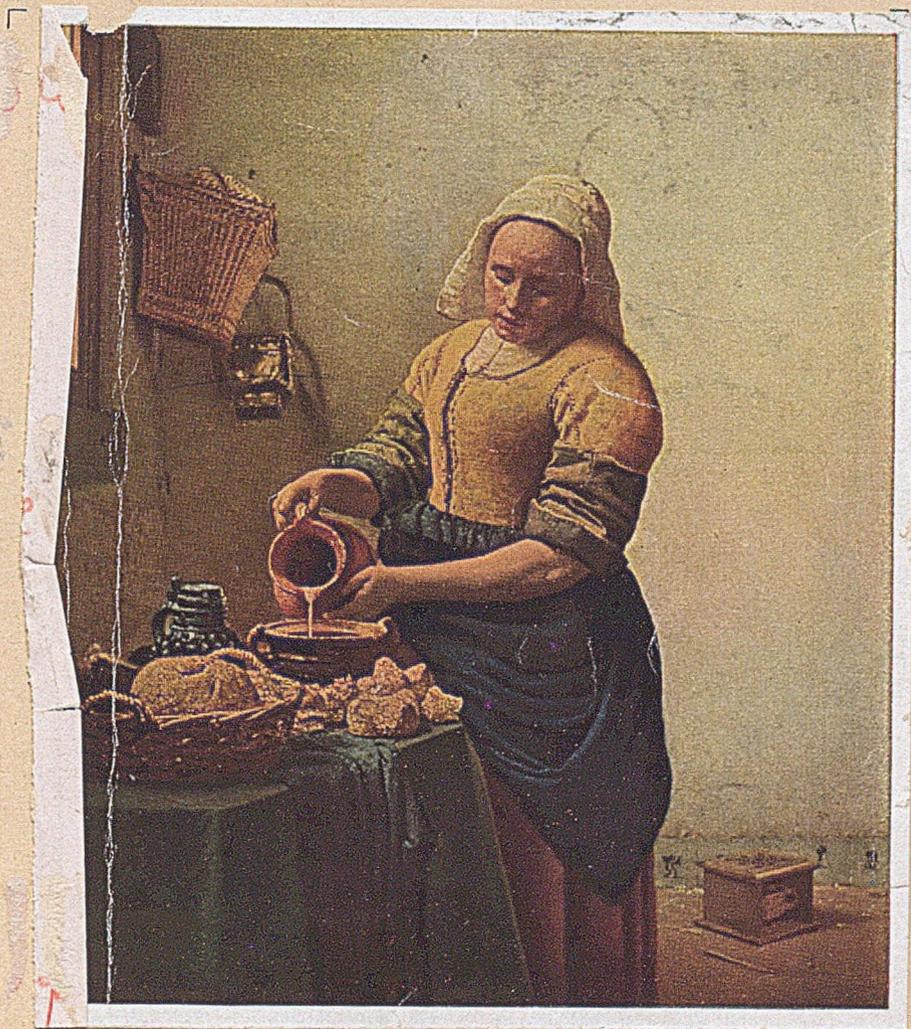
Jan Vermeer van Delft: Bei der Kupplerin. Dresden, Gemäldegalerie

ganze untere Hälfte des Gemäldes ein und bewirkt, daß die vier Gestalten zu Halbfiguren werden. Durch die Farbenpracht wird die rechte Bildhälfte, auf die helles Tageslicht fällt, gegen die dunkle linke Seite kräftig abgehoben, wo ein Rembrandtsches Licht interessante Effekte erzielt (vgl. Abb. S. 75). Rings um die lebensgroßen Figuren aber herrscht Dunkel, so daß der enge Raum unklar bleibt. Das stärkste Licht sammelt sich auf dem Gesicht und Oberkörper des Mädchens, dessen zitronengelbes Jäckchen mit dem kräftigen Rot der goldbordierten Männerjacke eine schöne Farbenharmonie bildet. Um ein besonders starkes Leuchten innerhalb einer vom Licht getroffenen Zone zu erzielen, liebt es Vermeer, über solche Stellen körnige Farbtüpfelchen von größter Helligkeit perlen zu lassen; man bemerkt das hier an der Goldborte der roten Jacke.

Vier Figuren wie auf unserem Bild hat der Künstler nur noch einmal auf einem Gemälde vereinigt, einer Darstellung von allerdings ganz anderem, viel stillerem und schlichterem Charakter, dem wohl erst Mitte der sechziger Jahre entstandenen „Christus in Emaus“; das heute im Museum Boymans in Rotterdam befindliche Bild wurde erst 1937 bei Gelegenheit einer Erb-

teilung im Wäscheschrank einer holländischen Familie entdeckt, die aus der Gegend von Delft nach Paris verzogen war. So ergreifend wie in dieser religiösen Szene und so dramatisch und handgreiflich wie auf dem Dresdener Frühwerk geht es indessen bei Vermeer sonst nicht zu. Er hat im Grunde das Temperament eines Stillebenmalers, der am Spiel und Gegenspiel gewählter Farben seine Freude hat und in der feinsinnigen Wiedergabe seiner Augen-erlebnisse schwelgt. Stillebenhafte Menschen, umgeben von den Stilleben ihrer Wohnungseinrichtung, mit den Mitteln einer verfeinerten Malkultur zu schildern, sieht er als seine vornehmste Aufgabe an. Mit größter Sorgfalt und Liebe, gewissenhaft und dementsprechend langsam malt er seit 1656 die Reihe der berühmten und hochgeschätzten Interieurbilder, in denen ein einzelner Mensch bei seiner alltäglichen Beschäftigung dargestellt wird oder zwei oder drei Personen in traulicher Unterhaltung, zu musikalischer Kurzweil oder bei einem Glas Wein zusammensitzen oder Herrin und Magd wegen eines Briefchens miteinander zu tun haben. Im Gegensatz zu der helldunklen Raumschilderung Rembrandts sind seine Zimmer oder Zimmerausschnitte meist von strahlendem Licht erfüllt und farbig durchglüht, wobei die helle Hinterwand ohne Ausnahme parallel zur Bildfläche verläuft. Fast immer sind die Bilder, in denen mehr als eine Person auftritt, räumlich stärker durchkomponiert als die für einen einzelnen Menschen geschaffenen Interieurs. Das gilt auch für ein gegen Ende der sechziger Jahre entstandenes allegorisches Gemälde, das im Werk des Meisters eine besondere Stellung einnimmt, „Die Allegorie der Malerei“ in der Czernin-Galerie in Wien. Es ist die Wiedergabe einer Künstlerwerkstätte, in der ein von hinten gesehener Maler im Festtagsstaat vor seiner Staffelei sitzt (wahrscheinlich ein Selbstbildnis Vermeers) und ein von silbrigem Licht umflossenes, rührend ungeschickt dastehendes junges Mädchen mit Buch und Posaune als die ruhmredige Muse der Geschichtsschreibung malt. Wichtiger als die kunstvollen Raumkompositionen erscheinen uns indessen

Jan Vermeer van Delft: Küchenmagd. Amsterdam, Rijksmuseum



Jan Vermeer van Delft: Spitzenklöpplerin. Paris, Louvre

die Schöpfungen des Meisters, in denen er seine ganze Liebe der vollendeten Wiedergabe einer einzigen Gestalt in ihrer Umwelt zuwendet. Mag die hier wiedergegebene „Küchenmagd“ des Rijksmuseums (46×42 cm) noch nicht der reifsten Zeit des Meisters angehören – man setzt sie noch in die fünfziger Jahre –, so ist sie doch ein Glanzstück seiner Malerei. Sie nimmt es an Adel des Malwerks selbst mit den berühmtesten Stücken auf, den beiden Bildern der „Briefleserin“ in Dresden und Amsterdam, der „Goldwägerin“ in einer Privatsammlung in Philadelphia und dem „Perlenhalsband“ in Berlin. Stets sind die Motive von einer gelassenen Stimmung erfüllt. Wie hier die Köchin mit dem bescheidenen Gerät hantiert, Milch von einem Topf in den anderen gießt und Obacht gibt, daß die dickflüssige Sahne zurückbleibt, das geschieht mit einer Andacht und Feierlichkeit und wird von dem Maler mit einer Liebe zu den kleinen Dingen des Alltags geschildert, wie es im 17. Jahrhundert nur ein Holländer und unter den Holländern nur Vermeer konnte. Volles Tageslicht umfließt die echt holländisch derbe, dabei anmutige Gestalt, so daß ihr Umriß teils hell, teils dunkel, aber immer klar vor der kahlen, leuchtenden, nahen Wand steht, die nur unten mit einem Streifen Delfter Fliesen geschmückt ist. Ein ebenso klares Licht zeichnet die einfachen Gegenstände des Stillebens auf dem Tisch, den Korb mit weißem und schwarzem Brot, die knusprigen Brötchen, den blauen Steinkrug und den glasierten braunen Milchtopf sowie den rötlichen Henkelkrug in den Händen der Magd. Deutlich teilen die Diagonalen das Bild auf, die eine von links unten über das Stilleben des Tisches und den Oberkörper der Magd hinweg in die rechte obere Ecke strebend, die andere von rechts unten über das Stövchen (einen hölzernen Fußwärmer mit einem Kohlenbecken aus Ton), den hochgesteckten blauen Rock, das blinkende Messinggefäß an



Jan Vermeer van Delft: Ansicht von Delft. Haag, Mauritshuis

der Wand und den Korb in die Bleifassungen des knappen Fensters hinauf-führend. Auch der Grundriß des Fußbodens wird von einer Diagonale durchschnitten, die durch den von der Wand abgerückten Tisch, die Magd und das Stövchen gebildet wird, während die kreuzende Diagonale nur leicht durch die Schulterbreite des Mädchens angedeutet ist. Wie diese Linien genau überlegt sind, so sind die Farben sorgfältig abgestimmt, weich verfließende Tonabstufungen und streng gesondertes Nebeneinander reiner Lokalfarben Rot und Grün, Blau und Gelb vom Zitronengelb bis zum Ockerton. Auch hier sind die am hellsten beleuchteten Stellen (Gesicht und gelbe Jacke) perlengleich mit weißlichen Farbtüpfelchen übersät. Einige Frauen- und Mädchenbilder dieser Art haben den Charakter von Genreporträts, wie wir sie bei Frans Hals kennengelernt haben. Dazu möchten wir vor allem zwei Bildchen kleinsten Formates vom Ende der sechziger Jahre rechnen, das „Mädchen am Spinett“ in Londoner Privatbesitz und die von uns abgebildete „Spitzenklöpplerin“ im Louvre (24 × 21 cm). Sie enthalten überhaupt keine Raumschilderung mehr, selbst der helle Hintergrund, gegen den sich die beiden Mädchen dunkel abheben, ist nur eine kahle Wandfläche, die nahe hinter der Figur zur Bildfläche parallel verläuft. Das Mädchen am Spinett, das träumerisch herausguckt, wird ausnahmsweise nicht durch ein Stilleben dem Blick teilweise entzogen, sondern ist fast in ganzer Figur sichtbar. Die junge Spitzenklöpplerin dagegen, die wie viele der Vermeerschen Frauen und Mädchen das halb beschattete Gesicht ihrer Beschäftigung zuwendet, zeigt nur wenig von ihrer Figur, da sie hinter ihrem Arbeitstischchen sitzt und zudem noch wesentlich von einem sehr nahe nach vorn gerückten Stilleben auf teppichbelegtem Tisch verdeckt wird. Das veilchenblaue Kissen, von dem noch gelbe und rote Fäden herunterhängen, bildet zusammen mit der hellgelben Jacke einen Farbenkontrast, den Vermeer besonders liebt. Wieder kann man das Perlen heller Farbtüpfelchen sowie die diagonale Anordnung im Bild und im Grundriß feststellen. Das Bildchen leitet zu fünf anderen Mädchenköpfen über, die vielleicht mit noch mehr Recht als Genrebildnisse angesprochen werden können. Von ihnen ist am bekanntesten der schlichte, kindliche, malerisch fein vor dunklem Grund stehende „Mädchenkopf“ im Haag mit den feucht

schimmernden Augen und dem sprechend geöffneten roten Mund, den senkrecht herabfallenden Zipfeln des gelbblauen Kopftuches und der leuchtenden Tropfenperle im Ohrgehänge. Die Bezeichnung Vermeers als eines „Kolibris unter Spatzen“ findet man jedoch erst wirklich bestätigt vor den drei raffinierten Damenbildnissen mit rotem, blauem oder braungelb gestreiftem Hut in Privatsammlungen in Washington, Lugano und Philadelphia, wahren Farbwundern von erlesener Pracht aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Ganz neuerdings (1939) tauchte auch ein signiertes „Bildnis eines lesenden Mannes“ vor landschaftlichem Hintergrund in holländischem Privatbesitz auf, neben dem frühen schlichten „Bildnis einer Frau“ in Budapest wohl das einzige wirkliche Porträt, das der Meister geschaffen hat.

