

**Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften**

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1950, Heft 4

**Das Emmauswunder
von Adam Elsheimer**

Von

Ernst Buchner

Vorgelegt am 12. Mai 1950

Mit 12 Abbildungen auf 8 Tafeln

München 1950

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Das Papier für die vorliegende Veröffentlichung der Bayerischen Akademie
der Wissenschaften haben die Aschaffenburg'schen Zellstoffwerke gespendet.

Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1950, Heft 1

Das Einheitsgesetz
von Adam Elshammer

Lehrer

Vorgetragen am 12. März 1950

Mit 12 Abbildungen auf 6 Tafeln

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Verlag der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen

Adam Elsheimer waren kaum mehr als ein Dutzend Arbeitsjahre vergönnt. Wie Giorgione, Adrian Brouwer und Franz Schubert starb er mit zweiunddreißig Jahren. Und doch umfaßt diese kurze Zeitspanne ein erstaunlich reiches und mannigfaltiges Gesamtwerk trotz des Vorwurfs der „Inertia“, den ihm sein großer Freund Rubens in seinem ans Herz greifenden Nachruf (Brief an Dr. Faber vom 14. Januar 1611) nicht ersparen konnte. Nicht die immerhin beschränkte Zahl seiner Schöpfungen ist es, die diesen einsamen, schlichten, tiefen und verinnerlichten Geist auszeichnet, als vielmehr der Reichtum, die Eigenart und die Spannweite seiner künstlerischen Phantasie. Er war bei einer seltenen persönlichen Standfestigkeit ein Meister der schöpferischen Rezeption. Die mannigfaltigen individuellen, landschaftlichen, nationalen und mediterranen Kraftquellen und Anregungen, die er empfing, verarbeitete und zu einer neuen, ganz persönlich durchbluteten Einheit verwandelte, bedingen mit die zeitliche und posthume Wirkungsmacht und Strahlkraft seiner konzentrierten Kunst. Trotzdem sie sich auf kleine und kleinste Bildformate beschränkt, lebt in ihr der große Atem grunddeutscher und zugleich wahrhaft europäischer, im ewigen Rom gereifter Form. Es ging ihm nicht rasch von der Hand. Denn er lotete tief. Er rang mit den Kunstmitteln. Seine Größe liegt in seinem Charakter. Rubens hat ihn erfaßt, geschätzt und geliebt. Er schreibt nach Elsheimers frühem Tod in dem genannten Brief: „Nach einem solchen Verlust sollte sich unsere ganze Zunft in tiefe Trauer hüllen. Es wird nicht leicht gelingen, einen Ersatz für ihn zu stellen, und meiner Meinung nach gab es auf dem Gebiet der kleineren Figuren, der Landschaften und so vieler anderer Sujets niemals einen, der es ihm gleichgetan hätte.“ Damit ist von dem ruhmvollsten und würdigsten Kron- und Augenzeugen der thematische Reichtum der Elsheimerschen Kunst bezeugt und deutlich unterschieden zwischen der Bildgattung der kleineren Figuren, der eigentlichen Landschaft und vieler anderer Vorwürfe.

Das Auftauchen der aus der Nürnberger Sammlung Stroeyer stammenden „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Abb. 1), die noch Bode für das Kaiser-Friedrich-Museum erwerben konnte,

hat die Umriss der künstlerischen Persönlichkeit¹ Elsheimers schärfer und reicher herausgestellt und insbesondere seine spezifische Leistung auf dem Gebiet der „kleineren Figuren“ klarer und eindringlicher erkennen lassen. Dieses Hauptwerk von Elsheimers Sturm-und-Drang-Zeit ist, wie die Forschung mit Recht annimmt, in Venedig um oder kurz nach 1598, höchstwahrscheinlich in der Werkstatt des Hans Rottenhammer, entstanden. Nachdem zunächst die reich bewegte, romantisch beschwingte Landschaftskunst der vlämischen Emigranten um Gillis van Coninxloo, der sogenannten Schule von Frankenthal, stark auf den Heranwachsenden gewirkt hat, was seine frühesten Werke, wie etwa die Johannespredigt der Alten Pinakothek, bezeugen, wendet sich der angehende Zwanziger, beschwingt und gepackt von der großen Malerei der venezianischen Hoch- und Spätrenaissance, insonderheit von der überragenden Persönlichkeit Tintoretts, den Problemen der figuralen Komposition zu. Gewiß nicht ohne Anregung von seiten Rottenhammers, in dessen Werkstatt er gearbeitet haben wird; aber sofort zeigt sich zwischen den geschickt und geschmeidig die großen Formgedanken der Venezianer verniedlichenden Kupfertäfelchen des emsigen Routiniers und den blutvoll echten, aus einem ganz anderen seelischen und geistigen Fundus gespeisten Schöpfungen Elsheimers der fundamentale Gegensatz zwischen dem hurtigen, weltläufigen Talent und dem großen, einsamen, aus innerer Notwendigkeit schaffenden Genius. Nichts kann diesen Wertkontrast schärfer dokumentieren als die Gegenüberstellung des Berliner Bildes mit der 1597 datierten, also kurz vorher entstandenen Ruhe auf der Flucht von Rottenhammer in Schwerin (Abb. 5). Die nette, heitere, liebenswürdige, sich ins Publikumssohr schmeichelnde Formmelodie Rottenhammers ist ohne Saft und Kraft, da gibt es kein Geheimnis, keine Spannungen und Kontraste, alles schmiegt und wiegt sich in billiger Konsonanz zusammen. Dagegen bei Elsheimer ein strömender, funkelnder Reichtum, ein dichter, intensiv durchgebildeter Formwuchs, ein schimmerndes Auf und Ab von kleinparzelligem Licht und Schatten, von bald

