

Kratinová, Vlasta; Pešina, Jaroslav

Zwei unbekannte Bilder von Lucas Cranach d. Ä. in den Sammlungen der Moravská galerie (Mährische Galerie)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [87]-104

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111001>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VLASTA KRATINOVÁ — JAROSLAV PEŠINA

ZWEI UNBEKANNTE BILDER VON LUCAS CRANACH
D. Ä. IN DEN SAMMLUNGEN DER MORAVSKÁ GALERIE
(MÄHRISCHE GALERIE)

Die Mährische Galerie in Brno besitzt zwei Bilder von Lucas Cranach d. Ä., eine Pieta und Lot und seine Töchter, die der neueren Cranach-Literatur nicht bekannt sind. Bei dem grossen Interesse für Cranachs Werk, das sich vor kurzem anlässlich des vierhundertsten Todestags des Meisters neu belebte, überrascht diese Tatsache umsomehr, als es sich um Bilder von hervorragender Qualität handelt, die keine Zweifel offen lassen, dass sie von des Malers eigener Hand stammen.

I.

Im seichten Vordergrund des eine Pieta darstellenden Bildes¹ ruht auf einem mächtigen, annähernd zu Quaderform bearbeiteten Steinblock der tote, vom Kreuz genommene entblösste Leib Christi. Rumpf und Haupt sind nach hinten gesunken und werden in dieser Lage von den beiden um den Hals Christi geschlungenen Armen der Gottesmutter gehalten. Das an einen Weidestamm gelehnte Haupt des Heilands trägt dunkelbraun gelocktes Haupt- und Barthaar und wird von einer niedrigen Stirn, breiten, etwas vorstehenden Backenknochen und einer starken, fast grob gebauten Nase mit scharf gezeichneten Nasenlöchern charakterisiert. Das Antlitz trägt den Ausdruck erschöpfenden Schmerzes, der sich in den gleichsam fragend emporgezogenen Augenbrauen, der in schmerzvoller Spannung über der Nasenwurzel gerunzelten Haut und den tief eingefallenen, fast geschlossenen Augen äussert, deren Lider allerdings die dunkle Iris nicht ganz bedecken, die den gebrochenen Blick in suggestiver, gewissermassen verstohlener Weise auf den Betrachter heftet. Vom Todeskampf des Heilands zeugt auch der in einem letzten Aufstöhnen erstarrte, zu schmaler Spalte geöffnete Mund. Der mit einem weissen, in den Schattenpartien hellblauen Lendentuch bekleidete Körper besitzt einen mächtig vorgewölbten Brustkorb und eine weich modellierte Bauchpartie. Der rechte, sehr schlanke Arm Christi hängt steif und schräg zu Boden, der linke Arm, mit halbverkrampften Fingern, ist auf den rechten Oberschenkel gestützt. Die unteren Gliedmassen ruhen, in den Knien fast rechtwinklig gebeugt, mit den Fusssohlen auf dem Boden.

Die farbige Folie zum fahlen Hutton des Aktes, der in den Schattenpartien bräunlich modelliert ist, bildet das Terrain, und der dunkle, grünblaue Mantel Marias, der sich zu beiden Seiten weit entfaltet, als die Gottesmutter niederkniete, um den toten Leib ihres Sohnes zu umfassen. Der rechte Zipfel ihres Mantels fällt mit seiner rosavioletten, lichtreichen Innenseite zu Boden, den er zwischen der Dornenkrone und einem kleinen, nicht identifizierbaren Wappen in der linken unteren Bildecke berührt. Der Umriss von Marias Gestalt gipfelt an ihrem leicht geneigten Haupt, das von einem blassrosa, entfärbt wirkenden Tuch mit reichlich aufgesetzten Lichtern umwunden ist, das auf Marias Schultern fällt und unter ihrem Kinn fein und kunstvoll gefältelt ist. Das jugendliche Antlitz zeigt edle, doch etwas allgemeine und unpersönliche Züge und neigt sich mit dem Ausdruck zurückhaltender Trauer und stiller Resignation über Christus.

Die Szene spielt sich, wie bereits angedeutet, in einer Landschaft ab. Am linken Bildrand bietet eine alte Weide mit einem spiralenförmig aufgesprungenen Stamm dem Haupte Christi Stütze. Aus der durch Beschneiden deformierten Krone spriessen junge Zweige, von denen die beiden Wappen des sächsischen Kurfürstentums als Embleme des Hofmalers Cranach an Bändern herabhängen. Das dunkelbraune Terrain, aus dem die Weide wächst, steigt am linken Bildrand an und verdeckt, gleich den Figuren, zu einem guten Teil den Mittelgrund der Landschaft, der am rechten Bildrand über dem Wegabschnitt in Form einer schroff ansteigenden, kegelförmigen, grünbraunen Anhöhe erscheint, an deren Gipfel drei Kreuze gegen den Himmel ragen; nur das mittlere ist leer. Im Hintergrund zieht sich über dem grünblauen See mit einer Küstenstadt ein halbbewaldeter Bergrücken dahin, der von kleinen Burgbauten belebt ist. Die Silhouette des grünblau gehaltenen Terrains hebt sich scharf vom wolkenlosen Himmel ab, dessen sattes Blau am Horizont ins Gelbliche übergeht.

Bei der Darstellung der Pieta haben den Maler vor allem die beiden Figuren gefesselt, die er sowohl in der Höhen- als auch in der Breitendimension betont in die Bildfläche gesetzt hat: sie nehmen fast den ganzen Vordergrund der Tafel ein. Das Hauptaugenmerk dieses alten ikonographischen Themas konzentriert sich auf die Gestaltung der figuralen Komposition. Diese beruht auf dem Prinzip des Dreiecks, dessen Innenfläche durch die wohldurchdachten formalen Beziehungen reich gegliedert ist, in welche die Körperformen der beiden Figuren gemeinsam eintreten. Diese Beziehungen lassen sich auf Dreiecke, Trapeze oder Gerade zurückführen, die hart aufeinandertreffen. Keinem Zufall überlassen, sondern beabsichtigt ist auch die Art und Weise, wie das Figurenpaar in die Bildfläche gesetzt ist. Als Behelfe, allerdings verbindliche Behelfe des linearen Kompositionsentwurfs dienen dem Maler insbesondere die Diagonalen, welche die Randpunkte des orthogonalen Netzes, vor allem der goldenen Schnitte verbinden. Der streng geometrische, rationale Aufbau dieser Pieta wird bis in die letzten Konsequenzen geführt, ja man kann sagen, dass die Figuren im wahrsten Sinn des Wortes in ein vorge-