Die Frage nach der Datierung der Bilder Vermeers ist schwierig und oft unlösbar. Das gilt insbesondere für die beiden Landschaften, die jedem, der den Meister zunächst nur als Schilderer sittenbildlicher Interieurs kennengelernt hat, wohl die stärkste Überraschung bereiten. Wir geben die „Ansicht von Delft“ im Haag wieder (0,98 × 1,17 m), die man bei einer Versteigerung Vermeerscher Bilder im Jahre 1696 unter 21 Gemälden am höchsten, mit 200 Gulden, bewertete, während die „Küchenmagd“ 175 Gulden und die kleine „Spitzenklöpplerin“ nur 28 Gulden erzielte. Der Meister betrachtet und schildert seine Vaterstadt von einem nicht allzu fernen Standpunkt jenseits des Rotterdamer Kanals aus, den er breiter macht, als er in Wirklichkeit ist. Von hier aus bot sich ihm die wirkungsvollste Übersicht über die mauerumgürtete Stadt, zumal hier zwei durch eine Brücke verbundene markante Tore liegen, das Schiedamer und das große Rotterdamer Tor, zwischen denen der Turm der Nieuwe Kerk aufragt. Von dieser Stelle ließ sich zudem über der niedrigen Verbindungsbrücke ein Durchblick in das Stadttinnere geben, auf das der Künstler nun den ganzen Zauber seiner leuchtenden Farbenkunst ausgießt. Es ist die Stimmung nach einem Gewitter. Die schwarzen Wolken ziehen ab und geben dem Bild nach oben einen festen Abschluß, während Sonnenstrahlen, die das aufgelichtete Gewölk durchdringen, die ferneren Teile der Stadt und den Kirchturm schon hell aufleuchten lassen. Um so kraftvoller zeichnen sich in regengewaschener Klarheit die näherliegenden noch beschatteten Gebäude mit ihren kräftig ziegelroten und schieferblauen Dächern als zackige, farbige Silhouette ab. Wie in den Interieurbildern die Hinterwand, so breitet sich hier das Stadtbild parallel zur Bildfläche aus, nicht in der üblichen Art als Fernsicht, sondern im Mittelgrund, der rechts und links Fortsetzung ahnen läßt, und wie dort das Fliesenmuster in die Tiefe führt, so vermittelt hier zwischen Nähe und Ferne das Spiegelbild der Häuser und Tore im Wasser. In strahlender Helligkeit, gelb gegen das bläuliche Wasser, legt Vermeer den vorderen Uferstreifen an, der in einer sanften Schräge nach links aufwärts führt. In seiner Vorliebe für farbige Kontraste setzt er einige kleine dunkle Figuren mit leuchtenden weißen und gelben Flecken auf den hellen Sand; man sieht auch noch die Umrisse einer nachträglich übermalten größeren Männerfigur ganz vorn unterhalb des Schiedamer Tores. Die Klarheit des Architektonischen, die Vermeers Bild vor allen anderen Stadtansichten voraus hat, herrscht noch bestimmter in dem anderen Landschaftsbild „Straße in Delft“ (Amsterdam), die nur ein ganz knappes, sehr willkürlich geschnittenes Stück einer Straße, vielmehr nur Teile der Straßenfront zweier Häuser mit einem nicht weit geführten Durchblick, wiedergibt. Auf dieser Bahn sind nach Vermeer zwei Meister der Stadt- und Straßenansichten weiterschritten, Gerrit Berckheyde (1638–1698) und Jan van der Heyde (1637–1712). JACOB VAN RUISDAEL (1628/29 bis 11./13. III. 1682). Haarlem hat der holländischen Malerei neben ihrem größten Porträtisten Frans Hals in Ruisdael auch ihren bedeutendsten Landschaftler geschenkt. Jacob Isaacksz. van Ruisdael war, wie sein zweiter Vorname Isaackszoon besagt, der Sohn eines Isaack van Ruisdael. Dieser, ein Rahmenmacher und Kunsthändler, der gelegentlich auch Landschaften malte, war 1628 von Naarden (östlich von Amsterdam) nach Haarlem gezogen, wo sein jüngerer Bruder, der Landschaftsmaler Salomon van Ruisdael (um 1601–1670), bereits seit fünf Jahren der Lukas-Gilde angehörte. Auch Salomons Sohn, Jacob Salomonsz. van Ruis-

dael (1629/30–1681), hat sich im gleichen Fach betätigt. Obgleich Isaack ein schlechter Wirtschaftler war, der aus seinen Geldsorgen erst herauskam, als sein Sohn ihn mit den Erträgen seiner Malerei unterstützen konnte, soll er ihn auf eine Lateinschule geschickt und ihm das Studium der Medizin ermöglicht haben; tatsächlich hat sich Jacob van Ruisdaels Name in den Listen der Amsterdamer Ärzte von 1676 gefunden. Seinen Dokortitel erwarb er in Caen in Frankreich. Schon aus dem Jahre 1646 gibt es datierte Gemälde von seiner Hand, und seit 1648 ist er bereits Mitglied der Malergilde. Anfang der fünfziger Jahre bereist er die Provinzen Holland und Geldern sowie das angrenzende westdeutsche Bergland (Bentheim, Cleve). Um 1656 übersiedelt er nach Amsterdam, wo er 1659 das Bürgerrecht und die Mitgliedschaft der Amsterdamer Malergilde erwirbt.

Zweifellos erhielt Ruisdael den ersten künstlerischen Unterricht bei seinem Vater, der ihm freilich nicht viel geben konnte. Im übrigen scheint er sich aus eigener Kraft weitergebildet zu haben, wenn auch nicht ohne Vorbilder, die sich ihm bei der schnellen Entwicklung der holländischen Landschaftskunst in den dreißiger und vierziger Jahren gerade in Haarlem in Fülle und Mannigfaltigkeit darbieten. Sein Onkel Salomon vertrat hier in seinen tonigen Schilderungen der dunstverschleierten heimatlichen Natur, die er selber mit Vieh, Menschen und Booten ausstaffierte, den gleichen Stil wie Jan van Goyen im Haag (vgl. S. 67). In Haarlem wirkte aber auch der dort gebürtige Cornelis Vroom (1591–1661), ein Landschaftsmaler Elsheimerscher Richtung, der in seinen romantisch beseelten Waldbildern die klar begrenzte Einzelform schön gewachsener, dicht belaubter Bäume und die diagonale Bildkomposition (vgl. S. 28) pflegte. Beide Auffassungen finden sich im Frühwerk Ruisdaels, aber sie genügen seinem barocken Drang ins Große nicht. Sein „Blick auf Egmond aan Zee“ (1646; Eindhoven; Privatbesitz) zeigt schon sein Streben nach geschlossener monumentaler Bildform. Auf seinen Wanderungen im waldreichen deutschen Bergland, beim Anblick einer wilden, heroischen Natur, in der der Mensch klein wird und Bauwerk aus Menschenhand zu Ruinen zerbröckelt, erkennt Ruisdael, daß der Künstler mehr als nur malerische und zeichnerische Werte aus der Landschaft schöpfen kann, und er wird zum Dichter und Kün- der der Seele einer Landschaft, wobei er kaum der Menschenstaffage bedarf. Seinem saftvoll barocken Sinn, dem ein Teil Schwermut beigelegt ist, entspricht das Gewaltige eines Sturzbaches zwischen Felstrümmern, die große Form eines Bergblocks, die plastische Wucht eines knorrigen Eichbaums, und schnell vergißt er das formlos eintönige Graugrün und Graubraun der atmosphärischen Malerei und die gepflegte Stimmungskunst der italienisierenden Richtung, die seine Jugendzeit beherrschten. Einzigartig entwickelt sich seine Fähigkeit, einen Natureindruck realistisch zu erfassen, ein Einzelmotiv zu symbolhafter Bedeutsamkeit zu erheben und Naturform und Stimmungsgehalt zu einer ausdrucksstarken monumentalen Gesamtwirkung zu bringen. Bezeichnende Hauptwerke dieser Wanderjahre sind das in kräftigem Helldunkelkontrast gehaltene „Dorf am Waldabhäng“ (Berlin), das durch die wuchtige Lagerung des Schloßberges eindrucksvoll gestaltete „Schloß Bentheim“ (1653; London, Privatbesitz), die schon von Goethe bewunderte „Landschaft mit Klosterruine“ (Dresden; ähnliches Bild in Berlin), die feierlich monumentale „Waldlandschaft“ (Wien) und der unheimliche, düster schwermütige „Judenfriedhof“ (Dresden und Detroit) sowie der neu gefaßte „Blick auf Egmond aan Zee“ (1655; Glasgow). Ein freieres Raumgefühl macht sich in den stilleren heimatlichen Motiven bemerkbar, die Ruisdael in den ersten Amsterdamer Jahren wieder vornimmt, der leicht gewellten Flachlandschaft mit besonnten Kornfeldern, dem Seestück mit zügigen Wolkenbildungen, den schlichten, jetzt aber von Bewegungsdrang erfüllten Dünenwegen und Dorfstraßen und den durchlichteten Waldblicken. Seit 1659 übernimmt er von dem einige Jahre in Haarlem tätigen Alkmaarer Allaert van Everdingen (1621–1675), der zu Anfang der vierziger Jahre in Schweden gewesen war, das Motiv des Wasserfalls, das er in zahllosen, und da ihm die Anschauung fehlt, nicht immer geglückten Bildern abwandelt; mehr als 130 solcher Dar-

stellungen, die einst am höchsten geschätzt wurden, haben sich erhalten. In einer neuen Periode des heroischen Stiles seit 1665 formt er das Thema zu wuchtigen Sinnbildern der ungebändigten Naturkräfte, und gleichzeitig findet er für Waldlandschaften die große dramatisch gesteigerte Form, die er schon vorher erstrebt hatte. Neben den beiden grandiosen „Waldsumpf“-Bildern in Leningrad und der Pariser „Furt im Walde“ gilt der Berliner „Eichenwald“ (1,14 × 1,41 m), den wir hier abbilden, als die am sorgsamsten ausgewogene Schöpfung dieser Art; insgesamt kennt man etwa 140 Waldbilder von seiner Hand. Zu einer monumentalen Gruppe von stärkster Raumwirkung hat Ruisdael hier eine Generationenfolge von Eichbäumen zusammengefügt, die entschlossen scheint, den schon Jahrtausende währenden Kampf gegen die Elemente weiter durchzuhalten. Dieses dämonische Urbild der Einsamkeit hat der Künstler nicht in der Natur vorgefunden und einfach abgeschrieben, sondern er baut ein solches Bild selbständig auf, allerdings auf Grund genauester Kenntnis der Naturform und des Wachstums der Eiche sowohl wie der Eichenwälder. Aber der Meister erreicht eine vollkommene Vorstellung einer weiten Urwaldwildnis, an deren Echtheit kein Zweifel aufkommt. Der erstorbene Buchenstamm, der, halb entwurzelt, den Kampf aufgegeben hat und in kraftvollem Helldunkelkontrast die raumgreifenden Stümpfe seiner Äste klagend gen Himmel reckt, verstärkt den schwermütigen Balladenton, auf den das ganze Bild, auch in seiner Farbgebung, abgestimmt ist. Es ist ein Heldenlied vom Daseinskampf, den die Bäume untereinander und gemeinsam gegen ihre Feinde führen. Es soll nicht verhehlt werden, daß sich die melancholische Grundstimmung des Malers, die sich in seinem ganzen Lebenswerk äußert, hier und da übermäßig vordrängt. Schwere, drückende Hochsommerluft, die Vergänglichkeitssehnsucht müden Herbstes oder der tragische Abwehrkampf der Natur gegen ihren Tod lastet zumeist auf den Landschaften Ruisdaels; selten schildert er den Winter, und auch ihn nicht als Freudenbringer, sondern als düstergraue Ödnis, in der alles Leben erstarbt, und nie malt er den Frühling. Wie stark der Künstler um das Ende der sechziger Jahre seinen barocken Bewegungsdrang auch dem stillen Motiv einer holländischen Flußlandschaft

