

Sächsische
37 2°
32
Landesbibliothek



MARIENLEBEN

MARIENLEBEN

V

20 GEMÄLDE

DER DRESDENER GALERIE

MIT EINEM VORWORT VON

JOSEF GÜLDEN

UND EINER

KUNSTGESCHICHTLICHEN EINFÜHRUNG VON

WOLFGANG BALZER

1963

ST. BENNO-VERLAG · LEIPZIG

Sächsische
Landesbibliothek
14. AUG. 1963
Dresden

P

Diese Ausgabe
ist nur zum Vertrieb in der Deutschen Demokratischen Republik
und in den sozialistischen Ländern zugelassen.

Druck der mehrfarbigen Bildtafeln VEB Ratsdruckerei Dresden. Buchbindearbeit VEB Hermes Halle.
Liz. 600/84/63. Copyright 1963 by VEB Edition Leipzig. Printed in the German Democratic Republic.

VORWORT

In diesen Kunstblättern begegnen wir nicht nur einem bestimmten Frauenbild, wie es den Meistern der Früh- und Hochrenaissance und des Barock vor Augen stand, sondern auch dem Ausdruck ihrer besonderen Frömmigkeit.

Welche Vorstellungen haben heute viele von der katholischen Marienverehrung! Da lohnt sich zu Beginn eine kurze Befragung unserer führenden deutschen katholischen Theologen.

Gegenüber dem alten Mißverständnis, als erhebe der katholische Glaube oder wenigstens die katholische Frömmigkeit Maria zu einer Art Göttin und stelle sie neben, ja über Christus, lehrt die Kirche klar und deutlich gerade im Zusammenhang mit dem II. Vatikanischen Konzil, daß Maria in der Geschichte Gottes mit den Menschen „nur eine relative Wirklichkeit ist“. „Für sich allein genommen, hat Maria keine Bedeutung, sondern nur in Beziehung zu Christus und Seinem Heilswerk (als Mutter des Herrn), ferner in ihrer Beziehung zur Kirche (als deren Urbild Maria von alters her gesehen wird) und endlich in ihrer Beziehung zu den einzelnen Gläubigen (deren Vorbild sie ist).“ So schrieb P. Semmelroth in einer römischen Pressehandreichung vom November 1962 über: „Die Kirche und Maria als Thema des Konzils.“

Immer stärker stellt die katholische Kirche und Frömmigkeit heute die biblischen Züge des Marienbildes heraus. „Maria ist aber für das Neue Testament nicht nur im biologischen Sinne, sondern auch im freien Glaubensgehorsam Mutter des Herrn; ihre Mutterschaft ist also in einer ganz personalen Weise zu denken und gehört in die christliche Heilsgeschichte an entscheidender Stelle hinein“ (K. Rahner). Von diesem schriftgemäßen Grundprinzip aus stellt die Kirche alle anderen Aussagen über Maria als auf der Schrift beruhend dar, auch wenn sie nicht immer in ihr formell ausgesprochen sind.

Die Geburt Christi „aus Maria der Jungfrau“ bezeichnet, daß die Initiative bei der Erlösung der Menschheit allein bei Gott lag und daß der Mensch ihrer nur in Gnaden teilhaftig geworden ist. Mariens immerwährende Jungfräulichkeit ist das Zeichen dafür, daß sie durch ihre innigste Teilhabe an der Menschheit Christi ausschließlich Gott zugehört. Zugleich wirkt sich damit in ihr die Erlösung am vollkommensten aus;

so wurde sie vor der Erbsünde um ihres Sohnes willen bewahrt. Darum blieb sie auch ihr Leben lang sündelos.

Die Gnade konnte aber in ihr allmählich wachsen. Dunkel blieb ihr Glaubensweg. Sie mußte lernen und leiden.

Auch das „neue“ Dogma von der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel, das Papst Pius XII. verkündet hat, wird von dem gleichen, „schriftgemäßen Grundprinzip“ aus begründet. Wie sich die Gnade der Erlösung „in ihrer Gottesmutter-schaft gleichsam verleiblicht“, so führt endlich „dieselbe Verleiblichung der vollkommenen Gnade zu Mariens leiblicher Aufnahme in die ewige Herrlichkeit“. Auch für ihre dienende Anteilnahme am Erlösungswerk, die aus ihrer Eingliederung in Christus folgt, ist Grundlage ihrer Gottesmutter-schaft; „sie empfängt die Erlösung (nicht nur für sich, sondern als berufenes Werkzeug) für alle, indem sie den Erlöser aller empfängt, und sie wirkt an der Erlösung aller mit, indem sie den Erlöser annimmt, gebiert und Sein Leben und Sterben mütterlich begleitet“ (A. Müller im neuen Lexikon für Theologie und Kirche).

Den verschiedenen Epochen der christlichen Kunstgeschichte entsprechen ebenso viele Entwicklungsphasen der christlichen Frömmigkeit. Solange die Renaissance mit ihrem nach der Antike geformten, idealisierten und immer stärker säkularisierten Menschenbild die Vorstellungswelt auch der christlichen Künstler beherrschte, tritt das *Mysterium* Mariens in der Darstellung in den Hintergrund. Das geschah bis weit ins 19., ja bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts hinein. Wir können heute nur noch den Kopf über jene schütteln, nach denen (vgl. den Madonnenband von Walter Rothes zu Anfang des Jahrhunderts) das „künstlerische Marienbild“ erst mit den oberitalienischen Meistern des 13. Jahrhunderts (Siena) beginnt. Mit solchen Mißverständnissen hat schon Victor Curt Habicht in seinem (theologisch übrigens völlig abwegigen) Marienwerk vom Jahre 1926 abgerechnet. Uns sagen die frühen Madonnen der alten Fresken, Mosaiken und Miniaturen oder die Darstellungen der Thronenden in der Plastik des Frühmittelalters sowohl in religiöser als auch in künstlerischer Beziehung weit mehr. Alle expressive moderne Kunst hat dort, bewußt oder unbewußt, wieder anzuknüpfen versucht. Der

Ausdruck „primitive Kunst“ wird heute auch auf religiösem Gebiet wieder positiv verstanden. Er bedeutet: Kunst aus der Urkraft des Glaubens. Es ist gut, daß die Künstler heute wieder um die tiefere Glaubensaussage zu ringen begonnen haben. Wir hoffen, daß sie auf solche Weise allmählich — nachdem das subjektive und die Natur idealisierende Andachtsbild vergangener Zeiten überwunden ist — zur Schöpfung des neuen Kultbildes fähig werden. Wie die amorhaften Putten wieder hohen Engelsdarstellungen gewichen sind, so gibt es auch schon echte neue Madonnenbilder. Aber der Weg ist nicht leicht. Wir dürfen uns nicht mit einer falsch verstandenen Primitivität zufriedengeben. Unser Weg geht nicht an der Entwicklung vorbei oder über sie hinweg, sondern nur durch sie hindurch: in einer Glaubenserneuerung, die Johannes XXIII. für die Kirche ersehnt und ihr vorlebt.

Es ist leicht, über die Madonnenbilder und Darstellungen aus dem „Marienleben“ der italienischen und nordischen Früh- und Hochrenaissance und des Barocks, wie sie etwa in der Dresdner Galerie vereinigt sind, das Urteil zu sprechen oder wenigstens ihre Fremdheit zu konstatieren. Unserer jüngsten Generation der Intelligenz bedeuten sie wenig oder nichts mehr. Das Volk aber pilgert zur Sixtina heute wie ehemals.

„Seit der Renaissance und auch im Barock werden die hergebrachten ikonographischen Typen vorwiegend nach zeitbedingten formal-ästhetischen Gesichtspunkten abgewandelt. Es ist nicht zu verkennen, daß durch den neuzeitlichen Gewinn der stärkeren Einbeziehung des Betrachters oder Beters in das Bildwerk vieles von der Hieratik und Kultbildhaftigkeit der Frühzeit verloren ging und die Gottesmutterchaft Mariens sich vielfach in das reine Mutter-Kind-Verhältnis und dessen Psychologisierung verdünnt hat“ (J. H. Emminghaus).

Und doch behält die Liebe zur Natur, die Entdeckung der Persönlichkeit, die Sehnsucht nach Harmonie, die Darstellung des Schönen in der Weise, wie sie von dieser vergangenen Kunst versucht und erreicht worden ist, ihren Wert, auch wenn uns ihre Maßstäbe an der Wirklichkeit der erlebten Geschichte wie auch an der erfahrenen Gottesbegegnung im Jahrhundert der verbrecherischen Weltkriege und angesichts der Umwertung so vieler Werte durch den Anbruch einer neuen Zeit zerbrochen erscheinen. Mehr als die formalen Fragen interessieren uns bei einer Darstellung des Religiösen die Gehalte und das Mysterium, das sie verkünden. Feudales Wesen, bürgerliche Lebensformen, Pathos des Barocks sind überholt. Wir haben erfahren, was im Menschen steckt. Wir stehen scheu vor dem *tremendum* Gottes und Seiner Welt. Und doch bleibt Er „das höchste Gut“, „die volle Wahrheit“, die „vollendete Schönheit“, aber als der „lebendige Gott“ der Offenbarung, als der „Vater unseres Herrn Jesus Christus, der Mensch geworden ist, geboren aus Maria der Jungfrau, der gelitten hat, gestorben und auferstanden ist von den Toten, der wiederkommen wird, zu richten die Lebendigen und die Toten“.

Die hier veröffentlichten Marienbilder der Dresdner Galerie stammen aus dem 15. bis 18. Jahrhundert (von Jan van Eycks Altärchen, 1436, bis zu Solimena, † 1747). Man urteilt heute auf Grund vieler Spezialarbeiten über die Frömmigkeit des 15. Jahrhunderts und der Zeit unmittelbar vor Beginn der Reformation günstiger als noch vor wenigen Jahren. Frühhumanismus und Frührenaissance brachten nicht nur eine Wiederbesinnung auf die heidnische Antike, sondern auch auf

die Urkirche und die Quellen christlicher Frömmigkeit: auf die Heilige Schrift, die Kirchenväter (die lateinischen und auch die griechischen), auf die Märtyrerzeit und die alten Mönche. Nicht nur in den Niederlanden, sondern auch in Spanien und Italien wurde der Einfluß der Fraterherren, ihrer „Devotio moderna“ und ihres klassischen Büchleins, der „Nachfolge Christi“, spürbar. In dieser „modernen Frömmigkeit“ wurden Schriftlesung und Meditation eifrig gepflegt. In ihr lebte die Christusliebe der deutschen Mystik.

Es ist nicht zufällig, daß auf dem Spruchband des Jesuskinds auf dem Dresdner Tragaltärchen des Jan van Eyck der Matthäusvers XI, 29 geschrieben steht. Das ist das Christusbild der Devotio moderna.