fasstes geometrisches Schema gezwängt wurden, das jedoch die Lebendigkeit der Gruppe und die Ungezwungenheit ihrer Lage nicht wesentlich mindert. Die Lage von Christi rechtem Arm, die der Richtung der linken Dreieckskathete so treu folgt, lässt sich mit der Leichenstarre des toten Körpers begründen. Die von der Umrisslinie des Mantels der Gottesmutter gebildete zweite Kathete ist in überzeugender und erfinderischer Weise durch die knieende Haltung dieser Gestalt hinter dem Leichnam Christi motiviert. Die Dreieckskomposition gipfelt in Marias Haupt, das den Schnittpunkt der Bilddiagonalen ein wenig überragt. Dieses Haupt, eines der formalen und inhaltlichen Zentren der Tafel, lenkt durch seine Neigung und seinen Blick auch das Auge des Betrachters auf das ausdrucksvolle, schmerzgepeinigte Antlitz des Heilands. Hier liegt der andere formale und inhaltliche Knotenpunkt der Komposition. Die tragische Last einer solchen Begegnung von Mutter und Sohn drückt sich schliesslich auch in Marias Händen aus, deren lange, edel geformte, von Vergeblichkeit, Hoffnungs- und Machtlosigkeit beschwerte Finger um Christi Hals verschlungen sind. Diese vielsagenden drei Hauptträger des emotionalen Ausdrucks — die Antlitze der beiden Gestalten und Marias Hände — sind kompositionell an der linken Dreieckskathete gruppiert, die sich nach unten zu in den voll feinsten Empfindung gezeichneten rechten Arm Christi fortsetzt und von seiner Hand abgeschlossen wird, welche den weichen Übergang zur Grundseite bildet. Die organische Bindung von Christi Rumpf und Arm steht in vollendetem Einklang mit dem vorausgefassten formalen Plan, der jedoch der starken emotionalen Wirkung des machtlos hängenden Armes keinen Abbruch tut. Der zweite, durch die Umrisslinie von Marias Kopfhülle und Gewand gebildete Dreiecksschenkel wäre vielleicht trocken und uninteressant ausgeklungen, wenn Cranachs zeichnerisches Empfinden diese Silhouette nicht durch die zärtliche, von der demütigen Neigung des Hauptes motivierte Linie von Marias Scheitel und Schulter einerseits, und durch die scharfe, lange, elastische, mit Spannung und Ausdruckskraft geladene Linie ihres Mantels andererseits gelöst hätte. In diesem Zusammenhang beachte man auch die malerischen — vor allem die Farb- und Tonwerte, deren Qualität zum Bau des rechten Dreiecksschenkels ebenfalls beiträgt. Das tiefe und samtweiche Grünblau von Marias Mantel besitzt nämlich mehrere kompositionelle Funktionen: einerseits (primär) sättigt diese Farbe die von ihr ausgefüllte, im grossen und ganzen von malerischer Problematik freie Fläche, andererseits erbaut und trägt sie mit ihrem Tonwert die Umrisslinie des Mantels, und kontrastiert schliesslich wirksam mit dem Körper Christi und der rosig angehauchten Kopfhülle Marias, die neben dem dunklen Mantel umso intensiver strahlt und das Antlitz der Gottesmutter, einer zarten Schale gleich, umgibt. Auf den Farb- und Lichtkontrasten, die eine wohldurchdachte und ausgeglichene Struktur bilden, und eine sinnvolle Spannung hervorrufen, basiert übrigens der gesamte innere Aufbau des kompositionellen Dreiecks und dieses Prinzip setzt sich auch über die Figurengruppe hinaus durch:

so kontrastiert Marias dunkler Mantel mit dem hellbraunen Terrain im Mittelgrund, der Arm Christi leuchtet dagegen aus dem dunklen Rasen des linken Bildrandes auf. Im Lichtkontrast steht auch die Silhouette der Weide gegen den Himmel, desgleichen der fahle Himmel über dem Horizont und der dunkle Umriss der Landschaft im Hintergrund.² Die sensible Differenzierung der verschiedenen Oberflächenqualitäten, sowie die durch Lichter und Reflexe bereicherte Interpretation des Materials bezeugen die reichen Erfahrungen des Malers und die Durchdachtheit des koloristischen Aufbaus des ganzen Bildes, besonders jedoch der nüchtern geometrischen Gestaltung dieser Pieta, die auch in dieser Hinsicht Cranachs volle Aufmerksamkeit an sich zog.

Seine Einstellung zur Landschaft, zu den Details der Natur, ist von aufrichtigem Interesse und sachlichem Sinn für die Realität und die Konkretheit der natürlichen Formen gekennzeichnet. Der Maler verharret aufmerksam bei der Darstellung des mit Kieselsteinen bestreuten Wegs, interpretiert durch Farbwerte die leuchtende Glätte der unversehrten Weidenrinde und die Rauigkeit der gesprungenen Stelle,³ so wie die lockere Struktur des lehmigen Hügels am rechten Bildrand. Er beachtet mit der Genauigkeit des Miniaturisten den gras- und buschbewachsenen Gipfel, den er mit einem scharfen Pinsel ausführt, behandelt ebenso aufmerksam die romantische Seefläche im Hintergrund, deren Ufer von einem schmalen weissen Schaumkranz gesäumt wird, und den langgestreckten, in den herandämmernden Vorabend sinkenden Bergrücken, der in souverän beherrschter feiner Pinselzeichnung von reicher Vegetation belebt wird.

Die Komposition und die malerischen Qualitäten des Bildes lenken in hohem Mass die Aufmerksamkeit des Betrachters von der räumlichen Gestaltung beider Figuren und ihrer Beziehung zur Landschaft ab. Wie man unschwer erkennt, wurden die Figuren der Pieta eigentlich als ziemlich flaches Relief behandelt. Relativ plastisch ist der Leib Christi erfasst, während Marias Körper fast vollständig zurücktritt. Der ihre Gestalt verhüllende Mantel dient bloss als flächiger Hintergrund, als eine Art farbige Wand, vor der sich der Körper Christi wölbt, die jedoch keine Klarheit über Marias Körperlichkeit schafft. Eine deutlich ausgebildete, ziemlich flache und rinnenförmige Mulde entsteht bloss zwischen Marias Kopf und Rumpf, und dem Haupt des Heilands. Das fehlende Interesse an der Interpretation der räumlichen Beziehungen merkt man auch an der Relation zwischen den Figuren und der Landschaft. Schon das Anlehnen von Christi Haupt an den Weidenstamm, der doch an und für sich in malerischer Hinsicht eine so tiefe Vertrautheit mit der Natur verrät, lässt in räumlicher Hinsicht Zweifel an seiner Realität offen. Nicht anders verhält es sich mit der gegenseitigen Beziehung von Figuren und Milieu. Die figurale Handlung spielt sich nicht in, sondern vor der Landschaft ab, die als Kulisse hinter die Gestalten geschoben wird. In ihrem Aufbau beinhaltet sie alle Gepflogenheiten spätgotischer Auffassung, indem die Bildpläne verdeckt, verschoben oder versenkt werden.⁴

Cranachs Interesse wandte sich also bei der Pieta vorwiegend der kompositionellen Idee, allenfalls dem malerischen Vortrag zu, der sich in der Pracht leuchtender und transparenter Farben äussert. Zweifellos hat seine rationale Einstellung zu diesem Werk dessen Bedeutung gewandelt. Die klassische Harmonie der Dreieckskomposition hat die Tragik des Geschehens in gewisser Hinsicht gedämpft; ihre Ausgeglichenheit und feierliche Ruhe verdecken gleichsam Erregung und Schmerz, man hat den Eindruck, als ob sie das Leid gemässigt und in andere Gefühlslagen gebracht hätte. Was die Ausdrucksweise anbelangt, wird der Inhalt durch stille, resignierte und massvolle Trauer interpretiert, die in ihrer renaissancemässig ausgeglichenen Gefühlsqualität dem Kompositionsschema nicht widerspricht, sondern mit ihm durchaus harmoniert.