Jacob van Ruisdael: Eichenwald. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Nr. 91

Bilder leicht an den 4 Ecken ankleben.
Klebstoff dünn auftragen. Besonders geeignet erscheinen
säurefreie Klebepasten, die in den einschlägigen
Geschäften erhältlich sind.

zuwendet, zeigt eines seiner berühmtesten Gemälde, „Die Mühle von Wijk bij Duurstede“ in Amsterdam. Ebenso gibt er den Bildern von Strand und See, auf die schwere Wolken-
 schatten in dunklen Streifen fallen, einen mächtigen Zug in die Tiefe, und um 1670 wird auch das Motiv der weiten Flachlandschaft mit hoch gespanntem Himmel in mehr als 30 Fernbildern der Stadt Haarlem von dem Formwillen des reifen Meisters durchdrungen. Wir bringen eines der beiden Berliner Bilder, den „Blick auf Haarlem von den Overveener Dünen aus“ (52 × 65 cm), auf dem man rechts vorn ein Stück der Dünen, daran anschließend die großen Bleichen für das Haarlemer Leinen und das Dorf Overveen sieht. Am weitgedehnten, ins Grenzenlose hinströmenden Horizont erblickt man die Stadt, aus der die Stadtkrone der St.-Bavo-Kirche, hier und da ein weiterer Kirchturm, ein paar Hausdächer und zahlreiche Windmühlen emporragen. Besonnte und beschattete Streifen gliedern das flache Land, aber der wunderbaren Weite der Landschaft gibt erst der prachtvoll durchgeformte, raumüberspannende Himmel die wirkliche Vorstellung eines unendlichen Tiefenraumes. In den siebziger Jahren entstehen immer noch bedeutende Bilder (eine herrliche „Landschaft mit Kornfeldern“ in New York), aber der Höhepunkt ist überschritten, und in den letzten Werken macht sich der Einfluß französischen Geschmacks, der auch die Arbeiten der Genremaler dieser Zeit verdirbt, unerfreulich bemerkbar.

MEINDERT HOBBEEMA (31. X. 1638 bis 7. XII. 1709). Amsterdam, wo seit der Jahrhundertmitte Künstler in Mengen zusammenströmen, hat auch selber eine ansehnliche Reihe bedeutender Maler hervorgebracht. Unter ihnen steht mit an erster Stelle Meindert Hobbema, der, laut dem Zeugnis Ruisdaels vom Jahre 1660, einige Jahre bei ihm gedient und gelernt hat, und zwar wahrscheinlich noch in dessen

Meindert Hobbema: Die Allee von Middelharnis. London, National Gallery



Jacob van Ruisdael: Blick auf Haarlem von den Overveener Dünen aus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Haarlemer Zeit, also vor 1656. Seit 1657 tritt er mit eigenen Arbeiten hervor, in denen er sich allerdings eng an Bildkompositionen des Meisters, oft mit nur geringen Änderungen des jeweiligen Vorbildes, anschließt. Seine Motive sind auch dann, wenn er nicht ein Gemälde des Lehrers in seine frische, farbenfreudige und gefällige Darstellungsart überträgt, im allgemeinen die gleichen, die Ruisdael in seinen ersten Amsterdamer Jahren geschaffen hat: Landwege und Dorfstraßen, durchlichtete Waldblicke mit einem Kirchturm oder einer Windmühle in der klaren Ferne, schlichte Bauernhäuser und Gutshöfe, die mit ihren roten Dächern zwischen hellen, lebhaft umrissenen Laubbäumen aufblinken, hin und wieder eine zwischen Baum- und Strauchwerk eingebettete Ruine und vor allem Wassermühlen, die sich im Flußlauf spiegeln oder von Buschwerk halb verdeckt im saftigen oder mattgrauen Grün liegen.

Ganz selbständig ist Hobbema eigentlich nur in dem hier wiedergegebenen Bild „Die Allee von Middelharnis“ in der Londoner National Gallery (1,05 × 1,44 m). Das Gemälde mit seiner schnurgeraden, fast genau in der Bildmitte und ziemlich senkrecht auf die vordere Bildfläche zustoßenden Allee ist eine völlige Neuformung in der holländischen Landschaftsmalerei. Die anmutig gezeichneten, bis zu den luftigen Kronen kahlgeschlagenen Bäume sind in ihrer Steilheit durch horizontal geführte Linien kunstvoll ausgeglichen, so daß eine für Hobbema ungewöhnliche Klarheit der Raumaufteilung erreicht wird, die an Claudes klassizistische Landschaftsdarstellung (vgl. S. 25) denken läßt. Wunderbar ausgewogen sind einige rote Farbakzente

auf die rechte und linke Bildhälfte gesetzt. Steht somit dieses Gemälde im Werk des Malers als eine überraschende, einzigartige Meisterleistung da, so wird das Rätsel noch größer, wenn man die Jahresangabe 1689, die freilich auch 1669 gelesen worden ist, in Betracht zieht. Von den fast 200 bekannten Arbeiten Hobbemas sind nämlich knapp drei Dutzend datiert, und zwar mit den Jahreszahlen zwischen 1657 und 1669; die undatierten Bilder kann man aus stilistischen Gründen fast alle in diesen 13 Jahren unterbringen, wesentlich nach 1669 ist kaum eines von ihnen gemalt worden. Nun hatte sich Hobbema im Oktober 1668 mit einer Küchenmagd des Amsterdamer Bürgermeisters vermählt und durch Fürsprache einer anderen Bürgermeistersmagd, die sich dafür bis zu ihrer eigenen Verheiratung eine Provision von jährlich 250 Gulden notariell ausbedang, die Stelle eines Weinvermessers beim städtischen Steueramt erhalten. Seitdem scheint er nicht mehr gemalt zu haben. Die Bäume der Allee wurden aber erst von 1664 ab gepflanzt, und die links von dem großen Bauernhaus in der Ferne sichtbare Bake wurde 1682 errichtet. Demnach hat der Meister nach etwa 20jähriger Ruhepause noch einmal zum Pinsel gegriffen und dieses Meisterwerk geschaffen, während ringsum die Landschaftsmalerei schon erstarrt war.

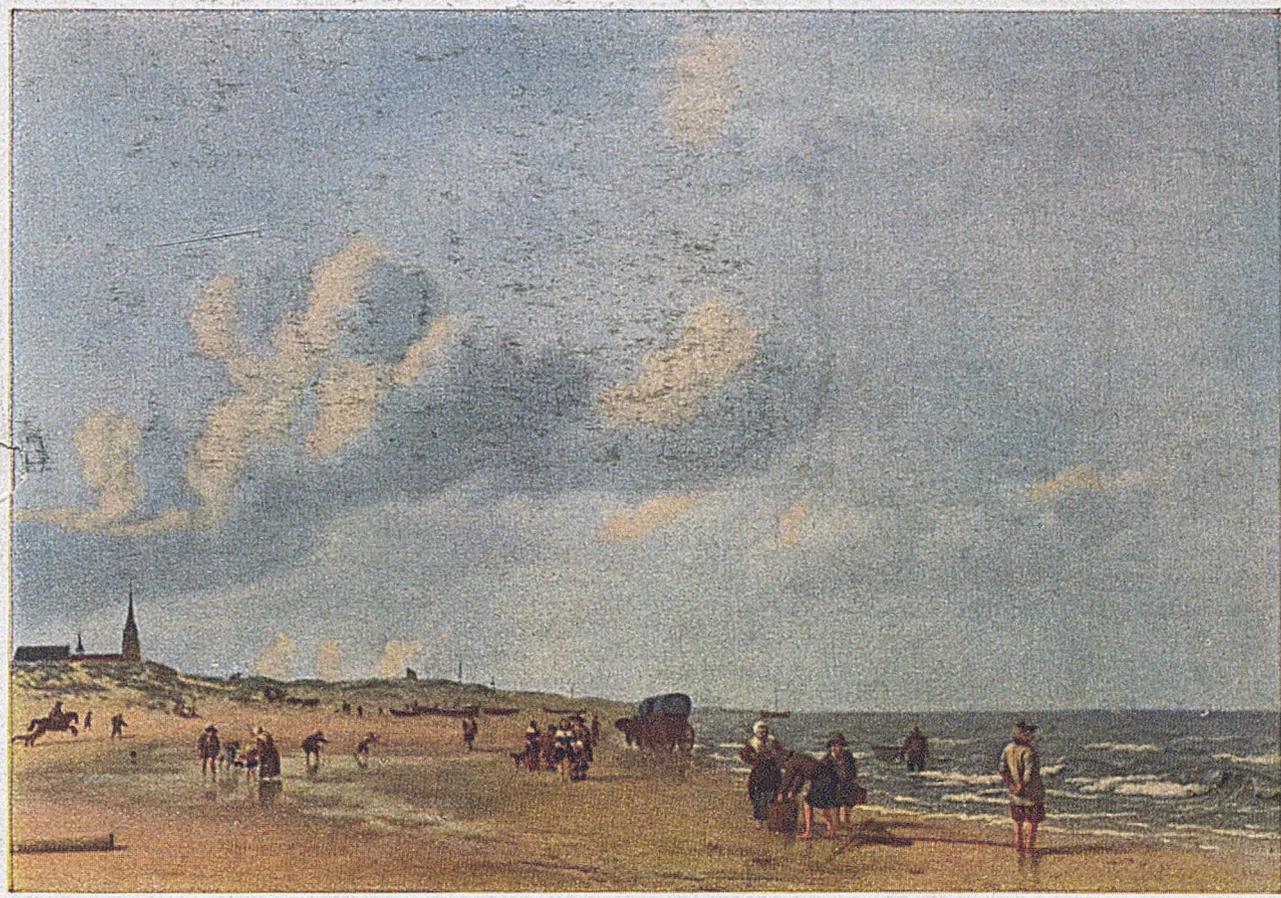
ADRIAEN VAN DE VELDE (vor dem 30. XI. 1636 – 21. I. 1672). Nicht weniger als neun holländische Künstler des Namens van de Velde sind uns aus dem 17. Jahrhundert bekannt geworden. Sie stammen sämtlich von drei oder vier vielleicht miteinander verwandten Flamen ab, die um 1590 in Holland einwanderten und von denen ebenfalls zwei künstlerisch tätig gewesen sind. Den be-

deutendsten aus der ersten in Holland geborenen Generation, den Amsterdamer Esaias van de Velde (um 1590–1630), der in Haarlem und im Haag gearbeitet hat, haben wir als einen Erneuerer der Landschaftskunst bereits genannt (s. S. 67). Der Sohn eines der anderen flämischen Stammväter, eines Schiffers, war der Leidener Willem van de Velde d. Ä. (1611–1693), der sich als Meister in Amsterdam ansässig machte, nachdem er als Schiffsjunge zur See gefahren war. Er wurde ein hervorragender Marinekenner und Schiffszeichner, der als künstlerischer Kriegsberichterstatter an den Seekriegen der Holländer gegen England teilnahm und 1672/73 (vielleicht als Gefangener) nach England kam. Hatte er vorher die Seesiege seines Vaterlandes geschildert, so feiern seine in der neuen Heimat geschaffenen Seeschlacht-darstellungen die maritimen Erfolge Englands, dessen Kriegsschiffe er von nun ab begleitet. Seine beiden Söhne sind Willem van de Velde d. J. und Adriaen van de Velde, dem wir uns zunächst zuwenden.