Gewiß war die italienische Frührenaissance in ihrer religiösen Kunst weltlicher geprägt. In ihren Mittelpunkt trat der Mensch und seine Würde (F. Heer). „Die Übernatur, die im Mittelalter die Natur überhöht hatte, wurde den Künstlern der italienischen Renaissance problematisch.“ Sie suchten die „reale Wirklichkeit“ und Lebensnähe, schlossen aber alles Häßliche und Abstoßende (z. B. Hölle) aus der Wirklichkeit aus und waren bestrebt, den Ausdruck des Leidens und des Schmerzes ins Erhabene zu steigern. Sie wandten sich vom Geheimnis ab, idealisierten den Menschen und machten ihn so zum Repräsentanten des Gottesvolkes in der Heilsgeschichte. Auf diese Weise siegte die Liebe zur Körperlichkeit, zur höfischen Lebensart, „zur Repräsentation, zum Gesellschaftsstück“.

Im Norden aber blieben trotz allen Bemühens um weltliche Bildung die religiösen Probleme im Mittelpunkt — auch noch bei Albrecht Dürer und (wie man heute wieder klarer sieht) bei Erasmus von Rotterdam. Und in Italien wie überall stand die neue Kunst noch wesentlich im Dienste der Kirche. Der Mystiker Philipp Neri, dem das Rom des 16. Jahrhunderts neben Ignatius v. Loyola und den Reformpäpsten seine religiöse Erneuerung verdankt, feierte seine stillen Messen in Ekstase vor einem Madonnen-Altarbild des Andrea Mantegna. Über dem Grab des Ignatius bauten seine Söhne die römische Kuppelkirche „Al Gesù“ mit der ersten Barockfassade der Welt, und Philipps Oratoriumssöhne schmückten später den vom Gründer erbauten Altarraum der Chiesa Nuova mit Gemälden von Peter Paul Rubens.

Der Barock entstand als „Ausdruck des durch die tridentinische Reform verjüngten katholischen Lebens, im Triumphgefühl wiedererlangter Sicherheit, im freudigen Bewußtsein eines neuen, furchtbefreiten, mit allen Gütern der Kultur gesegneten Daseins, im Gefühlsüberschwang eines neugewonnenen Endlichkeits-Unendlichkeits-Erlebnisses“ (L. Lenhardt).

Gewiß — es sind vergangene Zeiten. Ihre Werke erscheinen heute vielen auf den ersten Blick fremd. Und doch haben sie Anspruch auf unsere Ehrfurcht und dankbare Pflege. Nicht nur die Dresdner lieben ihre nach dem Grauen der Vernichtung wiedererstandene Galerie und die heimgekehrte Sixtina. Man lese, was Künstler und Dichter der verschiedensten Herkunft vor ihr empfunden haben. Ihr Gesicht — im Druck kaum wiederzugeben — ist „trotz“ aller italienischen Schönheit nicht leer. Wer sie gläubig still betrachtet (bevor der Vorhang sich wieder schließt), wird an die Verse der alten Marianischen Antiphon erinnert:

„Vale, o valde decora et pro nobis Christum exora.

Leb wohl, du sehr Schöne, und bitte Christus für uns.“

EINFÜHRUNG

Emma Schünhoff, der Jugendfreundin, zugeeignet.

W. B.

Christus, der Erlöser, und Maria, die Muttergottes, sind die Zentralfiguren der christlichen Kunst. Göttliches und Menschliches verflucht sich in ihnen: göttlicher Ursprung, Ausgewähltheit durch Gott, göttliche Mission — und Teilnahme an menschlichem Schicksal und menschlicher Not. Seit Jahrhunderten steht die Christenheit im Banne dieses Mysteriums; die Religion sinnend und in Erleuchtung schauend, die Kunst bemüht, einzudringen und zu veranschaulichen. Will man von Rangordnung sprechen, so ist die Gestalt der Gottesmutter der des Sohnes nachgeordnet und das, was „Marienleben“ genannt wird, ein verhältnismäßig kleiner Ausschnitt aus der Heilsgeschichte.

Unter „Marienleben“ versteht man in der bildenden Kunst die Darstellung von Szenen aus dem irdischen Lebenslauf der Heiligen Jungfrau, zu dem als Abschluß allerdings auch ihre Himmelfahrt und ihre Krönung gerechnet werden. Auch abgesehen von diesen beiden Schlußszenen spielt Wunderbares in einzelne Episoden hinein; doch ist das Charakteristische, daß der Lebenslauf von menschlichem Schicksal und Empfinden erfüllt ist, und die künstlerische Phantasie ist, unter Wahrung der Ehrerbietung, mit Eifer und Freude der Annäherung ans Menschliche nachgegangen.

Keineswegs aber ist mit dem „Marienleben“ das Thema von der christlichen Muttergottes erschöpft. Eine der höchsten Aufgaben der religiösen Kunst war immer das Kultbild, die Darstellung, wie die Madonna, allein oder umgeben von Engeln oder Heiligen, den kleinen Heiland den Andächtigen präsentiert oder ihn in Obhut hält. Für die Kunst des frühen und hohen Mittelalters war die strenge und feierliche Gestaltung dieser Szene das wesentliche Anliegen, und erst mit dem Nahen der Renaissance dringt auch hier (wir werden darauf noch hinzuweisen haben) eine mildere, menschlichere Atmosphäre ein.

Andächtige, verehrende Haltung kann im Betrachter auch durch ein Bild aus dem Marienleben geweckt werden, aber sein Interesse gilt hier zugleich der malerischen Erzählung. Das Präsentationsbild dagegen, das Madonnenbild im engeren Sinne, weist, frei von novellistischen Beigaben, auf die Heilswahrheit hin; es ist in betonter Weise Kultbild. Indem

wir versucht haben, aus dem Besitz der Dresdner Galerie eine Anzahl von Gemälden auszuwählen, die das Marienleben illustrieren, haben wir es für wünschenswert gehalten, zugleich einige Meisterwerke beizufügen, die der Sphäre des Absoluten angehören.

Als vom 12. Jahrhundert an die Verehrung der Heiligen Jungfrau sich immer mehr ausbreitet, wendet sich zunächst vor allem die Bildhauerkunst der Gestaltung von Themen aus dem Marienleben zu, die Steinplastik an Portalen und anderen Stellen des Kirchenbaues und in der spätgotischen Zeit namentlich die Holzplastik. Es entstehen umfangreiche Schnitzaltäre, wo nun auch, an den Außenseiten der Flügel, die Malerei ein Arbeitsfeld findet.

Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind solche Folgen von Szenen aus dem Marienleben erhalten. Ein Kölner Meister, der um 1460—1480 tätig gewesen, dessen Name aber nicht bekannt ist, genießt in der Kunstgeschichte unter der Bezeichnung „Meister des Marienlebens“ hohes Ansehen. Sieben Teile von den Flügeln eines Altarwerkes aus St. Ursula in Köln sind im 19. Jahrhundert mit der von Goethe hochgeschätzten Sammlung der Brüder Boisseree in die Münchner Pinakothek gekommen (das achte dazugehörige Teilstück verwahrt die Nationalgalerie in London). Jede der Einzelfiguren besitzt schon den Charakter eines vollgültigen, in sich abgeschlossenen Bildes.

Ebenfalls im Besitz der Münchner Pinakothek befindet sich die berühmte Tafel, die Hans Memling 1480 im Auftrag eines privaten Stifters für die Frauenkirche in Brügge gemalt hat — ein Wunderwerk minutiöser Erzählungskunst und Komposition. Der jetzt gebräuchliche Titel „Die 7 Freuden Mariä“ erschöpft den Inhalt nicht ganz; denn in der breit angelegten Landschaftszenerie werden Vorgänge aus dem Marienleben mit solchen aus der Geschichte Christi, sinngemäß und malerisch, aufs innigste verknüpft.

Und ein Vierteljahrhundert später, vermutlich um 1502—1505 (1510 ergänzt, 1511 veröffentlicht), entstand dann das Dürersche „Marienleben“. In dieser Folge von 20 Holzschnitten hat der Graphiker Dürer, nicht beschränkt durch Rücksichten auf Standort und durch Schwierigkeiten farbiger

Ausführung, den Stoff vor uns ausgebreitet. Überlieferte volkstümliche Vorstellungen werden im Sinne der jungen, lebensfreudigen deutschen Renaissance umgebildet; bald werden Einzelheiten behaglich geschildert, bald seelische Höhepunkte akzentuiert; nordische Landschaften und Anklänge an italienische Architektur wechseln ab; und so bewundernswert der Reichtum an Einzelbeobachtungen ist, so wohlthuend spüren wir noch heute die starke innere Anteilnahme. Für die Folgezeit war es eine Art Kompendium und Volksbuch des „Marienlebens“; auch wir werden wiederholt darauf hinzuweisen haben.

Wenn wir die Reihe der Tafeln mit dem kleinen Flügelaltar des Jan van Eyck beginnen, so geschieht es schon deshalb, weil er der Zeit nach an die Spitze gehört und zweifellos das bedeutendste unter den Frühwerken der an solchen Stücken nicht sehr reichen Dresdner Galerie ist. Die Forschung hielt es bis vor nicht allzu langer Zeit für eine Arbeit aus der Spätzeit des Meisters, der 1441, fünfzehn Jahre nach dem Tode seines Bruders Hubert, in Brügge gestorben ist. Vor einigen Jahren ist nach Entfernung des Rahmens auf dem Bild das Datum 1436 entdeckt worden. Damit rückt die Entstehungszeit etwas näher heran an die des großen Hauptwerkes der Brüder van Eyck und der altniederländischen Malerei überhaupt, des Genter Altars, den Jan 1432 vollendet hat. Das kleine Format — das Mittelbild ist noch nicht 30 cm hoch und wenig über 20 cm breit — scheint darauf hinzudeuten, daß es ein Reisealtärchen gewesen ist; ob es den Namen „Reisealtärchen Karls V.“, wie es wohl auch genannt wird, mit Recht führt, läßt sich allerdings nicht nachweisen.

So klein nun auch das Format ist, so außerordentlich ist die Größe der Anschauung, die zugrunde liegt, und die Feierlichkeit, die das Bild ausstrahlt. Die Madonna sitzt unter einem Baldachin im Hintergrund des Mittelschiffes einer Rundbogenkirche — es ist, als hätten wir weit zu gehen, um zu ihr zu kommen. Dieser Eindruck wird noch dadurch gesteigert, daß auf den beiden Flügelbildern die Raumentiefe der Seitenschiffe sehr begrenzt ist und die Figuren — rechts die Heilige Katharina, links der Heilige Michael mit dem knienden Stifter — nahe an den vorderen Bildrand gerückt sind. Eine weihevollte Stille waltet tatsächlich in diesem Kirchenraum. Auch wird sie nicht dadurch unterbrochen, daß die Personen zueinander in Beziehung treten, obwohl wir gefühlsmäßig ganz sicher sind, sie gehören innerlich zusammen. Die Haltung der Madonna erhält durch den enorm weiten, nur in wenige große Falten gelegten Mantel etwas Thronendes; sie ist ganz Ruhe, ebenso wie das Antlitz, dessen etwas nach links unten gerichteter Blick viel mehr nach innen zu gehen scheint. Das Kind auf ihrem Schoße unterscheidet sich durch die Lebendigkeit des Köpfchens und der Gliedmaßen von den oft recht steifen und hölzernen Kleinkindern in zeitgenössischen nordischen Bildern, wirkt aber nicht im geringsten unruhig. Auf dem Schriftband, das es hält, stehen in lateinischer Sprache die Worte aus dem Matthäus-Evangelium (XI, 29): Ich bin sanftmütig und von Herzen demütig. Und wie auf dem einen Seitenflügel die Heilige Katharina ganz ihrer Lektüre hingegeben ist, so macht auf dem anderen der geharnischte Heilige Michael mit seiner Rechten nur eine leise protegierende Bewegung.