Offenbar wäre die Frage der stilmässigen Bestimmung des Brünner Bildes am überzeugendsten zu lösen, wenn man seine Beziehung zu anderen Werken Cranachs ermitteln könnte, die sich mit derselben Thematik befassen, hätte sich der Maler im Laufe seines Schaffens ihr wieder zugewandt. Es ist zur Genüge bekannt, dass sich Cranach, oft unter Beteiligung seiner Werkstatt, mit bestimmten Themen wiederholt, manchmal in fast zyklischer Weise, auseinandersetzte, dass er den ursprünglichen Gedanken variierte und, oft nach Jahren, sich von neuem mit einem bestimmten Thema befasste. Dies ist jedoch im Fall der Pieta offenbar nicht geschehen und der Maler hat sich mit diesem Thema wahrscheinlich nicht einmal in der Form einer Zeichnung oder Graphik beschäftigt — zumindest geht es auch dem erhaltenen Material nicht hervor. Doch wandte Cranach seine Aufmerksamkeit einem der Pieta nahen Thema, nämlich der Beweinung zu, die er graphisch auf einem im Jahr 1509 entstandenen Blatt seines Passionszyklus,⁵ malerisch auf einem heute im Museum der schönen Künste zu Budapest aufbewahrten, zwischen 1515—1516 entstandenen Bild gestaltete.⁶ Im Vergleich mit unserer Pieta sehen wir, dass auch auf dem Holzschnitt die Aufbauidee des Dreiecks erscheint, das den Vordergrund anspruchsvoll einnimmt, kompositionell jedoch, im Gegensatz zu den zwei Figuren des Brünner Bildes, sechs Figuren verbindet. Christus, der eben vom Kreuz genommen wurde, zeigt eine unserem Christus ähnliche Körperhaltung, sein Rumpf ist ebenfalls nach hinten gelehnt, und die Beine sind, wenn auch in einem stumpferen Winkel, in den Knien gebeugt. Im Grunde geht es um denselben Typus von Christi Antlitz, das jedoch, wohl im Zusammenhang mit dem arbeitstechnischen Vorgang des graphischen Blattes, einen expressiveren Charakter annimmt. Erwähnenswert ist auch die heilige Frau, mit der auf dem Blatt die Gruppe der beweïnenden Gestalten kulminiert. An die Brünner Maria gemahnt sie durch die Neigung ihres demütig gesenkten Hauptes, das Kompositionsdreieck des Holzschnittes klingt mit ihrer stehenden Gestalt in gleicher Weise aus, wie bei der Brünner Tafel mit der Gestalt Marias. Schliesslich kann man in den verglichenen Werken, nebst Analogien im Stil des Faltenwurfes, ähnliche Motive auch im landschaftlichen Milieu

der Szenen finden: so wird der Blick des Betrachters in beiden Fällen von einem mit Kieselsteinen besäten Weg in die Bildtiefe geführt, in beiden Fällen erhebt sich am rechten Rand der Komposition ein kegelförmiger Hügel, obwohl er bei der Beweinung dem Vordergrund, bei der Pieta dem Mittelgrund angehört.

Die Budapester Beweinung ist auf den ersten Blick von unserem Bild weiter entfernt als das graphische Blatt, vor allem in der Komposition der Figuren. Trotzdem kann man jedoch auch hier gemeinsame Motive finden, so z. B. das Motiv der drei Kreuze, von denen die beiden seitlichen mit den Querbalken in die Bildtiefe streben, das Motiv des Hügels hinter den Figuren, das am linken Rand beider Bilder den Mittelgrund der Landschaft verdeckt, oder das Motiv der Dornenkrone Christi. Schliesslich sind die Arme des Heilands auf dem Budapester Bild ähnlich geformt wie auf dem Brünner, und auch dort erklingt das bereits bekannte Motiv von Marias, um den Hals ihres Sohnes gefalteten Händen. Dem Brünner Typus ziemlich verwandt ist auch der Gesichtstyp Marias auf dem Budapester Bild, doch kann man wahrhaft geschwisterliche Ähnlichkeit auch bei vielen anderen Cranachscher Frauengestalten feststellen, so z. B. bei der hl. Anna des Altarflügels auf Schloss Rohoncz, bei der Madonna mit dem Kind aus ehem. Londoner Privatbesitz, bei der Münchener Salome, bei der Madonna mit dem Kind und dem anbetenden Johannesknaben aus Kopenhagen, bei der Madonna am Baum in Frankfurt a. M., der Madonna aus der Anbetung der hl. drei Könige aus Gotha, bei der hl. Margaretha aus Minneapolis oder bei der Maria als Schmerzensmutter aus Amsterdam,⁷ ferner in der Graphik z. B. bei der von Friedrich dem Weisen geehrten Madonna.⁸ Bei allen diesen Bildern handelt es sich um weibliche Gesichtstypen von fast klassischer Regelmässigkeit und grosszügigen Formen, um eine vollkommene, unpersönliche, typisierte Schönheit mit melancholischer Note, die in dem regelmässigen Oval der fein und voll gezeichneten Wangen, dem kleinen Kinn, der ebenmässigen Nase, den lebhaften Lippen und weit voneinander gestellten Augen zum Ausdruck kommt.

Alle erwähnten Bilder und das graphische Blatt entstanden annähernd in der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts. Noch vor dem Jahr 1520 beginnt Cranach allmählich diese Art der Darstellung eines Frauentypus zu verlassen, der zweifellos mit dem von der Tradition gebildeten Ideal eng zusammenhing, doch zugleich, und dies gerade in der erwähnten Schaffensperiode Cranachs, von Dürers Einfluss stark gezeichnet war,⁹ und wendet sich in seinen Frauengestalten einem Typus mit weniger regelmässigen Gesichtszügen, mit hoher gewölbter Stirn, schmalen, manchmal schräggestellten Augen, von animalischem oder marionettenhaftem Beigeschmack und oft mattem, gleichsam verschlafenem Ausdruck zu.

Ebenso wie der Typ der Madonna steht auch der Typ von Christi Antlitz aus der Brünner Pieta in Cranachs Schaffen nicht vereinzelt da. Die physiognomischen Züge des Brünner Christus, die in dem bei Cranach so beliebtem Dreiviertelprofil

dargestellt werden, kann man bereits aus den Gesichtszügen der Heiligenfigur in der Stigmatisation des hl. Franziskus aus Cranachs Wiener Periode erahnen, eine fast auffallende Ähnlichkeit mit dem Brünner Christus zeigen ferner der hl. Christoph auf dem Bild der Vierzehn Nothelfer aus Torgau, die beiden Köpfe des hl. Johannes der Münchner und Lissaboner Salome und abermals der hl. Christoph aus Hamburg und Potsdam,¹⁰ desgleichen auf den graphischen Blättern der Paris, der hl. Christoph oder der Christus der Beweinung,¹¹ also Antlitze aus Bildern und Holzschnitten, die man in die Zeit zwischen 1507—1520 einreihen kann. Wenn Cranach um das Jahr 1530 bei dem Judith-Thema zu diesem Männertypus zurückkehrt, wird es klar, wie weit dieser seine Überzeugungskraft und eine Art innerer, verhaltener und rauher Dramatik verloren hat: es blieben bloss die äusseren Züge, und auch diese haben sich ins Allgemeine und Unpersönliche verflüchtigt.¹²

Wenn wir den Vergleich fortsetzen, und die Aufmerksamkeit dem Kompositionssystem des für das Brünner Bild so bezeichnenden Dreiecks zuwenden, dann finden wir, dass auch dieses, bei unserem Bild im Sinn einer nordischen Auffassung (Flachheit gegenüber der italienischen Raumtiefe) verwendete Motiv, gleich andern übernommenen, von der italienischen Renaissance bedingten, oft nur äusserlich verstandenen formalen Elementen und Details in Cranachs Schaffen ziemlich häufig, und dies besonders nach dem Jahr 1509 erscheint,¹³ in bestimmten Sujets jedoch seine ganze Schaffenszeit überdauert und sich dann, vor allem in der Spätperiode, zu einer Art Klischee wandelt: so z. B. bei dem Thema der Madonna mit dem Kinde. Ein stark betontes und intensives Interesse für das formale Kompositionsproblem des Dreiecks zeichnet Cranachs Schaffen vor allem zwischen 1510—1520 aus¹⁴ als z. B. der sogenannte Fürstenaltar, die Madonna mit dem Kinde im Breslauer Dom, die Lissaboner Salome, die Wiener hl. Sippe, die Kopenhagener Madonna zwischen der hl. Katharina und Barbara, die Anbetung der Könige aus Naumburg, oder die Münchener hl. Anna Selbtritt entstanden,¹⁵ um nur einige Bilder der erwähnten Schaffensperiode zu nennen, bei deren Komposition sich dieses Motiv markant geltend macht. Das Dreieckschema kommt jedoch auch in Cranachs Graphik vor, die sein malerisches Werk, besonders im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, häufig begleitet: zu einem prägnanten Dreieck sind der Löwe, der Heilige und der Baumstumpf mit dem darüber geworfenen Gewand auf dem Blatt mit dem Büssenden Hieronymus, dann die Gestalt des hl. Christoph oder die Figuren der Venus und des Amor geformt, dasselbe Kompositionsschema verbindet das bereits erwähnte Blatt mit der Beweinung Christi und mit der Auferstehung (alle entstanden im Jahre 1509), ein ganzes System von Dreiecken und Pyramiden vereint die im J. 1510 entstandene Hl. Sippe und dieses Motiv erscheint von neuem im Holzschnitt mit der Maria und ihrer Mutter Anna mit dem Jesuskind, aus dem Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts.¹⁶ Die fast gewaltsam wirkende und ungeschminkte Deutlichkeit,