In Amsterdam geboren, hat Adriaen bei seinem Vater zeichnen und bei einem Haarlemer Landschaftler malen gelernt. Schon im Alter von 17 Jahren hat er einige stimmungsvolle Blätter radiert, und ein Jahr darauf tritt er mit seinem ersten selbständigen Gemälde hervor. Adriaen ist weniger Spezialist als die anderen van de Veldes, ja er erweist sich sogar in seiner

kurzen Schaffenszeit von kaum 20 Jahren, aus der über 400 Gemälde erhalten geblieben sind, als erstaunlich vielseitig. Kennt man doch von ihm nicht nur Landschaften der verschiedensten Gattungen, sondern auch Interieurbilder von Pferdeställen, eine sittenbildliche Darstellung („Trinkendes Mädchen“ von 1662; Dresden), ein Genreporträt („Brustbild eines Geigers“ in Haager Privatbesitz) und einige Bildnisgruppen in der Landschaft, unter denen das schöne Familienbildnis von 1667 (Amsterdam) besonders genannt zu werden verdient, ferner eine Anzahl religiöser und mythologischer Bilder, die meistens im Freien spielen. Da er Figur und Landschaft mit gleicher Meisterschaft beherrscht, zählen seine reich ausgestatteten „Figurenlandschaften“, zu denen viele Darstellungen aus dem Hirten-, Fischer-, Jäger- und Reiterleben sowie Schilderungen der Winterfreuden auf dem Eise gehören, zu seinen besten Werken („Das Fährboot“ in Amsterdam und München; „Halt vor dem Wirtshaus“ in Leipzig).

Als Darsteller der mit Tier und Mensch belebten Natur ist Adriaen van de Velde von jeder Einseitigkeit fern, denn er malt den nordischen Wald mit seinem jagdbaren Wild oder mit weidendem Vieh so meisterhaft wie die italienisch empfundene Ruinenlandschaft, die er nicht aus persönlicher Anschauung kennt, die niederländische Flachlandschaft mit Kornfeldern und Wiesen unter hohem Himmel wie die Hügellandschaft mit Burgen und Flüssen, die saftige Weide mit grasenden und wiederkäuenden Rindern, die eisüberzogenen Wiesen mit Schlittschuhläufern und Schlittenfahrern und nicht zuletzt die Fluß- und Strandlandschaften der Heimat. Wir bringen je ein Meisterwerk seiner



Adriaen van de Velde: Der Strand bei Scheveningen. Kassel, Gemäldegalerie

Hand aus den beiden letztgenannten Sondergattungen der holländischen Landschaftskunst, den „Strand bei Scheveningen“ in Kassel (50×72 cm) und die „Flache Flußlandschaft“ in Berlin (41×66 cm), beide aus dem Jahre 1658, dem 22. Lebensjahre des Künstlers. Im Gegensatz zu dem graubraunen oder graugrünen Gesamtton der impressionistischen Formauflösung, die Jan van Goyen und andere in den zwanziger und dreißiger Jahren des Jahrhunderts geliebt hatten, weisen sie kräftige, wenn auch kühle Farben und klare Zeichnung auf, ohne auf atmosphärische Dunstverschleierung in der Ferne ganz zu verzichten. Die Unendlichkeit der schlichten in heiterem Sonnenglanz liegenden Flachlandschaft ist das Thema beider Bilder. Der Künstler schildert die Grenzenlosigkeit von Himmel, Meer und Ebene nicht durch möglichst weit in die Tiefe gespannte Fernsichten, sondern durch Betonung horizontaler Linien, die die Vorstellung endloser Ausdehnung in die Breite erwecken. Er zieht den Himmel so tief, daß er auf dem Flußbild genau drei Viertel der Fläche, über dem Meer des Strandbildes einen noch größeren Raum einnimmt. Die aus der Ferne heraufsteigenden Wolken halten etwa die Richtung der klar gezeichneten Horizontlinie ein. Die Dächer der Häuser laufen ihr parallel, auf dem Strandbild auch die auf den Sand gezogenen Boote und das draußen in der



Adriaen van de Velde: Flache Flußlandschaft. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Ferne schwimmende Schiffchen, die Brandungswellen und der vom Bildrand angeschnittene Balken links vorne, auf dem Flußbild die Uferlinien des sich windenden Wasserlaufes, die Reihung der Häuser und Bäume und der Pferde und Schafe. Selbst die langen Morgenschatten der weidenden Tiere, der Krabbenfischer und der Spaziergänger aus der Stadt, die ihren Wagen durch die Brandung schicken, tragen zur Verstärkung des Eindrucks einer unbegrenzten Weite bei. Die Freilichtmalerei der niederländischen Künstler des 19. Jahrhunderts hat an diese fast porträtartig anmutende Landschaftskunst Adriaen van de Veldes wieder angeknüpft.

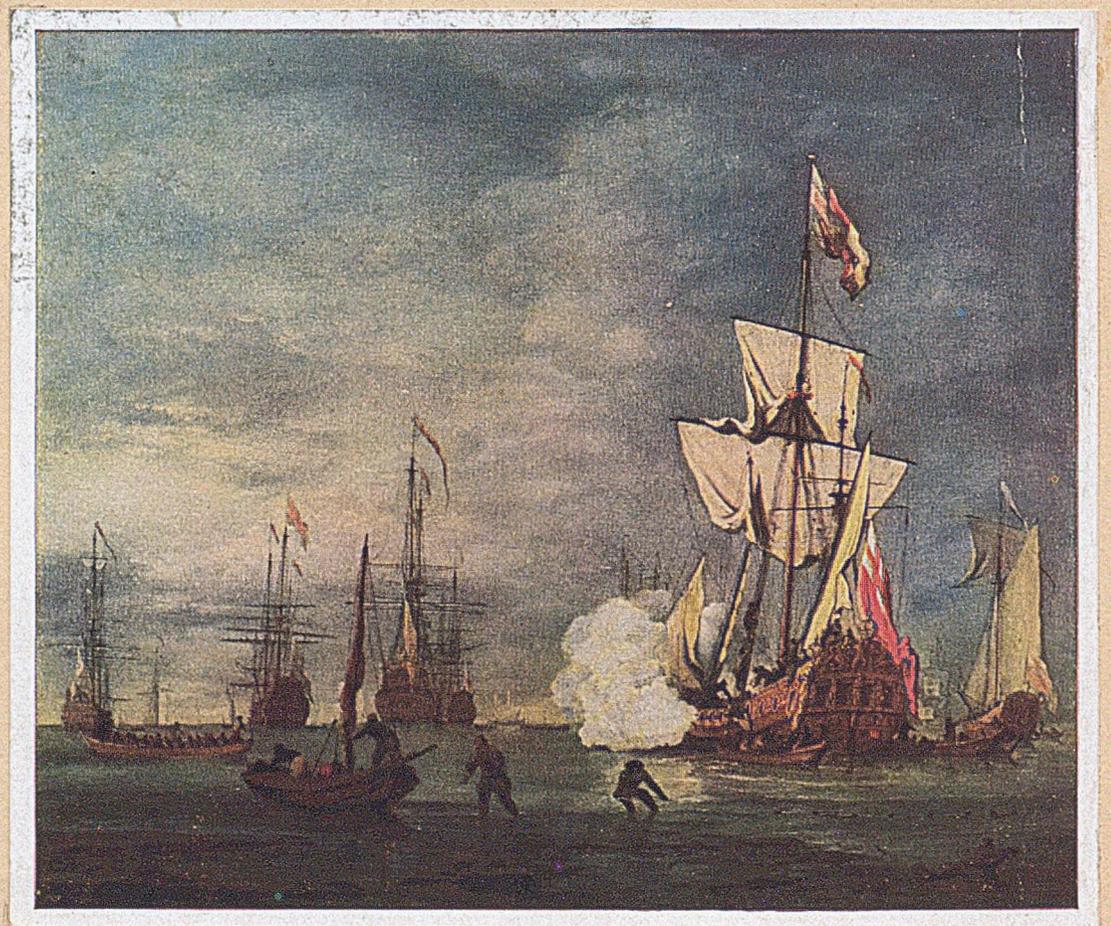
WILLEM VAN DE VELDE D. J. (vor dem 18. XII. 1633 bis 6. IV. 1707). Bei einer Nation, die durch ihre Lage am Meer auf Fischerei und Seehandel angewiesen war, und in einer Zeit, da das religiöse Bild nicht mehr viel galt, erfreuten sich naturgemäß Darstellungen wie die „Seestücke“ oder „Marinen“ solcher Beliebtheit, daß sich ein ausgedehntes Spezialistentum auf diesem Gebiet entwickeln konnte. Schon Pieter Bruegel d. Ä. hatte den Meeressturm geschildert, aber erst die Meister des 17. Jahrhunderts, die nicht mehr das Außergewöhnliche einer sturmgepeitschten See suchen, sondern die Wirklichkeit der täglichen Umgebung abschildern, entdecken die Stimmung, die sich über glatten oder leicht bewegten Meeresspiegel, über Brandungswellen am seichten Strand, auf breite Strommündungen und auf grünumsäumte Fluß- und Kanallandschaften breitet, den atmosphärischen Dunst, der Himmel und Wasser in zarte Schleier hüllt und die Lokalfarben dämpft. Einem der feinsinnigsten Schilderer solcher Landschaften, dem aus Rotterdam stammenden Simon de Vlioger (1601–1653), der seit 1638 in Amsterdam und dem nahen Weesp eine reiche Tätigkeit entfaltet, gibt der ältere Willem van de Velde um 1650 seinen gleichnamigen Sohn in die Lehre, nachdem er ihm genaueste maritime Kenntnisse selber beigebracht hat.

Willem van de Velde d. J. ist in Leiden geboren worden, kommt aber schon als Kind nach Amsterdam, wohin er auch nach seiner Lehrzeit in Weesp zurückkehrt. Zugleich mit seinem Vater ist er von 1672/73 ab in England, zuerst in Greenwich, dann bis zu seinem Lebensende in London. Beide zeichnen oder malen in königlichem Dienst die Jachten des Königs und die Fregatten der Kriegs-

marine sowie für die Reeder die Porträts ihrer Kauffahrteischiffe. Aber während Willem d. Ä. peinlich genau alle Einzelheiten der Seefahrzeuge, ihre Takelung und ihre Deckaufbauten abzeichnet, ist Willem d. J., auch wenn er die Feder zur Hand nimmt, auf malerische Wirkung bedacht; mit wenigen kurzen Strichen und andeutenden Punkten vermag er in seinen Zeichnungen mehr Wirklichkeit hervorzubringen als der Vater mit seiner sauberen Strichführung. Sorgfältig ist auch der Sohn in der Wiedergabe des Baues und der Besonderheit eines Schiffstypus, aber stärker interessiert es ihn, in seinen Gemälden das Meer, den weiten Blick über die unendliche Wasserfläche, die Feuchtigkeit der Luft, den Wechsel der Tageszeiten, das Spielen des Lichts, das Blinken der Wellen, die Spiegelung der Schiffe und die lebhaften Farben leuchtender Segel und bunter Fahnen zu schildern. Unser Berliner Bild „Der Salutschuß“ (0,86 × 1,00 m), das, 1666 gemalt, der besten Zeit des Meisters angehört, zeigt seine Art deutlich. Er hat kein klar erkennbares Bildschema, nach dem er die Fläche aufteilt, aber er liebt es, wie hier den Blick auf eine Seite zu leiten, ein einzelnes Schiff durch seine Größe im Bildraum und durch die farbige Behandlung gegenüber den anderen hervorzuheben. Die briggartige Fregatte hier wird in ziemlicher Nahaussicht gegeben, so daß sich be-

lebende Einzelheiten, wie das Reffen eines Segels, das Aufentern der Matrosen, das Lösen eines Schusses mit gewaltigem Pulverdampf, kunstvolle Schnitzereien am Heck und geschäftiges Treiben auf Booten, die das Fahrzeug um-

Willem van de Velde d. J.: Der Salutschuß. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



schwärmen, anbringen lassen. Auch das hellste Licht und die stärksten Farben sammelt er auf diese Stelle des Gemäldes, der er die breiten Schiffsrümpfe und hohen Masten der anderen Segler gerne als fein silhouettierten Dunkelkontrast mit wenigen Farbakzenten gegenüberstellt. Der vorderste Grund wird nach alter Weise als dunkelste Stelle behandelt und mit einem kleinen Boot oder mit Strandfischern belebt, die sich schwärzlich vom helleren Meer abheben und ebenso wie die raumüberspannenden Wolken den Zug in die Tiefe veranschaulichen. Solche Vordergrundfiguren hat ihm meistens, und wohl auch hier, sein Bruder Adriaen in das Bild gemalt. Ein anderer Schüler Simon de Vliegers, der reiche Amsterdamer Industrielle Jan van de Capelle (1624–1679), der aus reiner Freude am Bildermalen zwischen 1649 und 1660 Seestücke und Flußbilder geschaffen hat, übertrifft ihn und die anderen berufsmäßigen Secmaler oft an Feinheit und Zartheit der Stimmung.