Ebenso bewundernswert ist, wie zu diesem seelischen Andante die malerische Behandlung der Umwelt gestimmt ist. Das Auge bekommt unendlich viel zu sehen: die Pracht der Gewänder sowie der Rüstung des Erzengels, die Muster des orientalischen Teppichs und der hochaufsteigenden Rückwand des Baldachins, Architekturdetails mannigfacher Art, Säulen, Kapitelle, Bogenrippen, steinerne Figürchen unter steil ansteigenden Baldachinen, Butzen- und bunte Scheiben und sogar einen schmalen Durchblick nach der Außenwelt. All das in beinahe winzigem Maßstab mit einer erstaunlichen Treue ausgeführt, die von der langen Tradition der Miniaturmalerei Zeugnis ablegt. Und doch wird diese Vielfalt, man kann nicht erklären wie, zur Harmonie gebunden. Aus einer strengen und phrasenlosen Frömmigkeit ist dieses kleine Wunderwerk erwachsen, von dem man sagen kann, daß es, ein echtes Madonnenbild, sakralen Charakter im vornehmsten Sinne besitzt.

Wenden wir uns nun dem „Marienleben“ zu, so sei zunächst erwähnt, daß die Jugendgeschichte nicht in den Evangelien, sondern in anderen Quellen ihren Ursprung hat. Dürer, dem lebhaften Interesse der Zeit Rechnung tragend, berichtet in den ersten drei Blättern seiner Folge über die Eltern, Joachim und Anna, und zeigt uns in einer Darstellung voll reifer psychologischer Kunst die Begegnung des heiligen Paares unter der „Goldenen Pforte“. Das nächstfolgende Blatt gilt der Geburt Mariens — ein Motiv, für das die Kunst des späteren 15. Jahrhunderts eine besondere Vorliebe gehabt hat. Nicht nur bei dem Kölner Meister des Marienlebens ist diese Szene eine der reizvollsten, auch in Italien hat sie die Phantasie hervorragender Maler beschäftigt. Was die Künstler anlockte, war die Möglichkeit, in der Einkleidung einer heiligen Geschichte ein Motiv aus dem Alltagsleben, eine Wochenstube, darzustellen; und noch heute fesselt uns in den genannten Bildern das lebendig gebliebene Zeitkolorit: Milieu, Kostüme, Gehaben und hie und da Porträtähnlichkeit der Figuren.

Eine ähnliche Freude am Leben der Gegenwart, der damaligen Gegenwart, finden wir in dem Gemälde „Mariä Tempelgang“ von Cima da Conegliano. Das Bild ist im 18. Jahrhundert aus einer venezianischen Kirche in die Galerie gekommen. Der Maler, in Venedig zwar nicht beheimatet, aber zwei Jahrzehnte lang ansässig, hat es hier etwa um 1500 gemalt. Er erzählt den Vorgang mit einer entzückenden Naivität, die noch ganz im 15. Jahrhundert wurzelt. Sicherlich hat es das zierliche Jungfräulein nicht leicht, die hohen Stufen zu ersteigen; sie tut es aber — gerade, wie die geweihte Kerze, die sie trägt — in untadeliger Haltung. Die Überlegenheit der italienischen Kompositionsweise zeigt sich in der Art, wie Körperliches und Räumliches benutzt wird, um uns das Außergewöhnliche fühlbar zu machen. Etwa bis zur Mitte der Treppe gelangt, wirkt die kleine Maria hier, allseitig von Luft umspielt, als wichtigste Figur des ganzen Bildes. Von oben her breitet ihr der Hohepriester, mehr erfreut als erstaunt, die Hände zum Empfang entgegen. In der am Fuße der Treppe verbleibenden Gruppe erkennt man unschwer die Heilige Anna an der nonnenhaften Tracht, während Joachim, den anderen Männern gleich, Turban und weit herabfallenden Mantel trägt. Wir sind ja im Orient; in einem Orient, wie Cima ihn täglich in Venedig sehen konnte. Und dazu diese ganz aus dem Leben herausgegriffene Einzelheit: die Handelsfrau mit dem Buben,

die ihre Ware auf den Tempelstufen feilbieten. Im Hintergrund, wo, merkwürdig genug, zwei, drei Palmbäume ihre Schirme ausbreiten, die Terra firma mit blauen Höhenzügen und einem Bergstädtchen — ein windiger Frühlingstag treibt seine Wolken darüber hin. Frühlingshaft ist auch das Leuchten der Farben, namentlich des hellen Rots, das raffiniert im Raum verteilt ist.

Die im Lukas-Evangelium erzählte Verkündigung an die Heilige Jungfrau durch den Engel Gabriel ist ein Hauptstück der Mariengeschichte, das die Kunst unzählige Male dargestellt hat. Aus einer Kirche in Bologna stammt das Gemälde des Francesco Cossa, eines ferraresischen Meisters, der verhältnismäßig jung gestorben ist; es dürfte um 1470 gemalt sein und ist ein charakteristisches Werk der oberitalienischen Frührenaissance. Was uns zunächst in die Augen fällt, ist die außerordentliche Genauigkeit und Ausführlichkeit, mit der der architektonische Schauplatz behandelt wird, sowohl die bauliche Konstruktion der Bogenhalle vorn und der in einem schmalen Durchblick zu sehenden städtischen Gebäude als auch die verschiedenfarbigen Steinsorten, ihre Bearbeitung und mannigfaltige Ornamentierung. Darin spricht sich nicht nur die Freude der Zeit am Detail überhaupt aus, sondern das wiedererwachte Interesse für das antike Erbe, wie es von Padua, von Mantegna und seiner Schule, herüberwirkte. Die prachtvolle kannelierte Säule, in der Mittelachse des Bildes aufgeführt, scheint uns heute allerdings die direkte Beziehung zwischen den beiden Personen zu unterbrechen; doch dürften die Zeitgenossen daran keinen Anstoß genommen haben — in sehr vielen Verkündigungsbildern wird eine auffallend weite Distanz zwischen Maria und dem Engel gewahrt. Auch ist es dem Maler durch den Kunstgriff, daß er jede Gestalt für sich in ein Bogenfeld stellt, gelungen, ihre Bedeutung zu erhöhen und das Auffällige der Architektur wieder zu mildern. Wie edel wirkt die vornehme Ergebung, mit der Maria die Botschaft entgegennimmt, wie rührend die Geste und das fast kindliche Profil des knienden Engels! Es herrscht eine verhaltene Spannung in dieser steinernen Bogenhalle, während in späteren Darstellungen der Himmelsbote zuweilen wie ein Windstoß in das Gemach der Jungfrau fährt.

Teilstück eines Verkündigungsbildes ist die „Lesende Maria“, über deren Buch die Taube des Heiligen Geistes heranschwimmt. Das Bild wird dem Lorenzo Costa zugeschrieben, der ebenfalls aus dem ferraresischen Kunstkreis hervorgegangen ist. Gerade daß es nur ein Bruchstück ist, eine Einzelfigur vor leerem Hintergrund, ohne irgendwelchen Vorgang, sichert dem Bild seine ergreifende Wirkung. Das Seelische, das diese einsame Lesende erfüllt und uns spürbar wird, heißt: Sammlung. Man denkt an die Verse, in denen Grillparzer in seinem schönsten Griechendrama „Des Meeres und der Liebe Wellen“ dieses seelische Verhalten, die innere Sammlung, gepriesen hat. Der Hohepriester nennt sie hier:

den mächt'gen Weltenhebel,
der alles Große tausendfach erhöht
und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden Tat, des Sängers heilig Lied,
des Schers Schauen, der Gottheit Spur und Walten,
die Sammlung hat's getan und hat's erkannt,
und die Zerstreung nur verkennt's und spottet.



Der Verkündigung geht in der Dürerschen Holzschnittfolge voraus die Vermählung Marias mit Josef. Die Dresdner Galerie besitzt nur ein kleines, auf Kupfer gemaltes Bild aus der Rubensschule, das die Zeremonie darstellt. Es lehnt sich in der Komposition an ein Original des Meisters an, welches jedoch heute nicht mehr nachzuweisen und bloß aus einem zeitgenössischen Kupferstich bekannt ist. Auf eine Abbildung konnte verzichtet werden. — Die berühmteste Darstellung der Vermählung ist das Jugendwerk Raffaels „Lo Sposalizio“, 1504 gemalt für den Altar des Heiligen Josef in der Kirche San Francesco in Città di Castello, jetzt eine der Kostbarkeiten der Brera-Galerie in Mailand.

Zwischen der Verkündigung und der Geburt Christi liegt die „Heimsuchung“, d. i. der Besuch, den Maria der Heiligen Elisabeth, der Mutter Johannis des Täufer, abstattet. Beide Frauen sind guter Hoffnung. Vielleicht ist die Absicht, diesen Zustand vor Augen zu führen, mit schuld daran, daß manche spätmittelalterlichen Darstellungen des Themas uns nicht recht befriedigen; auch Dürers Holzschnitt kommt über das Bräutigamliche nicht hinaus. In dem Evangelienbericht (Lukas I, 39 bis 56) stimmt Maria einen Lobgesang auf Gott an, und Elisabeth, „mit dem Heiligen Geist erfüllt“, bezeugt ihre Verehrung. Dieses Hoch-Poetische entzog sich beinahe der bildlichen Darstellung. Erst an der Schwelle der Hochrenaissance und in ihrer Blütezeit gelang es einigen italienischen Meistern (Ghirlandajo, Albertinelli, Sebastiano del Piombo), diesem Tone gerecht zu werden, und sie gaben, wie Wölfflin sagt, den Gestalten und ihrem gemessenen Benehmen etwas Fürstliches. Aber diese Werke sind den Beauftragten des kunstliebenden sächsischen Königs wohl nicht zu Gesicht gekommen.