¹ Hermann Voß, Elsheimers hl. Familie mit Engeln. Berliner Museen 1929 Heft 2 S. 20.

dunkel leuchtenden, bald hell aufschimmernden oder feurig funkelnden Farben. So überzeugend der formüberspinnene Himmel mit den beiden schweren, großwüchsigen Engeln und der quirlend herabplätschernden Puttenkaskade für die Phantasie wirkt, so schwierig, ja unmöglich ist es für eine rational sondierende Raumanalyse, ein exaktes Vor oder Zurück der einzelnen Formkomplexe nachzuweisen oder etwa die räumliche Verankerung der größeren Engel genau zu fixieren. Ein fruchtloses und überflüssiges Beginnen. Denn das Entscheidende: die himmlische Vision ist überzeugend ins Bild gebannt. Es hat schon seinen guten Grund, daß man sich vor diesem unerschöpflich reichen Bild immer wieder an den strömenden Reichtum Altdorferscher Form- und Farbenphantasien erinnert gefühlt hat. Da wird ganz offensichtlich ein altes, kostbares Erbe lebendig. Wir wissen durch Sandrart: Elsheimers Frankfurter Lehrer Philipp Uffenbach besaß als sorglich gehüteten Schatz einen Sammelband mit Zeichnungen Grünewalds. Er hatte ihn von seinem Lehrer Adam Grimmer überkommen, dessen Vater Hans Grimmer noch die Lehre des größten deutschen Malers genossen hatte. So empfing der heranwachsende Elsheimer noch eine lebendige Kunde von Grünewald und der Hoch-Zeit der altdeutschen Malerei. Daß unter dem machtvollen Eindruck der großen venezianischen Meister gleichzeitig auch die Erinnerung an die große Vergangenheit deutscher Kunst entbunden oder neu geweckt worden ist, dafür ist das Täfelchen der „Ruhe auf der Flucht“, für den oberflächlichen Blick im seichten Fahrwasser Rottenhammers fahrend, für den Tieferschauenden eine wunderbare Urständ wurzelechter deutscher Kunst, der schönste Beweis. Die ernste, zu Schwermut neigende Wesensart Elsheimers, von der uns die Quellen berichten, offenbart sich in den beiden tief und echt empfundenen, die Mariengruppe rahmenden Profilgestalten: der jünglingshafte, kurzlockige Engel im reichen Damastgewand, der in leiser Trauer auf das Christkind schaut – und rechts am Bildrand der stille, versunken niederblickende Nährvater, fast ganz im Schatten, eine Gestalt, die man nicht vergißt. Dagegen geht das etwas konventionelle Christuskind, wie Drost gezeigt hat, auf Rottenhammer (Hl. Familie in der Eremitage) zurück. Ein merkwürdiger stilistischer Einzelzug, die eigentümliche, klauengriffige Bildung

der Finger – am prägnantesten bei der rechten Hand des Engels – sei schon jetzt angemerkt, weil er auf einem neu einzureihenden, erst vor kurzem aufgetauchten Bild des Meisters ganz verwandt wiederkehrt.

Nicht immer trifft der Zwanzigjährige ins Schwarze. Ungefähr gleichzeitig mit der „Ruhe auf der Flucht“ ist die frisch und leuchtkräftig gemalte, reich und kunstvoll gebaute „Taufe Christi“ in der Nationalgalerie zu London (Abb. 4) entstanden, die von dem effektvollen Kontrast zwischen der größtenteils hart beschatteten Vordergrundgruppe und dem hellen, kleinfigurig belebten Mittelgrund lebt. Gewiß, die farbige Brillanz besticht, aber der Aufbau hat etwas Künstliches, Absichtsvoll-Artifizielles, und die Täufergruppe schmeckt nach Gipsakademie, so daß jener reine und starke Gesamteindruck, wie ihn die „Ruhe auf der Flucht“ erweckt, ausbleibt. Das Bild ist nicht aus dem Geist des Vorgangs geboren.