PAULUS POTTER (vor dem 20. XI. 1625 bis vor dem 17. I. 1654). Aus Enkhuizen, weit nördlich von Amsterdam am Westufer der Zuidersee gelegen, stammt einer der bedeutendsten holländischen Spezialisten, ein Maler der Viehherden und Viehweiden, der frühreife und frühvollendete Paulus Potter. Seine erste Ausbildung erhielt er in der Werkstatt seines Vaters, des Genre- und Stillebenmalers Pieter Potter, der sich 1631 in Amsterdam niederließ; wem er seine weitere Schulung zu danken hat, ist umstritten. 1646 wird er Mitglied der Künstlergilde in Delft, 1649 zieht er nach dem Haag und 1652 nach Amsterdam, wo er zwei Jahre später stirbt. Potters erste Arbeiten sind Bilder des heimatlichen Flachlandes, der fetten Wiesen und Weideplätze, deren Tier- und Menschenstaffage manchmal durch eine biblische Legende, später auch wohl durch ein mythologisches Thema motiviert wird. Aber schon bald lenkt er alle seine Kräfte auf die

Beobachtung und Darstellung der Tierwelt, vor allem der Haustiere. Fleißig und sorgfältig zeichnet und malt er ohne den Ehrgeiz, malerische Wirkungen zu erzielen, Rinder und Pferde, Schafe, Ziegen und Schweine, und indem er sich ganz in das Eigenleben und die Eigenart dieser gutmütigen, behäbigen und nützlichen Geschöpfe vertieft, wird er geradezu „Tierporträtist“. Die peinliche Genauigkeit, die sich in der naturgetreuen Wiedergabe aller Einzelheiten, der Felle und Häute, der Blätter und Gräser, nicht genug tun kann, nimmt dem Künstler nicht selten den Blick für die Gesamtkomposition. Die Grenzen seines Könnens zeigen sich allemal, wenn er sich an große Formate wagt, menschliche Figuren einbezieht, wilde Tiere oder Jagdszenen darstellt. Selbst sein berühmtestes Bild, das 3½ m breite Gemälde „Der junge Stier“ von 1647 im Haag, das er als 22jähriger malt, ist im Aufbau mißlungen, so viel Bewunderung die prächtige Wiedergabe des kraftstrotzenden Tiers und der weiten Ebene mit dem Gewittersturm auch verdienen mag. Potters reifste Schöpfungen sind seine kleinen, einfach gehaltenen Arbeiten, namentlich die reinen Tierbilder. Das hier wiedergegebene Gemälde „Stier und Kühe“ von 1649 im Berliner Museum (23×29 cm) ist ein Musterbeispiel seiner schlichten und ehrlichen Art. Der trotz der Kleinheit des Bildes monumental wirkende Stier hebt sich pracht-

voll von der leuchtenden Wolke ab, während die Landschaft nur angedeutet ist. Außer Adriaen van de Velde ist Potters vollendeter Tiermalerei nur einer nahe gekommen, der vielseitige Dordrechter Aelbert Cuijp (1620–1691). PHILIPS WOUWERMAN (vor dem 24. V. 1619 bis 19. V. 1668). Zu einem der fruchtbarsten und vielseitigsten „Figurenlandschafter“ Hollands entwickelt sich Philips Wouwerman, ein Haarlemer, der mit seinen beiden Brüdern Jan und Pieter die erste Ausbildung durch seinen Vater Paulus Joosten Wouwerman erhalten hat und 1638/39 in Hamburg bei einem unbedeutenden Meister tätig gewesen ist. 1640 tritt er als Meister in die Haarlemer Lukas-Gilde ein, doch scheint er auch kurze Zeit in Italien und Frankreich gewesen zu sein, bevor er sich in Haarlem dauernd niedergelassen hat. Allein 60 von seinen ungefähr 700 Gemälden besitzt die Dresdener Galerie. Wouwerman beginnt mit schlichten Darstellungen der heimischen Natur,

mit Dünenwegen, winterlichen Dorfszenen, einfach gehaltenen Tierstücken, mit Halteplätzen vor Wirtschaftshäusern, aus denen ein frischer Trunk gebracht wird, und Bildern vom Ausritt zur Jagd, landschaftlichen Gemälden also, in denen das Figürliche zunächst nur Staffage ist. Die Komposition wird allmählich bereichert, und an die Stelle tief bräunlicher Färbung tritt in der reifen Zeit der fünfziger Jahre, der seine besten Werke angehören, ein feiner Silberton, aus dem die Lokalfarben kräftig hervorleuchten. Von nun an entstehen in unabschbarer Folge jene figurenreichen, immer neuartig erdachten und geistvoll durchgebildeten Szenen, in denen der Künstler vom kriegerischen und friedlichen Leben seiner Zeit anschaulich und unterhaltsam wie kein anderer erzählt. Wouwerman malt packende Bilder aus dem Soldaten-, Reiter- und Reiselben, Reiter-schlachten und Überfälle, Plünderungen und Zweikämpfe, Zeltlager und Mar-



Paulus Potter: Stier und Kühe. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

ketenderbuden, Pferdeschwemmen und Gasthofställe. In ihnen wird die sturmvolle Zeit des Dreißigjährigen Krieges, die er miterlebt hat, lebendig. Aber auch wenn er unkriegerische Themen behandelt, wenn er die Feldarbeit des Landmannes, Schmieden und Märkte, Erntefeste und Volksbelustigungen, Landpartien, Jagdgesellschaften und Reitschulen vorführt, erweist er sich stets als glänzender Beobachter und fesselnder Gestalter, als feinsinniger Landschaftsmaler und als Farbenkünstler von sehr hohem Rang. Als Probe seines Schaffens reproduzieren wir die Berliner „Jagdgesellschaft am Fluß“ (35×39 cm). Vornehm gekleidete Reitersleute, darunter wie fast immer einer auf einem prächtigen Apfelschimmel, haben nach lustiger Falkenbeize haltgemacht, um kurz zu rasten und die Pferde zu tränken. Braunhäutige Knaben baden im Fließchen, das von einer italienischen Brücke überspannt wird. Italienisch ist auch der übrige Charakter der Landschaft, der Fernblick links über ein leicht gewelltes Gelände und die impressionistisch gemalte Ortschaft im Durchblick des Brückenbogens. Die diagonale Anordnung im Vordergrund wird von den Wolken aufgenommen und bis in die obere Bildecke fortgeführt. Schon in diesem reizvollen Bilde, noch merklicher aber in Wouwermans Spätwerken kündigt sich der Übergang zum leicht beschwingten Rokoko an.

EMANUEL DE WITTE (1617–1692). Als ein besonderes Fach der holländischen Malerei entwickelt sich im 17. Jahrhundert die Innenraumschilderung, die sich menschlicher Figuren nur zur Belebung oder zur Verdeutlichung der Raumweite bedient. Schon bei Jan van Eyck zeigte sich in Bildern der Madonna, die in einem herrlichen, sorgfältig ausgeführten Kirchenraum thront oder steht, bei anderen Malern der späten Gotik auch in liebevoll geschilderten Stuben ein starkes Interesse für das Interieur. Später, im 16. Jahrhundert, finden die Künstler Gefallen daran, ihre Beherrschung der Perspektive an besonders verwinkelten Raumkonstruktionen zu erweisen. War für die Gotik die menschliche Figur noch Hauptsache, so verschob sich im Zeitalter der Renaissance und des Manierismus für die Künstler, die einen Innenraum schilderten, das Interesse zugunsten des Raumes selbst. Phantasiekirchen und Prunksäle wurden ins Phantastische gesteigert, ja man ging darin bis zur Spielerei. Im Barockzeitalter wandelt sich die Raumauffassung der Maler aufs neue. Die plastisch-lineare Konstruktion tritt jetzt zurück gegenüber dem Augenerlebnis des Künstlers, den das Spiel des Lichtes und der Farben reizt. Er bedarf nicht unbedingt menschlicher Figuren in seinen Raumschöpfungen, denn er will nicht die Großartigkeit eines Bauwerkes im Vergleich zu der Winzigkeit des Menschen zum Ausdruck bringen, aber er verwendet sie noch gern, weil sie als reizvolle Farbflecke im Gemälde eine Rolle spielen können, weil sie ihm als Stimmungsfaktoren wichtig erscheinen oder weil sich mit ihnen, vor allem bei Kircheninneren, deren Darstellung namentlich in Delft gepflegt wird, die Würde des Ortes veranschaulichen läßt. Der bedeutendste Künstler dieser Spezialgattung ist der aus Alkmaar (nördlich von Amsterdam) stammende Emanuel de Witte. Er ist hier 1636 Mitglied der Gilde, lebt 1639 und 1640 in Rotterdam und tritt 1642 als Ortsfremder in die Lukas-Gilde zu Delft ein, wo er bei einem Stilllebenmaler gearbeitet haben soll, aber unter dem Eindruck der hochentwickelten Delfter Architekturmalerei (vgl.



Philips Wouwerman: Jagdgesellschaft am Fluß. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Emanuel de Witte: Kircheninneres. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Fabritius, S. 78) die entscheidende Anregung für dieses Sonderfach erhält. Bereits 1654 finden wir ihn in Amsterdam, wo er seine Kunst zur höchsten Meisterschaft entfaltet. Gleich anderen holländischen Spezialisten hat er sich gelegentlich in einem anderen Fach versucht. Seine „Spinettspielerin“ (Diepenveen in Holland, Privatbesitz) und sein „Familienbildnis“ (1673; Bristol, Privatbesitz) kommen guten Interieurbildern de Hoochs recht nahe. Außerdem hat er eine Anzahl Darstellungen von Gemüse- und Fischmärkten sowie eine phantasievoll erdachte italienische Palastarchitektur (1664; Leningrad) gemalt; aus der Jugendzeit kennt man sogar mythologische Bilder, wie „Danaë“ (1647) und „Ceres“. In seinem Hauptfach, dem Kircheninterieur, liebt de Witte interessante Überschneidungen und Abweichungen von der Mittelachse. Aber es geht ihm nicht um klaren Grundriß und Aufriß oder um „photographische“ Treue, wenn er nicht einen bestimmten Bau wiedergeben will; am wichtigsten ist ihm die durch mannigfaltiges Licht hervorgerufene Raumstimmung. Wie es auch unser um 1667 entstandenes Phantasiebild einer Kirche im Berliner Museum (56×65 cm) zeigt, hüllt er gerne den Hauptteil in ein schummeriges Helldunkel. Ein nicht zu grelles Sonnenlicht dringt, einzelne Stellen hell beleuchtend, durch die Fenster und erzeugt ringsum Reflexe an Säulen und Wandflächen. Der Meister gibt hier einen langen, durch Säulen nicht verstellten Anlauf an einer Treppe vorbei und trifft nun auf einen der Vierungspfeiler, läßt uns dann mitten durch das dunkle Stück des Chorumgangs ins Helle blicken und links davon durch das Glas eines breiten Fensters ins Freie auf ein rot schimmerndes Dach; ins Freie führt auch die breite Treppe. So herrscht ein abwechslungsreiches Licht, und dicht neben hellen Partien stehen alle Abstufungen von Schatten. Naturgemäß ist der Farbwechsel solcher Bilder bei der Schmucklosigkeit protestantischer Kirchenräume nicht groß, aber wo es angeht, bringt der Künstler einen Farbfleck an, ein rötliches Gesicht, ein farbiges Kleidungsstück oder einen bräunlichen

Hund, der selten fehlt, und häufig auch bunte Glasmalereien. Emanuel de Witte soll ein unleidlicher Mensch gewesen sein, hochmütig und streitsüchtig, dabei wegen seiner Mißerfolge ständig in Geldnot. 1667 mußte er sich um Bett, Kost und 800 Gulden jährlich einem Amsterdamer Maler verdingen und ihm alles, was er malte, ausliefern; er hat diesen entwürdigenden Zustand nicht lange ertragen und den Vertrag wieder gelöst. Im Alter von 75 Jahren erhängt sich der in seinem hohen Streben verkannte Meister nach einem kleinen Streit mit seinem Hauswirt – ein trauriges Zeichen der Zeit am Jahrhundertausgang, die einen Künstler nicht zu schätzen wußte, der inmitten des allgemeinen Verfalls der Kunst die große Tradition zu bewahren trachtete.