Wir schließen diese erste Gruppe unserer Auswahl ab mit einem Madonnenbild Mantegnas, in dem das Moment der Präsentation durchaus überwiegt. Die auf Halbfiguren sich beschränkende Darstellung zeigt neben der Madonna den Heiligen Josef und die Heilige Elisabeth (daß es sich um diese, nicht um die Heilige Anna handelt, macht der unter ihr stehende

Johannesknabe wahrscheinlich). Es ist also eine sogenannte „Heilige Familie“; aber das Thema wird anders aufgefaßt, als es sonst um die Jahrhundertwende, zu welcher Zeit dies Spätwerk Mantegnas entstanden sein dürfte, von den italienischen Malern gern gegeben wurde. In gleicher Höhe, frontal gesehen, stehen die vier Köpfe nebeneinander; nicht eine plastische Gruppenkomposition wird angestrebt, nicht durch ein erzählendes Moment werden sie zueinander in Beziehung gesetzt. Eine gemessene Feierlichkeit liegt in diesem Nebeneinander.

Mantegna, der ein großer Porträtist gewesen ist, wußte in einem Antlitz ein Lebensschicksal zum Ausdruck zu bringen. So sind auch in unserem Bild bewundernswert die beiden alten Köpfe: es sind Gesichter, die gewöhnt sind, sich im Gebet zu sammeln. Und doch wird diese Strenge überstrahlt von der milden Anmut der Mittelgruppe (diese Wirkung wird besonders deutlich, wenn man sich einmal die obere Partie des Bildes, vom Handgelenk der Madonna an, isoliert). Wenn Josef und Elisabeth von einem Künstler gemalt sind, der die antike Sarkophag-Plastik studiert hat, so sind die beiden anderen Gestalten venezianisch: die weiche Modellierung des Körperlichen, der wunderbare Schimmer des Lichtes, der auf der Haut liegt, kommen von Giovanni Bellini, dem Mantegna verwandtschaftlich nahegestanden und den auch Dürer persönlich gekannt und bewundert hat, ohne ihn allerdings in solchen koloristischen Feinheiten zu erreichen.

Der sog. „Dresdner Altar“ Dürers ist im Auftrag Friedrichs des Weisen für die Schloßkirche in Wittenberg gemalt worden und später in die kurfürstliche Kunstkammer gekommen. Als Entstehungszeit nimmt die Forschung, die sich eingehend mit diesem Werk beschäftigt hat, jetzt 1496/97 an. Das sind die Jahre, in denen der junge Dürer noch an seinem ersten graphischen Hauptwerk, den Holzschnitten zur Offenbarung St. Johannis, gearbeitet hat. Auch in unserem Bilde ist die Grundstimmung ernst, nur in Nebendingen wird die spätere Erzählungsfreudigkeit bemerkbar. Maria, eine schon nicht mehr ganz jugendliche Frau, beugt sich in anbetender Verehrung über das schlafende Kind. Diese Verbindung von Mutterliebe und Andacht hat sich beim Madonnenbild schon früh eingestellt und ist bis ins 17. Jahrhundert hinein ein unerschöpfliches Thema für die künstlerische Darstellung geblieben. Sie hat, so ist wenigstens der erste Eindruck, in diesem Dürerbild etwas Herbes. Es ist eine ausgesprochen nordische Auffassung; an die der gleichzeitigen Italiener darf man dabei nicht denken. Aber auch Dürer selbst hat späterhin, namentlich in seinen Kupferstichen, ganz andere Töne der Innigkeit anzuschlagen gewußt, vom Zarten bis zum Hoheitsvollen. Der Eindruck des Herbes geht vor allem auch von dem schlafenden Kinde aus, dessen Gesicht etwas Grämliches hat und dessen Körperbeschaffenheit man nicht gerade schön nennen kann. Erst bei längerem Hinsehen wird dieses Moment überspielt von der wirklich entzückenden Beigabe der Engelputzen, die für Maria eine Krone herabbringen, dem Kinde die Fliegen verscheuchen und sonst allerlei Kurzweil treiben. Das ist echt Dürersche Phantasie. Auch die Ausblicke auf den städtischen Platz und ins Nebengemach, wo Josef an seiner Arbeit ist, sind reizvoll. Die Bemühungen um klare Raumperspektive, die Dürer von seiner ersten italienischen Reise mitgebracht hat, kommen in dem heutigen Zustand des Bildes (die hohen Steinpfosten

rechts und links sind Übermalung des 19. Jahrhunderts) nicht mehr recht zur Geltung. Unverfälscht und unbezweifelt als Zeugnisse eines außerordentlichen Künstlers sind dagegen die beiden Flügel: der Heilige Antonius in seinem stillen Sinnen und die treuherzige Anteilnahme des Heiligen Sebastian.

Mit der „Heiligen Familie im Gemach“ eines dem Namen nach nicht bekannten holländischen Meisters nähern wir uns dem Ausgang des 15. Jahrhunderts. Die Blütezeit der Malerei in den flandrischen Städten, mit denen die holländischen damals sich nicht messen konnten, geht zu Ende; nicht lange mehr, und man wird sich aus Italien neue Anregungen, stoffliche und formale, holen. In diesem kleinen Bild ist noch nichts davon zu spüren. Die Auffassung wurzelt noch in der alten heimischen Tradition, aber die Kraft der Gestaltung hat nachgelassen. Maria, mit Krone und prächtigem Mantel geschmückt, hält mit einer etwas steifen Feierlichkeit das Kind, dessen Interesse momentan von einem Geschenk, das es bekommen soll, in Anspruch genommen wird: Großmutter Anna ist zu Besuch gekommen und hat ihm in ihrem Körbchen eine Birne mitgebracht. Im Hintergrund stehen Josef und Joachim im Gespräch. Solche novellistische Züge finden sich auch in italienischen Bildern, ohne daß jedoch die Atmosphäre so ins Familiäre übergeht. Das Ganze ist ein lebenswürdiger Einfall, aber ohne viel religiösen Gehalt. Auch der Umstand, daß die Figuren in einen kapellenartigen, überwölbten Raum gesetzt sind, ändert daran nichts. Man vergleiche etwa den buntgewürfelten Fliesenestrich mit dem großen Fußteppich bei Jan van Eyck: eine malerische Einzelheit, die damals in bewundernswerter Weise die ruhige Gesamtwirkung steigerte, wird jetzt zum amüsanten Spiel. Das Interessanteste in dem Bild ist allerdings die Raumbehandlung; nämlich der hintere Teil des Gemachs, wo unter der Balkendecke ein weiches Helldunkel Bank und Vorhangbett umfängt. Diese Interieurmalerei kündigt bereits eine besondere Fähigkeit der holländischen Kunst an, die im 17. Jahrhundert sich voll entfalten sollte.

Mit dem Übergang zur Hochrenaissance und zum Barock erfährt die Kunst des Erzählens in der Malerei eine außerordentliche Steigerung. Erzählt haben die Maler während des späten Mittelalters schon immer gern und viel, doch mit einer gewissen Gelassenheit und Gemessenheit; im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, das eine innerlich stark erregte Zeit gewesen ist, fehlt es auch nicht an Bildern voll von lebhafter Bewegung. Aber nach der Jahrhundertwende setzen neue Impulse im künstlerischen Schaffen ein. Die innere Anschauung strebt ins Große; mit gereiftem Können verbindet sich eine kluge Ökonomie der Mittel und Effekte; es entsteht eine wirklich dramatische Malerei. Führend ist Italien.

Die „Heilige Nacht“ von Correggio ist neben der Sixtinischen Madonna das berühmteste Gemälde der Dresdner Galerie. Antonio Allegri, nach seinem Geburtsort Correggio genannt, war der jüngste von den Großmeistern der italienischen Hochrenaissance. Er hat es 1530 für eine Kapelle der Kirche S. Prospero in Reggio gemalt; von da gelangte es 1640 in die Galerie des Herzogs von Modena und 1746 mit dem großen modenesischen Ankauf in den Besitz des sächsischen Königs. Damals gehörte Correggio bereits zu den Lieblingsmalern der Kunstfreunde des 18. Jahrhunderts und wurde es nun noch mehr.



Das Bild vereinigt zwei Motive: die Geburt des Christkin- des und die Verehrung durch die Hirten. Diese Verbindung ist auch in der älteren Kunst nicht ungewöhnlich. Am eindrucks- vollsten findet sie sich in dem großen Gemälde des Hugo van der Goes, das der Geschäftsträger der Medici in Brügge in Auftrag gegeben hatte und das 1476 in das Hospital Santa Maria Nuova in Florenz gekommen ist. Ob Correggio den Portinari-Altar (so heißt er nach dem Stifter) gekannt hat, bleibe dahingestellt; in der Auffassung der beiden durch einen Zeitraum von 150 Jahren getrennten Bilder liegt etwas Ver- wandtes. Aber was bei van der Goes Andacht ist, wird bei Correggio Jubel.

Betont wird bei ihm, daß der Vorgang sich in der Nacht ab- spielt. Sie liegt über der etwas bergigen Gegend (nur am Horizont zieht sich ein schmaler grauer Wolkensaum hin), so daß man im Dämmer des Mittelgrundes gerade noch erkennt, wie Josef sich mit dem Esel zu schaffen macht und von links her, kaum zu unterscheiden, ein paar Hirten herbeikommen. Im Vordergrund aber leuchtet ein intensives Licht, und zwar ist die Lichtquelle das Neugeborene selbst. Von ihm aus ver- breitet sich der Schein über die Mutter, die Gruppe der Hirten und den Schwarm der schwebenden Engel, der den oberen Teil der aufragenden Säule verdeckt. Von einer großen natürlichen Zartheit ist es, wie über der Strohschütte die mütterlichen Arme das Kind umfassen. Eine eigenartige Schönheit charak- terisiert das Antlitz der Madonna: über freigelegtem Hals ein nicht sehr hohes Oval mit spitz zulaufendem Kinn, breiter Stirn und blondem Scheitel, und in den Zügen, im Blick kommt Mutterliebe in wahrhaft verklärter Weise zum Ausdruck. Kind, Hände, Arme, Büste und Gesicht der Mutter, alles hell in hell.

Mit stärkeren realistischen Mitteln wird Überraschung, ein an Erschrecken grenzendes Staunen und Rührung in den Ge- sichtern und Bewegungen der Hirten deutlich gemacht. Der vom linken Bildrand ein wenig verdeckte Riese (er ist in schnellem Lauf gerade herbeigeeilt) ist eine Prachtfigur, wie sie dann im Barock gern nach- und weitergebildet worden ist. Und daß die jubelnde Engelgruppe in der Untersicht, mit

kühnen Verkürzungen und Überschneidungen, gezeigt wird, war für den Meister, der die Kirchen in Parma mit berühmten Deckengemälden geschmückt hat, selbstverständlich.

Was früher in dem Bild vor allem bewundert wurde, die Wiedergabe von Licht und Schatten, erscheint den Betrachtern von heute, deren Augen sich mit dem Rembrandtschen Hell- dunkel vertraut gemacht haben, nicht mehr als etwas Unüber- treffliches. Aber ein unvergänglicher Ruhm Correggios wird bleiben, daß er nicht nur in seiner Deckenmalerei bravouröse Lösungen gefunden, sondern der schon weit entwickelten italienischen Kunst neues, jugendliches, aus dem Volkhaften herkommendes Blut zugeführt hat.