mit der in den erwähnten Bildern und graphischen Blättern des Dreiecksschema immer wieder auftaucht lässt die Überzeugung zu, dass es zweifellos formale Interessen waren, die Cranachs Hand bei diesen Werken leiteten und dass diese Interessen auch in der Komposition der Brünner Pieta in einer besonders eindeutigen und ausgeprägten Weise zum Ausdruck kommen.

Wenn wir nun abermals zur Frage der Einreihung unserer Pieta in Cranachs Werk zurückkehren, dann ist es klar, dass die Ergebnisse sowohl der formalen, als auch der vergleichenden Analyse auf die Periode vom Ende des ersten bis Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts hinweisen. Diese beträchtliche Zeitspanne wird sich jedoch zweifellos verringern lassen. So spricht vor allem jene fast entdeckerkische Betonung der Dreieckskomposition gerade durch die ihr von Cranach im besprochenen Bild zugeschriebene Bedeutung für den Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts, als dieses Motiv in Cranachs Werk erschien. Weiters ist, bei aller Einheitlichkeit der stilmässigen Anschauung, die Cranachs Werke aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verbindet, doch nur für die zweite Hälfte dieser Periode eine gewisse formale Detaillierung kennzeichnend, die sich z. B. in einer eingehenderen und schärferen Traktierung der Draperie äussert; diese erweckt den Eindruck, als sei sie aus zerknittertem Papier geformt, und trägt auf den Kanten kontrastreich aufgetragene, die Form etwas beunruhigende Lichter. Dasselbe Prinzip der Lichtbehandlung kennzeichnet damals auch den landschaftlichen Hintergrund, der überdies manchmal überreich mit Details, besonders mit Vegetation, ausgestattet ist. Die Pieta weist dagegen mit ihrem Stil eher auf die in der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts, zwischen den Jahren 1510—1515 entstandenen Werke hin, die sich durch eine grosszügig behandelte, in ihrer Einfachheit umso wirksamere Draperie, durch eine besonnene Behandlung des Lichtes und des Details auszeichnen; letzter Faktor bleibt — besonders im landschaftlichen Hintergrund — immer auf das rechte Mass beschränkt. Für die oben erwähnte Datierung des Bildes zeugt auch das unverbrauchte Interesse für das noch nicht stilisierte Naturdetail, und man kann des Malers lebendiges Beobachtungsvermögen bei der Schilderung der Landschaft nicht übersehen, das im Grunde noch in der romantischen Naturbetrachtung der Donauschule wurzelt, noch weniger die tiefe Einfühlung in das Dargestellte. Diese Einfühlung war es auch, die durch ihren malerischen Ausdruck und den Charakter der Landschaft eine adäquate, still und feierlich wirkende Umwelt für das sich im Vordergrund abspielende Geschehen zu erfinden vermochte. Das Empfinden für die Landschaft, das Cranachs Werk in seiner Wiener Periode kennzeichnet, und in der Zeit, in die wir unser Bild datieren, noch anhält, wird in seinen späteren Schaffensjahren immer schwächer. Das lebendige Beobachtungsvermögen erstarrt, die Landschaft wird zur Kulisse, die ohne besonderes Interesse behandelt ist, und keine wesentliche inhaltliche Bedeutung für das Kompositionsganze mehr besitzt.

Durch die grosszügige Auffassung der figuralen Komposition, durch die Betonung des Dreiecksschemas legt das Bild ein vielsagendes Zeugnis für das Bestreben des Malers ab, sich mit einer der durch die Ästhetik der Renaissance gegebenen Fragen auseinanderzusetzen, obwohl er dies in einer persönlichen, ziemlich äusserlichen Weise auffasste. Die Anregungen zu diesem Streben, das natürlich in Cranachs Schaffen einen breiteren Raum einnimmt, nahm er, wie zur Genüge bekannt, in einem komplizierten Komplex von Einflüssen auf. Neben des Meisters lebhaften Beziehungen zu den Humanisten, den theoretischen Kündern der neuen Gelehrsamkeit und Weltanschauung, muss man hier vor allem den Venezianer Jacopo de Barbari in Betracht ziehen, der in den Diensten Friedrichs des Weisen Cranachs Vorgänger war, und in Wittenberg, Torgau, Naumburg und Weimar seine Werke hinterliess, mit denen Cranach in unmittelbare Berührung gelangte. Obwohl man Jacopo de Barbari heute ziemlich kritisch wertet, wurde er von seiner Zeit, besonders in Deutschland und in den Niederlanden, hoch eingeschätzt, wo er an manchen Höfen „sozusagen als Gesandter des italienischen Humanismus“ weilte. Es war übrigens derselbe de Barbari, den Dürer bewunderte und auf seiner ersten italienischen Reise als seinen Lehrer betrachtete, mit dem er befreundet war und dessen Einfluss er damals unterlag.¹⁷ In nicht geringerem Mass wirkte auf Cranach Dürer selbst als Vermittler der neuen Kunstanschauung, besonders durch seine Graphik, aus der Cranach vor allem in Komposition und Typik Belehrung schöpfte, doch auch nicht zögerte, motivische Anregungen aus diesen Blättern zu übernehmen. Schliesslich zeugt Cranachs Werk davon, wie wichtig die niederländische Reise für ihn war, die er im Sommer des Jahres 1508 unternahm. Dort lernte er nicht nur die Bestrebungen der ersten Generation der niederländischen Romanisten, sondern zweifellos auch Werke der italienischen Renaissance-Maler kennen, wie es bei den damaligen lebhaften Beziehungen zwischen den Niederlanden und Italien gar nicht anders möglich war.¹⁸ Das Brünner Bild entstand zu einer Zeit, als sich Cranach mit einer dieser, auf die Kompositionsgrundsätze der Renaissance hinweisenden Anregungen in seinem Werke auseinanderzusetzen bemüht war.

Übersetzt von Jan Gruna

II.