WILLEM KALF (1622 bis 31. VII. 1693). Im 17. Jahrhundert gewinnt ebenso wie in Flandern auch in Holland die Stillebenmalerei an Beliebtheit und Bedeutung. Im Vergleich mit den üppigen, Überfluß und Fruchtbarkeit symbolisierenden Tafeln der Flamen (s. Abb. S. 62) wirken freilich die Gemälde der Holländer einfach und bescheiden. Aber gerade ihr nüchterner Wirklichkeitssinn, ihre Vorliebe für die stille Welt des häuslichen Kreises und ihre Freude an den Annehmlichkeiten behaglichen Lebens sichern ihrer Kunst die stetige Entwicklung zu klassischer Vollkommenheit. Etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts zeichnen sich deutlich lokale Richtungen ab. Die Stillebenmaler der Patrizierstadt Haarlem erwähnen sich den Frühstückstisch, die Künstler der Universitätsstadt Leiden dagegen Bücher, Musikalien und Musikinstrumente, denen sich ein Gläschen Bier oder ein Pfeifchen Tabak zugesellt. Im Haag wartet man mit Austern und Fischen auf, während in Utrecht die farbenprächtigste Gattung, das Stilleben der Blumen und Früchte, erblüht. Schlicht und einfach in der Komposition, nüchtern und kühl in der Farbgebung, aber immer anziehend durch die Gediegenheit der künstlerischen Auffassung und Behandlung erscheinen die Werke der Frühzeit. Ihre wichtigsten Vertreter sind zwei Haarlemer Maler: der aus Westfalen stammende Pieter Claesz. (um 1598–1660), der noch unscheinbare Gruppen von Trinkgefäßen und eßbaren Dingen zeigt, und der ihm nahestehende Willem Claesz. Heda (1594–um 1679), der seine bürgerlichen „Frühstückstische“

durch die Zugabe erlesenen Tafelgeräts zu bereichern pflegt. Vollendete Meisterwerke des Stillebens gelangen aber erst dem eine Generation später in Amsterdam geborenen Willem Kalf, über dessen Leben und künstlerische Ausbildung uns fast gar nichts bekannt ist. Seine frühesten, 1643 und 1644 datierten Stilleben, Frühstückstische mit einfachem Mahl nebst Gläsern und Kannen aus Silber und Zinn, sind im Aufbau und in der Wahl der Gegenstände den Werken der beiden Haarlemer Meister verwandt. Aber der graubraune Einheitston und das Helldunkel dieser Gemälde weisen schon deutlich auf Rembrandt als Vorbild. Später, unter dem Eindruck der farbenreichen Bilder des großen Meisters, wird auch Kalf allmählich glutvoller und prächtiger in der Wahl seiner Farben und in der Zusammenstellung gewähltester Dinge. Sehr reizvoll ist eine Reihe von „Küchenwinkeln“, in denen Geschirr, Gerät und Eßware aller Art in malerischer Unordnung umherliegen. Die reifsten Schöpfungen sind jedoch wiederum „Frühstückstische“, höchst kunstvoll und mit feinstem Geschmack zusammengefügte Gruppen von schmack-

haften und kostbaren Gegenständen, Stilleben, die durch die vollendete Wiedergabe des Stofflichen alle anderen Darstellungen dieser Kunstgattung weit übertreffen. Aus der stattlichen Zahl dieser Bilder zeigen wir das Berliner „Stilleben mit chinesischer Schale“ (65 × 54 cm). Auf einem Steintisch mit halb zurückgeschobenem Teppich erblickt man eine blau gemusterte chinesische Fayenceschale mit duftigen Pfirsichen und einer Melonenschnitte, die nebst einer halbgeschälten Zitrone und einem Obstmesser auf einer schmuckvollen Silberplatte steht. Darüber ragen ein perlmuttartig schimmernder Nautilusbecher und einige prächtige Kunstgläser empor, aus denen rot und golden der Wein leuchtet, links neben einer kunstvollen Taschenuhr ein Rö-



Willem Kalf: Stilleben mit chinesischer Schale. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

mer, in der Mitte ein Deckelpokal, daneben ein venezianisches Spitzglas und ganz rechts eine kristallene Obstschale. Dem Amsterdamer Kalf kommt an Bedeutung am nächsten der vielseitige Haager Abraham van Beijeren (1620 bis um 1675), der große Fisch- und Fleischbänke, Frühstückstische mit Austern und Hummern, Blumen- und Fruchtstücke und außerdem auch Seestücke malt und durch die Üppigkeit seiner Darstellungsweise oft an die flämischen Stillebenmaler gemahnt. Der geschmackvollste und bedeutendste Blumen- und Früchtemaler ist der aus Utrecht stammende, in Leidengebildete und größtenteils in Antwerpen tätige Jan Davidsz. de Heem (1606–1684), der die flämische Kunst stark beeinflusst. Nur in weiterem Sinne der Stillebenkunst zuzurechnen sind schließlich die Tier- und Jagdstücke des Amsterdammers Jan Weenix (1640–1719) und die Geflügelbilder des im Haag und in Amsterdam arbeitenden Utrechters Melchior d'Hondecoeter (1636–1695), tüchtige Werke einer überaus sorgfältigen Feinmalerei, die allmählich immer glatter wird und zuletzt zu bedauerlicher Erstarrung führt. Das Gesamtbild der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert erscheint so vielgestaltig, daß es unmöglich ist, von all ihren verschiedenen Äußerungen Proben zu zeigen. Nur in wenigen Höchstleistungen konnten wir ihre bedeutendsten Vertreter zu Worte kommen lassen. In jeder der Spezialgattungen, die sie finden und ausbauen, sind indessen neben ihnen noch zahlreiche Künstler tätig, die den führenden Meistern in einzelnen Werken an Rang

- Hiob 331.
Hippomenes 221.
Hobbema, Meindert 881.-891.; Abb. S. 88
Holbein d. A., Hans 26r.
Holland, Nördliche Niederlande 71., 191., 301., 381., 501., 54., 63., 64r., 65., 66-93
- Provinz 501., 661., 871.
Holländischer Privatbesitz 641. (Brouwer), 86r. (Vermeer)
Hondecoster, Melchior d' 93r.
Honthorst, Gerard van 671., 84r.
Hooch, Pieter de 78r., 811., 82r. bis 841., 92r.; Abb. S. 83
Hoogstraten, Samuel van 781.
Hooten an der Zuidersee 301.
Horaz 311.
Horen 211.
Huber, Wolf 27r.
Hulst b. Antwerpen 62r.
Hutten, Familie von 62r.
Hyazinth 341.

Ignatius, hl. (s. auch Loyola, Ignatius von) 38r., 53r.
Ildefonso, hl. 411., 56r.
Illescas, Hospital de la Caridad 411. (Greco)
Indische Miniaturen 72r.
Innozenz X., Papst 46
Innsbruck, Ferdinandeum 301. (Liß), 791. (Fabritius)
Irene, röm. Frau († um 300) 32r.
Isaak 171.
Isabella von Kastilien 381.
- Erzherzogin, Statthalterin der span. Niederlande 541., 56r.
- Königin v. Spanien 44r.
Italien 7-25, 26, 27, 281., 29, 301., 31, 32, 331., 351., 361., 38, 39, 42, 43r., 44., 45r., 461., 47r., 481., 50, 52r., 57r., 58r., 59, 60r., 621., 66r., 67, 681., 70r., 711., 72r., 73, 75r., 821., 831., 84r., 871., 89r., 91r., 92r.
Italienischer Meister des 17. Jahrh. 25r.; Abb. S. 24

Jakob, Sohn Isaaks 431., 451., 771.
- I., König v. England 56r.
Jansen, Bischof v. Ypern 31r.
Jatiba b. Valencia 42r.
Jerusalem 59r.
Johanna die Wahnsinnige 381.
Johannes, hl., Jünger u. Evangelist 121., 181., 591.
- der Täufer 26r., 271., 40r., 491., 591.
Jordaens, Jacob 50r., 60r.-61r., 621., 631., 811.; Abb. S. 61
Joseph, hl. 171., 21r., 26r., 411.
- Sohn Jakobs 451.
Judas 121.
Judith 27r., 30r.
Julius Civilis 771.
Jupiter 29, 521., 61r.
Justina, hl. 151.

Kalf, Willem 93; Abb. S. 93
Kallisto, Nymphe 571.
Kampen 821.
Kansas City, Museum 411. (Greco)
Karl V., Deutscher Kaiser 71., 14r., 38
- I., König v. England 191., 54r., 59r., 60
- IV., Herzog v. Lothringen 32r.
- I., König v. Spanien 381.
- II., König v. Spanien 381.
Kassel, Gemäldegalerie 26r. (Rotenhammer), 30r. (Liß), 61 (Jordaens), 651. (Teniers), 70r. (Hals), 741., 751., 761., 771. (Rembrandt), 81r. (Steen), 89r. (A. v. d. Velde)
Kastilien 38
Kastor 531.
Katharina, hl. 151., 231.
Keijser, Thomas de 72r., 731.
Kirchenstaat 71.
Klio, Muse 36r.
Knüpfer, Nicolaus 811.
Köln 36r., 50r.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum 61r. (Jordaens), 77r. (Rembrandt)
Konstantin d. Gr. 541.
Korsika 71.
Kreta 38r.

