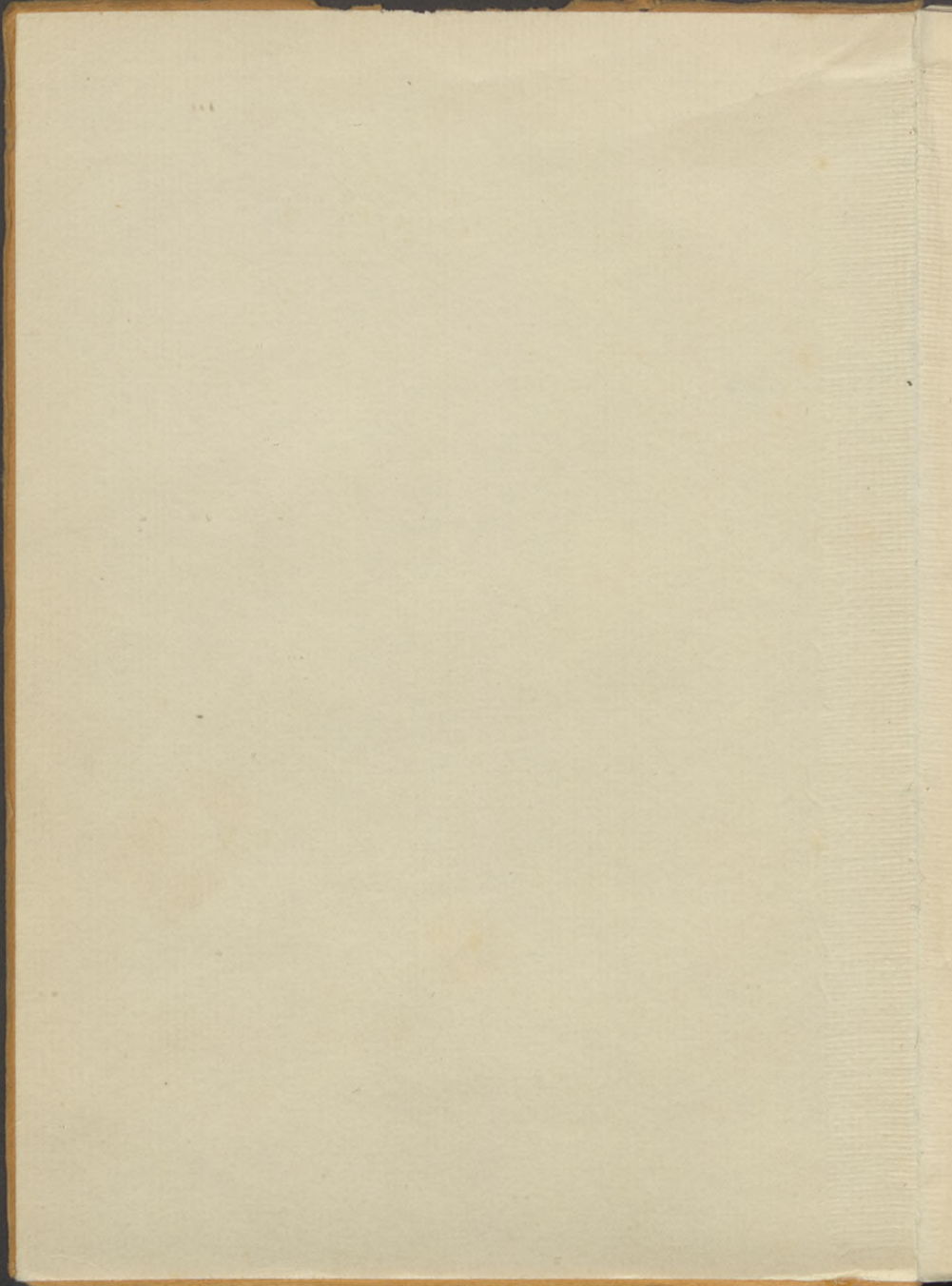


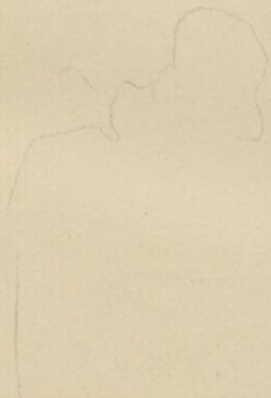
RICHARD  
MUTHER  
LUCAS  
CRANACH

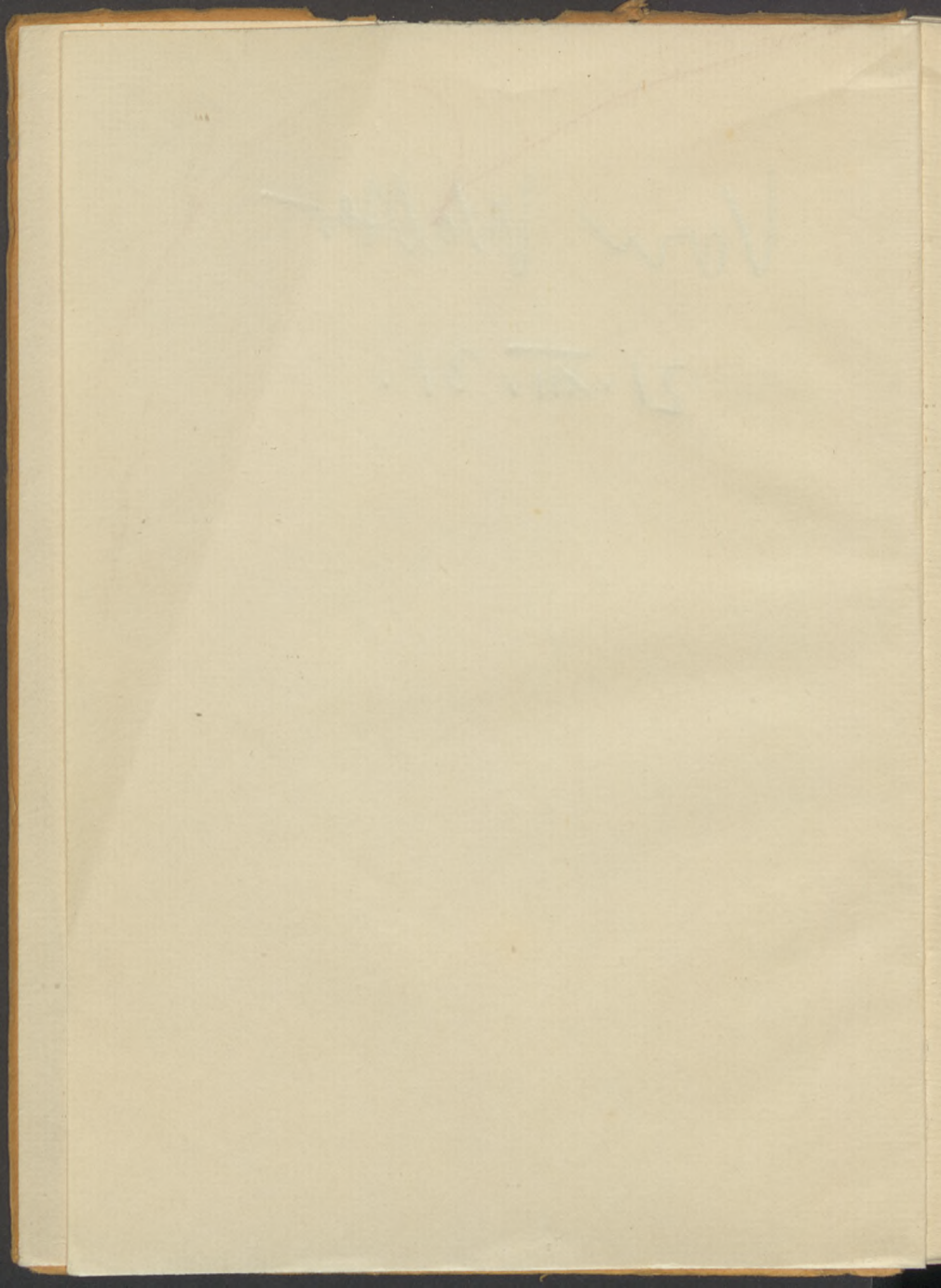




Vorn Walter

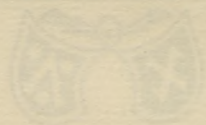
21. III. 31.





DIE  
KUNST  
SAMMLUNG  
BRANDUS

---



BRND 1

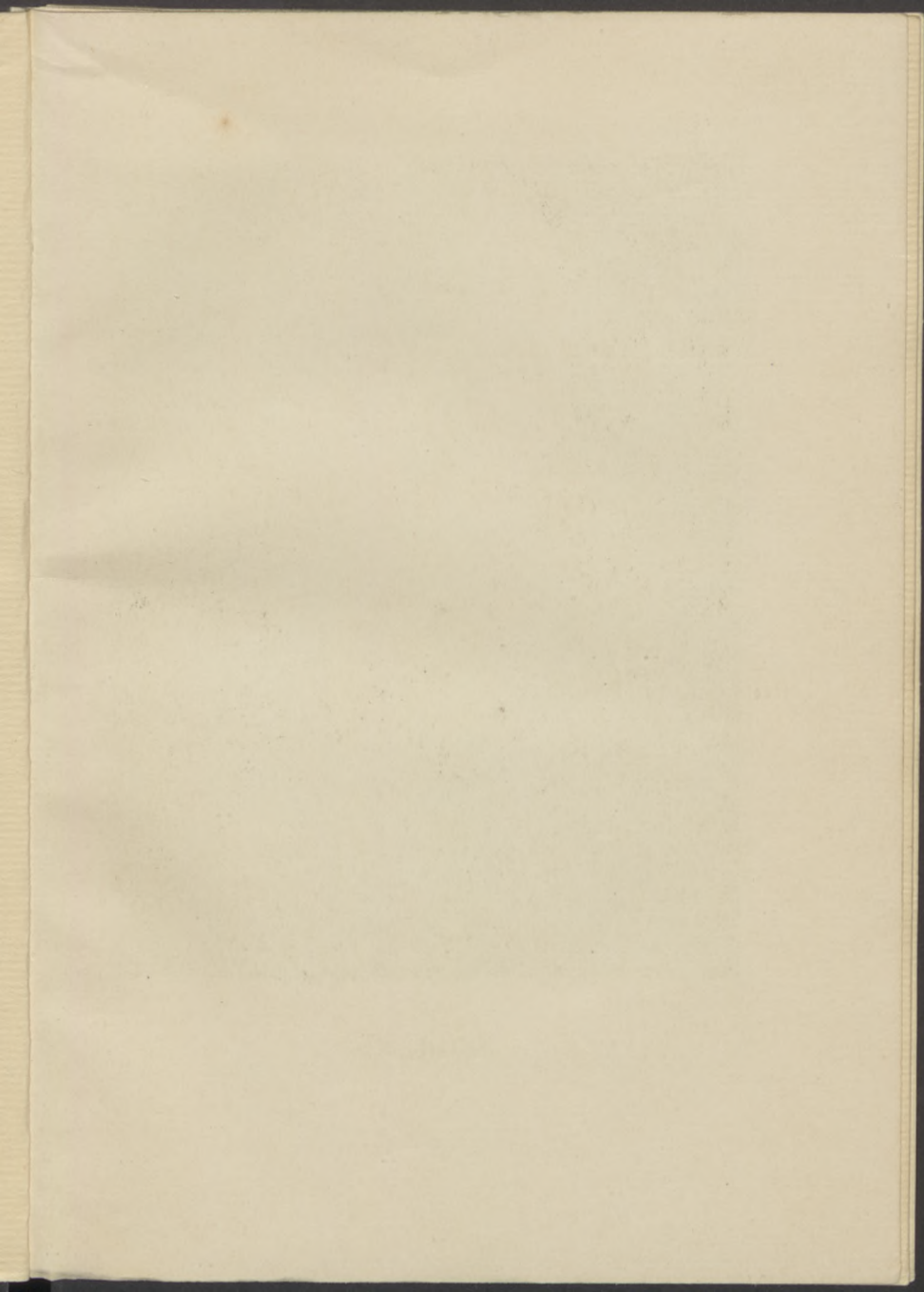
DIE  
*KUNST*  
SAMMLUNG  
BRANDUS

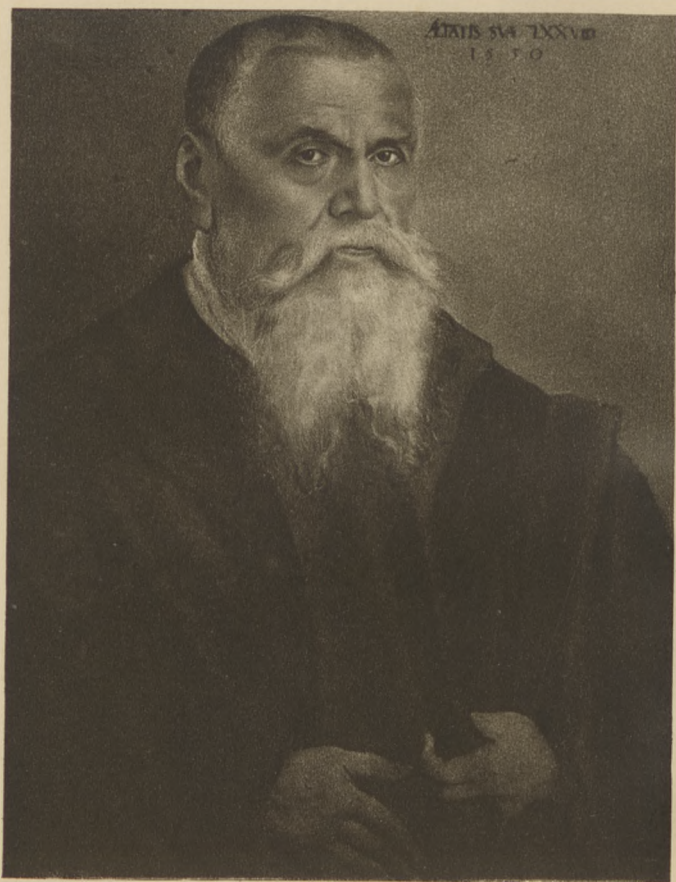
---

---



*BAND 1*





Florenz, Uffizien

Selbstbildnis



*RICHARD MUTHER*

LUCAS CRANACH

MIT VIELEN VOLLBILDERN



ACHTZEHNTE BIS ZWANZIGSTES TAUSEND

---

**BRANDUSSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG**  
**BERLIN W 30**

RICHARD WATSON

THE GREAT GATSBY



UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

---

AUF dem Augsburger Reichstag 1550 trafen zwei berühmte alte Herren zusammen: der 72jährige Tizian aus Venedig und der 78jährige „ehrenfeste, hochweise und fürtreffliche Herr Lucas Cranach, Bürgermeister und Maler aus der churfürstlich Sächsischen Hauptstadt Wittenberg“. Welchen Eindruck machten sie aufeinander? Was sagte wohl Tizian zu dem Bildnis, das Cranach von ihm malte? Was der Wittenberger Bürgermeister zu dem Bilde, in welchem Tizian Cranachs Herrn, den sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich darstellte? Für uns heute sind in den Namen Tizian und Cranach zwei Welten enthalten. Man denkt an Tizian, und der ganze Glanz der italienischen Renaissance umstrahlt uns. Ein Künstler steht da, der auf den Höhen des Lebens wandelt. Man denkt an Cranach, der zwar ebenfalls Hofmaler, gleichfalls geadelt war. Und man atmet die Stickluft der deutschen Bürgerstube, die dumpfe Atmosphäre mittelalterlichen Zunftwesens. Freies Weltbürgertum und spießbürgerliche Enge; hohe Kunst und betriebsames Handwerk — davon sprechen uns die Namen Tizian und Cranach.

Die Geschichte unserer deutschen Kunst war eine große Elegie. Was für ein gewaltiges, unvergleich-

liches Schauspiel rollte schon im 15. Jahrhundert in Italien sich ab. Der Künstler erlebte dort Kunst. Denn er war von Schönheit umgeben. Menschen sah er um sich mit gymnastisch beweglichem, „geistvollem“ Körper. Zu einem Volke sprach er, das ästhetisch geschult war, Kunst als Kunst zu verstehen. Der deutsche Maler, zur selben Zeit, war noch der Gehilfe des Religionslehrers. Erteilte er stramm und allgemeinverständlich seinen Unterricht, so erfüllte er alle Forderungen, die das Banausentum an ihn stellte. Gnädig ward neben dem ausbedungenen Preis noch der Frau Meisterin ein Trinkgeld bewilligt. Und was für verrückte, abenteuerliche Gestalten sah er um sich: diese Männer mit dem Harlekinkostüm und den schwerfälligen wie steifgefrorenen Gliedern; diese Frauen mit der dicken Halskrause und dem armseligen, unter schwerem Korsettpanzer verkümmerten Leib. So erklärt sich die Sehnsucht nach Italien, die seit dem Beginn des Cinquecento unsere Besten erfaßte. Sie wollten Schönes sehen, wollten den Kasten- und Philistergeist des Nordens vergessen, wollten ein paar Jahre wenigstens sich als Künstler fühlen. „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.“ Diese Worte, die Dürer von Venedig nach Hause schrieb, enthalten die ganze Stimmung eines Künstlers, der in eine kunstlose Welt gesetzt ist. Und die Jahre Dürers bedeuteten noch immer das „goldene

Zeitalter" deutscher Kunst. Denn der Maler hatte sich jetzt wenigstens vom Spießbürgertum frei gemacht, hatte in der Griffelkunst sich ein Mittel geschaffen, frei sich auszusprechen, aus dem engen Kreis der herkömmlichen „Aufträge" herauszutreten. Ein Publikum, das in gewissem Sinn künstlerische Qualitäten zu würdigen wußte, war herangezogen. Da kamen die Wirren der Reformation, und der mühsam bereitete Boden ward wieder unfruchtbar. Farblose kirchliche Streitigkeiten begannen die Geister zu beschäftigen. Auf die kirchlichen folgten die großen politischen Kämpfe. Und es war aus mit der Kunst. Sie mußte verdorren. „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht."

Cranach lebte in diesem Wittenberg, auf das sich damals die Augen von Deutschland richteten. Noch bis zum Beginne des Jahrhunderts, als Cranach, von Gotha kommend, sich dort niederließ, war es ein elendes Landnest. Scheurl rühmt von der Stadt, daß sie „einer gesunden Luft sich erfreue, durch Gottes Schutz von jeder Pest befreit sei, und daß man mit acht Goldgulden jährlich leben könne". Die Universitätsgründung hatte viele gelehrte Herren dort vereinigt. Freudige Familienergebnisse im ernestinischen Fürstenhaus gaben zu Tournieren, Rennen und Stechen Anlaß. Sonst war es das Dorado des Stumpfsinns. Und auch später noch, als Luther Bewegung in das pfahlbürgerliche Stilleben brachte, als man am päpstlichen Hofe in Rom den bar-

barischen Namen des Städtchens aussprechen lernte, von dessen Dasein vorher Niemand wußte, blieb Wittenberg der Typus der kleinen verknöcherten Residenz. Ein Weltmann wie Holbein wäre sicher nicht willens gewesen, hier sein Leben zu versimpeln. Es hätte ihn angeödet, dem bleiernem Mechanismus eines kleinbürgerlichen Gemeinwesens sich einzufügen. Crnach in Gegenteil fühlte sich wohl. Volle 46 Jahre, von 1504 bis 1550, hat er in Wittenberg zugebracht. Es war sein Stolz, nicht nur als Künstler, auch als Staatsbürger eine Rolle zu spielen. Erst Stadtverordneter, dann Kämmerer des Rates, ward er später Bürgermeister. Die ganze Betriebsamkeit des kleinstädtischen Bourgeois kam über ihn. Daß er eine Druckerei errichtete, will noch wenig sagen. Denn Buchdruck und Graphik sind Geschwister. Doch das genügte ihm nicht. Er ward Apothekenbesitzer. Er verkaufte Zucker, verschenkte Weine.