Für den Spätstil Lucas Cranachs d. Ä. ist auch das zweite der erwähnten Bilder, das die Geschichte Lots darstellt, stilistisch nicht minder kennzeichnend und künstlerisch bedeutend.¹⁹ Die in den Vordergrund des Bildes verlagerte Gruppe der drei Gestalten wird durch die Figur der sitzenden Tochter Lots zum unteren Bildrand gerückt, während die Gestalt Lots und mehr noch die stehenden Töchter tiefer in die Bildfläche gesetzt sind. So entstehen drei Raumschichten, deren kurze Abstände durch Deckung der Körper und Durchschneidung ihrer Umrisse gekenn-

zeichnet sind. Indem ferner jede der drei Gestalten so situiert ist, dass sie durch ihren Standpunkt und ihre Gesten eine zur Bildfläche schräge Richtung verfolgt, wird die Raumvorstellung zum Beschauer angeknüpft, die jedoch sofort durch konsequente Auflösung des Volumens in der Fläche abgeschwächt wird. Diese Raumauffassung wird trotzdem aus dem Vordergrund auch in den zweiten Plan des Bildes übertragen. Zwischen beiden Plänen besteht keine klare Verbindung, das Hauptmotiv des zweiten Planes, der Weg — auf dem aus dem Hintergrund nach vorne die stark verkleinerten Gestalten Lots, seiner Frau und Töchter wandeln — führt jedoch senkrecht zur Bildfläche, und indem er auch inhaltlich betont ist, verbindet er den hintersten Plan räumlich und inhaltlich, links durch die auf dem Felsen ragende Burg, rechts durch die horizontal geschichtete Flucht der Landschaftsprospekte. Obwohl das Bild wesentlich flächig organisiert ist und der Flächenzusammenhang seiner Oberfläche nirgends ernstlich verletzt wird, kann doch eine gewisse raumbildende Absicht und Wirkung nicht bestritten werden. Gewiss wurde dieselbe auch durch das Bestreben des Malers bestärkt, drei Phasen der Handlung zu unterscheiden, die abschnittsweise ausgedrückt sind durch das Moment der Katastrophe, die über Sodoma und Gomorrha hereinbrach, ferner durch die Flucht der Familie Lots, auf der seine Frau zur Salzsäule erstarrt, und durch Lots Trinkgelage mit seinen Töchtern, dem deren Schändung folgte. Jede dieser drei, innerlich zwar miteinander verbundenen, jedoch nachfolgenden Handlungen entwickelt sich dann in einem eigenen Plan, was jedoch dem Beschauer keineswegs wahr, das Bild als ein künstlerisch komponiertes und gemeistertes Ganzes wahrzunehmen.

Gleich durchdacht ist auch der Aufbau der durch komplizierte Beziehungen der Handlung und Komposition miteinander verbundenen dreigliedrigen Hauptgruppe. Die erste, stehende Gestalt des Mädchens, deren leichte Beugung nach vorn und deren schraubenförmig gewundener Körper durch die Handlung bedingt sind, ist mit Lot durch Blick und Geste der erhobenen Rechten mit dem Krüge, auch durch die den Becher haltende Linke verbunden, in den sie ihrem Vater Wein einschenkt. Der Becher, der so zugleich die Funktion einer inhaltlichen und kompositionellen Klammer hat, wird gleichzeitig von Lot mit seiner Rechten gehalten, der sich halb fragend, halb begebend seiner Tochter zuwendet, wobei er zugleich seine andere Tochter umarmt, die sich eng an ihn anschmiegt und mit beiden Armen seinen Nacken umschlingt. Diese Gestalt korrespondiert zugleich durch ihren Blick mit dem Beschauer und tritt mit ihm in Kontakt. Alle drei Gestalten sind so in eine quer zur Bildfläche verlaufende imaginäre Ellipse komponiert, deren Längsachse gleichzeitig die Diagonale des Bildes ist. Diese sichert vor allem eine vollkommene kompositionelle Geschlossenheit der Gruppe, welche durch glatte, zusammenhängend verlaufende Kurven der Silhouette und durch den fließenden Rhythmus der Umrisslinie unterstützt wird. Die zwischen der Gestalt der zweiten Tochter und dem rechten Bildrand klaffende Lücke der Komposition wird

durch das zur Schau gestellte Motiv der Feldflasche ausgefüllt, die mit der Signatur des Meisters, der Schlange mit stehenden Flügeln, versehen ist.

Ungewöhnlich kompliziert ist auch der Aufbau des Bildes, was Farbe und Licht anbelangt. Der Mittelpunkt der voll von vorne links beleuchteten Gruppe wird durch das mit kaltem Grün modellierte, scharf blaue Wams des Lot und seine pflaumenblauen Beinkleider noch farbig hervorgehoben. Einen wirksamen Gegensatz zu ihm bildet das intensive, jedoch ebenfalls kalte, bräunliche Scharlachrot des Gewandes beider Töchter, welches das Blau der Hauptfigur auswiegt und zugleich auch einrahmt. Die in gelbbraunlichen Ockertönen gehaltene Feldflasche verleiht dem Bildvordergrund einen lebendigen farbigen Akzent. Das graugelbe Terrain und der weiche moosgrüne Rasen wirken als kontrastierende Folie, von der sich die dunkle Kleidung der Gestalten und ihre hellen zarten Fleischtöne wirksam abheben. Die weiche Tonalität der Vegetation wird wiederum von einem kälteren Grau des zweiten Planes und des rechten Hintergrundes abgelöst, in dem abermals die roten Töne des Gewandes von Lots Töchtern erscheinen.

Während der Vordergrund das Licht aus einer natürlichen Quelle von vorne empfängt, entwickelt sich das Hauptwirkungsfeld des Lichtes erst im mittleren Plan und im Hintergrund des Bildes. Aus unheilverkündenden, rauchdunkeln, scharf weiss umrandeten Wolken lodern gleichsam als Werkzeuge von Gottes Zorn Feuergarben, die Städte Sodoma und Gomorrha vernichtend. Das in zackigen Blitzen aus dem Himmel hervorbrechende Licht hüllt den Weg mit den wandelnden Gestalten in drohend fahlen Schein und beleuchtet geheimnisvoll die aus dem Dunkel der Nacht in gespenstischer Vision auftauchenden Städte und die Landschaft. Die hier erzielte Lichtwirkung ist nahezu magisch und steht in sonderbarem Kontrast zur natürlich beleuchteten Hauptgruppe. Diese Beleuchtung verstärkt noch die fast genrehafte Behandlung der Szene, welche wieder in absichtlichem Gegensatz zum sich im Hintergrund abspielenden dramatischen Geschehen steht. Und es ist gerade dieser Gegensatz, der dem Bild die notwendige Spannung verleiht und auf dem die Wirkung seiner Ausdruckskraft beruht.

Wenn die Palette des Malers auf einige Primärtöne beschränkt ist und die farbige Wirkung eher auf Kontrasten beruht, ist dagegen der Lichtaufbau, der künstliche und übernatürliche Lichtquellen unterscheidet und mit einer umfangreichen Valeurskala arbeitet, geradezu raffiniert. Wie kompliziert und scharfsinnig ist das Licht vom Vordergrund über den mittleren Plan in den Hintergrund verteilt, wie feinfühlig und empfindlich ist es auf dem Terrain, der Vegetation, der Burgkulisse und den Wolken abgestuft, insbesondere auf der panoramatisch gesehenen Landschaft des dritten Planes!

Wäre auch die Signatur der Schlange mit stehenden Flügeln nicht vorhanden, bestände nicht der geringste Zweifel über die Zugehörigkeit des Bildes zum Werk Lucas Cranachs d. Ä. Es handelt sich nun darum, dessen Stellung in der Entwicklung des Malers zu bestimmen, ferner seinen Zusammenhang mit den Varianten

desselben Themas zu untersuchen und endlich auch seine Beziehung zu der niederländischen Malerei festzusetzen.