Laeken b. Brüssel 571.
Lambert de Thorigny, Nicolas 36r.
Laokoon 42
Laon 311.
Largillière, Nicolas de 37r.
Lastman, Pieter 711.
Lateranisches Konzil 7r.
La Tour, Georges de 32r.-331., 351.; Abb. S. 33
Laurentius, hl. 27r.
Leander 231., 511.
Le Brun, Charles 34r., 37r.
Leeuwarden 721.
Leiden 70r., 71, 72, 781., 811., 831., 891., 901., 93
Leipzig, Privatbesitz 19r. (Carracci)
- Städt. Museum 28r. (Elsheimer), 701. (Hals), 89r. (A. v. d. Velde)
Le Nain, Künstlerfamilie 31r., 32
- - Antoine 31r.
- - Louis 31r.-321., 32r., 331.; Abb. S. 32
- - Mathieu 31r., 321.
Leningrad, Eremitage 21r. (Reni), 461. (Velázquez), 59, 601. (van Dyck), 611. (Jordaens), 731., 76r., 771. (Rembrandt), 81r. (Steen), 87r. (Ruisdael), 92r. (de Witte)
Leonardo da Vinci 11r., 121., 16r., 311., 50r.
Leopold Wilhelm, Erzherzog, Statthalter der span. Niederlande 651.
Lerma, Herzog v. 50r.
Les Andelys 331.
Le Sueur, Eustache 34r., 36; Abb. S. 37
Leukippos 52r.
Levi der Zöllner 14r.
Leyden, Lucas van, s. Lucas van Leyden
Lievens, Jan 711.
Ligurien 241., 58r.
Liß, Johann 231., 29r.-30r., Abb. S. 30
Lombardie 15r., 181., 27r., 301.
Lomi, Orazio, s. Gentileschi, Orazio
London 191., 54r., 56r., 58r., 59r., 60r., 821., 901.
- Bridgewater Gallery 20r. (Carracci)
- Buckingham-Palast 561. (Rubens), 73 (Rembrandt), 81r. (Steen), 83r. (de Hooch)
- Grosvenor House 64r. (Brouwer)
- National Gallery 10 (Tintoretto), 151. (Veronese), 20r. (Carracci), 251. (Rosa), 27 (Elsheimer), 31r. (A. Le Nain), 33r. (Poussin), 441., 45r., 47r. (Velázquez), 491. (Murillo), 551., 56r. (Rubens), 76r. (Rembrandt), 78r. (Maes), 791. (Fabritius), 80r. (Ostade), 81r. (Steen), 821. (Terborch), 841. (de Hooch), 88r. (Hobbema)
- Paulskirche 60r.
- Privatbesitz 62r. (de Vos), 74r. (Rembrandt), 861. (Vermeer), 871. (Ruisdael)
- Slg. Herzog v. Wellington 451. (Velázquez)
- Slg. Herzog v. Westminster 601. (van Dyck)
- Victoria and Albert Museum 31r. (L. Le Nain)
- Wallace Collection 451. (Velázquez), 691. (Hals)
- Whitehall 56r. (Rubens), 60r. (van Dyck)
Loretto 17r.
Lorrain, Claude, s. Claude Lorrain
Lothringen 32r., 351., 36r.
Louvre, s. Paris, Louvre
Löwen i. Brabant 67r.
Loyola, Ignatius von (s. auch Ignatius, hl.) 7r., 38r.

Lucas van Leyden 70r.
Ludwig XIII., König v. Frankreich 31, 32, 34r., 36r., 371., 541., 60r.
- XIV., König v. Frankreich 31, 441.
Lugano, Privatbesitz 38r. (Greco), 86r. (Vermeer)
Lunéville 32r.
Luther, Martin 7r.
Lyon, Museum 61r. (Jordaens)
Lys, Jan, s. Liß, Johann
Lijbeth van Rijn, s. Rembrandts Schwester

Madrid 38, 43r., 44r., 46r., 47r., 481., 54r., 55r., 56r., 821.
- Academia de Bellas Artes 431. (Ribera), 48r. (Murillo)
- Buen Retiro 441.
- - Antonius-Einsiedelei 44r.
- - Saal der Königreiche 451. (Velázquez)
- Prado 151. (Veronese), 291. (Elsheimer), 331. (Poussin), 33r. (Tizian), 38r. (niederländ. u. ital. Malerei), 39r., 411., 421. (Greco), 431. (Ribera), 44r., 45, 46r., 47 (Velázquez), 48r., 49r. (Murillo), 50r., 51, 54r., 56r., 57 (Rubens), 591., 601. (van Dyck), 611. (Jordaens)
- Privatbesitz 43r. (Velázquez), 50r. (Rubens)
- Slg. Herzog v. Alba 28r. (Elsheimer)
- San Placido 441. (Velázquez)
- Schloß 441.
- - Privatkapelle der Königin Isabella 441. (Velázquez)
- Torre de la Parada (Jagdschloß) 56r., 60r. (Rubens)
Maes, Nicolaes 78, 83r.; Abb. S. 79
Magdalena, hl. 12r., 30r., 431., 52r.
Mailand 711., 16r., 381., 44r.
- Biblioteca Ambrosiana 16r. (Caravaggio)
- Brera 10r. (Tintoretto), 14r. (Veronese), 18r. (Gentileschi)
- Dom 15r. (Barocci)
Malta 16r., 18r.
Mander, Carel van 67r.
Mannheim, Städt. Gemäldegalerie 62r. (Snyders), 651. (Teniers)
Manoah 73r.
Mantua 111., 13, 181., 19r., 231., 50r.
- Accademia 231. (Fetti)
- Dom 131. (Veronese)
- Jesuitenkirche 50r. (Rubens)
- Palazzo del Te 131., 19r. (Giulio Romano)
Margarita, Infantin 46r., 471.
Maria, Madonna 7r., 101., 12r., 131., 141., 15, 161., 17, 181., 19r., 21r., 26r., 331., 391., 40r., 411., 42r., 44r., 48r., 52, 53r., 54, 581., 59, 77r., 921.
- Aegyptiaca 12r.
- Anna v. Österreich, Königin v. Spanien 46r.
- Magdalena, s. Magdalena
- Teresa, Infantin, Königin v. Frankreich 441., 46r.
- Königin v. England, Tochter Heinrichs VIII. 14r.
Marien, drei 391.
Marino, Giovanni Battista 331.
Markus, hl. 8r., 9, 10, 131.
Marseille 53r., 541.
Marsyas 91., 221.
Masèr, Villa Barbaro-Giacomelli 13r. (Veronese)
Matthäus, hl. 17, 231.
Maurin 381., 47r.
Mauritius, hl. 401.
Maximilian I., Deutscher Kaiser 381.
Mazarin, Kardinal 311.
Mazo, Martine del 441., 45r.
Mecheln 57r., 67r.
Medici, toskanisches Herzogsgeschlecht 251., 311., 53r.
- Katharina de', Königin v. Frankreich 311.

Medici, Lorenzo de' 311.
- Maria de', Königin v. Frankreich 191., 311., 34r., 36r., 50r., 53r., 541., 56r.
Melanchthon, Philipp 261.
Ménin de la Tour, s. La Tour
Merisi, Michelangelo, s. Caravaggio
Merkur 10r., 111., 201., 28r., 29, 451., 61r.
Mesme, Parlamentspräsident de 371.
Mesnil de la Tour, s. La Tour
Messina 16r.
- Museo Nazionale 18r. (Caravaggio)
Metsu, Gabriel 811.
Michael, Erzengel 21r.
Michelangelo 8, 9r., 10r., 11r., 14r., 15r., 201., 391., 50r., 51r. (Velázquez)
Midden-Beemster 78r.
Mierevelt, Michiel Jansz. 78r.
Mignard, Pierre 37r.
Molière, Jean Baptiste Poquelin de 311., 811.
Molijn, Pieter de 821.
Mopper, Josse de 671.
Mor, Anthonis 38r., 44r., 66r.
Morales, Doña Catalina de los 40r.
Morisien 451.
Moses 151.
Mostaert, Jan 67r.
München 26r., 271.
- Pinakothek 111. (Tintoretto), 221. (Reni), 271., 291. (Elsheimer), 35r. (Claude), 391. (Greco), 491. (Murillo), 511., 52r., 53, 54r., 55r., 56r., 571. (Rubens), 58r., 591., 60r. (van Dyck), 611. (Jordaens), 62 (Snyders), 62r. (de Vos), 63r., 641. (Brouwer), 651. (Teniers), 73r. (Rembrandt), 80r. (A. v. d. Velde)
- Slg. Carstanjen 77r. (Rembrandt)
Münster i. Westfalen 821.
Murillo, Bartolomé Esteban 431., 481.-49r.; Abb. S. 49

Naarden b. Amsterdam 86r.
Nain, Le, s. Le Nain
Nantes, Museum 32r. (La Tour)
Nancy 32r., 351.
Narziß 341.
Nassau, Grafschaft 50r.
- Graf von 50r.
- Justin von 451.
- Wilhelm von, s. Wilhelm von Oranien
Neapel (Königreich und Stadt) 71., 16r., 181., 21r., 231., 24r., 321., 351., 381., 431., 44r., 711.
- Dom 231. (Domenichino)
- Monte della Misericordia 18r. (Caravaggio)
- Museo Nazionale 221. (Reni), 421. (Greco)
- S. Domenico Maggiore 18r. (Caravaggio)
- S. Martino 331. (Valentin de Boulogne), 431. (Ribera)
Neptun 521., 541.
Nessus, Kentaur 221.
New York, Metropolitan Museum 411., 42 (Greco), 701. (Hals), 761. (Rembrandt), 881. (Ruisdael)
- - Privatbesitz 451., 46r. (Velázquez)

Niederlande 71., 8r., 171., 181., 241., 25r., 26, 27, 281., 29r., 301., 31r., 351., 38, 43r., 45r., 50, 54r., 56r., 61r., 631., 66, 67r., 70r., 72r., 84r., 89r.
Nikodemus 181.
Nikolaus, hl. 81r.
Noort, Adam van 50r., 581., 60r.
Nordbrabant, holländ. Provinz 661., 801.
Nördliche Niederlande, s. Holland
Normandie 331.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 30 (Liß)