Seine Kunst ist das Spiegelbild dieses kleinstädtisch dumpfen, betriebsam nüchternen, pastorenhaft biederem Geistes.

Zunächst die Masse seiner graphischen Arbeiten. Derselbe Mann, der in seiner Jugend das „Wittenberger Heiligtumsbuch“ zeichnete — die Behältnisse all der ablaßpendenden Reliquien, die der damals noch katholische Friedrich der Weise in der Wittenberger Stiftskirche vereinigte — illustrierte später das „Passional

Christi und Antichristi", jene lutherische Streitschrift, die so boshaft das Leben und Leiden Jesu in Gegensatz zu dem Wohlleben und der Hoffart seines irdischen Statthalters setzt. Auch die Illustrationen zu Luthers Bibelübersetzung und vielen andern Schriften des Reformators lieferte er — Werke, die, kirchengeschichtlich und bibliographisch interessant, doch künstlerisch nichts Beachtenswertes bieten.

Mit Hilfe seiner „Knechte", ganz im Sinne mittelalterlichen Kunstbetriebs, stellt er die zahlreichen Altarwerke her, in denen er sich gleichfalls als so glaubensstarker Anhänger der neuen lutherischen Lehre zeigt. Und auch sie beweisen, wie wenig Nahrung der Protestantismus für die Kunst enthielt. Der Katholizismus appelliert an die Sinnlichkeit, an das Dunkel des Gefühlslebens. Musik und Weihrauch ruft er zu Hilfe, um auf die Nerven zu wirken. Der Protestantismus sucht Religion und Verstand in Einklang zu bringen. Seine Basis ist das Wort, die rationalistisch durchdachte Predigt. Diesen Gegensatz, auf künstlerisches Gebiet übertragen, repräsentieren Grünewald und Cranach. Grünewald, der Maler des katholischen Albrecht von Brandenburg, war der erste Maler der Gegenreformation. So klingt aus seinen Werken schon der Ton, auf den später die ganze Barockkunst gestimmt ward. Farbe und Licht sind die Elemente, in die ein aufgerütteltes Empfindungsleben gebannt ist. Ausnächtlichem

Dunkel tauchen grellbeleuchtete Wesen auf. Grause Schmerzenswollust wechselt mit jubelnder Ekstase. Cranach, der Maler der Reformation, hält Predigten. Die verschiedensten Gedankenketten schlingen sich vom einen Ende der Werke zum andern. Beischriften und Schriftbänder, wie in der gelehrten Dominikanerkunst des Mittelalters, müssen den Sinn der Erörterungen verdeutlichen. Und daß dieses gedankenhafte Element feinere Stimmungsreize nicht aufkommen läßt, ist nicht zu betonen. Cranachs theologische Traktate passen mit ihrem trockenen Hausverstand in die kahlen, weißgetünchten, protestantischen Kirchen eben so gut, wie Grünwalds nervenerregende Lichtvisionen in die von Weihrauch, Chorgesang und Kerzenglanz durchströmten katholischen Dome.

Folgen die Bildnisse, in denen er die Männer verewigte, an deren Seite ihn das Schicksal stellte. Doch auch sie rufen lediglich das Bedauern wach, daß nicht ein Dürer oder Holbein in der Nähe weilte. Nach Lessings bekanntem Diktum kann ja kein Porträtmaler mehr in einen Kopf hineinlegen, als er in seinem eigenen hat. Und diese Fähigkeit, im Geist großer Männer zu lesen, hat, wie es scheint, dem ehrenfesten Cranach gefehlt. Manchmal, wenn es um einfache Bürgersleute, um knorrig bäurische Gestalten sich handelt, gelingt ihm ein guter Wurf. Die Köpfe rotbäckiger vierschrotiger Bauernjungen hat er mit viel urwüchsiger Kraft



gemalt. Aber Luther und Melanchthon! Zeigt nicht Dürers Kupferstich, daß es immerhin möglich war, im Magister Philipp mehr als einen verhungerten Dorfschulmeister zu sehen? Und wecken die Lutherbildnisse einen anderen Gedanken, als den an den Doktor Luther, von dem die Studenten in Auerbachs Keller singen? Ein Interpret geistiger Größe ist Cranach nicht gewesen. Er zeigt die großen Männer im Wittenberger Lokalkolorit, nicht in ihrer zeitlosen Bedeutung; malt den Gevatter Luther, der in Wittenberg eine Pfarre verwaltete, nicht den Feuerkopf, dessen Hammerschläge Europa erbeben machten.

Und in solchen Bildern unzulänglich, wird er fast widerwärtig, wenn er den Hofmaler spielt. Denn Cranach war stolz auf dieses Amt. Die sächsischen Kurfürsten verwendeten ihn gern zu diplomatischen Missionen, um „mit ihrer Kunstliebe zu prunken“. Es galt also dem Hof die Ehre zu machen. Es galt salonfähig zu erscheinen, gebildet und vornehm. Cranach mühte sich darum, zog sich Glacéhandschuhe an, studierte den Knigge. Doch ach, wie tritt gerade in diesen Werken seine künstlerische Unfähigkeit hervor. Dürer in seinen Eva- und Lukreziabildern gab den nackten Körpern rhythmische Bewegungen und plastische Rundung. Cranach bleibt flächenhaft. Lediglich Konturen sind mit zäher Ölfarbe ausgefüllt. Und sein Streben nach zierlichen Bewegungsmotiven veranlaßt ihn

zu Posen von unwiderstehlicher Komik. Es sind die Stellungen, wie sie linkisch eckige Bürgertöchter machen, wenn sie in der ersten Tanzstunde ihre Füße in schnippische Menuettpositur bringen und mit der Hand das Röckchen kokett emporraffen. Die Überschrift der Lukreziabilder „Lukrezia hab dank deiner Ehr, jetzt ersticht sich keine mehr“, zeigt gleichzeitig, durch welch billigen Witz er den Werken eine spießbürgerlich-moralisierende Würze zu geben suchte. Und die Judithbilder — ist es nicht gleichfalls komisch, diese gut angezogenen schläfrigen Bürgertöchter mit dem roten Samthut und der goldenen Kette zu sehen, wie sie in der einen Hand ein riesiges Schlachtschwert, in der andern einen Zinnteller mit einem abgeschlagenen Kopfe halten? Ist es nicht seltsam, daß derselbe Meister, der in seinen theologischen Traktaten als so bibelfester Moralprediger auftritt, in seinen „Buhlschaften“ den „verfluchten Kerl“ herauskehrt. Das Thema, wie eine verhutzelte Alte einen hübschen jungen Mann, ein zahnloser Mummelgreis eine frische Dirne durch klingende Münze zur Liebe zu überreden sucht, ist ja nicht von Cranach erfunden. Es gehört zum eisernen Inventar der deutschen Kupferstecher des Quattrocento. Aber Cranach gibt dem überkommenen Stoff einen Beigeschmack geiler Lüsternheit, der in merkwürdigem Widerspruch zu der braven Philistermoral seiner übrigen Werke steht.

So bliebe also aus dem reichen Lebenswerk Lucas Cranachs überhaupt nichts übrig? Der vielbewunderte Meister, von dem Scheurl in seinem Nekrolog die Worte schrieb: „Alle Deutschen treten hinter dir zurück; die Italiener, sonst so ruhmstüchtig, bieten dir die Hand; die Franzosen begrüßen dich als ihren Meister“ hätte nichts geschaffen, was die Fähigkeit hat, noch zu uns Menschen von heute zu reden? Er wäre lediglich der Schulmeister gewesen, den uns die öden Altarwerke, der Tanzmeister, den uns die Judithbilder, der Zotenreißer, den die Buhlschaften zeigen? Pastorenhafte Salbatern, höfische Geziertheit und humorloser Witz — das wäre die Note von Cranach.

Nein, es bleibt trotzdem von Meister Lucas etwas anderes. Ein Immortellenkranz ist um sein Haupt geschlungen. Denn Cranach war der deutscheste der Deutschen. Was seine Schwäche zu sein scheint, wird zum Vorzug, wenn man sich endlich entschließt, jeden Vergleich mit fremder Kunst zu lassen, wenn man ihn lediglich als Produkt unserer heimatlichen Erde auffaßt.

„Italien, du schöne Buhlerin, unwiderstehlich sind deine Reize jedem deutschen Herzen, und unserer Besten mancher hat über dir seiner rechtmäßigen Heimat vergessen, um sich fortan nur in deine Farben zu kleiden.“ Mit diesen Worten beginnt Thausing einen Abschnitt seines Dürerbuches und berührt damit eine für die Beurteilung des deutschen Kunstschaffens über-

aus wichtige Frage. Denn niemand wird leugnen, daß in formalen Dingen unseren Künstlern die Berührung mit Italien viel wichtige Anregungen brachte. Sie erwarben sich im Süden einen reineren Geschmack. Sie lernten bildmäßig komponieren, lernten die Farbe meistern, wurden angeregt, den Bewegungsgesetzen des nackten Körpers nachzugehen, ihre ganze Kunst auf eine feste, wissenschaftlich bereitete Grundlage zu stellen. Von gotischer Verzwicktheit zu stilvoller Schönheit — das war der Entwicklungsgang Albrecht Dürers, und seine „Vier Apostel“ beweisen, daß monumentale Größe sich sehr wohl mit deutscher Eigenart verträgt. Trotzdem läßt sich die Empfindung nicht ganz abweisen, daß durch den italienischen Einfluß, der seit dem Beginne des Cinquecento in immer höher steigenden Wellen sich geltend machte, auch gewisse entwicklungsfähige Keime, die im deutschen Boden geschlummert hatten, jählings erstickt wurden, daß das Streben, den Italienern es gleichzutun, den Charakter unserer Künstler nivellierte, sie aus knorrig selbständigen Querköpfen zu akzentlosen Kosmopoliten machte. Der alte Holbein liefert dafür ein Beispiel. Gewiß, die Passionsbilder, die er in seiner Jugend malte, sind barbarisch und roh. Der Sebastiansaltar, mit dem er seine Tätigkeit abschloß, zeigt eine ruhige abgeklärte Schönheit. Aber im Streben nach dieser Schönheit mußte er auf die hanebüchene Kraft, auf das forsche Drauflos-

gehen verzichten, das bei aller Roheit in seinen Jugendwerken so fesselt. Es ist, als hätte ein wilder Kerl sich ein Feiertagskleid angezogen, das ihn nun veranlaßt, nur noch wohlabgemessene, würdevoll bedächtige Bewegungen zu machen. Oder man denke an Burgk-mair. Seine Lebensarbeit zielte darauf ab, ein möglichst elegantes Italienisch sprechen zu lernen, und seine Eigenart besteht lediglich darin, daß, so fließend er es spricht, doch der schwäbische Dialekt ihn manchmal zu einer falschen Vokabel, zu einer unromanischen Wendung verleitet. Oder die Schüler Dürers: Barthel Beham und Penz? Gewiß, man bewundert die Stil-reinheit, zu der sie sich im Süden erhoben. Es muß deutschen Bären sehr schwer geworden sein, ein so künstliches Menuett zu erlernen. Doch um die Form-schönheit der Romanen bemüht, gaben sie die eigene Persönlichkeit preis, wurden zu Planeten, die selbst nicht mehr leuchtend um die Sonne fremder Meister kreisten. Es gilt schon für diese Künstler, was später Schwind über Cornelius und Kaulbach schrieb: „Man muß malen, wie einem der Schnabel gewachsen ist. Insbesondere kann die Nachahmung der Italiener uns in der Regel nur unserem eigenen Wesen entfremden. Es schwankt jeder, der seine Muttersprache verlernt hat.“

Auch Cranach wurde von den Ideen der Renaissance berührt. Sein Sohn Hans, der lange in Italien weilte,

mag ihm viel Wunderbares von all den herrlichen Bauten erzählt haben, die er im Süden sah. So hatte auch der Alte seine Freude an dem neuen ornamentalen Formenschatz, der damals über die Alpen nach Deutschland kam. Den bethlehemitischen Kindermord läßt er vor einer Art Triumphbogen spielen, auf dessen bunten Marmorquadern antike Statuetten stehen. Die heilige Sippe setzt er in eine Loggia mit reichen korinthischen Säulen und bringt in den Bogen Medaillons nach Art derer an, die man auf den Bildern des Mantegna sieht. Jesus als Schmerzensmann steht vor einem prunkvollen Renaissancebau. Christus in der „Pietà“ hat auf einem Marmorsarkophag Platz genommen. Arkaden mit Robbia-Reliefs bilden in der Messe des Gregor, in den Bildern des Augustin und Johannes den Hintergrund. Auch mit den formalen Bestrebungen seines Zeitalters berührt er sich darin, daß er in lebensgroßen Figuren gern dem Linienfluß nackter Körper nachgeht. Und einige Venusbilder beweisen, daß er von spröder Eckigkeit immer mehr zu weichem Wohlklang der Form gelangte.

Doch im allgemeinen blieb das eine Lympe, die sich nicht mit seinem Blute verband. In einer Zeit, als die Studienreise nach Italien anfang, für jeden deutschen Künstler *conditio sine qua non* zu werden, war Cranach fast der einzige, der diese Wallfahrt nicht machte. Kein anderer damals stand den Großen des

Auslandes so gleichgültig und verständnislos gegenüber. Kein anderer ging mit so dickfelliger germanischer Starrköpfigkeit seinen Weg. Und aus dieser Starrköpfigkeit erklären sich alle Mängel, die das romanisch geschulte Auge in seinen Werken stören.

Irgendwelche „Schönheit“ wird man in Cranachs Oeuvre vergeblich suchen. Namentlich in der Anordnung ist er hilflos wie ein Kind. Während die andern nach harmonischer Gliederung ihrer Werke streben, herrscht in Cranachs vielfigurigen Bildern ein unglaublich wirres Gewutzeln. Planlos, ganz wie der Zufall es ihm eingab, sind die Figuren über die Fläche verteilt. Auch als Maler des Nackten befriedigt er gewöhnlich kaum die bescheidensten Ansprüche. Es spricht aus seinen Werken nicht jenes ernste Aktstudium, wie es die andern jener Tage betrieben, sondern er pinselt ganz schablonenhaft, ohne jedes tiefere Verständnis seine nackten Körper herunter. Noch weniger beunruhigen ihn koloristische Probleme. Während die andern sich um jene einheitliche Tonskala mühten, die den Werken der Venezianer ihren musikalischen Wohlklang gibt, hält Cranach, ganz im Sinne Michel Wohlgemuts, an einer harten unkultivierten Buntheit fest. Namentlich ein schrilles lautes Ziegelrot kehrt, jede ruhige Harmonie zerreißen, fast in allen seinen Werken wieder. Schließlich mangelt ihm sogar das Raumgefühl. Die Menschen sind nicht körperhaft in den

Raum gesetzt, sondern sie scheinen aus Bilderbogen ausgeschnitten und auf einen flachen Theatervorhang gepappt.

Doch nicht die Korrektheit macht den Künstler. Trotz aller Mängel möchte man Cranachs Werke nicht anders. Man hätte Furcht, es ginge ihnen der Stempel der Persönlichkeit, der feine Duft der Ursprünglichkeit verloren, den sie so, wie sie sind, in so anziehender Weise haben. Bei allen andern hat man das Gefühl, daß sie die eigenen Instinkte verleugneten, um einem fremden Schönheitskanon sich unterzuordnen. Cranach wirkt wie ein Naturbursche, der das, was er auf dem Herzen hat, frisch von der Leber weg sagt. Friedrich Schlegel definierte bekanntlich den deutschen Künstler mit den Worten: „Er habe entweder gar keinen Charakter oder er müsse den der altdeutschen Meister haben: treuherzig, spießbürgerlich und ein wenig ungeschickt.“ Bei diesen Worten dachte er an Cranach. Man kann einem Vogel nicht beibringen, daß er nach künstlichem Takt, in anderer Tonleiter singt, als die Natur es ihm eingibt. So darf man auch von Cranach nicht fordern, daß er ein anderer sein möchte, als sein Vaterland ihm zu sein erlaubte. Ein Künstler schwebt nicht in der Luft. Nur aus dem Boden, auf den das Schicksal ihn stellte, kann er den Duft seiner Werke saugen. Und denkt man an das Wittenberg von damals, an die Atmosphäre, in der er lebte, sucht man



aus Geschichtswerken das Bild der Epoche sich aufzubauen, so fühlt man das Bodenwüchsige seiner Kunst, fühlt wie phrasenlos und schlicht er das niederschrieb, was sein scharfes Malerauge ihm zeigte, fühlt, daß Cranach die Physiognomie seines Zeitalters am unmittelbarsten, treuesten wiedergab.

Ich sagte vorhin, daß Cranachs Bildnissen die Größe fehlt, daß sie große Männer zu Philistern machen. Die Frage ist aber: konnte er Größe malen, wenn keine vorhanden war? Gibt nicht gerade die Note der Spießbürgerlichkeit seinen Werken das Cachet der Echtheit? Was sind das für vorsintflutliche Gestalten, diese ernestinischen Fürsten: dieser Friedrich, der wegen seines Phlegmas der Weise genannt wird; diese Sibylle von Cleve-Berg, die alljährlich ihrem Gatten einen Koller mit der sittsamen Inschrift „Alles in Ehren“ stickt; dieser Johann Friedrich, dessen Großmut darin bestand, daß er während seiner Innsbrucker Gefangenschaft „alle Tage kleine Müntze für ein paar Thaler ungefährlich in Papierlein wickeln und zur Seiten legen ließ, welche seine Fürstliche Gnaden dann mit eigener Hand fremdten Wandersleuten, wenn sie deren ansichtig worden, zum Fenster hinab wurffen“. Man denkt an Paulis „Schimpf und Ernst“, denkt an die Memoiren des Hans von Schweinichen, wenn man von den unflätigen Saufereien liest, die auf den Jagdschlössern stattfanden. Thomas Theodor Heine könnte

die Szene zeichnen, wie bei den Turnieren immer vier Knappen sich aufstellen mußten, um ihren fetten, schwerfälligen, aufgeschwemmten Herrn, der zum „Stechen“ ausreiten wollte, auf das Pferd zu heben. Cranachs Bildnisse der sächsischen Kurfürsten sind also wahrer als diejenigen, die Dürer und Tizian von denselben Herrschaften malten. Denn Dürer legte in den Kopf des dicken Friedrich seine eigene Faustnatur, Tizian in den Kopf des großmütigen Johann Friedrich seine eigene Vornehmheit hinein. Bei Cranach sind sie zum Wandeinrennen dumm. Er malte sie in ihrem ganzen Phlegma, ihrer ganzen Schläfrigkeit und alkoholisch-gichtischen Schwere; malte die Damen des Hofes in ihrer ganzen provinziell hausbackenen Bravheit. Es ist Serenissimusstimmung über die Bildnisse gebreitet. Der gute Landesvater und die liebe Landesmutter erscheinen ganz so, wie der loyale Bürger eines patriarchalisch regierten Duodezstädtchens sie sich denkt. Auch die Figur des braven Kindermann war, nach den Bildnissen der Hofschranzen zu schließen, schon dem 16. Jahrhundert bekannt.