Es folgen in der Jugendgeschichte Christi die „Beschnei- dung“, die „Darstellung im Tempel“ und die „Anbetung der Könige“. Auch die ersten beiden Vorgänge (sie sind vom Ge- setz vorgeschrieben) haben Aufnahme in das „Marienleben“ gefunden (z. B. bei Dürer), obwohl der Muttergottes hier eine mehr untergeordnete Rolle zukommt. Die Darstellung im Tempel berichtet ausführlich der Evangelist Lukas, der Maria zweimal ausdrücklich erwähnt. „Als die Tage ihrer Reinigung nach dem Gesetz des Moses vollendet waren, brachten sie ihn nach Jerusalem, um ihn dem Herrn darzustellen — wie im Gesetz des Herrn geschrieben steht: Alle männliche Erstgeburt soll dem Herrn geheiligt heißen.“ Es handelt sich also um eine religiöse Zeremonie, durch die der Neugeborene in die Ge- meinschaft des auserwählten Volkes aufgenommen wird. Dann folgt bei Lukas die Erzählung von dem alten gottesfürchtigen Simeon und der Prophetin Hanna, die beide in dem Kind den geweissagten Messias erkennen und sich in Lobpreisungen Gottes ergehen. Simeon deutet aber auch schon auf die Pas- sion Christi hin und sagt zu Maria: „Auch dir selbst wird ein Schwert durch die Seele dringen.“ Diese eindrucksvolle Epi- sode lassen jedoch die alten Meister oft außer Betracht (eine Ausnahme bildet Rembrandt, der ihr zwei pathetische Radie- rungen gewidmet hat).

In dem Gemälde des venezianischen Meisters, das wir ab- bilden (es ist das vornehmste unter den „Darstellungs“-Bil-



dern der Dresdner Galerie), wird ebenfalls nur die religiöse Zeremonie gegeben. Maria hält kniend ihr Kind, das durch einen schmalen Heiligenschein vor allen übrigen Personen ausgezeichnet ist, dem geweihten Altartisch entgegen; der Hohepriester, in voller Frontalansicht gesehen, beugt sich ein wenig darüber und breitet seinen Mantelüberwurf aus, womit die bedeutungsvolle Handlung als vollzogen gilt. Die ganze Gruppe, durch die Gestalt des barhäuptigen Josef hinter Maria vervollständigt, ist erfüllt von anspruchsloser Würde. Im Kontrast dazu steht die Bewegtheit in den disputierenden Schriftgelehrten rechts und in den von draußen hereinkommenden Tempelbesuchern. Der Schauplatz ist eine Säulenhalle, die durchaus antiken Charakter trägt, ebenso wie der von plastischen Kindergestalten gestützte Opfertisch. Dem Betrachter von damals wurden in dem Gemälde Reminiscenzen an die hochgeschätzte Welt des Altertums und lebendige Gegenwart zugleich vorgeführt. Als Maler des Bildes nennen die amtlichen Kataloge noch Paolo Farinato, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter Veroneses Einfluß gestanden hat; die neuere italienische Forschung sieht darin ein Frühwerk des etwa dreißigjährigen Veronese selbst.

Die Galerie ist nun allerdings so glücklich, noch vier gleich große, völlig gesicherte, religiöse Gemälde aus der Reifezeit des Meisters zu besitzen. Um 1571 — so nimmt die Forschung jetzt an — schuf Veronese für den Palast der Familie Cuccina in Venedig vier Bilder aus der Christusgeschichte, die dann 1746, wieder auf dem Umweg über die Sammlung des Herzogs von Modena, für Dresden erworben wurden. Das auffallende Breitformat erklärt sich daraus, daß sie bestimmt waren, in das obere Drittel der bis hoch hinauf vertäfelten Wände des Saales eingelassen zu werden (so sieht man es noch heute im Dogenpalast). Das bedeutendste der vier Bilder ist die „Anbetung der Könige“.

Haben wir im Tempel Maria in der Haltung der Demut gesehen, so neigt sie sich hier, von ihrem etwas erhöhten Sitz, jedoch in schlichtem Gewand, mit adeliger Vornehmheit dem Knienden zu, der das Füßchen des Kindes küßt. Dieser selbst

in seinem kostbaren Brokatmantel, dessen lang hinschleifende Schleppe von einem kleinen Pagen gehalten wird, ist seelisch und optisch die Dominante des herrlichen Bildes. Und nur ein venezianischer Maler der besten Zeit konnte ein so erstaunliches Ensemble von Charaktergestalten, ausdrucksvollen Gesichtern, glücklich verteilten Nebenfiguren, ob Mensch, ob Tier, zusammenstellen. Wohin sich der Blick auch wendet — an jeder Stelle pulsiert das Leben, und eine koloristische Schönheit reiht sich an die andere.

Die Anbetung der Könige ist von der Kunst mit Vorliebe als ein Höhepunkt im Erdenleben der Heiligen Jungfrau dargestellt worden. Kommen sie auch, von ihrem Stern geleitet, um den neugeborenen „König der Juden“ zu sehen, so gilt Huldigung und Verehrung doch zugleich auch ihr, der Mutter. Es war eine Wundergeschichte, ganz nach dem Geschmack der Maler, und immer sind es auch für sie Könige, nicht „Weise“ aus dem Morgenlande, wie es bei Matthäus heißt. Vom 15. bis ins 17. Jahrhundert hinein haben wir eine fortlaufende Reihe hochberühmter Bilder, die das Ereignis schildern. Es ist das Thema des Kölner Dombildes von Stephan Lochner. Nicht viel später malt Benozzo Gozzoli in der Privatkapelle der Medici in Florenz den schier endlosen Zug mit Gepränge. Rogier van der Weyden zeigt den feierlichen Vorgang in dem Altar aus St. Columba in Köln, später als eines der Hauptstücke der Sammlung Boisserée von Goethe bewundert. In der schon erwähnten Tafel von Memling steht die Anbetung im Mittelpunkt der Sieben Freuden Mariens. Und so noch viele Gipfelhöhen der gestaltenden malerischen Phantasie bis hin zu Rubens, Poussin und Rembrandt, der dem Geschehen mit seinen Farben und seinem Helldunkel eine mystische Weihe verleiht.

Zu den Cuccina-Bildern gehört auch die „Hochzeit zu Cana“, die deshalb hier gleich angeschlossen sei, obwohl sie in der thematischen Chronologie erst an späterer Stelle steht. Daß sie in das Marienleben überhaupt eingereiht wird, mag wundernehmen (Dürer geht in seiner Holzschnittfolge z. B. nicht darauf ein). Nach der Erzählung des Johannes-Evangeliums

Veronese
Anbetung der Könige

macht Maria den Sohn — beide gehören zu den geladenen Hochzeitsgästen — darauf aufmerksam, daß der Wein ausgegangen ist, und erhält von ihm eine abweisende Antwort, die, namentlich in der lutherischen Übersetzung, etwas unfreundlich klingt. Sie läßt sich aber dadurch nicht beirren, sondern weist die Diener an: „Was er euch sagen wird, das tut!“ Der Heilige Bonaventura in seinem Kommentar erkennt in Marias Worten das feste Zutrauen, daß der Sohn ihrem verhüllten Wunsch, ein helfendes Wunder zu tun, willfahren wird. Und wie die Verwandlung von Wasser in Wein die erste Wundertat Christi ist, so hat, nach der späteren Exegese, die Muttergottes hier zum ersten Male ihre Berufung als vornehmste Fürbitterin erfüllt. Es fehlt auch in der Malerei nicht ganz an Darstellungen, denen diese Auslegung des evangelischen Textes zugrunde liegt. Bei Veronese aber hält es schwer, diese Auffassung aus dem Bild herauszulesen. Das Wunder hat sich bereits vollzogen, wie man an dem Diener sieht, der aus dem großen Krüge roten Wein in die Gläser gießt. Es ist eine vornehme venezianische Gesellschaft, die sich zu einem Gastmahl versammelt hat. Christus und Maria sitzen als Ehrengäste mitten darin und hören wie die anderen, die nicht das geringste Erstaunen zeigen, dem Stehenden zu, der mit erhobenem Glas eine Ansprache hält. Ein Stück lebensfroher Wirklichkeit aus der Lagunenstadt. Und Veronese hat das Thema wiederholt in gleicher Weise behandelt, so in einem heute im Louvre befindlichen Monumentalgemälde, das als Bravourstück seiner malerischen Erzählungskunst gelten kann.

Vor dem bethlehemitischen Kindermord, der von Herodes befohlenen Folge des Besuches der Weisen aus dem Morgenlande, rettet sich die Heilige Familie durch die Flucht nach Ägypten, wo sie bis zum Tode des grausamen Königs bleibt. Die Wanderung selbst, vor allem aber das Ausruhen unterwegs und das Verweilen an einem gesicherten Ort haben die nordischen Meister gern dargestellt. Und die Phantasie der Renaissancemaler und -graphiker (Dürer, Cranach, Altdorfer) hat das behagliche Dasein, das der Familie dann vergönnt ist, mit wundervollen Einfällen ausgestattet: wieder wird Maria von Engeln bedient, wieder treiben kleine nackte Engelnchen zur Ergötzung des Christkinds ihre Allotria. Die Galerie besitzt von Francesco Trevisani, einem seinerzeit hochgeschätzten italienischen Barockmaler, eine ziemlich umfangreiche Darstellung des Themas, die zweifellos von solchen Vorbildern angeregt worden ist. Auch das kostbare Bildchen von Adam Elsheimer, das den Vorgang in eine antikisierende Ruinenlandschaft verlegt, sei als interessante Probe deutsch-römischer Malerei aus dem beginnenden 17. Jahrhundert erwähnt. Für unsere Betrachtung wichtiger ist die „Ruhe auf der Flucht“ von Ferdinand Bol, einem Rembrandtschüler, der dieses stattliche Bild 1644 gemalt hat. Daß es dem Rembrandt-Kreis angehört, erkennt man auf den ersten Blick an dem bräunlichen Helldunkel, das die Szene einhüllt. In der schon vorgeschrittenen Abenddämmerung fällt der Lichtschein auf das heilige Paar und seine armselige Habe, die abseits auf einem Felsen liegt. Bemerkenswert ist die Auffassung vor allem deshalb, weil sie die Mühsal der Flucht anschaulich macht. Der Mutter sind vor Ermattung die Augen zugefallen, und sie stützt den Kopf mit der linken Hand; wie sie das schlummernde Kind behutsam im Schoße hält, nahe der nährenden Brust,

erinnert an die entsprechende Einzelheit in der „Zimmermannsfamilie“ des jungen Rembrandt von 1631 (München, Pinakothek). Ausgezeichnet charakterisiert im Ausdruck ist auch der Heilige Josef: noch nicht sehr alt, selbst müde, aber wachsam. Wir haben es hier, psychologisch und malerisch, mit einem ausgesprochen holländischen Realismus zu tun, dem jedoch das Grelle und Laute, das bei dem Rembrandt der dreißiger Jahre manchmal zu finden ist, fehlt.