- Rom, S. Andrea della Valle 22r. (Domenichino)
 - S. Girolamo della Carità 22r. (Domenichino)
 - S. Gregorio Magno 21l. (Reni), 22r. (Domenichino)
 - S. Luigi dei Francesi 17l. (Caravaggio)
 - S. Pietro (St. Peter) 18l. (Caravaggio)
 - S. Silvestro in Capite 18r. (Gentileschi)
 - Sta. Maria della Concezione 21r. (Reni)
 - - - Pace 18r. (Gentileschi)
 - - - Scala 18l. (Caravaggio)
 - - - del Popolo 17r. (Caravaggio)
 - - - in Vallicella 18l. (Caravaggio), 50r. (Rubens)
 - Vatikan, Bibliothek 18r. (Gentileschi), 33l. (Aldobrandinische Hochzeit)
 - Kasino Pius' IV. 15r. (Barocci)
 - Pinacoteca Vaticana 15r. (Barocci), 18l., 32r., 50r. (Caravaggio), 21l. (Reni), 22r. (Domenichino), 33l. (Poussin)
 - Sixtinische Kapelle 8r., 11r., 20l. (Michelangelo)
 - Stenzen 11r., 22r. (Raffael)
 - Villa Chigi 20l. (Raffael)
 - Farnesina 20l. (Raffael)
 - Medici 46l.
 Romano, Giulio, s. Giulio Romano
 Romero, Don Julian 41l.
 Rosa, Salvator 24r.-25l.; Abb. S. 25
 Rottenhammer, Hans 26, 27l.; Abb. S. 27
 Rotterdam 78r., 79l., 82, 83l., 90l., 92l.
 - Museum Boymans 84r. (Vermeer)
 Rubens, Frans 56l.
 - Jan 50r.
 - Nicolaes 55r.
 - Peter Paul 18l., 23r., 27l., 31l., 34r., 36r., 37r., 45r., 48l., 50l. bis 57r., 58, 59r., 60r., 61r., 62, 63, 64r., 65, 66l., 67l., 72l.; Abb. S. 51-57
 Rubensstecher 51l.
 Rudolf II., Deutscher Kaiser 15r., 26r.
 Ruëla, Juan de 43r., 48l.
 Ruisdael, Isaack van 86r., 87l.
 Ruisdael, Jakob (Isaackszoon) van 66r., 86r.-88l., 88r.; Abb. S. 87-88
 Rumänischer Königsbesitz 41l. (Greco)
 Russel, William 60r.
 Ruthven, Mary 60r.
 Ruijsdael, Jacob (Salomonszoon) van 86r.
 - Salomon van 86r., 87l.
 Ruyter, Admiral de 66l.
 Sabiner Berge 28, 35l.
 Sabinerinnen 34l., 56r.
 Sacchi, Andrea 25r.
 Salamanca 42l.
 Samariter 75r.
 Sampierdarena b. Genua 23r.
 Sandrart, Joachim von 26, 28r., 30, 63l., 64r.
 Saragossa 45r.
 Sardinien 7l., 38l.
 Sarto, Andrea del 11r.
 Saskia, s. Uijlenburgh, Saskia van
 Saul, israelit. König 66l., 77l.
 Savoyen 7l.
 Scheits, Matthias 30r.
 Schelle in Belgien 59l. (van Dyck)
 Schevenigen 89r.
 Schiavone (Andrea Meldolla) 27l.
 Schlesien 30r.
 Schweden 87l.
 Schweiz 26l.
 Schwerin, Museum 63l. (Brouwer), 79l. (Fabritius), 81r. (Steen)
 Scorel, Jan van 66r., 67r.
 Sebastian, hl. 11r., 13l., 32r., 33l., 43l., 52l., 57l., 58r., 59l.
 Seghers, Herkules 67
 Senigaglia, s. Sinigaglia
 Sevilla 43r., 48, 49l.
 - Erzbischöfl. Palais 48r. (Murillo)
 - Kapuzinerkirche 48r. (Murillo)
 - Kathedrale 48r. (Murillo)
 - Museum 48r. (Murillo)
 - San Francisco 48l. (Murillo)
 Shakespeare, William 25r.
 Siegen i. Westfalen 50r.
 Sierra de Guadarrama 38l.
 Silen 52l.
 Silva, Juan Rodriguez de 43r.
 Simon, Pharisäer 13r., 14r.
 Simson 21r., 66l., 73r.
 Sinigaglia (Senigaglia) b. Ancona 15r.
 - S. Rocco 15r. (Barocci)
 Six, Jan 75r., 76l.
 Sixtus V., Papst 8r.
 Sizilien 7l., 16r., 38l.
 Smilax 34r.
 Snyders, Frans 52r., 59r., 61l., 62r.-62r.; Abb. S. 62
 Sol 34r.
 Soult, Marschall 48r.
 Spada, Kardinal Bernardino 22l.
 Spagnoletto, lo (Ribera) 43l.
 Spanien 7, 8r., 15r., 17l., 21r., 24r., 25r., 38-49, 50, 51r., 54r., 60, 63l., 66l., 70r., 82l.
 Spinola, Marques de 44r., 45r.
 Spinola-Doria, Marchesa Geronima 58r.
 Spitzweg, Carl 79l.
 Steen, Jan 78r., 81l.-82l.; Abb. S. 80-81
 - Schloß 57r.
 Stephanus, hl. 40r.
 Stockholm, Nationalmuseum 61l. (Jordaens), 77l. (Rembrandt)
 Stoffels, Hendrickje 74r., 76, 77l.
 Straßburg i. E., Gemäldegalerie 38r. (Greco)
 Strozzi, Bernardo 23l., 23r.-24l., 60r. Abb. S. 24
 Stuart, Lords 60r.
 Sueur, s. Le Sueur
 Suleiman, türkischer Sultan 14r.
 Susanna 52l., 76r.
 Swanenburgh, Jacob van 70r., 71l.
 Syrakus 16r.
 Talavera la Vieja, Pfarrkirche 41l. (Greco)
 Tasso, Torquato 59r.
 Teniers d. A., David 65l.
 - d. J., David 65, 67l.; Abb. S. 65
 Terborch, Gerard 81l., 82; Abb. S. 82
 Teresa v. Avila, hl. 38r.
 Thalia, Muse 36r.
 Thebaische Legion 40l.
 Theotokopulos, Domenikos, s. Greco
 - Jorge Manuel 40r.
 Thiene, Villa Colleoni-Porto 13l. (Veronese)
 Thomas, hl. 17r., 52l.
 Tjiburtius, hl. 18r.
 Tintoretto, Jacopo 8r.-13l., 13r., 14r., 15l., 20l., 24l., 26r., 27l., 38r., 42l., 44r., 50r.; Abb. S. 9-12
 Tirol 30r., 35l.
 Titia, s. Rembrandts Enkelin
 Titus, s. Rembrandts Sohn
 Tivoli, Sibyllentempel 28r.
 Tizian 8, 9, 10, 13l., 14r., 16r., 24l., 26r., 27l., 33r., 38r., 44r., 50r., 54r., 55r., 58r., 59l., 75r.
 Tobias 29l., 66l., 73r., 75r., 79l.
 Toledo 38r., 39l., 40r., 42r.
 - Greco-Museum 42 (Greco)
 - Hospital de San Juan Bautista 41l. (Greco)
 - Kathedrale 39l. (Greco)
 - Museo de San Vicente 41l.
 - Santo Domenico el Antiguo 39r. (Greco)
 - Santo Tomé 40r. (Greco)
 Torre de la Parada, s. Madrid, Torre de la Parada
 Toskana 71l., 25r., 53r., 54l.
 Tour, Georges de La, s. La Tour
 Troja 15r., 27l.
 Tulp, Dr. Nicolaes 72r.
 Turin, Pinacoteca 13r. (Veronese), 19l. (Gentileschi), 60r. (van Dyck)
 Uffenbach, Philipp 26r.
 Uffizien, s. Florenz, Uffizien
 Urban VIII., Papst 25r.
 Urbino 15r.
 Utrecht 38r., 50l., 66, 67, 71l., 81l., 84r., 93
 - Museum 67r. (Bloemaert)
 Uijlenburgh, Saskia van 72, 73, 76
 - Hendrick van 72l.
 Valencia 42r., 45l.
 Valentin de Boullogne 32r., 33l.
 Valerian, hl. 18r.
 Vasari, Georgio 26l.
 Veen, Otho van 50r.
 Velázquez, Diégo Rodriguez de Silva y 25r., 43r.-48l., 49, 54r., 82l.; Abb. S. 44-48
 Velde, van de, Künstlerfamilie 89l.
 - Adriaen van de 89l.-90l., 91; Abb. S. 89-90
 - Esajas van de 67l., 89l.
 - d. Ä., Willem van de 89l., 90
 - d. J., Willem van de 89l., 90l. bis 91l.; Abb. S. 90
 Venedig 7l., 8r., 9, 10, 11l., 13, 16r., 19, 20l., 21r., 23, 24l., 26r., 27, 30, 33l., 38r., 39l., 44r., 46l., 50r., 59l., 66r.
 - Accademia 9l., 10r. (Tintoretto), 10l. (Tizian), 14r., 15l. (Veronese), 24l. (Stozzi), 30r. (LiB)
 - Dogenpalast 10r., 11l., 12r. (Tintoretto), 13l., 15l. (Veronese)
 Venedig, Fondaco dei Tedeschi 15l. (Veronese)
 - Incurabili-Kirche 24l. (Strozzi)
 - Kloster Ser Servi 14r. (Veronese)
 - Libreria di S. Marco 24l. (Strozzi)
 - S. Bartolomeo 26r. (Dürer, Rottenhammer)
 - S. Cassiano 10r. (Tintoretto)
 - S. Giorgio Maggiore 12r. (Tintoretto), 14l. (Veronese)
 - S. Sebastiano 13l., 14r. (Veronese)
 - S. Trovaso 10r. (Tintoretto)
 - Sta. Caterina 15l. (Veronese)
 - Sta. Maria della Salute 10r. (Tintoretto)
 - - dell'Orto 10l. (Tintoretto)
 - Sti. Giovanni e Paolo 14r. (Veronese)
 - Sti. Nazaro e Celso 13r. (Veronese)
 - Scuola di S. Rocco 10, 11l., 13l. (Tintoretto)
 - Grande di S. Marco 9l. (Tintoretto)
 Tolentiner-Kirche (S. Niccolò da Tolentino) 30r. (LiB)
 Venetien (Venezianische Provinz) 13
 Venezianisches Glas 93r.
 Venne, Adriaen van de 67l.
 Venus 20, 21r., 29l., 30r., 32l., 33r., 34l., 45l., 47r., 51r., 52l., 56r., 76r.
 Vermeer van Delft, Jan 78r., 81l., 82r., 83l., 84l.-86r.; Abb. S. 84 bis 86
 Verona 13l.
 Veronese, Paolo 8r., 13l.-15r., 26r., 27l.; Abb. S. 13-14
 Vicenza 13, 14r.
 - Museo Civico 59l. (van Dyck)
 Vincenzo I. Gonzaga, Herzog v. Mantua 50r.
 Virgil 31l.
 Viterbo 24r.
 Vlieger, Simon de 90l., 91l.
 Volterra 25l.
 Vos, Cornelis de 62l., 62r.-63l.; Abb. S. 63
 Vouet, Simon 32, 36l.
 Vroom, Cornelis 87l.
 Vulkan 32l., 45l.
 Wallonen 50l.
 Warmond bei Leiden 81l.
 Washington, Privatbesitz 41l. (Greco), 86r. (Vermeer)
 Watteau, Antoine 37r.
 Weenix, Jan 93r.
 Weesp bei Amsterdam 90l.
 Welbeck Abbey i. Mittelengland 60l. (van Dyck)
 Westfalen 50r., 82l., 93l.
 Westfälischer Frieden 66l., 82l.
 Westindien 43r.
 Westindische Compagnie 66l.
 Wharton, Lord Philipp 60l.
 Wien, Akademie der Künste 29l. (Elsheimer), 58r. (van Dyck)
 - Albertina 75r. (Rembrandt)
 - Czernin-Galerie 85l. (Vermeer)
 - Hofburg 47l. (Velázquez)
 - Kunsthist. Museum 18 (Caravaggio), 20l. (Carracci), 23l. (Fetti), 24l. (Strozzi), 25l. (Rosa), 30r. (LiB), 46r., 47l. (Velázquez), 53r., 56, 57 (Rubens), 61l. (Jordaens), 76l. (Rembrandt), 87l. (Ruisdael)
 - Liechtenstein-Galerie 18r. (Gentileschi), 18l., 53r. (Rubens), 67r. (Bloemaert)
 Wierth, Jan 61r.
 Wignacourt, Aloff de 18r.
 Wilhelm v. Oranien 50
 - II. v. Oranien 60r.
 Willmann, Michael 30r.
 Windsor, Schloß 33l. (Poussin), 57l. (Rubens), 60 (van Dyck)
 - Bibliothek (Windsor-Library) 35l. (Poussin)
 Winterthur, Slg. Oskar Reinhart 41l. (Greco)
 Witte, Emanuel de 78r., 82r., 92l.-93l.; Abb. S. 92
 Würzburg i. Rheinhessen 26r.
 Wouwerman, Jan 91r.
 - Paulus Joosten 91r.
 - Philips 91r.; Abb. 92
 - Pieter 91r.
 Wijk bij Duurstede 88l.
 Zampieri, s. Domenichino
 Zeeland, holländische Provinz 66l.
 Zeus 15l.
 Zumaya, Slg. Ignazio Zuloaga 41l. (Greco)
 Zurbarán, Francisco de 48l.
 Zweibrücken-Neuburg, Pfalzgraf v. 53l.
 Zwingle, Huldreich 7l.
 Zwolle 82l.



Die Genehmigung zur Wiedergabe der Bilder erteilt:

- der Verlag F. Bruckmann A.-G., München, für die Bilder S. 69 oben, S. 83 unten, S. 84, S. 86, S. 87, S. 88 unten,
 der Verlag Albert Frisch, Berlin, für die Bilder S. 65, S. 75 unten, S. 77, S. 79 oben, S. 80 unten, S. 81, S. 83 oben, S. 85 unten,
 der Kunstverlag Franz Hanfstaengl, München, für das Bild S. 49 unten,
 der Verlag „Meister der Farbe“ (vorm. Seemann & Co.), Leipzig, für das Bild S. 22 unten,
 die Pallas-Verlag A.-G., Berlin, für das Bild S. 19 unten,
 der Kunstverlag Photographische Gesellschaft, Berlin, für die Bilder S. 63, S. 82,
 der Verlag Raymond & Raymond Incorporated, New York, für das Bild S. 42,
 der Kunstverlag Trowitzsch & Sohn, Frankfurt a. d. O., für die Bilder S. 72, S. 73

1993

14. 05. 1999

2009-09-17

2013-09-11

24932