Doch nicht nur seine Bildnisse, auch seine übrigen Werke geben diesen Eindruck der archivalischen Treue. Wenn die Kunst irgendeines Meisters, ist die Cranachs „Spiegel und Chronik“ ihrer Zeit. Das Deutschland des Till Eulenspiegel, der Bauernkriege und der Wiedertäufer fand in ihm den genauesten Chronisten.

Zu Freitags „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ liefert er die dokumentarischen Belege.

Der Deutsche muß ja in Cranachs Tagen ein seltsam verzwickter, derber, knorrig struppiger Kerl gewesen sein. Man braucht nur die Holzschnitte der deutschen Kleinmeister in Hirths kulturgeschichtlichem Bilderbuch zu betrachten, da gewinnt man eine Vorstellung von der Zeit, als Hinkende, Bucklige, Blöde; Henker, Pilger, Gaukler und Quacksalber; Sackpfeifer, Ablassverkäufer und Wallfahrer; Schalksnarren, Landsknechte, Rattenfänger und Bärenhäuter unser Deutschland bevölkerten. Es herrschte in allem, auch in der Kleidung, die Vorliebe für das Affenteuerliche, Naupengeheuerliche, die Freude am Hanebüchenen, Groben. Schwerfällig oder fahrig sind die Bewegungen, schrill, grell, idiotenhaft die Mienen. Philisterhaftigkeit mischt sich mit Roheit und verdrehtem, störrischem Eigensinn. Kerle mit holperigen Knien, dicken Krampfadern und schwieligen Ellbogen schreiten wie steifgefrorene Hanswürste daher — eine Armee von Wahnsinnigen, die die Erde ausgespien.

Bilder, die uns einen Begriff von diesem rüpelhaften, rappelköpfigen und doch so urwüchsigen Deutschland der Reformationszeit vermitteln, gibt es wenige. Nur aus der früheren Zeit haben wir die Werke des alten Holbein mit ihrer kannibalischen Freude am Schinden und Raufen, an groteskem, zerlumptem,

barockem Gesindel. Später ging das Streben der Künstler nach Vornehmheit. Dürer bedauerte, daß er in seiner Jugend die krausen, holperigen Gestalten viel zu sehr geliebt habe. Und alle Jüngeren, die ihm folgten, mühten sich um anmutige, geschmeidige Eleganz. Cranach als einziger blieb der kernige, eckig hanebüchene Deutsche. Lebte er heute, so würde er ein Bauernmaler sondergleichen sein. Zeugnis ist das Fuhrmannsbild in der Gottesackerkirche in Grimma: mit dem Bauer, der seine Peitsche schwingt, und dem Leiterwagen, der schwer über den staubigen Feldweg rumpelt. Zeugnis ist ein zweites Bild des nämlichen Zyklus: die vierschrötigen Arbeiter, die mit Getreidesäcken hantieren. Und diese Freude am knorrigen, derb bäurischen gibt auch seinen Bibelbildern ihren herben, würzigen Reiz.

Wir haben uns ja gewöhnt, die Gestalten der Bibel mit den Augen Raffaels zu betrachten. Christus ist uns der schöne Olympier, Paulus der mantelumwallte griechische Philosoph. Der Idealismus hat uns den Sinn für das Ungeschminkte, der Pomp der Linie die Freude an der Wahrheit genommen. So werden die Bibelbilder Cranachs zunächst als unedel und roh empfunden. Denn sein Christus ist eine Jammergestalt, ein geschundener armer Schnorrer. Seine Maria bei der Grablegung wischt sich mit der dicken blauen Schürze wie eine stumpfsinnige alte Bäuerin die Augen.

Oder dieser Petrus, dem Christus die großen, plumpen, staubigen Füße wäscht? Dieser Johannes, der auf dem Ölberg schnarcht wie ein Bauer, der auf seinem Kartoffelsack einschief. Weiter die Roheiten bei der Leidensgeschichte. Fußtritte wechseln da mit gemeinen Schimpfworten und sakrischen Flüchen. Ein Kerl tritt den Heiland mit seinem schweren, nägelbeschlagenen Stiefel in den Bauch, ein zweiter stößt ihn mit dem Lanzenschaft ins Genick. Und die Zuschauer freuen sich darüber. Einer windet sich vor Lachen, ein anderer dicker, kleiner, bössartiger Kobold sperrt Maul und Nase auf, um alles zu sehen.

Gewiß, für zartbesaitete Gemüter ist das nicht. Die griechischen Thermen waren schöner als der nazarische Schindanger. Doch daran hat nicht Cranach, sondern der Geist des Christentums die Schuld. „Die unglückseligen Künstler, was mußten sie malen: entweder Missetäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren.“ So hat Goethe bekanntlich über die christliche Kunst geschrieben. Cranach schildert die Dinge mit nüchterner Sachlichkeit. Mag er Anastasius darstellen, dem dicke Nägel in die Hirnschale getrieben werden, oder Bartholomäus, der seine abgezogene Haut wie ein Kuhfell hält — er verarbeitet strikt die Legende. Und merkt man ihm zuweilen die Freude an, die ihm diese unflätigen Rüpeleien machen, so äußert sich darin auch nur die liebe deutsche Lust am



Raufen, Keilen, Gläserzerbrechen und Prügeln. Nicht mehr aus den knickebeinigen Spitalern und rabiaten Zuchthäuslern, die auf den Passionsbildern des alten Holbein ihr Wesen treiben, setzen seine Werke sich zusammen. Es lebt in ihnen, möchte man sagen, mehr der deutsche Schutzmann, der gewesene Unteroffizier, der, wie vorher an Rekruten, nun an den armen Zivilisten seine Berserkerwut, seine bestialischen Instinkte ausläßt. Christus in seiner braunen Kutte sieht wie Wilhelm Dieffenbach aus, wie ein verbohrter, unter Polizeiaufsicht gestellter Vegetarianer, in dem „eine Schraube los ist“. Gendarmen führen unter Puffen und Stößen das staatsgefährliche Subjekt vor die hohe Obrigkeit. In einem deutschen Amtsgericht gehen die Verhandlungen vor sich. Und was sind das alles für verzwickte, seltsam deutsche Gestalten, die den Zuschauerraum füllen. Man weiß, was für ein rauher, harter, knochiger Menschenschlag sich auf den Bildern Eduard von Gebhardts bewegt. Man kennt all die Vagabunden, Buschklepper, Kupplerinnen, Zuhälter und Trödler, die feisten Bettelmönche, und verhungerten Schulmeister, die rotnäsigen Weinschwelger und dicken Würstelkrämer, die in den Werken von Hendrik Leys und Hans Schwaiger vorkommen. Für alle diese Meister war Cranach die hauptsächlichste Quelle. Mag es um Landsknechte, Nachtwächter, Pfeifer und Trommler, um fette Pastoren oder strenge Richter sich han-

deln — jede Gestalt ist ein Charakter von starrer, strammer Härte. Er schildert das Evangelium im deutschen Bauernstil. Seine Apostel sind wirklich Arbeiter und Fischer, mit schwieligen, plumpen Händen und wetterharten, durchfurchten Gesichtern. Sein Petrus ist kein Heros, sondern der gutmütige, alte Pfortner des Himmels, zu dem das deutsche Volkslied ihn machte. In seinen Schächern hat er Verbrechertypen geschaffen, die an die Strolche Hans Baluscheks, oder an Oberländers fideles Gefängnis mahnen. Es sind die nämlichen Kerle, wie sie die Polizei noch heute auffischt, wenn sie Razzia in den Spelunken der Vorstädte hält. Und welch anheimelnden Stumpfsinn haben all jene andern, die sich in Verehrung um den Heiland scharen. Man sehe, mit welcher ungeschickter Reverenz der Bauer auf der Anbetung der Hirten seinen speckigen, abgegriffenen Filzhut lüftet, sehe die salbadernde Frau Gevatterin, die bei der Kreuzigung die Maria tröstet, sehe die vertrottelten, gescherten Kerle mit ihren Zipfelmützen und dicken Knütteln, die bei der Geburt des Christkinds in so atemloser Steifbeinigheit nahen. Es lebt in Cranachs Bildern der Bauer von einst und der Bauer von heute: der Mensch mit den spindeldürren Beinen und den schweren Nagelschuhen, der Mensch mit den Bartstoppeln, die acht Tage alt sind, und den ungelenken, von der Gicht krummgebogenen Fingern; der Mensch, der das Fenster seiner Stube nie öffnet

und seine dicke, verschwitzte Wintermütze auch im Sommer trägt, der rülpfende, grunsende, spuckende, schnupfende, stinkende Kumpan, dem wir in den Reimchroniken jener Jahre und heute in den Eisenbahnwagen vierter Klasse begegnen.

Doch nicht nur das Deutschland mit seinen Rüpelmanieren, auch das Deutschland mit seiner Zartheit, seiner liebenswürdigen Kleinstädtereiernt man kennen. Es werden Stimmungen lebendig, wie wir als Kinder sie hatten, wenn wir in der Dämmerstunde den Erzählungen der Großmutter lauschten. Es leben die Jahre auf, als wir mit dem Ranzen zur Schule gingen und der Religionslehrer uns von Adam und Eva, von Abraham und Isaak sprach.

Cranach und die Italiener — das bedeutet zwei Welten. Denn Michelangelo in der sixtinischen Kapelle malte Gottvater als das Fatum, als den Weltenschöpfer, der durch den Äther kreist. Cranach in seinem Wiener Bilde zeigt ihn als lieben Gott, als den freundlichen Großpapa, wie wir als Kinder ihn dachten. Herzlich nimmt er die beiden Menschlein bei der Hand, zeigt ihnen das wunderherrliche Stück Erde, auf dem sie wohnen dürfen, wenn sie reine, keusche Menschlein bleiben. Und mit aufgesperrtem Mund, dumm wie Ölgötzen, lauschen sie den Worten des gütigen Mahners. — Malen die Italiener eine Bathseba, so ist sie ein üppiges, nacktes Weib. Denn schließlich muß sie doch nackt sein, um



die Aufmerksamkeit Davids zu erregen. Doch im Deutschland Cranachs war kein Vollbad, im besten Falle ein Fußbad üblich. So bringt die Cranachsche Bathseba es fertig, allein durch den Reiz ihrer frischgewaschenen Füßchen unlautere Gedanken im Kopf Seiner biblischen Majestät zu entfachen.

Weiter das Deutschland mit seinem Kindersegen, mit seiner Spinnstubenstimmung, seinen Damenkränzchen. Ich entsinne mich eines alten Lehrers, der jedesmal, wenn er in die Schulstube trat, das Fenster öffnete mit den Worten: Jungens, Jungens, hier riecht's nach Jungens. Auch die Werke Cranachs riechen nach Kinderfleisch. Die heilige Sippe ist ein Thema, dem man fast nur in der deutschen Kunst begegnet. Indem die Maler die Verwandtschaft Marias schilderten, malten sie gleichzeitig eine deutsche Spinnstube: Gevatterinnen und Nachbarinnen, die von ihren Sprößlingen begleitet beim Kaffeeklatsch sitzen. Bei Cranach sieht man ein Baby, das an der Mutterbrust saugt, ein anderes, das auf ein Hundchen steigt, zahlreiche ältere, die allerhand Schabernack treiben. Und eine ähnliche Kinderstubenstimmung ist über viele andere Werke gebreitet. Der bethlehemitische Kindermord geht zwar auf einem Marktplatz vor sich. Trotzdem denkt man an eine muffige, enge Stube, wo kleine Kinder am Sonnabend gebadet werden und schmutzige Windeln am Ofen trocknen. Wo es irgendwie angeht, bringt Cranach

solche naseweisen, talkigen Kinder an. Wie Vogel-  
schwärme umflattern sie Gottvater und den zum Himmel  
fahrenden Heiland. Wie Kaulquappen oder Seerobben  
lagern sie sich auf dem Abhang des Berges, um neu-  
gierig der Anbetung des Christkinds zuzuschauen. Sal-  
badernd drängen sie sich bei der Pietà an den Heiland  
heran. Oder bei der Flucht nach Ägypten falten sie mit  
so putzigem Ernst die Hände, als ob sie das Verslein  
sprächen: ich bin klein, mein Herz ist rein, soll niemand  
drinnen wohnen, als Gott allein. Von den eleganten  
Putten der Italiener sind diese Cranachschen Engelchen  
so verschieden wie möglich. Desto mehr ähneln sie  
Bauernkindern, die sich Gänseflügel auf den Rücken  
gebunden haben. Und die Mandorlen wirken, als käme  
ein Zug kleiner Kinder daher mit jenen Luftballons, die  
auf der Oktoberfestwiese verkauft werden.

„Muttersprache, Mutterlaut, wie so wonnig, wie so  
traut.“ An diese Verse denkt man auch — halb spöt-  
tisch, halb gerührt — wenn man in italienischen Gale-  
rien unvermutet auf eine Cranachsche Madonna stößt.  
Man wähnt sich in die Heimat versetzt, glaubt ein deut-  
sches Volkslied zu hören. Ohne daß man sagen könnte,  
warum. Denn äußerlich unterscheiden sich die Cra-  
nachschen Madonnen kaum von denen der italienischen  
Meister. Eine junge Frau hat ein Baby auf dem Schoß.  
Das Baby hält eine Weintraube, umhalst die Mutter,  
lächelt den kleinen Johannes an. Dieses Motiv kommt

bei Perugino und Bellini ebenso häufig wie bei Cranach vor, und es ist nur ein nebensächlicher Unterschied, daß über den italienischen Bildern oft ein Baum mit tiefglühenden Orangen, über den deutschen ein Baum mit rotbäckigen Äpfeln sich wölbt. Auch das Blondhaarige haben die italienischen Madonnen mit den deutschen gemein. Sie werden blond gemalt, teils weil in einem Lande, wo das Brünnette überwog, das blonde Haar seiner Seltenheit halber geschätzt war, teils weil es die Sanftmut und Milde Marias ausdrücken sollte. Trotzdem!

Singe, sprach die Römerin, und ich sang zum Norden hin:  
Nur in Deutschland, ja nur in Deutschland  
Da soll mein Schätzlein wohnen.

In diesen Worten des Studentenliedes ist gesagt, worin für uns der Zauber dieser Marien liegt.

Nicht alle haben sie ihn. Bei Bildern, in denen Maria als Himmelskönigin auf dem Halbmond thront, liegt das Anheimelnde nur in dem Gegensatz, in dem die glitzernde Königskrone zu dem schüchtern befangenen Wesen des Mädchens steht. Ein einziges Mal mauschelt er auch, stellt Maria als brünnette Jüdin, das Christkind als einen klugen Judenbub dar, der das Ringlein an den Finger Katharinas steckt.

Doch solche Dinge sind Ausnahmen. Lieb und vertraut sind uns seine Marien deshalb, weil sie eine so altväterisch herzliche, gemütliche Biedermeierstimmung

haben. Ist die Geburt des Christkinds gemalt, so denkt man an unsere nordischen Bauernhäuser, wo in der großen Diele die Menschen ungetrennt von den Kühen, Schweinen und Hühnern hausen. Josef, der ja überhaupt in der biblischen Geschichte eine so wenig beneidenswerte Rolle spielt, ist bei Cranach ein guter komischer Menelaus.

Joseph bei der Krippen saß,  
Bis daß er schier erfroren was.

Joseph der zog sein Höslein aus  
Und macht dem Kindlein zwei Windelein draus.

So heißt es im Volkslied und so ist er bei Cranach. Brummig und halb geärgert bringt er die alte schlecht brennende Kerze in Ordnung, damit die Bauern, die zur Begrüßung gekommen, das kleine Wunder, an dem er unschuldig ist, anstaunen können.

Und es ist wirklich ein Wunder. Denn Cranach ist ein Kindermaler sondergleichen. Nie zeigt er den Gottessohn, der schon auf dem Arm der Mutter sich als Kronprinz des Himmels fühlt. Er zeigt das liebe Jesulein des Volksliedes, den kleinen Kerl, der seine Fußzehen in den Mund steckt und die Windeln beschmutzt. Ebenso ins Irdische übersetzt, eine einfache Kleinstädterin ist Maria. Alle eigentliche Schönheit, alles Interessante, Pikante, Temperamentvolle fehlt ihr. Zu ihren italienischen Schwestern verhält sie sich ähnlich wie die

Frau Gräfin von Gleichen zu der warmblütigen Orientalin, die ihr Herr Gemahl aus dem heiligen Lande mitbrachte. Aber keusch und schlicht ist sie, sinnig und treu. Es liegt etwas herzerwärmendes in dem mütterlichen Blick, den sie aus ihren wasserblauen Augen auf ihr niedliches Baby richtet. Zu diesen wasserblauen Augen stimmt das asch- oder semmelblonde Haar. Nie trägt sie einen Heiligenschein, hat auch nicht die kokette Coiffüre, die mondäne Eleganz ihrer italienischen Schwestern. Während den italienischen Malern von damals das Frauenhaar eine Quelle immer neuer Inspirationen ist, mag es in weicher Wellenlinie die Stirn umsäumen oder fein an den Schläfen sich kräuseln oder in dichter Fülle in den Nacken herniederwogen, denkt man bei Cranach immer an die deutsche Provinzlerin, die ihren Kamm, früh wenn sie Toilette macht, in Wasser taucht und sich Abends eine Nachtmütze aufsetzt, damit die Lockenwickel halten. Und in dieses semmelblonde breitausgekämmte Haar hat sie nun ein schmales schwarzes Samtband geschlungen oder einen dünnen Schleier darübergerbreitet, vielleicht auch ein selbstgesticktes Haubchen daraufgesetzt. Es ist alles spießbürgerlich, alles unsäglich kleinstädtisch. Und doch wie lieb. Luther gab die Botschaft der Verkündigung: Ave Maria gratia plena mit den Worten wieder: Sei gegrüßt, du liebe Maria. Die schlichte Herzlichkeit dieser Worte atmen auch die Marienbilder Cranachs. Immer

fühlt man, daß diese Hand am Samstag ihren Besen führt. Stets ist Maria die geplagte Hausfrau, die eigentlich gar keine Zeit hat, so müßig dazusitzen. Gleichwohl strahlt sie vor Glück, weil ihr hübsches Baby so umschwärmt wird. Ja, ihr Mutterstolz ist so groß, daß sie nicht einmal böse wird, wenn sie ein warmes Naß auf ihrem Sonntagskleid fühlt.

Ganz ebenso deutsch wie Maria, muten all die zierlichen kleinen Mädchen an, die ihr als Begleiterinnen gesellt sind. Es gibt ja gute und böse Mädchen. Selbst in dem ehrbaren Wittenberg muß es böse Mädchen gegeben haben. So scheiden Cranachs Mädchentypen sich in diese beiden Kategorien. Man denkt an die Verse des Liedes:

Es waren mal zwei Schwestern,  
Ich weiß es noch wie gestern.  
Die eine, namens Adelheid,  
War stolz und voller Eitelkeit.  
Die andre die hieß Kätchen  
Und war ein braves Mädchen.  
Die Adelheid trank roten Wein,  
Dem Kätchen schenkt sie Wasser ein.