Schon das Kleinformat des Bildes, die Verringerung des Masstabes und der Formen, das gewisse Kabinetthafte des Gemäldes in der Intimität der Auffassung, die subtile malerische Ausführung und der raffiniert zarte Vortrag — dies alles sind Merkmale, die an und für sich genügen, das Bild in die Spätstufe von Cranachs Schaffen an die Wende des dritten und vierten Jahrzehnts einzureihen, als der Künstler die Durchführung grösserer Bilder seiner Werkstatt überliess, und in ausgedehnterem Masse solche Kabinettstücke schuf, die nun vor allem der Liebhaberei fürstlicher Sammler dienten. Hiezu treten noch weitere Merkmale, die den Charakter dieser Kunst als Teil der höfischen Kultur bestimmen helfen: so die elegante, etwas preziöse Erscheinung der modisch gekleideten graziösen, beinahe puppenhaften Gestalten, ihr zerbrechlicher und zarter Liebreiz, der gesteigerte Artismus in der Betonung der kunstvoll gedrechselten Form, die emailartig glänzende Oberfläche, die kühle, zurückhaltende lokale Farbgebung, die empfindliche, geradezu kalligraphisch sorgfältige Zeichnung und die minuziös peinliche und ausführliche Malweise. Diese einst von C. Glaser rehabilitierte und heute so hoch geschätzte „Rokokoperiode“ ist für uns nicht nur dadurch bedeutend, weil Cranach mit ihr in das Zeitalter des Manierismus tritt und so sich jener Stilepoche zugesellt, die in der gesamten europäischen Malerei gleichzeitig anbricht, sondern auch dadurch, weil wir es hier ohne Zweifel meist mit authentischen Arbeiten des Meisters zu tun haben, die — zum Unterschied von den übrigen Bestellungen — von ihm eigenhändig zum Gebrauch kultivierter und vermöhnter Renaissancesammler gemalt wurden.

Bilder solcher Art sind in Cranachs Werkstatt um 1530 in grosser Anzahl entstanden, und besitzen grösstenteils bedeutende künstlerische Qualität. Um uns von der Richtigkeit unserer zeitlichen Einreihung zu überzeugen, genügt der Vergleich unseres Bildes mit irgendeinem von diesen. Wir können zufällig einige fest datierte Werke anführen: so Das Paradies aus dem Jahre 1530 (Wien, Kunsthistorisches Museum), Abrahams Opfer aus demselben Jahre (München, Alte Pinakothek), Judith und Holofernes aus dem Jahre 1531 (Gotha, Landesmuseum), Das Gastmahl des Herodes aus demselben Jahre (Uccle, Smlg. van Gelder), Venus mit Amor aus dem Jahre 1530 (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst), Das Urteil des Paris aus dem Jahre 1529 (New York, Metropol. Museum).²⁰ Wir finden dort überall dieselben figuralen Typen von Greisen und anmutigen Mädchenköpfen, dasselbe Faltensystem, dieselbe Tracht, dieselbe Auffassung von Landschaft und Pflanzenwelt; und selbstverständlich auch dieselben formalen Eigenschaften, die wir bereits angeführt haben.

Die meisten Analogien weisen natürlich die auf das gleiche Thema entstandenen Bilder Cranachs auf. Bisher waren vier Varianten bekannt. Eine davon, bezeichnet und 1529 datiert, befindet sich in der Alten Pinakothek in München,

eine zweite, nicht datierte, mit einem Rest der Signatur, aus der Zeit um 1530, ist in Paris (ehem. Smlg. J. Seligmann), die dritte aus dem Jahre 1528 im Schottenkloster in Wien und endlich die vierte, 1533 datierte, im Museum in Bayreuth (ehemals Schleissheim).²⁴ Soweit sie uns wenigstens aus Reproduktionen bekannt sind — dies gilt von den ersten zwei Varianten — stimmen sie mit dem Brünner Exemplar im Höhenformat und den Ausmassen überein, die nur um einen Zentimeter in Höhe und Breite abweichen. Alle Varianten sind also offenbar in einem nicht grossen Zeitabstand von wenigen Jahren entstanden. Auch sonst verbinden unser Bild mit denselben weitgehende Analogien in Inszenierung, Komposition, Typik der Gesichter und Faltenwurf.

Aber trotzdem bestehen zwischen der Münchner und Pariser Variante einerseits und unserem Bilde andererseits gewisse Unterschiede, welche von der unerschöpflichen Invention Cranachs und seiner Fähigkeit immer neuer Modifikationen desselben Themas zeugen. Die Münchner Variante unterscheidet sich von der Brünner Tafel durch eine gedrängtere Komposition, die nebeneinanderreihet, durch eine etwas verlegeneren Anordnung der Figuren in der Bildfläche, durch etwas plumperen Haltung und Gesten, durch einige Deformierungen der Körper, auch durch Verengung des Blickfeldes im Hintergrund des Bildes. Auch betreffs des Ausdruckes unterscheidet sich das Bild. Der Gesichtsausdruck Lots ist hier eher geil, und nicht müde und niedergeschlagen wie auf dem Brünner Bild. — Näher unserem Bilde steht dagegen die Pariser Variante, besonders durch ihren durchdachten Bildaufbau, durch die Typik beider Frauengestalten und durch schärferen Faltenwurf der Gewänder. Aber auch hier bestehen Unterschiede in der Entfaltung des zweiten Planes, der hier durch die Vegetation verdeckt ist, in der Auffassung von Sodoma und Gomorrha als durch Feuer vernichtete Städte, während das Brünner Bild den Zustand vor der Katastrophe festhält, zuletzt auch in der mehr ornamentalen Bildung der Wolken, die daher weniger suggestiv wirken. Die Gestalt Lots wird hier schlafend dargestellt.

Beide Varianten übertrifft also unser Bild durch grosszügigere Konzeption, durch grössere kompositionelle Gebundenheit, durch Breite und Gelöstheit, durch einen grösseren Sinn für Rhythmus, Räumlichkeit und Bildtiefe, durch kompliziertere Lichteffekte und anmutigere Typik der Mädchenköpfe. Die Bedeutung des Brünner Bildes liegt also nicht nur allein in dem Umstand, dass es eine neue, bisher unbekannte Variante, die fünfte in der Reihenfolge dieser Themenbearbeitung darstellt, sondern dass hier ein Werk repräsentiert wird, das durch seine malerischen Qualitäten alle uns zugänglichen übertrifft. Was den zeitlichen Zusammenhang unseres Bildes mit beiden Variationen betrifft, lässt er sich bei mangelnder Kenntnis beider Werke im Original schwer begrenzen. Weder die festgestellten Unterschiede, noch die Abweichungen der Qualität können für diese Begrenzung entscheidend sein. Dies ist auch nicht nötig, da wir von anderswo bereits Kenntnis haben, dass das Brünner Bild gewiss keine grosse Zeitspanne

von den zwei datierten Variationen scheidet. Die Zeit der Entstehung um 1530 erscheint uns inzwischen als am meisten annehmbar.

Cranachs Bild gehört in die Reihe jener Werke alttestamentlicher Themen, die zu dieser Zeit aus seiner Werkstatt häufig hervorgingen. Diese Thematik entsprach gewiss der Mentalität der protestantischen Besteller, wir dürfen jedoch nicht ausser Acht lassen, dass biblische Themen gerade zu dieser Zeit häufig mit Genreszenen und mythologischen Themen abwechselten, welche von derselben Gesellschaft nicht minder geschätzt und gesucht wurden. Das tragische biblische Ereignis von Schuld und Strafe ist an und für sich in der europäischen Renaissance-malerei äusserst selten, wenn zwar auch nicht völlig vereinzelt. Es erweckt den Anschein, dass dieses Thema gerade in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abermals an Aktualität gewann. Warum dem so war, könnte nur aus dem historischen Kontext erklärt werden. Für die Beliebtheit dieses Themas könnte wenigstens der Umstand zeugen, dass damals gleichzeitig und unabhängig voneinander zwei weitere bedeutende Werke entstanden sind, welche die Geschichte Lots darstellen: ein ganz anders komponiertes und in die Breite entfaltetes grosses Bild von Albrecht Altdorfer im Kunsthistorischen Museum in Wien aus dem Jahre 1537 und ein ebenfalls unterschiedlich konzipierter Kupferstich des Lucas van Leyden aus dem Jahre 1530.²² Fügen wir nun noch das in Detroit (Institute of Arts) befindliche Bild des Antwerpener Malers Jan de Cock um 1520 hinzu,²³ aus der späteren Zeit beide Bilder des ebenfalls Antwerpener Malers Jan Massys (Museum in Brüssel, dat. 1565 und Kunsthistorisches Museum in Wien, dat. 1563),²⁴ insbesondere dann das hervorragende, in zwei weiteren Varianten sich erhaltene Bild des Lucas van Leyden im Louvre aus der Zeit um 1509.²⁵