Dieses Gemälde des Ferdinand Bol legt uns die Frage nahe: Wann wird denn für Maria, deren mütterliches Glück, Holdseligkeit und Hoheit die Maler so gern geschildert haben, wann wird für sie das Schwere ihrer Berufung fühlbar? Wann tritt das Tragische, das aus der vorbestimmten Passion des Sohnes sich für sie selbst ergibt, in ihr Bewußtsein? Ein Schatten davon mußte ja schon durch die Flucht, durch den Anlaß zur Flucht, die Ermordung der unschuldigen Kinder von Bethlehem, in ihr Gemüt fallen.



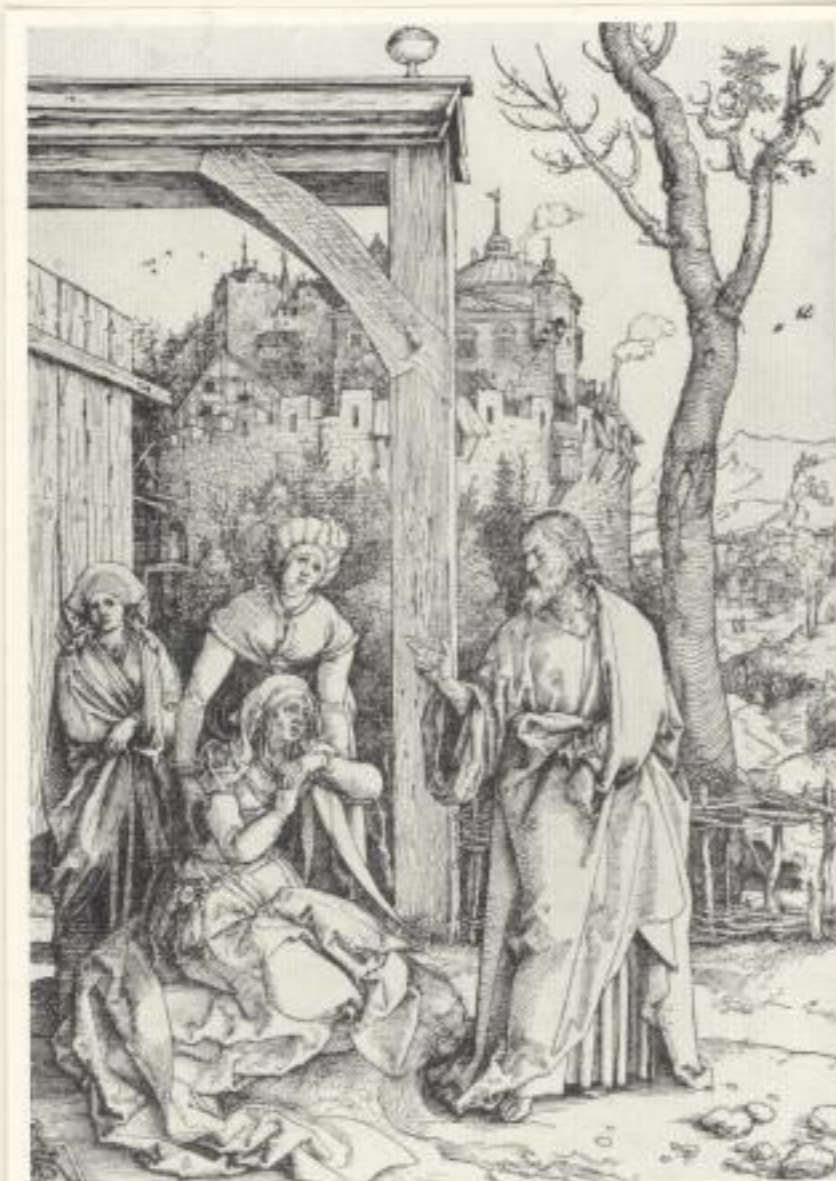
In einer ganz neuartigen und persönlichen Weise hat Rembrandt zuweilen das schlichte Beisammensein von Mutter und Kind aufgefaßt. Die Innigkeit der Mutterliebe seiner Maria hat dann zugleich etwas Bedrücktes, Ahnungsvolles, und dies zittert auch in der Atmosphäre des Innenraumes, der sie umgibt. Rembrandt ist es auch (der Radierer Rembrandt), der einer Episode aus der Jugendgeschichte Christi einen sonst kaum zu findenden Ton verliehen hat. Der Zwölfjährige wandert mit den Eltern, die ihn gesucht haben, heim vom Besuch im Jerusalemer Tempel, wo er, disputierend mit den Schriftgelehrten, geblieben war. Und während Josef ihn fest an der Hand hält, als wolle er ein abermaliges Entgleiten verhüten, hört Maria nachdenklich zu, wie der Sohn ihr erklärt, daß und warum er sein müsse im Hause, das seines Vaters ist — schon hier dringt wohl, wie Simeon prophezeit hatte, ein Schwert durch ihre Seele.

Wir konnten Rembrandts Kunst in unsere Bilderfolge nicht mit aufnehmen. Wir bringen aber aus einem anderen Kunstkreis, dem spanischen, ein Zeugnis für die verinnerlichte Menschlichkeit, die der Barock den heiligen Geschichten zu geben wußte. So wie Murillo seine Muttergottes den Blick zum Himmel aufschlagen läßt, ein junges Weib aus dem Volke, demütig-dankbar und ahnungsvoll erbebend, hat weder Dürer

noch die italienische Renaissance das Erleben derer, die reinen Herzens sind, zu offenbaren vermocht.

Wir kommen zur Passionsgeschichte. Die Golgathaszenen, an denen die Mutter teilnimmt, sind: die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Beweinung und die Grablegung. Dürer, der der Passion, abgesehen von einer Anzahl Einzelbilder, vier graphische Zyklen gewidmet hat, geht im „Marienleben“ auf diesen ganzen Komplex nicht ein. Er wählt aber eine Szene aus der Vorgeschichte, die ihm die Möglichkeit gibt, Mariens Teilnahme in besonders ergreifender Weise uns nahezubringen: den Abschied Christi von der Mutter vor seiner letzten Reise nach Jerusalem. Sie hat ihm mit zwei Frauen das Geleit gegeben bis zum äußersten Tor des Bergstädtchens, dessen geschlossene Silhouette im Hintergrunde aufragt. Hören wir einmal einen älteren Dürerbiographen — Max Thausing —, der dazu schreibt: „Indem er sich zum Gehen wendet, voll Hoheit und mit entschlossenem Ernst, segnet er noch einmal die gealterte Mutter, die, händeringend und verzweifelt über das Schicksal, das ihm bevorsteht, am Tore zusammenbricht. Größeres hat kein Dichter ersonnen, kein Maler gemalt!“ Man sehe dieses Antlitz: nichts Kleinliches, nichts Würdeloses kommt hinein, wohl aber ein erschütterndes Erschrecken, eine Vorahnung des Leides, das unabwendbar ist.

Die Barockzeit hat dann die Schmerzensmutter, die Mater dolorosa, gern als isolierte Halbfigur oder Brustbild dargestellt; auch die Volkskunst, indem sie primitiv anschaulich — jedoch wohl in unbewußter Übereinstimmung mit der zitierten Prophezeiung des alten Simeon — zeigt, wie Marias Herz von

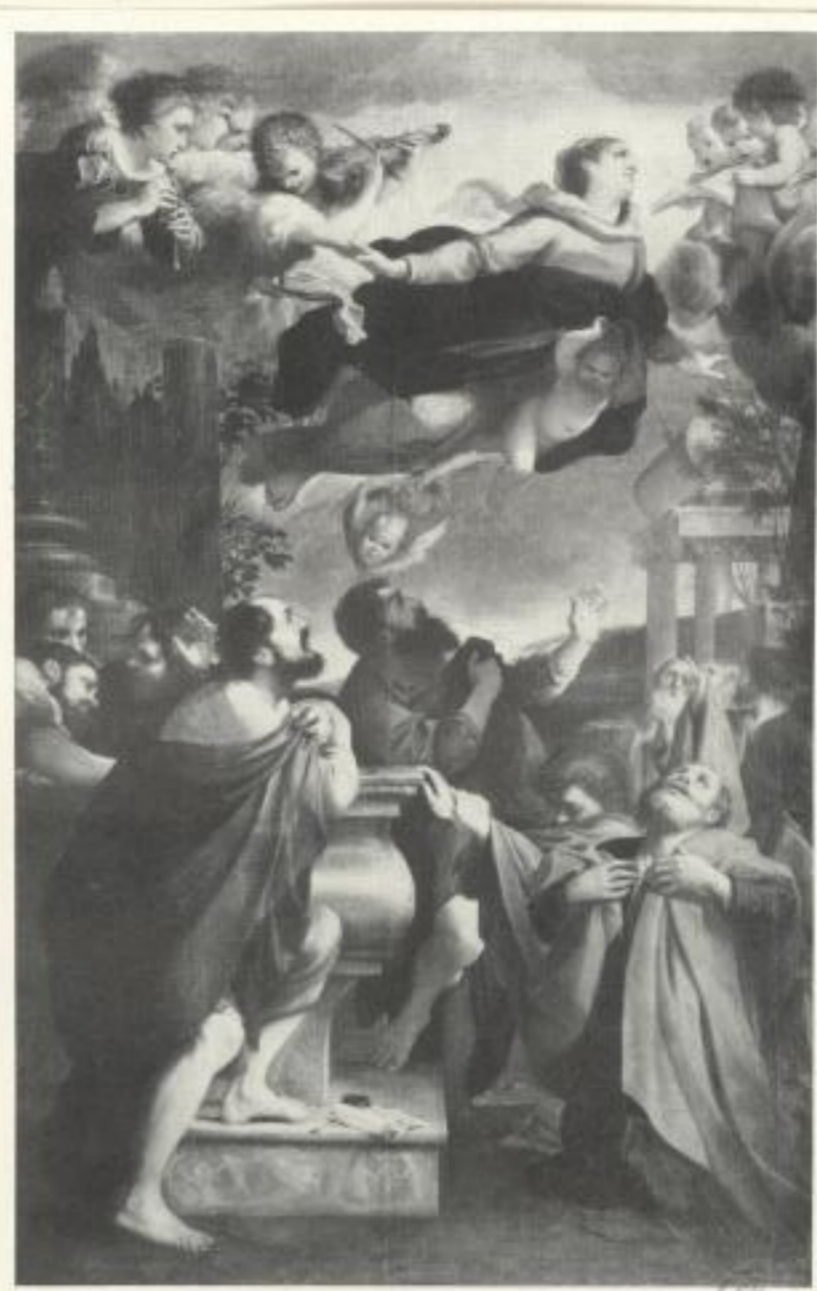


einem Schwert oder gar von sieben Schwertern durchbohrt wird. Wir geben als Beispiel die Mater dolorosa von Francesco Solimena, in der ein sehr verhaltener Schmerz zum Ausdruck kommt. Da auf keinen bestimmten Vorgang aus der Heilsgeschichte Bezug genommen wird — es kann Vorahnung, es kann Rückerinnerung sein —, wird die hier noch jugendliche Muttergottes zum Sinnbild ergebungsvoller Trauer überhaupt. Ein leiser Unterton des Sentimentalen entspricht der Empfindungsweise des 18. Jahrhunderts.