Die bösen Mädchen sind bei Cranach überaus putzsüchtig. Mit dicken Ringen haben sie ihre Finger bespickt. Schwere goldene Ketten baumeln um Hals und Brust. Einen großen roten Samthut haben sie unternehmend sich aufgesetzt, wie ihn eigentlich nur Ko-

kotten tragen. Und mit ihren schwarzumränderten Augen blinzeln sie so vielsagend, mit ihrem roten Mündchen lächeln sie so schnippisch, wie es eigentlich auch nur Kokotten dürfen. Das sind die Sünderinnen, die in den Judithbildern ihre halsabschneidende Kraft bewähren oder in den „Buhlschaften“ dem liebebedürftigen alten Herrn, der sie umhalsen möchte, meuchlings das Geld aus der Tasche stehlen. Manchmal scheinen sich sogar großstädtische Demimondänen in das stille Wittenberg verirrt zu haben. Denn die Dame, die ein Aschaffenburg Bild als heilige Magdalena vorführt, rafft ihr schweres Seidenkleid mit so aparten Geste empor und zeigt ihre weißen Unterkleider so kokett, daß man meint, der ehrbare Cranach habe eine Illustration für das Journal amüsant beabsichtigt. Doch Gott sei Dank, solche schönen Hexen kamen in das abgelegene Wittenberg selten. Cranach malte einmal — für die Kirche in Grimma — ein Bild, wie „der reiche Jüngling Nikolaus drei arme Mädchen vor einem Leben in Schande bewahrt“. Und die guten Wittenberger Patriziertöchterlein waren alle so brav und wohlerzogen, daß sie eines Vereins zum Schutze alleinreisender Mädchen überhaupt nicht bedurften.

O ihr herzigen kleinen deutschen Mädchen, wie hat man euch lieb trotz aller Langweile, die ihr ausströmt. Es ist so dumm, daß auf diesen Heiligenscheinen die pompöse Inschrift Sancta Catharina, Sancta Dorothea,

Sancta Barbara steht. Denn man kann so brave Backfische nur Käthchen, Dortchen und Bärbelchen nennen. Man muß es obendrein noch in sächsischem Tonfall aussprechen. Man denkt an das Ballgespräch: Kennen Sie Ibsen? Nein, wie macht man denn das? Doch gerade diese Gänseblümchenschönheit hat etwas rührend Bezauberndes. Auch die Ehrendamen, wie die Madonna, tragen gewöhnlich ihr semmelblondes Haar breit ausgekämmt und sehen dann aus wie die Firmlinge, die am Ostersonntag in weißen Kleidchen, das Gesangbuch in der Hand, schüchtern, frisch gewaschen zum Abendmahl gehen. Das Grübchen im Kinn, das Stumpfnäschen, die spärlichen Augenbrauen steigern noch den Eindruck bescheiden kindlicher Sanftmut. Und wie schonen sie ihr gutes Kleid. Welche Qual muß es sein, überhaupt dieses Kleid zu tragen. Es ist doch grausam, daß die kleinen Brüste in ein so hohes Mieder gepreßt sind. Es ist zwar anständig, aber hygienisch nicht ratsam, sechs oder sieben Unterröcke übereinander zu tragen. Und diese schweren Kleider sind obendrein mit dem ganzen Familienbesitz an Schmucksachen und Geburtstagsgeschenken behängt. An einer schmalen Goldkette funkelt ein sinniges Medaillon. Sind die Haare, wie es manchmal vorkommt, in dicken Stefanieflechten um den Kopf gelegt, so lastet darüber noch ein silbergesticktes Häubchen. Auch Vergißmeinnicht und weiße Rosen, Federn und Glasperlen sind an möglichst un-



passender Stelle in das Haar gesteckt. Die weiße Schürze, die sie als fleißige Aschenbrödel tragen, legen sie auch als Heiligen nicht ab. Samtbänder mit geschmackloser Stickerei und goldgestickte Borden, die sie als brave Mädchen selber anfertigten, zieren Hals und Kleid. Manchmal zeigen sie infolge des Stubenlebens, zu dem sie verurteilt sind, auch schon Neigung zum Embonpoint. Einen dicken Fettansatz hat das Kinn. Speckig rot sind die Finger, die sie behäbig über den Magen legen. Sanct Ursula sieht dann wie eine Fleischerstochter aus, die täglich zum Frühstück Würstchen mit Sauerkraut isst. Doch der Sinn für Goldschnittlyrik, die Freude an Gartenlaubenromanen ist ihr trotz dieser prosaischen Neigungen geblieben. Namentlich in dem Bilde der heiligen Barbara hat Cranach einen Ewigkeitstypus geschaffen. Das ist das deutsche Mädchen, sinnig und minnig, nicht sehr geistvoll, ohne viel Temperament, nicht in Leidenschaft erglühend, aber lieb, brav und freundlich, durch ihre Anwesenheit, ihre stille Güte erwärmend; das deutsche Mädchen, das ihrem Verlobten selbstgestickte Hausschuhe zum Geburtstag schenkt und mit „Schmücke dein Heim-Kunst“ sich beschäftigt; das deutsche Mädchen, das in der Küche Bescheid weiß und Poesien im Stammbuch sammelt; das die gute Stube schön rein hält, das „Lied an die Jungfrau“ spielt und abends im Mondschein träumt. Es ist Kalbsbraten, aber Kalbsbraten mit Lyrik. Verißmeinnichtstimmung,

etwas wie der Duft von blühenden Linden ist über Bilder der Art gebreitet. Cranachs junge Mädchen sind die Urgroßmütter derer, die bei dem freundlichen Ludwig Richter zur Dämmerstunde mit dem Liebsten im Arm sittsam durchs Kornfeld wandeln.

Allegorische und mythologische Szenen geben ihnen auch Anlaß, nackt ihr zierliches Körperchen zu zeigen. Wahrscheinlich rührt ja der Jungbrunnen, das wunderherrliche Bild der Berliner Galerie mit den verhutzelten alten Weibern, die auf der einen Seite auf Schubkarren nach dem Wasserbecken gefahren werden und auf der andern, nachdem sie eine Zeitlang in der Flut geplätschert, als niedliche Jüngferchen ans Ufer steigen, nicht vom alten, sondern vom jüngeren Cranach her. Auch von den mythologischen Bildern, an die man vorzugsweise denkt, wenn Cranachs Name genannt wird, werden neuerdings manche seinem Sohne Hans überwiesen, der 1537 in Bologna starb. Doch selbst wenn das richtig ist, geht daraus nur hervor, daß die Söhne mit Talent ihrem Vater folgten. Der alte als erster stellte die Themen fest. Nächst Dürer war er der erste, der den Gestalten der alten Märchenwelt Bürgerrecht in der deutschen Kunst verlieh.

Es ist ja interessant, zu verfolgen, wie die Antike ihren Einzug in die deutsche Geisterwelt hielt. In den Volksbüchern des 15. Jahrhunderts sind die ersten Spuren zu finden. Schon als „Blockbuch“ wurde ein kleiner

Bädeker für die nach Rom wallfahrenden Pilger veröffentlicht, worin von Romulus und Remus, von Marcus Curtius und anderen Helden des alten Rom erzählt wird. Dann nach Erfindung der Buchdruckerkunst erschienen deutsche Bearbeitungen der verschiedensten alten Stoffe. Man las die „schöne Historia, wie Troja die köstliche Stadt zerstöret ward“, las Äsops Fabeln, las die Geschichte Alexanders des Großen. Und es ist bekannt, wie abenteuerlich in allen diesen Büchern die Antike aufgeputzt ist. Ameisen, groß wie Füchse, die in Indien das Gold aus den Minen ziehen, Tiere mit Menschengesichtern, Quellen, die flüssiges Gold auströmen, goldene Bäume mit künstlichen Vögeln; Greifen und Schwanenjungfrauen, Riesen und Zwerge, Meerweiber und Meermänner, Mißgeburten und Kobolde — das sind die stets wiederkehrenden Dinge. Die Antike hat sich vollständig mit dem deutschen Märchen vermischt. Am Schlusse des 15. Jahrhunderts blickte man dann in die Welt des italienischen Humanismus hinein. Sebastian Brant, der Verfasser des Narrenschiffes, war der wissenschaftliche Berater bei der Illustration der ersten Klassikerausgaben, die in Deutschland erschienen. Dürer lernte die Kupferstiche des Mantegna kennen, malte den Herkules, der die stymphalischen Vögel erlegt, zeichnete den Raub der Amymone, den Raub der Proserpina und all jene andern vom Zauberschauch des Märchens umwitterten Blätter, in denen so

merkwürdig der klare Geist des Hellenentums sich mit nordischer Nebelstimmung eint. Auch Cranach, obwohl er nicht nach Italien kam, wurde mit den Gedanken des Humanismus vertraut. Denn Jacopo de Barbari, der in Nürnberg Dürer so imponierte, hat auch in Wittenberg gewelt, hat mit Cranach zusammen Wandbilder in den kurfürstlichen Schlössern gemalt. Und die Universitätsprofessoren waren gelehrte Herren. Scheurl kann keinen Satz schreiben, ohne daß das *Ceterum censeo* die Antike ist. Melanchthon läßt die Gedichte Anacreons von seinen Schülern in lateinische Verse bringen. Um so seltsamer ist, daß Cranach in dieser gelehrten Umgebung der deutsche Märchenerzähler blieb, nie daran dachte, nach archäologischer Echtheit zu streben. Man kennt jene Bilder des Quattrocento, auf denen Gozzoli die Helena als florentinisches Modepüppchen, Piero di Cosimo den Perseus als fliegenden Holländer — mit roten Trikots und blauem Waffenrock darstellt. Mit ähnlichem Auge hat Cranach in die Welt der Antike geschaut. Entweder er faßt die klassischen Legenden wie romantische Märchen aus der Ritterwelt auf — dermaßen, daß sein Parisurteil lange als Szene aus der Tannhäusersage, auch als Szene aus der Legende Alfreds des Großen gedeutet wurde. Oder er verlegt die Vorgänge ganz unbefangen in das Wittenberg seiner Tage, führt dieselben braven Mädchen, die in seinen Heiligenbildern als Kunigunde, Dorothea oder

Elisabeth auftreten, auch unter mythologischer Etikette vor.

Maitressen pflegt jeder Serenissimus, auch wenn er noch so fromm ist, zu haben. Er ist es seiner Gesundheit schuldig, sich manchmal eine Schäferstunde zu leisten, nachdem er im Schweiß seines Angesichts regiert. Selbst der weise Friedrich von Sachsen trat aus seinem Phlegma heraus, als er die hübsche Hauptmannstochter Anna Weller von Mölsdorf entführte. „Frisch auf, mein Herz, sei unverzagt, die ich begehrt, hab' ich erjagt“ lautet die Überschrift des Holzschnittes, der, wie es scheint, auf dieses Abenteuer Bezug hat. Und wenn man im Braunschweiger Museum das Bild „Herkules am Spinnrocken“ betrachtet, meint man gleichfalls, der dicke Herr mit dem breit ausgestrichenen Bart und der weißen Nachtmütze, der da leutselig schäkernd im Kreise zuvorkommender, junger Mädchen sitzt, sei der Kurfürst Friedrich, der nach Jupiters Beispiel zu den Töchtern seines Landes herniederstieg. Ein Rebhuhn-Stilleben, das an der Wand hängt, weist darauf hin, daß die Szene in einem Jagdschlosse spielt. Fragonard hatte ja später die arkadischen Freuden Ludwigs XV. in ähnlich dezenter mythologischer Verschleierung zu malen.

Doch seltsam. Der nämliche Herr mit dem breit ausgestrichenen sächsischen Kurfürstenbart kehrt in allen mythologischen Bildern wieder. Im Parisurteil, in einen

schweren Stahlharnisch aus der kurfürstlichen Rüst-  
kammer gehüllt, mimt er den phrygischen Hirten. In  
dem Bilde, das man das „silberne Zeitalter“ nennt, hat  
er sich ausgezogen und haut als wilder Mann mit einem  
dicken Knüttel wütend auf seinen Gegner ein. In einem  
Berliner Bild spielt er die Rolle des Apollo, verzückten  
Auges auf die zierliche Diana blickend. Und er hat  
auch Anlaß, verzückt zu sein. Denn Cranachs nackte  
Jungferchen sind allerliebste Käfer. Cranach hat sicher  
in Wittenberg und Weimar wenig Gelegenheit gehabt  
nach dem nackten Modell zu arbeiten. Ward doch  
noch kürzlich aus der großherzoglich-sächsischen Resi-  
denz ein armes Frauenzimmer, das sich durch Modell-  
stehen ernährte, ausgewiesen, weil sie die Moral der  
Akademiker gefährdete. So weiß er vom weiblichen  
Körper nicht viel mehr, als daß er durch gewisse Details  
sich von dem des Mannes unterscheidet. Er ist ihm  
wie den alten Miniaturmalern ein Schreibproblem,  
ein kalligraphischer Schnörkel. Der Leib des Mannes  
ist rötlich-braun, der der Jungfrauen weiß. Jene haben  
Haare an den Beinen, während die Haut der Jungfer-  
chen spiegelglatt und blitzblank ist. Doch gerade weil  
Cranach diese jungfräulichen Intimitäten nur vom  
Hörensagen kannte, hat er in seinen Bildern davon mit  
so verliebter Zärtlichkeit geträumt. Während ihm zur  
Seite die sittenstrenge Barbara Brengel saß, ähnlich  
den verhutzelten, alten Weiblein, die zum Jungbrunnen

gefährten werden, lebten in seinem Kopf die holden Fatamorgana-Gestalten jener andern, die rechts verjüngt aus dem Becken emporsteigen. Die Quellnymphe des Kasseler Museums ist wohl der einzige nackte Körper, den Cranach nach der Natur gemalt hat. Eine ehrbare, recht blöde Dame hat ihm die Reize ihres Körpers enthüllt: einen Körper mit welkender, schlaffer Brust, mit Spitzbauch, dünnen, sehnigen Beinen, dicken, wie geschwollenen Knien, Krampfadern, armseligen, durch das Strumpfband verdorbenen Waden und unglaublich häßlichen, frostbeulenbesäten Füßen. Doch seine andern Jüngferchen schuf er aus der Tiefe seines Gemüts heraus und hat gerade deshalb in diesen Werken Hymnen auf den weiblichen Körper von so unbeschreiblicher Zartheit gedichtet. „Altes Herz, was glühst du so.“ Das glaubt man ihn summen zu hören, während er an den Bildern malte. Man sehe nur die feschen Dämchen, die auf dem Parisurteil sich drehen und winden, von allen Seiten ihre feinen Körperchen zur Schau stellen, als wollte jede dem strengen Preisrichter zurufen: Nicht von vorne, nicht von hinten kannst du solch ein Mädchen finden. Man sehe die kleinen, festen, knospenhaften Busen, sehe die Grazie der Bewegung, sehe wie schämig jede das Allerheiligste deckt; sehe all die Florschleier, die die straffen Gliederchen umkosen, all die Rembrandthüte, Goldketten und Samtbänder, die sie in so paradiesischer Unschuld

ihrem niedlichen Evakostüm gesellen. Die duftige Waldlandschaft, die die Figuren umschließt, steigert noch den würzigen Reiz der Bilder.

Und in diesen landschaftlichen Dingen liegt nun überhaupt Cranachs Größe. In seinen Figurenbildern oft unzulänglich, nur auf historischem Wege zu verstehen, hat er als Landschaftler eine Feinheit, eine Frische, die ihn über die Jahrhunderte hinweg mit den Bestrebungen der Gegenwart verbindet. Man schaue sich daraufhin seine Werke an. Gewiß, es gibt auch Bilder von Cranach, die einen ganz leeren, schwarzen Hintergrund haben. Manchmal sind Straßenpartien aus dem engen, alten Wittenberg dargestellt: hochgiebelige Häuser, die ihre krausverzierten Erker neugierig in die krummen Gassen hinausbiegen. Und in dem Interieurbild, das den Kardinal Albrecht von Brandenburg als heiligen Hieronymus darstellt, hat er eine feine Mönchsidylle im Sinne Carpaccios geschaffen. Mattes Sonnenlicht fällt durch die Butzenscheiben herein, spielt auf der Balkondecke, den schweren, eichenen Möbeln, den Bücherschränken, den Krügen und Zinntellern an der Wand. Doch wo er nur kann, setzt er die Personen in die freie Gottesnatur oder läßt, sogar bei Innenraumbildern, durch das Fenster auf ein Stück Landschaft blicken. Gleich das erste Werk, das man überhaupt von ihm kennt, das Porträt des Wiener Professors Stephan Reuß, ist ein Pleinairbild, stellt den Gelehrten nicht im



Studierzimmer, sondern im Freien dar, wie er über einen schweinsledernen Folianten hinweg in das Grün der Landschaft hinausblickt. In seinen Madonnenbildern ist Maria fast immer so gesetzt, daß man an ihrem Köpfchen vorbei auf eine Felsenburg oder auf einen schönen alten knorrigen Baum schaut, an dem sich faserige Schlinggewächse emporranken. Selbst in Bildern, bei denen andere Meister nie an Landschaftliches gedacht hätten, erhebt sich bei Cranach stets das Prachtexemplar einer alten Tanne oder eine Birke, deren Blättchen im Winde säuseln. Isaak wird geopfert. Das gab den italienischen Meistern nur Anlaß, einen schönbewegten Jünglingskörper zu malen. Bei Cranach sieht man die Opferungsszene kaum. Man sieht ein paar Knechte, die mit ihrem Esel in einer Waldlichtung rasten. Oder Christus betet am Ölberg. Da kniet er vor einem Felsen zwischen krüpplichem Strauchwerk. Er wird gekreuzigt. Da erhebt sich neben dem Kreuzestamm eine alte mächtige Tanne. Man meint, es sei ein Rückfall in die Urreligion; die heiligen Bäume der Germanen sollten den Kreuzestamm von Golgatha überragen. Selbst in der Vorhalle gibt es grünes Buschwerk. Magdalena bereut ihre Sünden vor einem knospenden Ahornbaum. Jacobus blickt, während er sein Martyrium erduldet, auf schöne Bäume und Burgen. Ja, so sehr die deutschen Maler in ihren Stoffen gebunden waren, hat es bei Cranach doch den Anschein, als habe er mit

Vorliebe solche Themen gewählt, die eine reiche Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes gestatteten. Er malt gern Adam und Eva, weil die Darstellung des Gartens Eden ihn reizt. Er malt die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten, nur um das wohlige Gefühl zu schildern, das ein müder Wanderer hat, der in einer lauschigen, stillen Waldecke Rast macht. Einer seiner frühesten Kupferstiche zeigt die Buße des Chrysostomus: einen verwitterten, alten Einsiedler, der inmitten der deutschen Waldnatur neben Rehen und Eichhörnchen dahinlebt. Ein anderes feines Bild führt in das romantische Bergtal, wo der heilige Georg den Drachen tötet; wieder ein anderes in das weltferne Waldesdunkel, wo Hieronymus vor dem Kruzifix betet. Und gerade dieser Sinn für das Waldweben macht uns Cranach so lieb. Weil es als erster — lange bevor Tieck das Wort geprägt — den Zauber der Waldeinsamkeit malte, wecken seine Bilder Empfindungen, die uns weder Jan van Eycks, noch Burgkmairs oder Grünewalds Werke geben.