Das zuletzt genannte Bild erweckt in dieser Beziehung unser ganz besonderes Interesse. Es nähert sich Cranachs Bildern durch sein Höhenformat und auffallend auch durch seine geringen Ausmasse (58×34), es erinnert an ihn durch seine dreigliedrige Komposition, durch ähnliche Zusammenstellung der Figuren, durch die Lösung des zweiten Planes mit der fliehenden Familie Lots. Besonders eng verwandt ist auch die Darstellung des brennenden Sodoma und Gomorrha. Im Bild des niederländischen Meisters herrscht zwar noch grössere Phantasie und Kühnheit im farbigen Aufbau und in der Meisterung des Lichtes, das gleichzeitig aus drei verschiedenen Quellen strömt. Die Vorliebe für helldunkle Lichteffekte war für die Niederlande bezeichnend und das Problem der künstlichen, übernatürlichen Beleuchtung in Bildern wirkte seit den Zeiten Geertgens und namentlich Boschs besonders dringend und anziehend.

Es muss daher mit Sicherheit vorausgesetzt werden, dass die deutsche Malerei eine ähnliche Entwicklungsstufe nicht aus eigenen Voraussetzungen erreichte, sondern vielmehr mit Hilfe der niederländischen Malerei, deren Auswirkungen die deutsche Malerei bereits seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ununterbrochen und aufmerksam verfolgte. Bosch war gewiss nicht nur Albrecht Altdorfer

bekannt, der in dem erwähnten Bild des Brandes von Sodoma wahrscheinlich von den Werken dieses Malers inspiriert wurde,²⁶ sondern aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso auch Lucas Cranach.²⁷ Was Lucas van Leyden betrifft, kannte man in Deutschland wenigstens bereits um 1510 seine Zeichnungen, wenn wir aus dem Einfluss urteilen dürfen, den dieser Künstler gerade damals auf Hans Burgkmair ausübte. Und wir dürfen als gewiss annehmen, dass auch Lucas Cranach während seiner niederländischen Reise im Jahre 1509 mit dessen Kunst in direkte Berührung kam. So hätte also Cranach denselben Weg eingeschlagen, den später, um das Jahr 1520, Albrecht Dürer wählte. In diesem Falle war jedoch das Verhältnis umgekehrt. Dürer beeinflusste durchdringend das graphische Werk des Lucas van Leyden und der grosse deutsche Maler zahlte dadurch vielfach das ab, was sich ehemals Lucas Cranach von der niederländischen Malerei entlehnt hatte.

Übersetzt von M. Kotrbová

ANMERKUNGEN

¹ Tempera, Lindenholz, 63×40,5 cm, signiert links unten mit der Schlange mit stehenden Flügeln, Inv. Nr. A 690. Angekauft im Jahre 1940 vom Benediktinerkloster zu Rajhrad bei Brno.

Die Tafel besteht aus zwei vertikalen Brettern, die mit der Zeit auseinandergetreten sind. Bei der im Jahre 1957 vorgenommenen Restaurierung wurde das Bild wieder zusammengestellt, mit einem Rost versehen, die Malerei wurde gereinigt, retuschiert und lackiert. Retuschen vor allem an der durchlaufenden Fuge zwischen den beiden Brettern der Tafel, am linken Ärmel Marias, an der Bauchpartie des Aktes, am Himmel über den Kreuzen und links von ihnen.

Die Pieta wird von der älteren topographischen, doch auch von der Cranach-Literatur angeführt. Soweit mir bekannt ist, geschah dies zum ersten Mal in Wolnýs Werk Kirchliche Topographie von Mähren, II, Bd. I, Brünn 1856, S. 411, bei der Beschreibung der Innenräume der Rajhrader Prälatur, wohin das Bild aus dem Besitz des Brünner Arztes und Sammlers Dr. E. Rincolini gelangte. (Vergl. C. Wurzbach, Biographisches Lexikon, 25. Theil, Wien 1873, S. 161.) Einige Jahre später macht ein ungenannter Autor auf die Existenz der Pieta in einem kurzen Bericht in der Zeitschrift Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F., IX. Bd., 1862, S. 87 aufmerksam, und diese Nachricht wird vom ersten grossen Cranach-Monographen, Chr. Schuchardt, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, III. Theil, Leipzig 1870, S. 185, übernommen und ausführlich behandelt. Es scheint jedoch, als sei das Bild später in Vergessenheit geraten, da es die bisher umfangreichste Cranach-Monographie von M. J. Friedländer — J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, nicht anführt.

Erst nach Abfassung dieses Artikels fand ich in der Publikation von J. Pešina, Altdeutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach, Prag 1964, S. XVI., unter anderen Werken Cranachs aus tschechosl. öffentlichem Besitz die Brünner Pieta flüchtig behandelt und um das Jahr 1515 datiert.

² Auf die den Aufbau eines Bildes von Cranach bedingenden Kontraste hat in einem anderen Fall, nämlich bei der Tafel mit dem hl. Antonius als Einsiedler, bereits J. Pešina aufmerksam gemacht. (Vergl. Umění VI, 1958, S. 363.)