Die Dresdner Galerie ist keineswegs reich an Darstellungen aus der Passionsgeschichte. Die Ursache dürfte darin zu suchen sein, daß das Thema dem Kunstgeschmack der beiden königlichen Sammler wenig entsprach und daher auch von ihren Experten solche Bilder kaum gesucht wurden. Die beiden Gemälde, die wir abbilden können, eine kleine Kreuzigung und eine Beweinung Christi, sind erst in neuerer Zeit erworben worden. Beide sind ihrer Auffassung nach noch Zeugnisse der spätmittelalterlichen Kunst, sowohl hinsichtlich der Erzählung des Gesamtvorgangs als in der Art, wie Maria daran teilnimmt. Zwar sind auch schon im 15. Jahrhundert Golgathaszenen gemalt worden, in denen ein starkes Pathos fühlbar wird, so von Rogier van der Weyden und von Mantegna. In sehr vielen Bildern aber überwiegt eine strenge und gedämpfte Behandlung des Themas, die bestrebt ist, den Reichtum an Einzelheiten mehr zusammenzudrängen als ihn dramatisch zuzuspitzen. In dem feinen kleinen Bild „Maria unterm Kreuz“, das zwar nicht dem Rogier van der Weyden selbst, aber einem Mitglied seiner Werkstatt zugeschrieben wird, konzentriert sich die tragische Stimmung von Golgatha in wenigen Gestalten: zu Füßen des an hochragendem Kreuz bereits verschiedenen Erlösers der Schmerz der Muttergottes, der

nach all dem Jammervollen nun mehr ein Abschiednehmen ist, und die zeitweilig pausierende Verzweiflung der Maria Magdalena. Dem zarten Mitempfinden des Lieblingsjüngers Johannes entspricht — eine nur leise mitklingende lyrische Einzelheit — im landschaftlichen Hintergrund das dem Kreuz ein wenig zugewendete Bäumchen. — Auch in der „Beweinung“ des sogenannten Hausbuchmeisters neigt sich Mutterliebe, die den eigenen Schmerz zurückdrängt, mit einer rührenden Bittgebärde noch einmal über den toten Sohn, dessen Leichnam die Spuren der ausgestandenen Qualen trägt. Johannes, die Frauen, selbst das Stifterpaar bilden einen andächtigen Trauerchor. Dahinter stehen Nikodemus und Josef von Arimathia mit den Insignien der Grablegung. Das Bild ist, nach mittelalterlichem Brauch, vor Goldgrund gemalt und besitzt, bei aller Stille, eine wunderbare Leuchtkraft.

Nach der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi schließt sich die Jüngerschar, nicht Johannes allein, enger an die Muttergottes an. In diesem Sinne wird das Pfingstwunder in der Malerei — z. B. bei Tizian — dargestellt: Maria inmitten der versammelten Elf, auf die alle der Heilige Geist in Strahlen sich ergießt, so daß auf ihren Häuptern die zukenden Flämmchen erscheinen. Sie ist von nun an der Mittelpunkt des Kraftkreises, von dem aus und durch den die Heilslehre sich in der Welt verbreitet. Noch einmal finden die durch ihre Mission Auseinandergeführten sich vollzählig zusammen: an ihrem Sterbebette. In unserem Bild ist Maria bereits verschieden. Müdigkeit und Erlösung kommen in ihrem Antlitz und in den übereinander gekreuzten Händen zum Ausdruck. Der Tod muß eben erst eingetreten sein; die Jünger, die darauf vorbereitet waren, drängen sich nun an das Lager heran. Einige beten, zwei gestikulieren in einem, wie es scheint, lebhaften Gespräch; in stiller Betrachtung weilt ein anderer noch bei der Entschlafenen; am stärksten äußert sich der Schmerz in der überragenden Johannesfigur, und von den beiden, die im Vordergrund die Sterbegebete lesen, könnte der Sitzende links — weil die bedeutendste Charakterfigur — der



Heilige Petrus sein. Auf die betont religiöse Veranschaulichung des Vorgangs, die in anderen Darstellungen des Themas dadurch erreicht wird, daß Christus die Seele der Mutter in Empfang nimmt, wird hier verzichtet. Doch wird, trotz der Bewegung in der Versammlung der Jünger, das Seelische, die ernste Stimmung, die man in einem Trauerhause zu finden erwartet, durch die edle Einfachheit der Hauptgestalt und durch die beiden Lesenden dem Betrachter nahegebracht. Das Bild stammt aus der Werkstatt des Juan de Juanes, eines bei uns wenig bekannten spanischen Malers aus dem späteren 16. Jahrhundert.

Von ungleich höherem kunstgeschichtlichem Wert ist die „Himmelfahrt Mariens“, gemalt 1587 von Annibale Carracci. Es ist ein Jugendwerk des Bologneser Meisters, und der damals Siebenundzwanzigjährige bekundet darin sowohl Kühnheit als auch kluge Selbstbeschränkung. Geschult hat er sich durch das Studium Tizians und Correggios, die beide das Thema der Himmelfahrt in hochberühmten Werken hinterlassen haben. Aber anstatt wie sie die Auffahrt der Heiligen Jungfrau in voller vertikaler Frontalansicht zu zeigen, begnügt er sich, schon durch die geringere Höhe des bei ihm bestellten Altarbildes dazu genötigt, mit einem horizontalen Gleiten durch den Luftraum. Trotz dieser schwierigen Stellung fehlt dem Vorgang nicht die Wirkung des Bedeutenden. Im Antlitz Mariens malt sich das Glück darüber, daß sie nach



allem Erdenleid in die Herrlichkeit des Himmels eingeht, und die konzertierenden Engel begleiten mit Geige und Flöte diesen Aufschwung des Gefühls. Daß die Gruppe der Jünger unweit unter ihr und dicht zusammengedrängt gezeigt wird, beeinträchtigt nicht die Leidenschaftlichkeit, mit der sie das Wunder verfolgt. Es kommt nicht so sehr darauf an, die einzelnen Gestalten dem Namen nach zu identifizieren, als vielmehr den Reichtum der Empfindung gewahrt zu werden, der sich in verschiedenen Graden bis zur Ekstase des Knienden steigert. Das Bild, künstlerisch an der Schwelle des Barocks stehend, ist ein vollgültiges Zeugnis von dem religiösen Pathos der Gegenreformation.

Den Abschluß des Marienlebens bildet die Krönung der Heiligen Jungfrau durch Christus und Gottvater. Sie war ein beliebtes Thema der spätgotischen Schnitzaltäre, und auch Dürer hat ihr in seiner Holzschnittfolge eines der beiden letzten Blätter gewidmet. In der Dresdner Gemäldesammlung fehlt ein entsprechendes Bild.

Das Motiv der Krönung findet sich noch in einem zweiten Vorstellungskreis, wenn auch nicht regelmäßig und zu einem Nebenmotiv abgewandelt. Als Auserwählte Gottes und Mutter des Erlösers der Menschheit ist Maria selbst zu denken als frei von der Erbsünde, die durch den Sündenfall des ersten Menschenpaares in die Welt gekommen ist. Sie ist die „Immaculata“. Das Sinnbild der Unbefleckten Empfängnis hat die Malerei seit dem späten 16. Jahrhundert in zunehmendem Maße beschäftigt, namentlich in Spanien, wo Murillo es mit dem ganzen Zauber seiner Kunst umgeben hat. Das von uns gewählte Beispiel dürfte in der Hauptstadt der katholischen Christenheit, in Rom, entstanden sein.

Es ist eine zeitlose Erscheinung, die hier, über einem schmalen Geländestreifen der Erdoberfläche, in des Himmels Höhe sichtbar wird. Maria steht auf der — in einem sich senkenden Wolkensaum eingebetteten — Mondsichel in ernster Andacht, ganz in sich selbst gekehrt. Zwei Engel sind ihr als Begleitung beigegeben, von denen einer verehrend zu ihr empor, der andere abwärts blickt. Beide schlagen den weiten blauen Mantel der Herrin zurück, so daß deren majestätischer Wuchs unter den eng anliegenden Falten des Gewandes zu erkennen ist. Diese strenge hohe Vertikale, nur ein wenig gemildert durch die Gebetsgebärde der Hände und durch die herabrieselnden Wellen des Haares, bestimmt den Eindruck. Zwei Engelknaben halten die Krone über das Haupt der Jungfrau, das von einem Glorienschein sich abhebt; und nach beiden Seiten wehen, weit ausladend, Spruchbänder mit lateinischen Inschriften: „Du bist von vollkommener Schönheit, o meine Freundin“ und „Kein Makel ist in dir“. Eine Feierlichkeit, die etwas Unnahbares hat und haben soll, wird durch die Kompositionsweise und Formensprache hervorgerufen.

Als Raffael die Sixtinische Madonna schuf — die in der Nachwelt sein berühmtestes Bild werden sollte —, hatte er nicht die Aufgabe, für den Hochaltar der Kirche San Sisto zu Piacenza eine Immaculata zu malen. Wenn wir aber von dem eben besprochenen römischen Gemälde kommen, empfinden wir, daß auch bei Raffael ein Ton verwandter Art anklingt. Es klingen noch viele andere mit; und zu dem Bewundernswerten seiner Leistung gehört auch dies, daß er alle zu einer festen, selbständigen, naturgewachsenen Einheit verschmolzen hat. Raffael war der sozusagen prädestinierte Madonnenmaler. Er hat das Thema vom Zaghafte, Zarten, Lyrischen in stetiger Steigerung bis zum Grandiosen und Monumentalen geführt. An der Sixtinischen Madonna fällt zunächst ins Auge das im höchsten Maße und im höchsten Sinne Repräsentative des Kultbildes. Die Erscheinung der Madonna wird durch die beiden Assistenzfiguren, den Papst Sixtus II. und die Heilige Barbara, in Beziehung gesetzt zu der verehrenden Menschheit, sei es der einzelne, sei es die Gemeinde. Die empfehlende Gebärde des Heiligen Vaters, die Art, wie Barbara den Blick senkt, sind von einer unvergleichlichen Noblesse. Das wahrhaft Außerordentliche sind aber die Madonna und das Kind selbst: Sie schwebt, ganz leicht mit den Füßen den Wolkentepich berührend, nach vorn; ihr weites Schleierruch, der Unterteil des blauen Mantels werden durch die Bewegung und den Lufthauch etwas gebauscht und nach hinten geweht. Die beiden, Mutter und Sohn, bilden, von sanften Kurven umgrenzt, eine einzige plastische Einheit. Und beide sind auch seelisch eins; man möchte sagen: eine Einheit von Gegenwart und Ferne. In der Ruhe ihres Schwebens gibt Raffael nicht so sehr die Vision eines Vorgangs als eines Seins. In beiden, im Blick vor allem, ahnen wir eine unirdische, überirdische, der irdischen übergeordnete Existenz.