Denn alle diese Künstler gefielen sich in der Schilderung einer fernen exotischen, in den Farben prächtigen, in den Formen üppigen Welt. Jan van Eyck erzählte den Genter Bürgern von dem Schönen, was er auf seiner Reise in Portugal sah. Südliche Bäume erheben sich. Hochrote Rosen und blaue Trauben leuchten aus tiefgrünen Gehängen auf. Grünewald träumt von einem

phantastischen Orient, von der sinnlich saftigen Natur der Tropen. Unter Palmen wandeln seine heiligen Gestalten daher. Durch die Werke Burgkmairs klingt das Mignonlied:

Kennst du das Land wo die Zitronen blühn,  
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn.

Und gewiß, sie sind wunderbar, die Zypressen-, Lorbeer- und Pinienhaine Italiens. Sie ist majestätisch, die römische Campagna mit ihren ernst feierlichen Linien. Doch wenn uns trotzdem im Süden zuweilen die Sehnsucht nach der Heimat packt, so ist der Grund der, daß wir den Wald vermissen. Die italienische Natur, trotz ihrer erhabenen Liniensprache, behält etwas Totes, plastisch Kaltes. Sie gibt uns die Empfindungen nicht, die wir zu Hause haben, wenn wir im Grünen uns lagern, neben dem kristallklaren Quell, der über moosumwucherte Felsblöcke rieselt; wenn wir dem Sonnenstrahl folgen, der durch die Baumkronen fällt, auf dem Farrnkraut, den Tautropfen, dem alten Wurzelwerk spielt. Nur in Deutschland konnte das Lied „Wer hat dich, du schöner Wald“ entstehen. Nur im deutschen Märchen kommen alle jene Geschichten vor: von greisen Eremiten mit langem silberweißen Bart, die vor ihrer weltfernen Klausen träumen; von Hänsel und Gretel, die sich im Walde verirren; von Rübezahl, der durch den Gebirgswald streift. Dieses Rauschen deutscher Eichen, diesen Geruch von Tannenzapfen möch-

ten wir auch in den Bildern der Maler fühlen. Wir lieben von den Neueren Schwind und Thoma hauptsächlich deshalb, weil sie uns vom Weben, dem Märchenzauber des deutschen Waldes erzählen. Und wir lieben aus dem nämlichen Grunde Cranach.

Es ist nicht bekannt, wo er seine Jugend verlebte. 1472 in Kronach bei Bamberg geboren, taucht er erst als 32jähriger 1504 in Wittenberg auf, nachdem er vorher in Gotha, Nürnberg und Wien gewesen. Doch man stellt ihn sich gern vor, wie er als junger Mensch durch die kleinen Nester des Thüringer Waldes streift, bald auf einer Ritterburg, bald in einer Köhlerhütte rastet. Auch später als Hofmaler klebte er nicht an der Wittenberger Scholle, sah nicht ausschließlich sandige Ebenen um sich. Alle sächsischen Kurfürsten waren große Jäger vor dem Herrn. Überall hatten sie Jagdschlösser. Bald weilten sie in Lochau, bald in Schloß Hartenfels bei Torgau, bald auf der Koburger Veste. Und Cranach begleitete sie gewöhnlich, um, wie Velasquez später, „remarkable“ Waidmannstaten im Bilde festzuhalten. Auch in Eisenach, auf der Wartburg weilte er. Er sah das Annatal, wo drei Jahrhunderte später Schwind als Landschaftler seine tiefsten Eindrücke erhielt. In die sächsische Schweiz ist er gleichfalls oft gekommen. Und von alledem erzählen seine Bilder.

Dürer, Altdorfer und Cranach — das sind die drei großen Landschaftler der Reformationszeit. Schon als

junger Geselle, als er nach Italien wanderte, blickte Dürer mit frischem freiem Auge in die Welt, nahm überall sein Skizzenbuch zur Hand, wo sich ein maleischer Anblick bot. Und später, in die Heimat zurückgekehrt, ging er vor die Tore Nürnbergs hinaus, hielt alte Mühlen und Gehöfte, grüne Täler und blaue Bergabhänge mit einer Unmittelbarkeit und Frische fest, die seinen Aquarellen eine ganz moderne, ganz impressionistische Note gibt. Altdorfer ist der Maler der Buchenwälder. In grüne Höhlen führt er, wo Klausner und Satyrfamilien rasten, Sonnenstrahlen durch die Kronen der Bäume rieseln und weiches Moos wie ein samtener Mantel den Boden deckt. Cranach unterscheidet sich von dem vielseitigen Dürer dadurch, daß das Register seiner landschaftlichen Stimmungen ein viel beschränkteres ist; von Altdorfer, dem Regensburger Meister dadurch, daß es selten bei ihm Laubbäume, in der Regel nur Tannen gibt, daß er nicht das Weiche, Feuchte, Moosige, mehr das Krause, Zackige, Verkrüppelte liebt. Doch mit welcher rührender Zartheit hat er in dieses eine Motiv sich versenkt. Wie sucht er jeder Pflanze, jedem Grashalm das Geheimnis ihres Daseins abzulesen. Selbst wenn nur ein Ausschnitt gegeben ist, in den man durchs Fenster hinausblickt, ist dieses Stück Gottesnatur mit so schlichter Intimität gesehen, daß man an die Schöpfungen der allerfeinsten Modernen, an die Werke Thomas und Haiders denkt.

Deutschland ist ja das Land der alten Burgen. Hier dichtete Luther sein Lied „Ein feste Burg ist unser Gott“. Hier dichtete Wagner: „Auf Bergeshöhe die Götterburg, prunkvoll prangt der prächtige Bau“. So blicken auch bei Cranach fast auf jedem Bilde Burgen mit altersgrauen Türmen aus dem dunkeln Grün der Tannen hervor. Zackige Felsen, steile Berge erheben sich. Ein Marterl ist aufgerichtet. Ein Fuhrmann mit seinem Lastwagen, ein Landsknecht mit Hellebarde kommt auf dem steilgewundenen Bergweg daher. Und aus diesen Felsen wachsen die schmalen, höckerigen, zinnengekrönten Türme so organisch, so selbstverständlich heraus, als seien sie gar nicht von Menschenhand, sondern von der Natur selber dahingesetzt, als wären sie der große Akzent zu den Linien der Landschaft. Da ist die Fallbrücke mit den schweren eisernen Ketten, dort das Burgverließ, in dem Gefangene schmachten, dort der Söller, von dem das Schloßfräulein dem zur Fehde ausreitenden Ritter den Gruß zuwinkt. Und an der Burg vorbei blickt man auf fichtenbewaldete Höhen und stille sonnige Wiesen, auf denen am Spätnachmittag Rehe grasen. Oder es erheben sich strohgedeckte Blockhütten und kleine hochgiebelige Bauernhäuser mit schmalen vergitterten Fenstern. Ein Mühlrad plätschert. Eine morsche Brücke führt über einen rauschenden Bergfluß. Weiden beugen ihre Zweige in einen sumpfigen Graben herab. Vorn aber stehen deutsche

Bäume wie ernste nordische Persönlichkeiten da. Alte Tannen und Kiefern starren auf, an deren Ästen graues Flechtenmoos hängt. Eine Birke mit silberweißem Stamm und hellgrünen Blättchen wiegt sich zitternd im Äther. Neben dunkelgrünem Strauchwerk, harzbedeckten Baumstümpfen und knolligem Wurzelwerk wachsen krauslinige Pflanzen: Akelei, Löwenzahn, Farrnkraut. Oder ein halbabgestorbener Baum streckt seine Zweige wie stachelige Wurfspieße aus — ganz wie ein alter Vierzehnder sein Geweih. Verkrüppeltes Buschwerk und hohes Binsengras grünt in den Felsrissen. Libellen schwirren, Eidechsen huschen daher. Zuweilen beugt auch eine dicke Schneelast die Äste der Kiefern nieder. Und das alles strömt einen so kräftigen Ozongeruch aus; so ernst und weihnachtlich stehen die Tannen da, daß man sich gern den „Herrn Winter“ hinzudenkt, den in Pelz gemummten, mit Geschenken beladenen Nikolaus, der auf dem Holzschnitte Schwinds daherkommt. Man denkt an Christstollen und Nikolauszöpfe, an Hampelmänner und Schaukelpferde, glaubt kleine Kinder zu sehen, die strahlenden Auges in den Lichterglanz des Christbaumes blicken.

Und neben den Eremiten, die in diesem Waldesdickicht hausen, treiben sich die Tiere des deutschen Waldes umher. Cranach, der mit seinen jagdlustigen Fürsten an allen Freuden des Waidwerks teilnahm,

war auch ein Tiermaler sondergleichen. Die großen Jagdstücke, die er nach alten Berichten für die Schlösser der Ernestiner malte, sind zwar nicht erhalten. Doch viele Holzschnitte gibt es, die von Hirschjagden, Sauhatzen und anderen Nimrodtaten erzählen. Schmetternde Trompetenklänge ertönen, die Pferde wiehern, die Hunde bellen, aufgescheucht hetzt das edle Wild dahin. Auch die Handzeichnungen, die er für das Gebetbuch Kaiser Maximilians lieferte, unterscheiden sich von denen der anderen Meister dadurch, daß sie ausschließlich Tiergruppen — kämpfende Hirsche, Fischreier, Eber, Fasanen, Rebhühner — darstellen. Und den Jäger, der mit der Flinte im Arm durch die Fluren streift, fühlt man aus den biblisch-mythologischen Bildern nicht minder deutlich heraus. Manchmal sind die Tiere, die er malt, überaus komisch. Der Löwe, der auf einem Merseburger Bilde dem heiligen Hieronymus die Tatze reicht, sieht mehr aus, wie die Karikatur eines Pavians. Man merkt, daß ihm hierbei die Kenntnis des Tatbestandes fehlte. Aber die Tiere des deutschen Waldes, auch die Tiere des Ackers, kennt er aus dem ff. Mag es um Hirsche und Rehe, um Auerhähne und Rebhühner, um Wachteln oder Rohrdrosseln, um Eichhörnchen, Hasen oder Füchse sich handeln, alles ist mit der Sachlichkeit des Oberförsters, mit der Scharfäugigkeit des Bruno Liljefors gegeben. Und nie sind — wie noch Pisanello es tat — die Tiere willkür-



lich vor eine landschaftliche Kulisse gesetzt. Nein, der Wald ist ihr Heim, Natur und Tierwelt klingen zu einheitlichem Akkord zusammen.

Hat man aber einmal diesen Gleichklang bemerkt — die Ähnlichkeit zwischen den Hirschgeweihen und den Ästen der Bäume — so hat man noch weiter das Gefühl, daß auch die Götter und Heiligen bei Cranach Waldmenschen sind, Wesen, die gar nicht anderswo als im krausen Walddickicht leben können. Es ist gewiß kein Zufall, daß in allen Bildern Knüttel und Holzstämmen eine so wichtige Rolle spielen. Sein Lieblingsheiliger ist der Riese Christoph, der sich so schwer und massig auf seinen derben Holzknüttel stützt. Er malt die Kaiserin Helena, die den dicken Stamm des heiligen Kreuzes umfaßt, läßt kleine Engel bei der „Pietà“ schwere hölzerne Kreuze heranschleppen. Auch das Thema „Christus zwischen den Schächern“ ist ihm namentlich deshalb lieb, weil es Gelegenheit gibt, drei dicke hohe Holzbalken aufzurichten. Eine schwere hölzerne Leiter ist womöglich noch an den Stamm gelehnt. Aus ungehobelten Holzlatten ist das Betpult zusammengenagelt, an dem Hieronymus seine Andacht verrichtet. Und etwas von der Natur dieses Holzes scheint auch auf die Heiligen überzugehen. Man sieht ja jedem Menschen an, was er ist; erkennt den Kommerzienrat ebenso wie den Viehhändler, den Professor ebenso wie den Oberförster. Bei Cranach ist es, als ob

alle seine Menschen Oberförster, Forstgehilfen und Waldbauern wären. Wie aus Holz geschnitzt sehen sie aus: knorrig, struppig und holperig wie verwitterte alte Tannen. Ist Gottvater oder der Kaiser Heinrich dargestellt, so gleicht ihr straffer geringelter Bart dem Flechtenmoos, das zur Herbstzeit an alten Bäumen flattert. Die Haut des Hieronymus ist schartig und verhutzelt wie geborstene Baumrinde. Auf der warzenbedeckten Nase des Sanct Sebald scheinen Blattläuse ihr Nest zu bauen. Josephs Finger gleichen kralligen Baumästen. Und die Engelchen auf der Flucht nach Ägypten wirken wie Libellen oder Schmetterlinge, die statt des Raupenleibs einen Kinderkörper tragen. Alle hält der Waldzauber gebannt. Das Dickicht des Waldes hat ihnen die Form, die Farbe gegeben, so wie ein Rebhuhn, ein Auerhahn, ein Fasan die Farben des Bodens annehmen, wo sie leben.

Sind aber die Gestalten des Mythos nicht auch Naturstimmungen, die zu plastischer Form sich verdichteten? Ist's nicht ein seltsames Gefühl, das den einsamen Wanderer überkommt, der im Dunkel der Nacht durch alte Holzungen schreitet? Irrlichter huschen da über den sumpfigen Boden. Gnomen in brauner Kutte kriechen aus Felsspalten hervor. Der weiche Nebel, der über den Weihern lagert, nimmt die Form zarter tanzender Elfen an. Der verfaulte Baumstumpf, der im Monde leuchtet, ähnelt einem