- ³ Der in dem Bild seitlich gestellte Baum mit einer vom oberen Bildrand geschnittenen Krone ist ein Kompositionselement, das Cranach wahrscheinlich von Dürer übernommen hat, in dessen Werk es als eine Komponente des komplizierten Komplexes der Mantegna-Einflüsse erkannt wurde. Vergl. H. Tietze — E. Tietze-Conrat, *Der junge Dürer, Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im J. 1505, Augsburg 1928, S. 327.*
- Die in Cranachs Werk als Motiv selten vorkommende Weide ist auch auf dem Holzschnitt *Die Flucht nach Ägypten* aus dem Jahr 1510 dargestellt. (Abgeb. bei J. Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955, Taf. 35.*) Interessant ist der Vergleich der Auffassung dieses Motivs mit der Weide auf Dürers Zeichnung, u. zw. auf der um das Jahr 1495 entstandenen Allegorie „*Pupilla Augusta*“. Dort wird ebenfalls eine der Gestalten in eine räumliche Beziehung zu dem Baum gebracht. (Abgeb. bei H. Tietze — E. Tietze-Conrat, l. c., S. 163, Abb. 90.)
- ⁴ Cranachs enges Verhältnis zur spätgotischen Anschauung, die sich in seinem Werk in der Auffassung der Figuren, im Aufbau des Bildraumes, im Sinn für das Naturdetail, in der betonten Flachheit der Komposition und in dem auf eine sensible Zeichnung und ausdrucksvolle Linie gelegten Akzent äussert, betonte H. Posse, *Lucas Cranach d. Ä., Wien 1942, S. 46*; vergl. auch J. Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, S. 76.*
- ⁵ Abgeb. bei J. Jahn, l. c., Taf. 63. Es ist bekannt, dass Cranach bei diesem Blatt von Dürers *Beweinung B. 13* ausging. Vergl. *ibid.*, S. 40.
- ⁶ Abgeb. bei M. J. Friedländer — J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, Abb. 68.*
- ⁷ Abgeb. *ibid.*, Abb. 27, 29, 31, 37, 41, 43, 46, 48.
- ⁸ Abgeb. bei J. Jahn, l. c., Taf. 100.
- ⁹ Der Einfluss Dürers auf Cranach ist allgemein und zur Genüge bekannt. In Cranachs Schaffen stellen die Jahre 1510—1514 eine der Perioden vor, wo dieser Einfluss besonders stark zum Ausdruck kommt. Vergl. M. J. Friedländer — J. Rosenberg, l. c., S. 35, 38.
- Es ist gerade jene Dürersche Stimmung in der Gestalt Marias, welche (nebst motivischen Analogien) die Brünnen *Pieta* ihrer Anschauung nach in die Nähe der von der Hand des Nürnberger Malers um das Jahr 1500 geschaffenen *Pieta-Zeichnung* aus der Warschauer Universitäts-Bibliothek rückt. Abgeb. bei H. Tietze — E. Tietze-Conrat, l. c. S. 333.
- ¹⁰ Abgeb. bei M. J. Friedländer — J. Rosenberg, l. c., Abb. 3, 15, 31, 32, 96, 97.
- ¹¹ J. Jahn, l. c., Taf. 26, 41, 63. Es scheint, dass dieser Cranachsche Typus offenbar nicht ohne den Einfluss der älteren graphischen Produktion und auch nicht ohne Zusammenhang mit ihr entstanden ist. Vergl. den hl. Christoph des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, L. 31, abgeb. bei H. Tietze — E. Tietze-Conrat, l. c., S. 295.
- ¹² M. J. Friedländer — J. Rosenberg, l. c., Abb. 192.
- ¹³ Wahrscheinlich im Zusammenhang mit der niederländischen Reise. Vergl. *Lucas Cranach der Ältere, Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953, S. 88—89, 113*; H. Posse, l. c., S. 15, 45.
- ¹⁴ Die bedingungsweise Gültigkeit dieser Schlüsse, die nur aus dem zufällig erhaltenen Material gezogen werden können, muss man jedoch immer vor Augen haben.
- ¹⁵ M. J. Friedländer — J. Rosenberg, l. c., Abb. 19, 28, 32, 33, 35, 44, 59.
- ¹⁶ J. Jahn, l. c., Taf. 39, 41, 43, 63, 65, 72, 88.
- ¹⁷ H. Tietze — E. Tietze-Conrat, l. c., S. 318. A. de Hevesy, *Albrecht Dürer und Jacopo de Barbari, Albrecht Dürer, Festschrift der internationalen Dürer-Forschung, herausgeg. vom Cicerone, Leipzig—Berlin 1928, S. 32.*
- ¹⁸ Vergl. H. Posse, l. c., S. 45; *Lucas Cranach der Ältere, Der Künstler und seine Zeit, l. c., S. 89, 113.*
- ¹⁹ Inv. Nr. NŘ 12, Buchenholz, 57, 3×38,5 cm. Rückseite parkettiert. Das Bild stammt aus

- dem Prämonstratenser-Stift in Nová Říše (Neu-Reisch) in Mähren, in dessen Besitz es Ceroni in seinem in den Jahren 1819—1826 entstandenen handschriftlichen Inventar der Neu-Reischer Sammlung verzeichnet hat, ebenso auch im Bericht über dieses Manuskript: W. Schramm, Berichte über das in den Archiven der Stadt Brünn befindliche kunsthistorische Quellen-Material, Mittheilungen der dritten (Archiv-)Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale II. (1893), S. 72, wo aber als Autor des Bildes Holbein bezeichnet wird. Den Hinweis verdankt der Verfasser Frau Dr. V. Kratinová, die ursprünglich eine Studie über dieses Bild vorbereitete, die Bearbeitung des Bildes jedoch mit nicht alltäglicher Bereitwilligkeit dem Verfasser zu diesem Zwecke überliess, sobald er Interesse äusserte. Auch hierfür gebührt Frau Dr. Kratinová der verbindlichste Dank des Verfassers. — Ausser einer kurzen Erwähnung in meinem Buch (J. Pešina, Altdeutsche Meister, Prag 1962, S. XVII), wo das Bild zum erstenmal in die Entwicklung eingereiht wurde, war es bisher in der Literatur nicht eingeführt worden.
- ²⁰ Alle wiedergegeben im Buche M. J. Friedländer—J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932.
- ²¹ *Ibid.*, Kat. Nr. 169 und 170, S. 61, Reproduktion ebendort.
- ²² M. J. Friedländer, Lucas van Leyden (Meister der Graphik XIII.), Leipzig 1924, Tafel LXXIII.
- ²³ M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei XI, Berlin 1933, Tafel II.
- ²⁴ U. Thieme—F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXIV., Leipzig 1930, S. 226 ff.
- ²⁵ M. J. Friedländer, l. c., X (1932), Tafel LXIX, S. 90.
- ²⁶ O. Benesch, Der Maler Albrecht Altdorfer, II. Ausgabe, Wien 1939, S. 52.
- ²⁷ So ist z. B. Cranachs Bild des Letzten Gerichtes im ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin als Kopie des Flügelaltares von Hieronymus Bosch in der Galerie der Akademie in Wien entstanden (Friedländer—Rosenberg, l. c., S. 47, Kat. Nr. 88).

DVA NEZNÁMÉ OBRAZY LUCASE CRANACHA ST. V MORAVSKÉ GALERII

Prvá část pojednává o obrazu v díle Cranachově tematicky ojedinelém, o *Pietě*. Na základě formálního rozboru jej autorka časově zařazuje do let 1510—1515. Vzhledem k vysoké výtvarné kvalitě lze předpokládat, že dílo nepochybně vzniklo vlastní Cranachovou rukou. Velkorysost pojetí figurální skladby, důrazem, jenž je položen na kompoziční schéma trojúhelníka, je obraz výmluvným svědectvím malířova úsilí vyrovnat se s určitou otázkou renesanční problematiky, byť ji pochopil svým vlastním způsobem, značně vnějším, nepronikajícím k jádru problému. Podněty k tomuto vyrovnávání s renesancí pronikaly do Cranachovy tvorby celým složitým komplexem vlivů, podmíněným jeho styky s humanisty, vlivy Jacopa de Barbari, Dürera, a v neposlední řadě v souvislosti s Cranachovou cestou do Nizozemí, podniknutou r. 1508. Tam se Cranach seznámil s díly první generace nizozemských romanistů, jež na něho nepochybně hluboce zapůsobila, ale poznal tam z autopsie patrně také obrazy renesančních italských malířů. Brněnský obraz vznikl v době, kdy se Cranach s některým z těchto podnětů vyrovnával.

Autor druhé části studie, Jaroslav Pešina, se zabývá signovaným obrazem *Lot a jeho dcery*. Podrobuje jej formální analýze, jejímž výsledkem je zjištění, že obraz se řadí do vrstvy Cranachovy tvorby kolem 1530 a že představuje pátou dosud neznámou malířovu variantu na tento biblický námět. Obě z reprodukcí známé varianty, v Mnichově a v Paříži, předčí brněnský obraz svými vysokými výtvarnými kvalitami a lze jej považovat za nepochybně autentické

dílo Cranachovo. Nakonec věnuje autor pozornost dalším německým a nizozemským obrazům s tímto námětem z první poloviny 16. století. Nejvíce obdob jeví podle jeho názoru s obrazem Lucase van Leyden v pařížském Louvru z doby kolem r. 1509. Autor se domnívá, že L. Cranach tento obraz poznal na své cestě do Nizozemí, stejně jako jiná díla nizozemských mistrů, zvláště H. Bosche. Zejména je brněnskému obrazu blízké řešení světelného problému, který byl v Nizozemí aktuální již od 15. století.