Und hierin liegt auch, wenn wir uns erinnern an den Ausgangspunkt unserer Betrachtung, die Wesensverwandtschaft der zwei durch eine Zeitspanne von etwa achtzig Jahren getrennten Madonnenbilder: zwischen dem tiefinnerlichen Altären des Jan van Eyck und der großartigen sakralen Schöpfung der italienischen Hochrenaissance.

VERZEICHNIS

DER KÜNSTLER UND GEMÄLDE

Maßangabe in Metern, Höhe vor Breite; Ölmalerei, wenn nichts anderes vermerkt ist

FARBIGE BILDTAFELN

1. *Eyck, Jan van*, geb. um 1390 zu Maaseyck im Limburgischen, gest. 1441 in Brügge. 1425 Hofmaler Philipps des Guten von Burgund, seit 1431 tätig in Brügge. Mit seinem Bruder Hubert (gest. 1426) malte er den Genter Altar und vollendete ihn 1432, das Hauptwerk der altniederländischen Malerei.

EIN FLÜGELALTÄRCHEN

Mittelbild: Maria mit dem Kinde im Chor einer Rundbogenkirche sitzend. Linker Flügel: der Erzengel Michael mit dem Stifter. Rechter Flügel: die Hl. Katharina. Außenseiten der Flügel: die Verkündigung (grau in grau). Eichenholz in Ebenholzrahmchen, h. 0,275; Mittelb. br. 0,215, die Seitenbilder je 0,08. Auf den Umrahmungen lateinische Inschriften. Der Mantel der Madonna ist im 19. Jahrh. von Ed. Bendemann restauriert worden. Unter dem Rahmen datiert 1436. Kat. Nr. 799.

2. *Cima, Giovanni Battista, gen. Cima da Conegliano*, geb. 1459 oder 1460 in Conegliano, gest. 1517 oder 1518 ebd. Vermutlich Schüler des Giovanni Bellini. Tätig in Venedig (zuerst 1492), seit 1516 wieder in Conegliano.

TEMPELGANG MARIAE

Pappelholz, 1,05 × 1,45. Kat. Nr. 63.

3. *Cossa, Francesco*, geb. um 1435 in Ferrara, gest. nach 1477 in Bologna; bis 1470 in Ferrara, seitdem in Bologna nachweisbar.

DIE VERKÜNDIGUNG

Tempera. Pappelholz, 1,375 × 1,13. Kat. Nr. 43.

4. *Correggio, Antonio Allegri da Correggio*, geb. wahrscheinlich 1487 oder 1488, gest. 1534 in Correggio; gebildet unter dem Einfluß Costas; tätig in seiner Vaterstadt, seit 1518 hauptsächlich in Parma.

DIE HEILIGE NACHT

Pappelholz, 2,56 × 1,88. Kat. Nr. 152.
1522 in Auftrag gegeben, aber erst 1530 ausgeführt.

5. *Dürer, Albrecht*, geb. 1471 in Nürnberg, gest. 1528 ebd., Schüler des Michael Wolgemut. 1490 bis 1494 auf Wan-

derschaft, zweimal in Venedig, 1494 bis 1495 und 1505 bis 1506. Reise nach den Niederlanden 1520 bis 1521.

DER DRESDNER ALTAR

Mittelbild: Maria, das Kind anbetend. Linker Flügel: der Hl. Antonius. Rechter Flügel: der Hl. Sebastian. Tempera. Leinwand. Mittelbild: 1,07 × 0,965, Flügel: je 1,14 × 0,45. Kat. Nr. 1869.

Als Entstehungszeit wird jetzt 1496 bis 1497 angenommen.

6. *Holländischer Meister* vor 1500.

HEILIGE FAMILIE IM GEMACH

Eichenholz, 0,655 × 0,48. Kat. Nr. 840.

7. *Mantegna, Andrea*, geb. 1431 in Vicenza, gest. 1506 in Mantua. 1441 in der Werkstatt des Francesco Squarcione in Padua. Weitergebildet unter dem Einfluß der Antike, Donatellos und seines Schwiegervaters Jacopo Bellini. Tätig hauptsächlich in Padua und seit 1460 in Mantua.

DIE HEILIGE FAMILIE

Tempera. Leinwand, 0,755 × 0,615. Um 1495 bis 1500 gemalt. Kat. Nr. 51.

8. *Murillo, Bartolomé Estéban*, geb. 1618 in Sevilla, gest. 1682 ebd. Schüler des Juan del Castillo; tätig hauptsächlich in seiner Vaterstadt.

MARIA MIT DEM KINDE

Leinwand, 1,66 × 1,15. Kat. Nr. 705.

9. *Veronese, Paolo Caliari, gen. Veronese*, geb. 1528 in Verona, gest. 1588 in Venedig; Schüler des Antonio Badile in Verona, seit seiner Übersiedlung (1555) unter dem Einfluß der großen Venezianer.

DIE HOCHZEIT ZU CANA

Leinwand, 2,07 × 4,57. Kat. Nr. 226.
Das Bild wurde, zusammen mit drei weiteren von ähnlichem Umfang, nach Annahme der neueren italienischen Forschung um 1571 für den Palast der Familie Cuccina in Venedig gemalt.

10. *Weyden, Werkstatt des Rogier van der Weyden* (um 1400 bis 1464); tätig als Stadtmaler in Brüssel.

CHRISTUS AM KREUZ MIT MARIA,
JOHANNES UND MAGDALENA
Eichenholz. 0,325 × 0,205. Kat. Nr. 800.

11. *Meister des Hausbuchs*, tätig im letzten Viertel des 15. Jahrh. am Mittelrhein, erhielt seinen Namen nach dem mit Federzeichnungen versehenen „mittelalterlichen Hausbuch“ in der Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg; auch „Meister des Amsterdamer Kabinettes“ genannt, in dem sich die Mehrzahl seiner etwa 90 Kupferstiche befindet; stellte gern Beobachtungen aus dem täglichen Leben dar.

BEWEINUNG CHRISTI

Fichtenholz. 1,31 × 1,71. Goldgrund. Kat. Nr. 1868 A.

12. *Raffaello Santi*, geb. 1483 in Urbino, gest. 1520 in Rom. Schüler seines Vaters Giovanni Santi; Gehilfe des Pietro Perugino in Perugia. In Florenz seit 1504 unter dem Einfluß Lionardos; seit 1508 hauptsächlich in Rom.

DIE SIXTINISCHE MADONNA

Leinwand. 2,65 × 1,96. Kat. Nr. 93.

Gemalt um 1515 für den Hochaltar der Kirche San Sisto zu Piacenza; wurde 1753/54 für 20 000 Dukaten für den sächsischen König erworben.

TEXTABBILDUNGEN

13. *Costa, Lorenzo*, geb. um 1460, wahrscheinlich in Ferrara, gest. 1535 in Mantua. Schüler des Cosimo Tura. Tätig in Ferrara, seit 1483 in Bologna und seit 1507 in Mantua, wohin er als Nachfolger Mantegnas an den Hof der Gonzaga kam.

LESENDE MARIA

Tempera: Pappelholz. 0,605 × 0,62. Kat. Nr. 47 A.

Aus der früheren Zeit des Meisters. Wahrscheinlich zu einem mehrteiligen Altarwerk gehörend, in dem das Gegenstück den Verkündigungengel zeigte.

14. *Veronese, Paolo*

DIE DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPEL

Leinwand. 1,86 × 4,17. Kat. Nr. 223.

Das Bild wurde bisher dem Paolo Farinato (1524 bis 1606) zugeschrieben, der in Verona tätig war und unter dem

Einfluß Veroneses gestanden hat. Nach der neuesten italienischen Forschung (Rodolfo Pallucchini) ist es ein Frühwerk (um 1558) von Veronese selbst.

15. *Veronese, Paolo*

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

Leinwand. 2,06 × 4,55. Kat. Nr. 225.

16. *Bol, Ferdinand*, geb. 1616 in Dordrecht, gest. 1680 in Amsterdam, wo er seit 1640 ansässig war; Schüler Rembrandts.

DIE RUHE AUF DER FLUCHT NACH AEGYPTEN

bez. F. Bol fecit 1644.

Leinwand. 2,03 × 2,61. Kat. Nr. 1604.

17. *Dürer, Albrecht*

CHRISTI ABSCHIED VON SEINER MUTTER

Holzschnitt. 0,296 × 0,208.

Aus der Folge „Das Marienleben“; vermutlich um 1052 bis 1505 entstanden.

18. *Solimena, Francesco*, geb. 1657 in Nocera, gest. 1747 in Neapel.

MATER DOLOROSA (Maria als Schmerzensmutter)

Pappelholz. 0,53 × 0,42. Kat. Nr. 499.

19. *Juanes, Werkstatt des Juan de Juanes* (um 1507 bis 1579, Haupt der Schule von Valencia im 16. Jahrh.).

DER TOD DER HL. JUNGFRAU

Eichenholz. 1,20 × 1,265. Kat. Nr. 674.

20. *Carracci, Annibale*, geb. 1560 in Bologna, gest. 1609 in Rom, wo er seit 1590 tätig war; Hauptmeister der Schule von Bologna.

DIE HIMMELFAHRT MARIAE

bez. 1587. Leinwand. 3,81 × 2,45. Kat. Nr. 303.

21. *Cesari, Giuseppe, gen. Il Cavaliere d'Arpino*, geb. nach 1560 in Rom, gest. 1640 ebd.

IMMACULATA (Die Unbefleckte Empfängnis)

Leinwand. 2,225 × 1,72. Kat. Nr. 676.

Das Bild wurde früher einem spanischen Meister, dem Juan de las Roelas (um 1560 bis 1625) zugeschrieben.



























Stb. d.
Landes.
B. d.











Städt.
Landes-
Bibl.



Städt.
Bibliothek
Hild.





X

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

11.1.32

37. 2° 32	Stok Mei
	Sub AK dlm
	Tischlufn. AKB u

2. Meloni }
 → Stoffgeul. }
 → Sackelun. }
 1/2a → } Bild X



Standort	Signum	Ausleihermerk aus f... (2)
----------	--------	----------------------------------

37. 2° 32

SSLUB Dresden



13 0680976