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

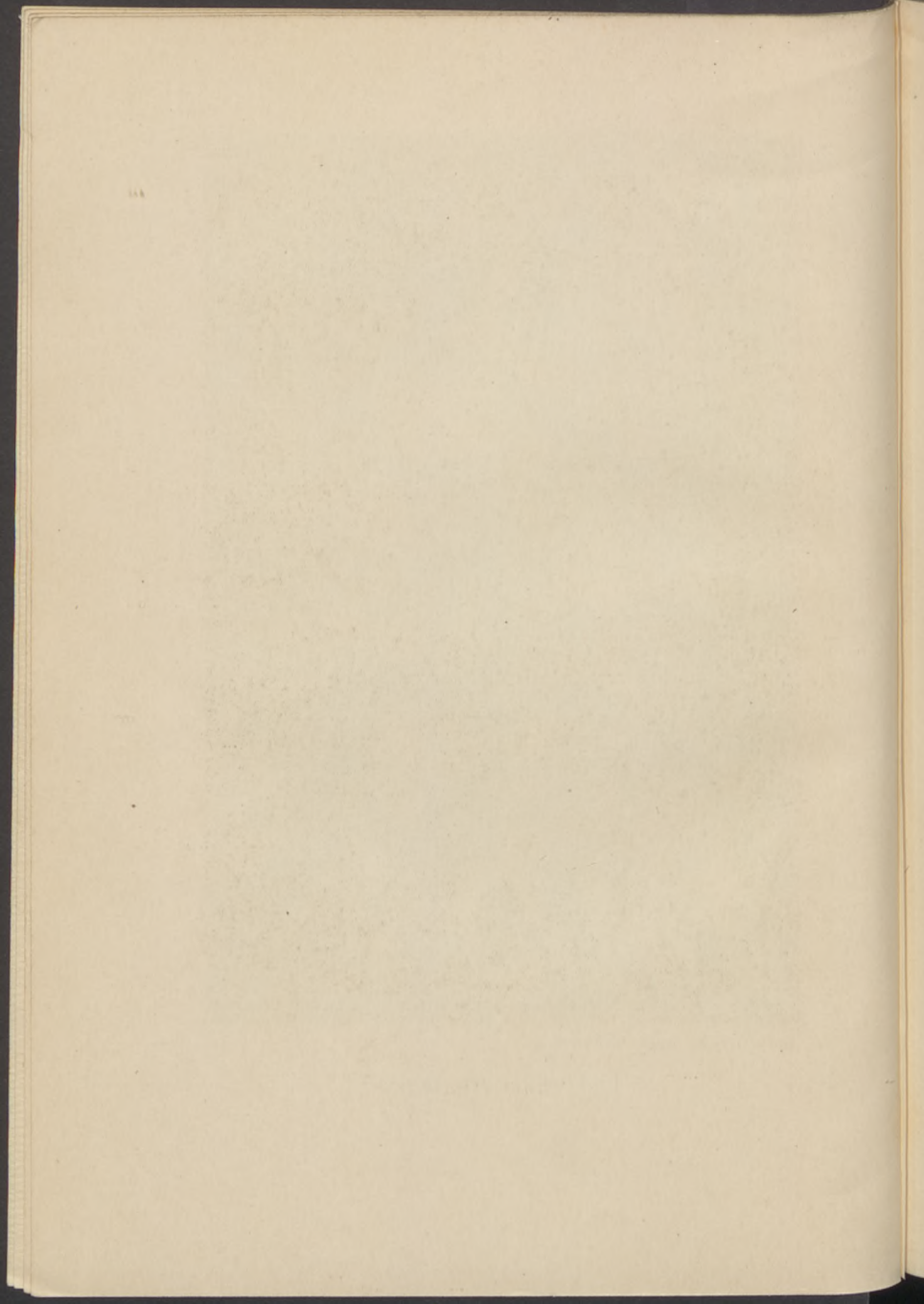
David und Bathseba





Wien, Gemäldegalerie Liechtenstein

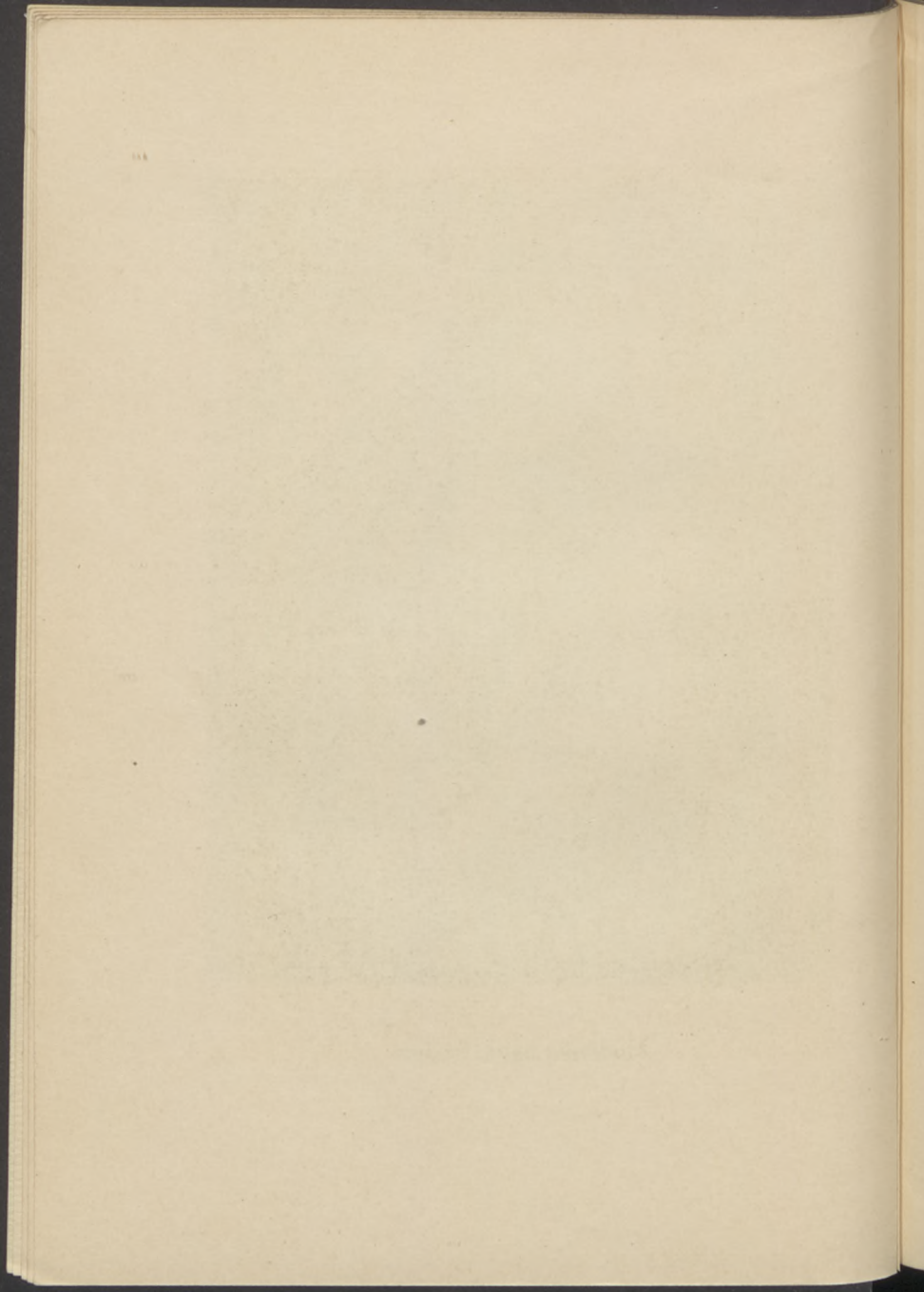
## Das Opfer Abrahams





Breslau

Madonna unter Tannen



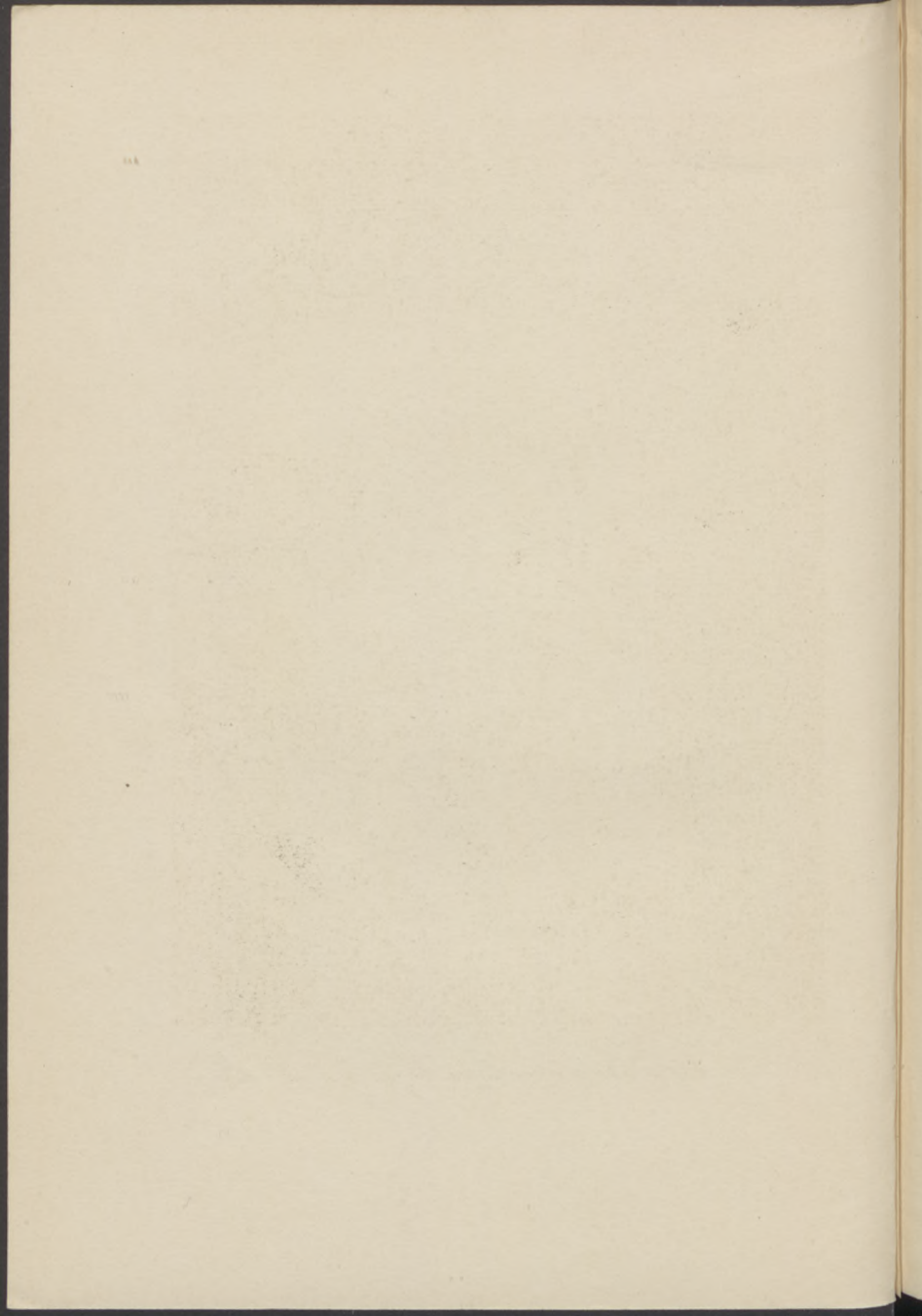


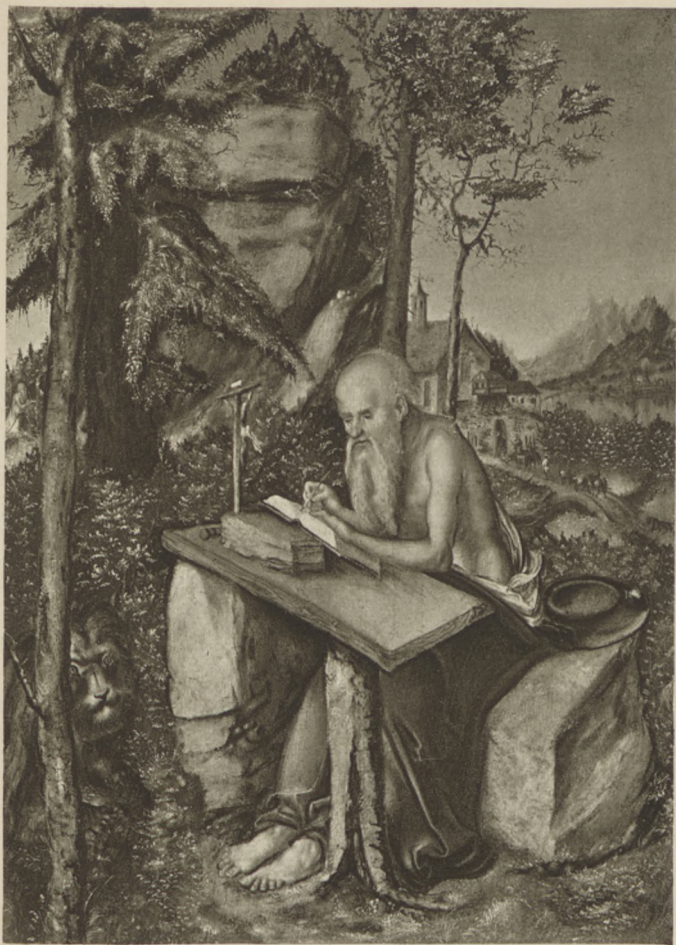


HERKULES BEI DER OMPHALE  
VON MICHAEL COX  
1613

Braunschweig, Gemäldegalerie

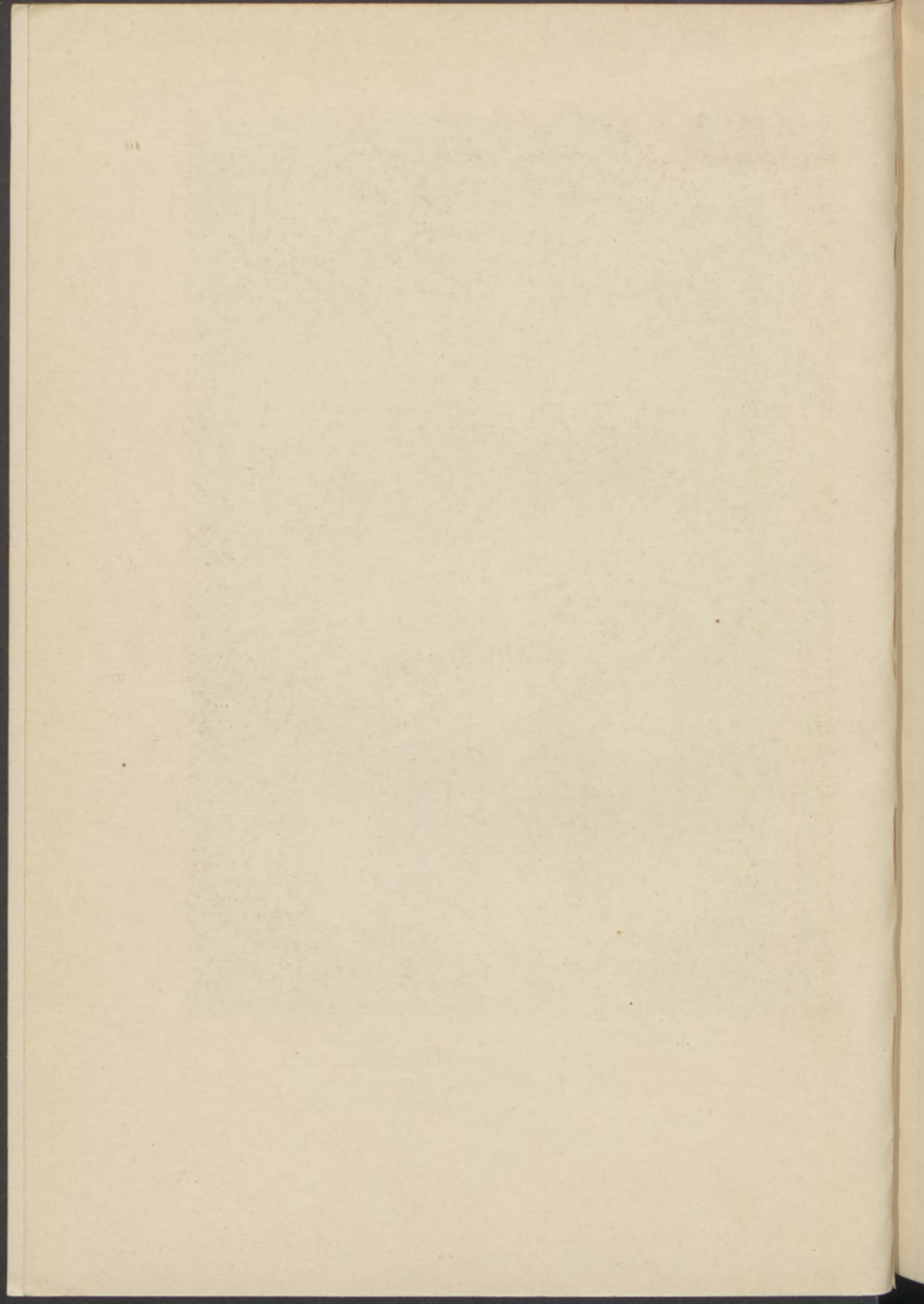
## Herkules bei der Omphale





Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

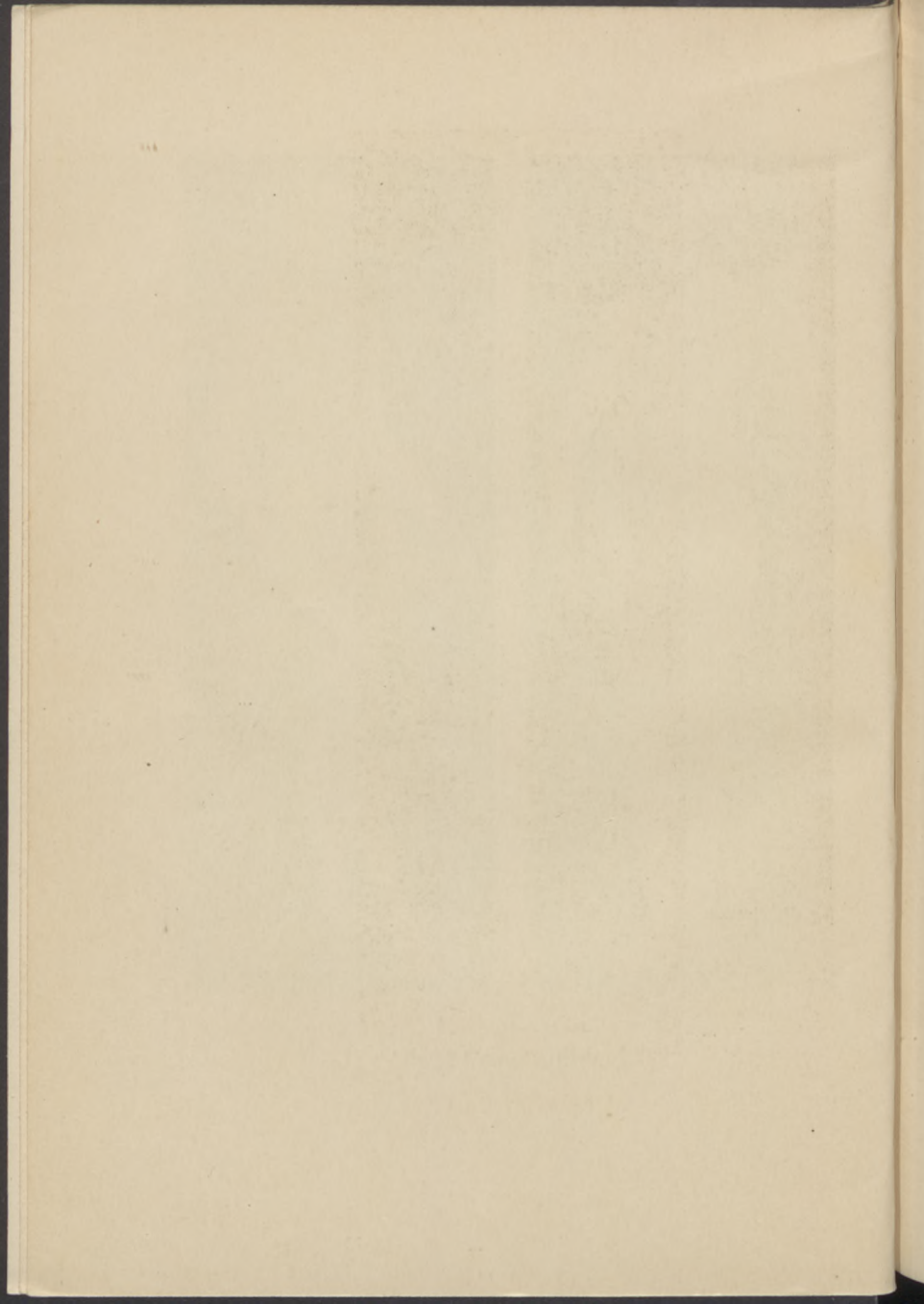
Der hl. Hieronymus





Dresden, Gemäldegalerie

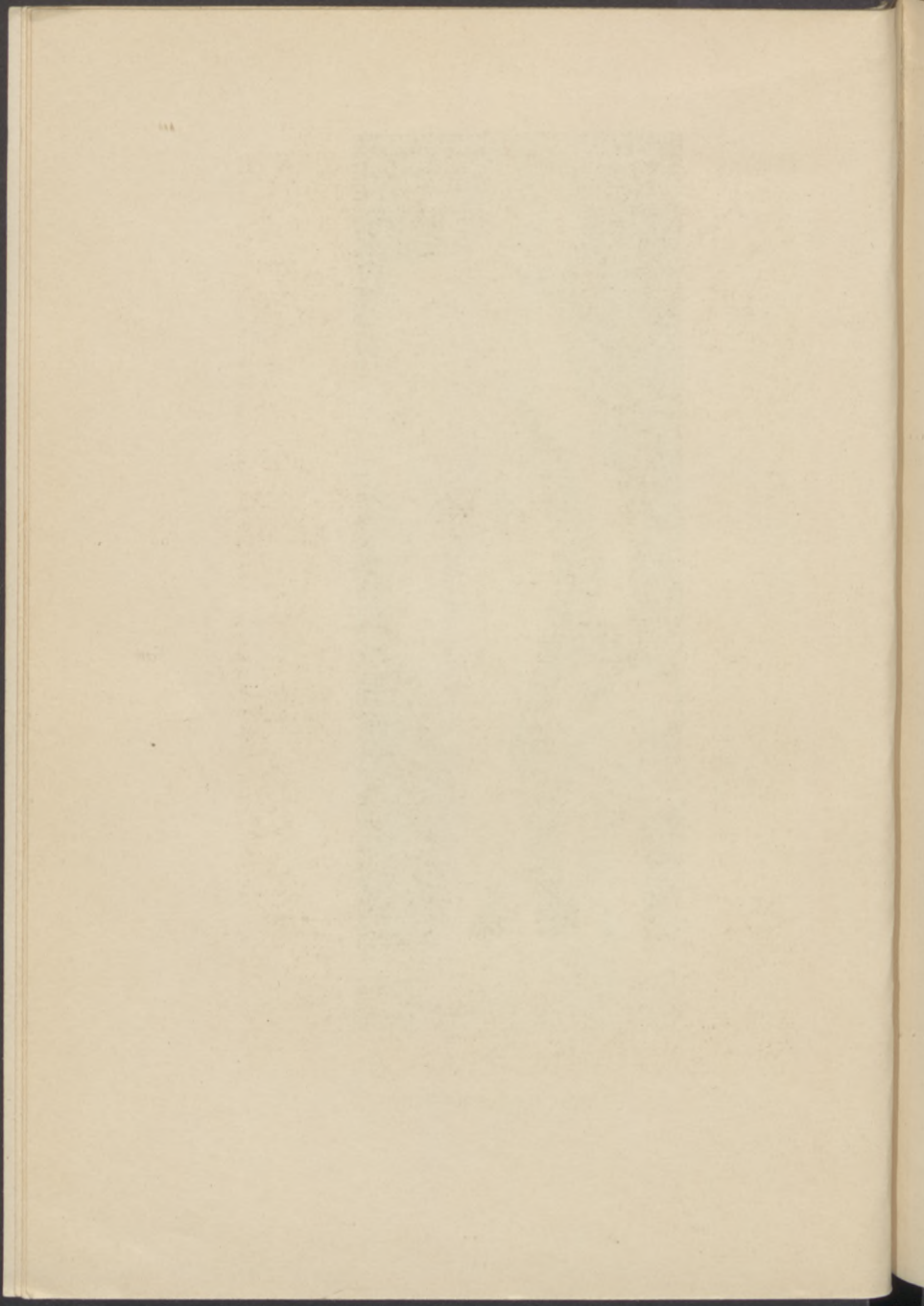
Lucretia und Judith





Berlin, Kaiser-Friedrich Museum

Venus und Amor

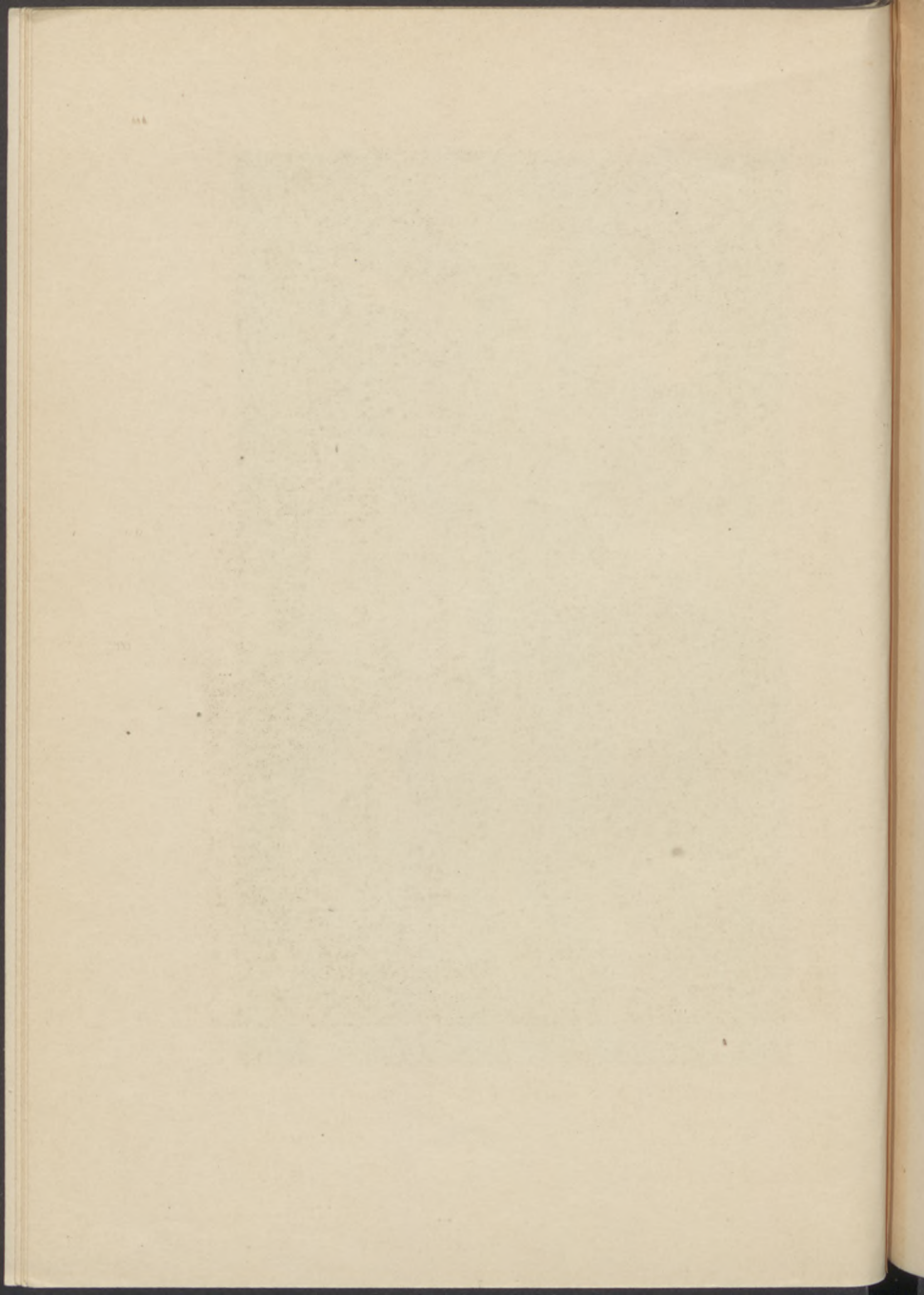






Dresden, Gemäldegalerie

Simson und Delila

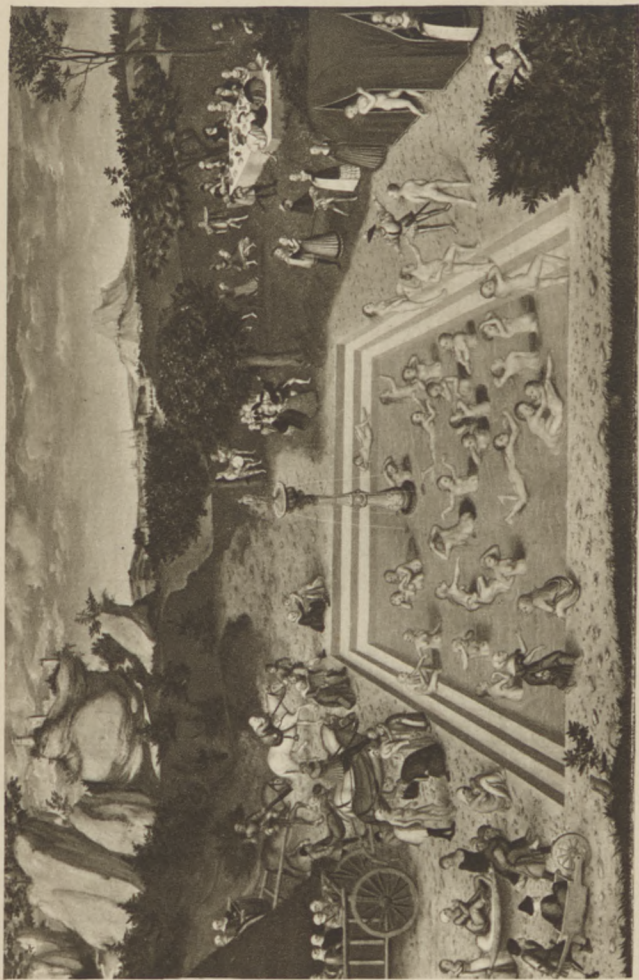




Dresden, Gemäldegalerie

Bildnis der Christiana Eulenaus





Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.

## Der Jungbrunnen





München, Pinakothek

Dr. Martin Luther, Ph. Melancthon, Friedrich III.







Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Apollo und Diana





Dresden, Gemäldegalerie

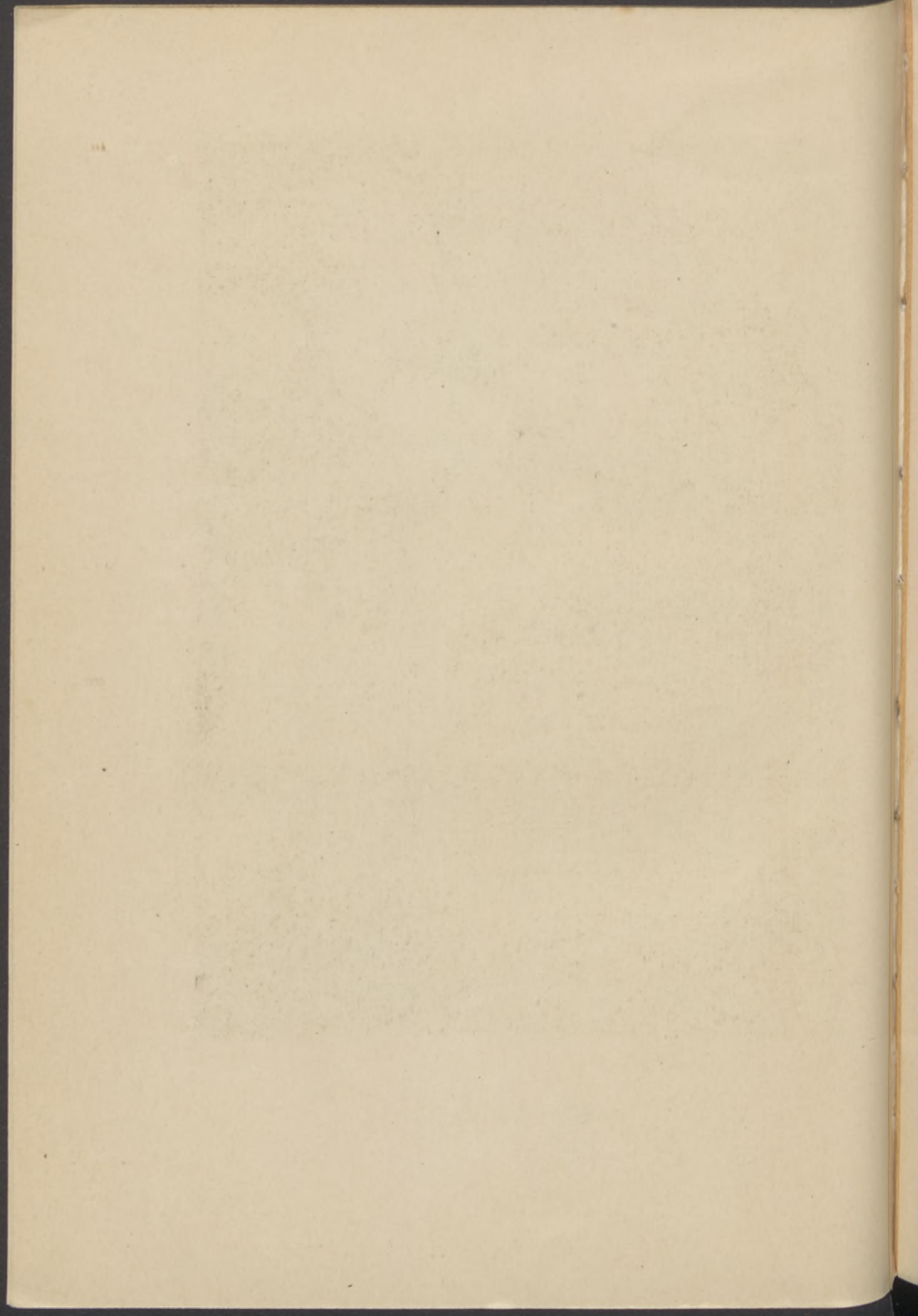
Christus an der Säule





Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

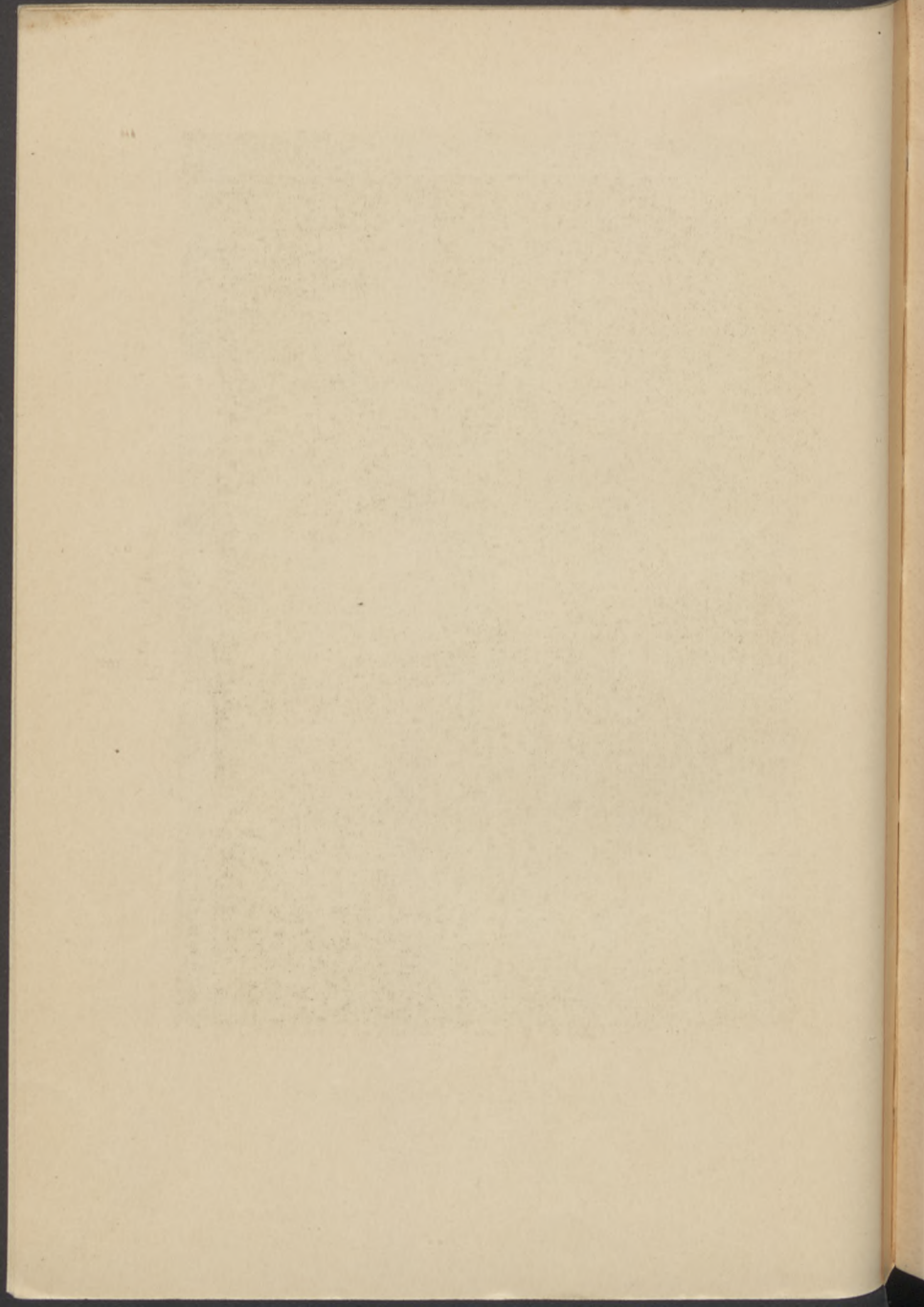
## Grablegung Christi





Dresden. Gemäldegalerie

Christi Abschied von seiner Mutter

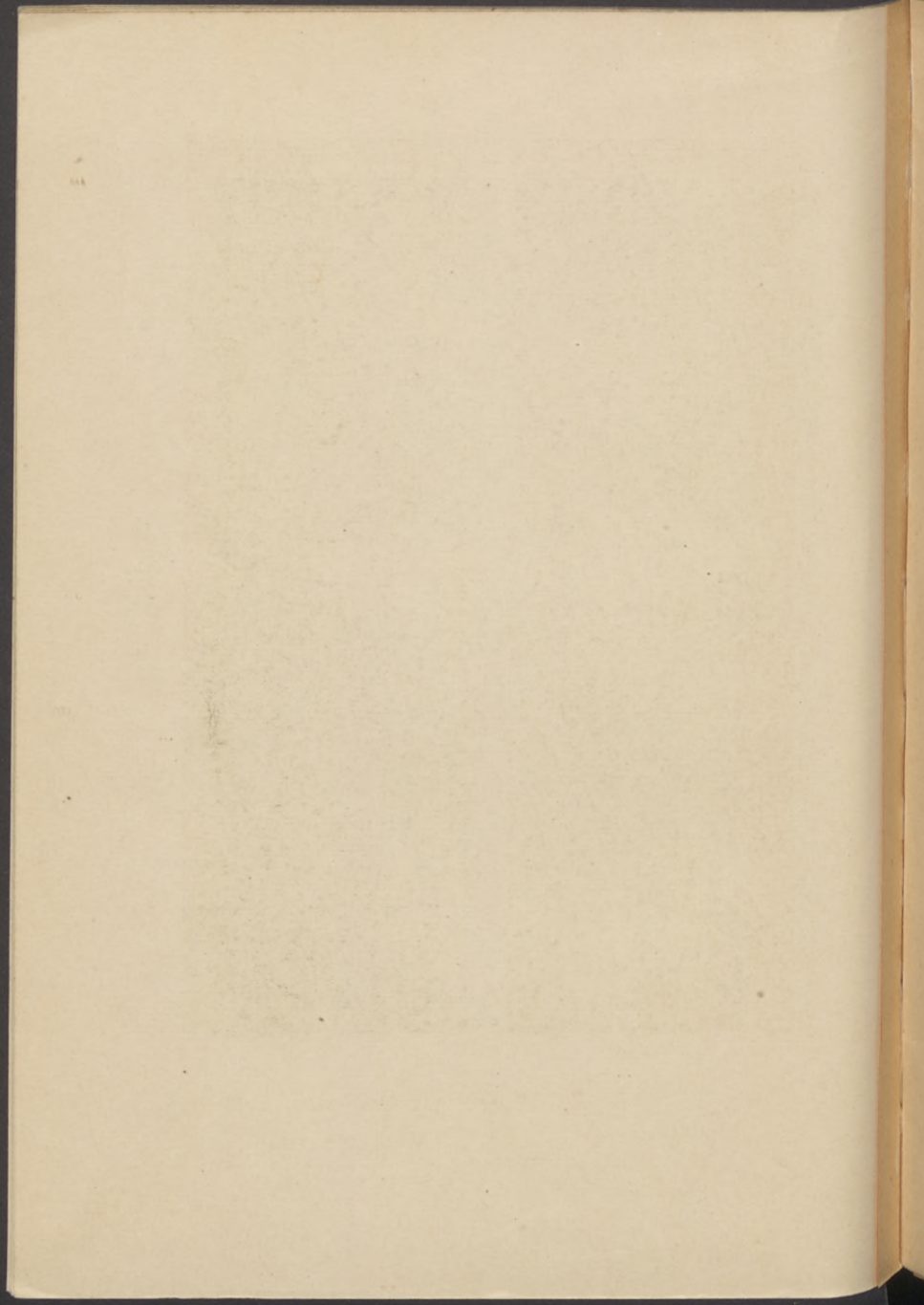






Wien, Gemäldegalerie

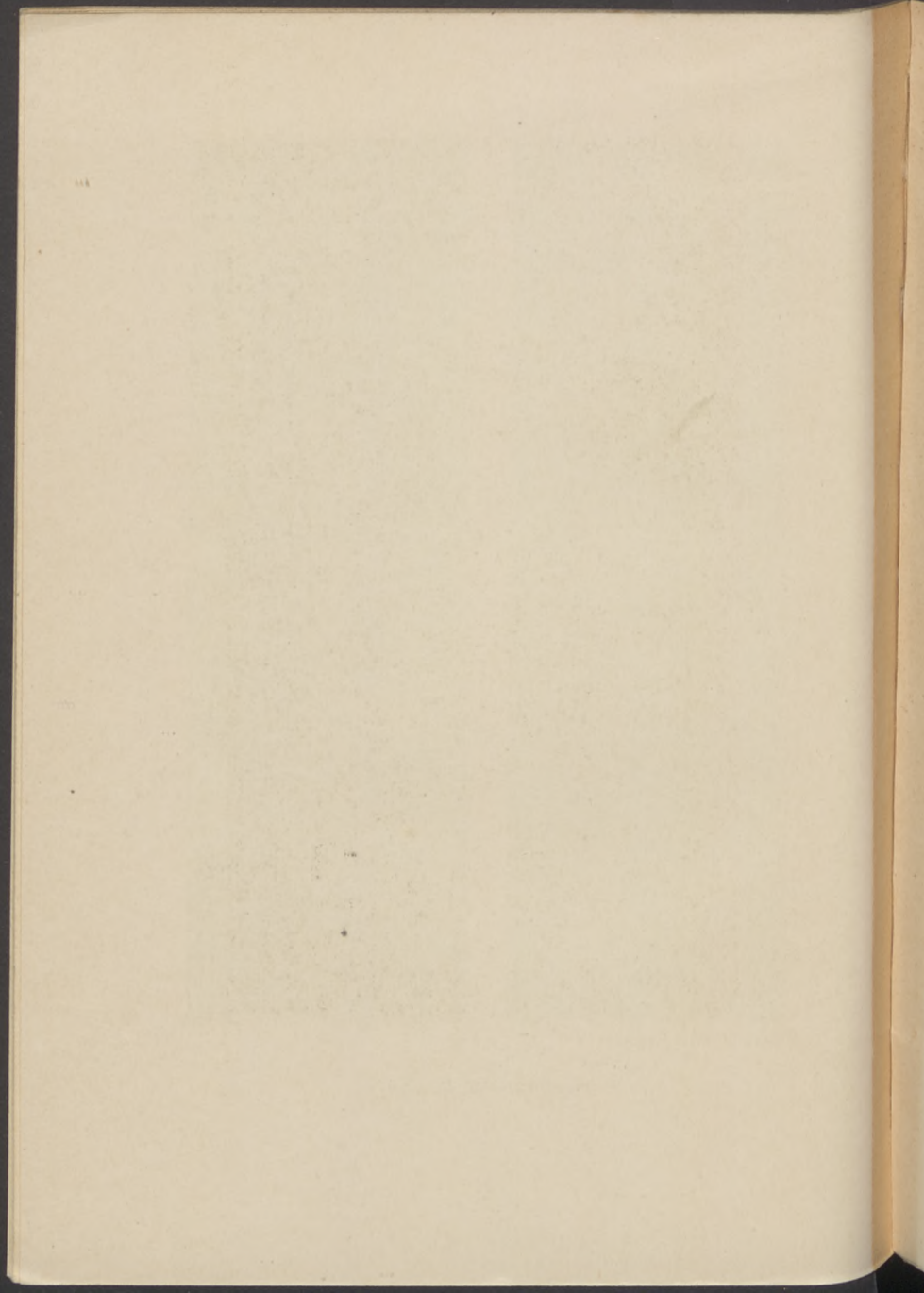
## Das Paradies





Dresden. Gemäldegalerie

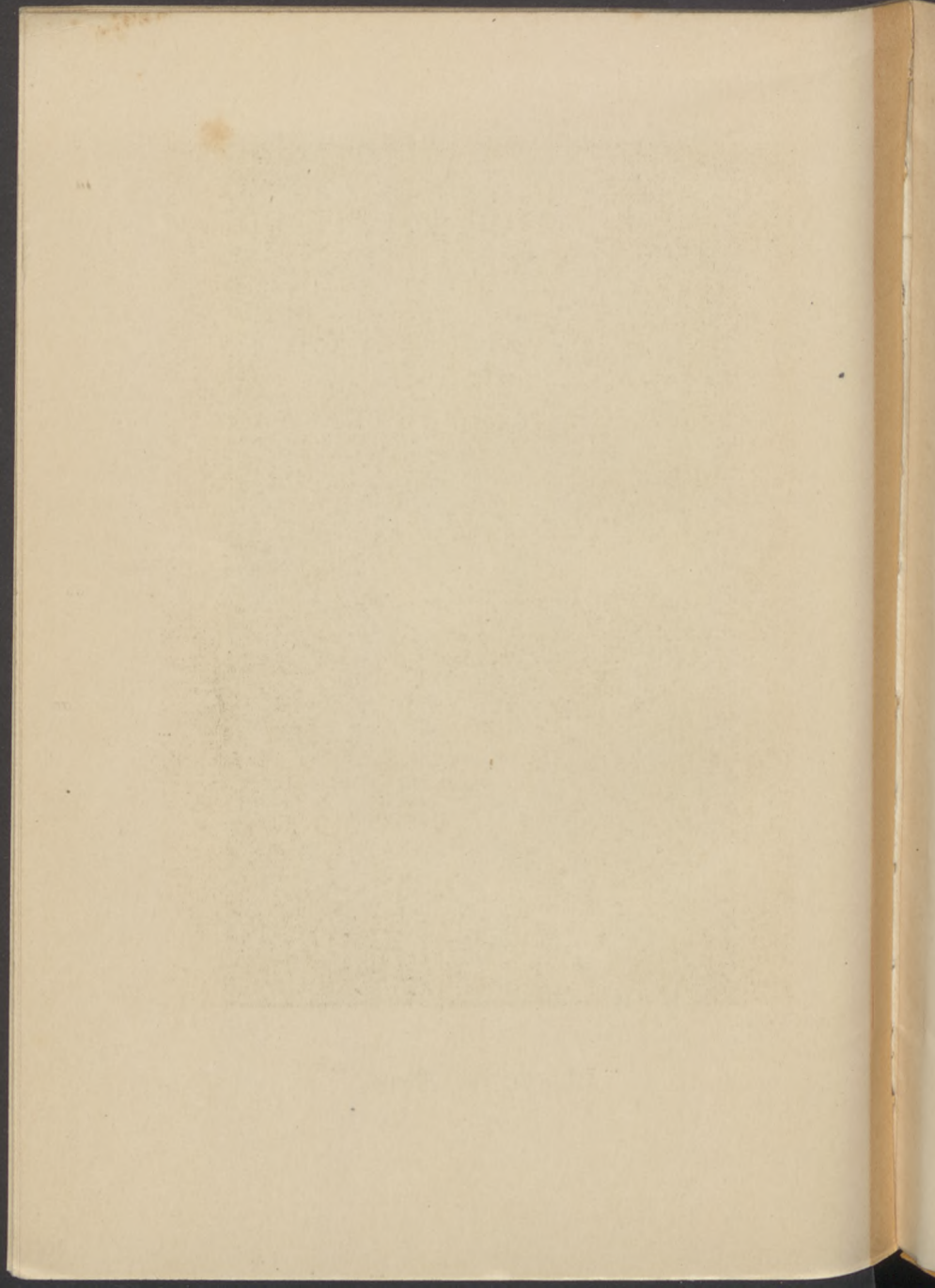
Katharina und Barbara





Dresden. Gemäldegalerie

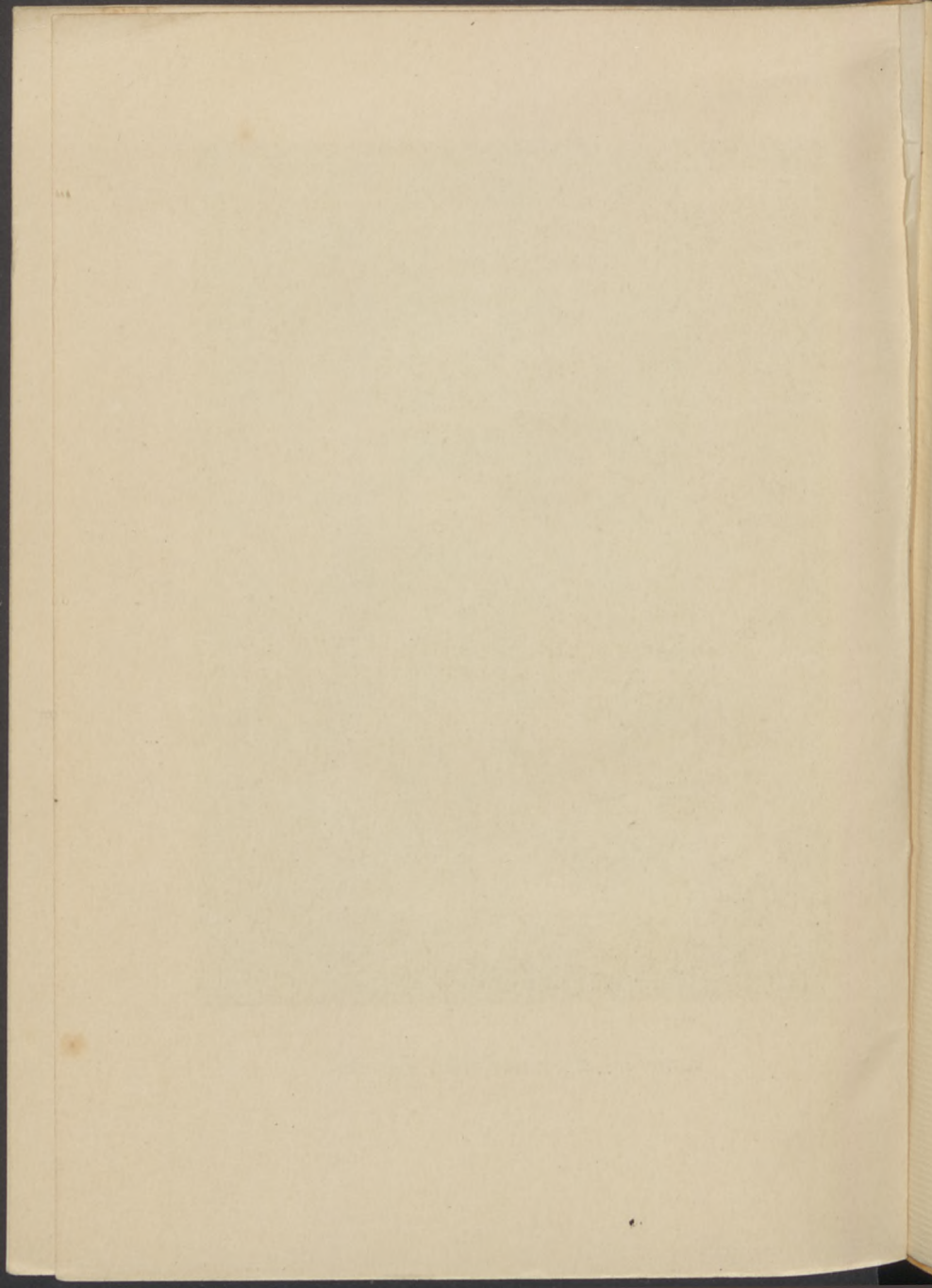
Christus am Ölberg





Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten





glühäugigen Einhorn, auf dessen Rücken eine schneeweiße Jungfrau sitzt. Erst im 19. Jahrhundert, von Schwind, wurde diese Märchenseele des deutschen Waldes entdeckt. Erst Boecklin sah die Gestalten, die im „Schweigen des Waldes“ leben. Doch die ersten Ansätze zur Waldphantastik sind schon bei Cranach zu finden. Man sehe die seltsamen Vögel mit dem Menschenkopf, die auf dem Hieronymusbilde sich im Weiher spiegeln, sehe die Quellnymphe, die am rieselnden Bache lagert, die wilden Männer, die auf dem Eifersuchtsbilde sich bekämpfen, das neckische Waldfräulein, das im Apollobild auf dem Rücken des Hirsches sitzt. Während er antike Bilder zu malen glaubte, hat er deutsche Waldmären gedichtet. Aus den Fabelwesen der Hellenen sind die geworden, die wir aus Grimms Volksmärchen, aus „Des Knaben Wunderhorn“ kennen. Und in Bildern der Art hat Cranach sein Bestes gegeben. Nicht als der Maler der Reformation, nein als der deutsche Märchenerzähler, als der Schilderer der deutschen Waldnatur lebt er fort.

In der  
**KUNST-SAMMLUNG-BRANDUS**  
erschienen von  
**RICHARD MUTHER**

---

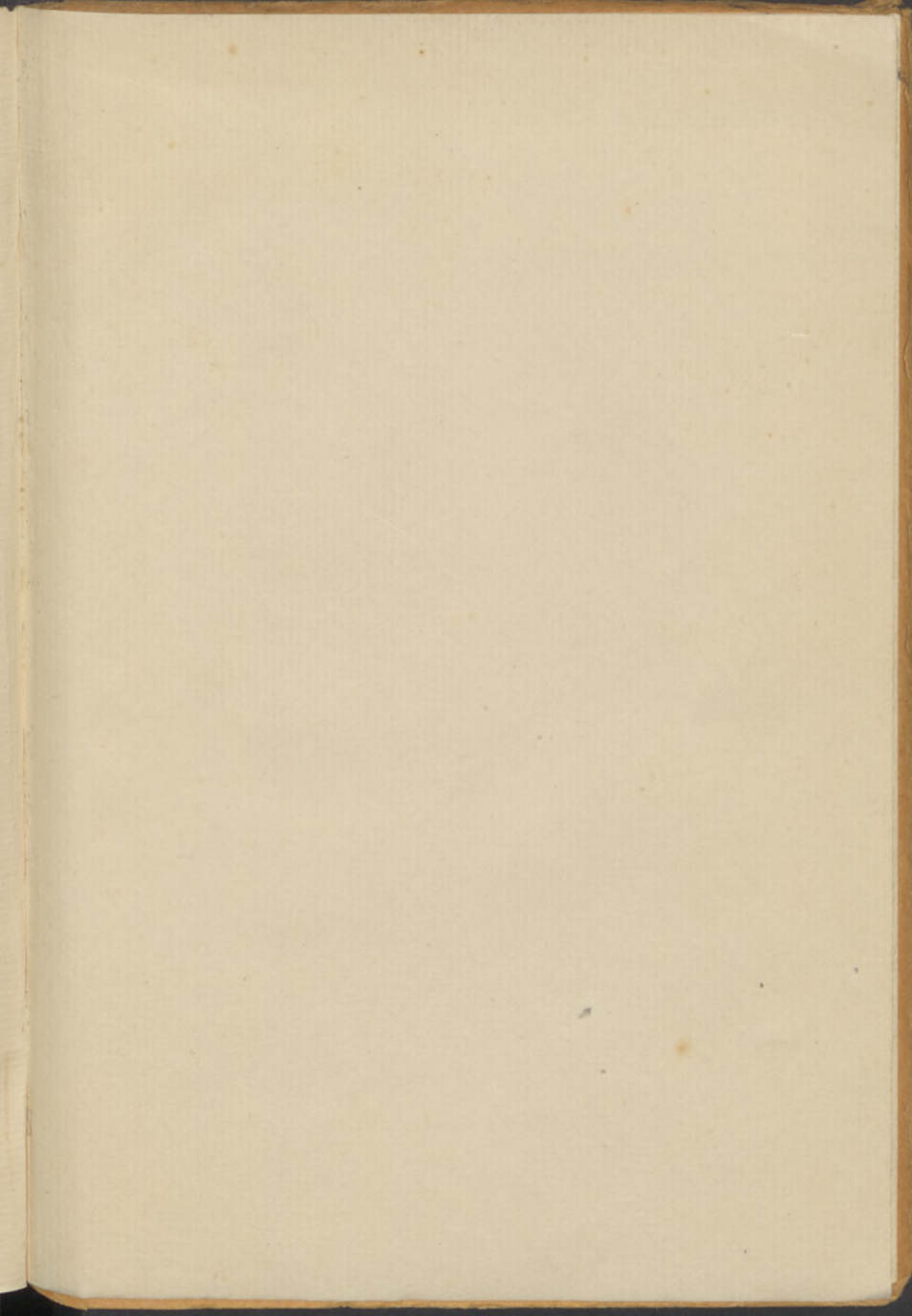
LUCAS CRANACH  
RENAISSANCE DER ANTIKE  
LEONARDO DA VINCI  
JEAN FRANÇOIS MILLET  
DIEGO VELASQUEZ  
FRANZISCO GOYA  
REMBRANDT VAN RYN  
GUSTAVE COURBET

---

*Alle Bände sind reich illustriert und durch jede gute  
Buchhandlung erhältlich*

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

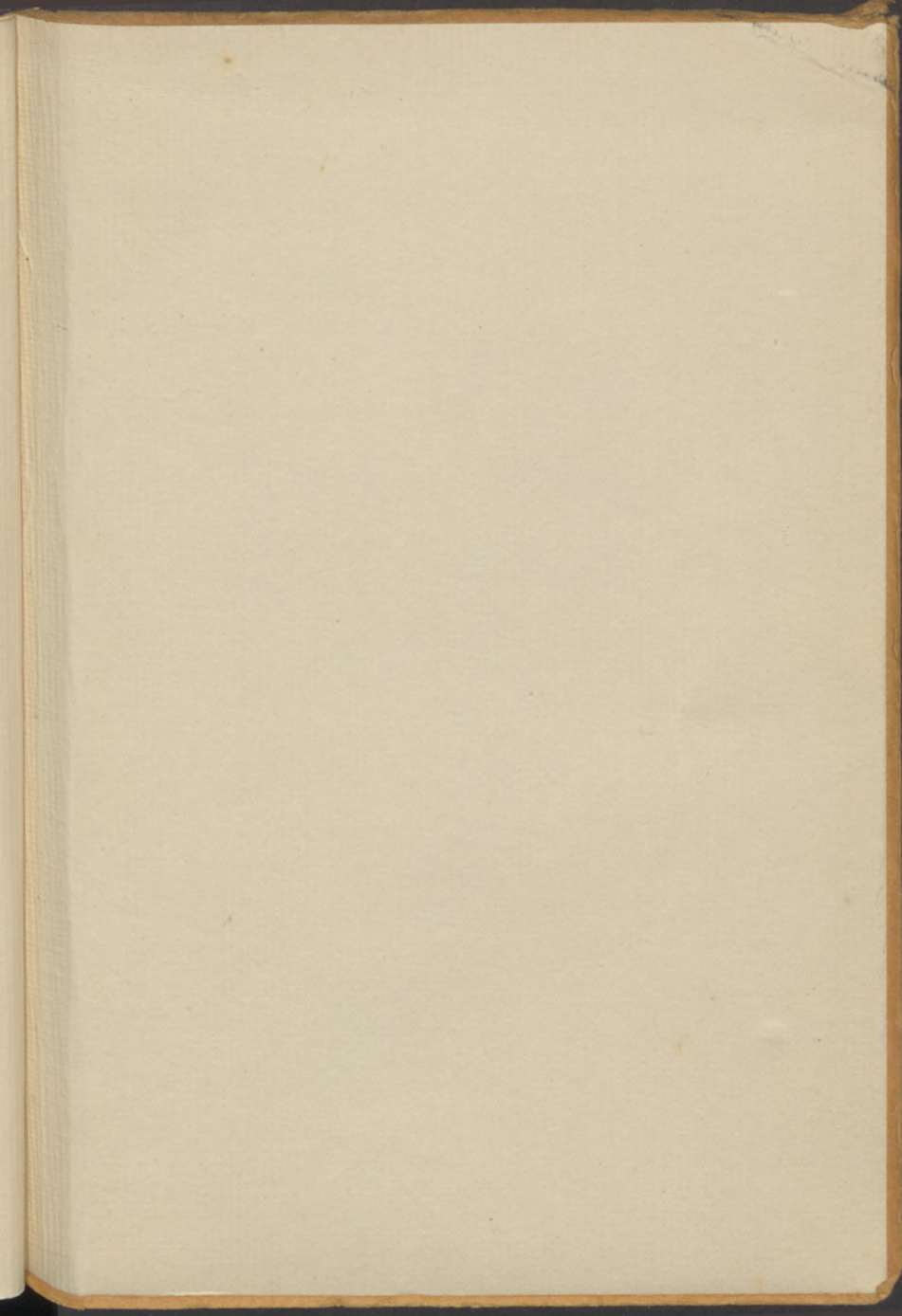




Biblioteka Główna UMK



300052917124



50

Gab. Isturki  
03357/1.

Biblioteka Główna UMK



300052917124

50

Gab. Jotki  
03357/1

Biblioteka Główna UMK



300052917124