Ganz anders: die mehrere Jahre später, bereits nach längerem Aufenthalt in Rom entstandenen „Frauen am Grabe“ im Bonner Museum (Abb. 2).¹ Die Anordnung der Gestalten in großer, korrespondierender Kurvenkonkordanz ist von der zwingendsten Art. Man spürt die römische Atmosphäre, die Nähe Caravaggios und des Annibale Carracci. Hier ist der Geist der Stunde beschworen. Die fast reliefmäßige klar entwickelten, tief beseelten Gestalten leuchten in erlesenen, fein und edel modulierten Farben aus dem Dunkel der Grabeshöhle, in das die Blattgirlanden und das Ranken-, Flecht- und Wurzelwerk hinabrieseln, ein Motiv von wunderbarer Stimmungskraft. Links öffnet sich ein schmaler Landschaftsblick, in dem ein fahler Wolkenhimmel aufdämmt. Auf die verkürzte Grabplatte ist der Text des Evangeliums gemalt. Das ist nicht von ungefähr geschehen. Das biblische Wort hat Elsheimer gepackt und verpflichtet wie später

¹ Willi Drost, Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam 1933, Tafel VII S. 73f. Weizsäcker hat das Bild nicht in sein Elsheimer-Werk aufgenommen, dagegen hat Wilhelm von Bode, wie mir Dr. F. Rademacher freundlich in einem Brief mitgeteilt hat, in dem Handexemplar seines Elsheimer-Bändchens vermerkt „in der nächsten Auflage abbilden“. Durch das Auftauchen der Berliner „Ruhe auf der Flucht“ wird die Zugehörigkeit der Bonner „Frauen am Grabe“ zum Werk Elsheimers erhärtet.

Rembrandt. Es ist im Bild ganz rein und schlicht Gestalt geworden. Wie der im verlorenen Profil gegebene Engel mit überzeugender, auf das leere Grab weisender Gebärde die Worte spricht: „Er ist auferstanden, er ist nicht hier“, wie sich die Reaktion auf das Wunder bei den drei zu einem figuralen Dreiklang zusammengefaßten Frauen ganz verschieden äußert, wie über der stillen Höhle der Zauber eines österlichen Morgens gebreitet liegt, da offenbart sich eine ganz ursprüngliche Bildphantasie und eine Erzählungskunst, die nicht aus Zufall auf Rembrandt weitergewirkt hat.

Zwischen diesem reifen Bild und den oben besprochenen Werken aus der venezianischen Zeit dürfte ein Emmauswunder entstanden sein, das erst kürzlich in Schweizer Privatbesitz aufgetaucht ist und hier zum ersten Male kunsthistorisch eingeordnet werden soll (Abb. 3 und 9). Es ist auf Kupfer gemalt und mißt 35,6 cm in der Höhe und 27,5 cm in der Breite. Das frisch, einläßlich und leuchtkräftig gemalte Bild ist im wesentlichen trefflich erhalten, nur die Partie beim Kopf des Jungen, der sich über den Weinkühler beugt, läßt die Frische des originalen Pinselstriches vermissen und dürfte etwa bei Ausbesserung einer ausgesprungenen Fehlstelle von späterer Hand übergangen worden sein.

Bei bedecktem Mondhimmel spielt die dramatisch geschürzte Szene in einer vom flackernden Schein zweier Kerzen aufleuchtenden Pergola unter dem aus nächtigem Dunkel aufblitzenden Blatt- und Fruchtgehänge einer Kürbislaube. Der Herr bricht das Brot, indes der greise Jünger erregt auf ihn blickt und der junge Pilger mit ausgebreiteten Armen erschreckt aufspringt. Still, eisig isoliert, wie in stummer Trauer der Wirt, der Nichteingeweihte, dessen Augen dem Wunder verschlossen sind, und unten der nichtsahnende Junge geschäftig über den Kühler gebeugt.

Zwei große Formenpräger sind bei diesem unmittelbar fesselnden Werk Pate gestanden: Caravaggio und – Dürer; – aber jedesmal ist die Anregung frei und schöpferisch verarbeitet und eingeschmolzen in ein Neues sui generis. Es erscheint offenbar, daß der Maler Caravaggios Emmauswunder (London, Nationalgalerie, früher Sammlung Borghese) (Abb. 8), das dieser nach Bellori um

1600 für Ciriaco Mattei gemalt hat, gekannt und frei verwertet hat. Von hier stammt die erregte Geste des die Hände breitenen rechten Jüngers, die unerhörte innere Spannung der Jünger, Einzelheiten wie der sogenannte „Lutherstuhl“ des linken Jüngers – oder das Früchte-Stilleben, das Elsheimer allerdings vom gedeckten Tisch auf den Boden verwiesen hat; von Caravaggio ganz allgemein die Freude an frappierender Hell- und Dunkelwirkung, an grellen Lichteffekten und hart schattender Kerzenbeleuchtung, wogegen die kleinparzellig reiche, funkelnde, schillernde Farbigkeit manieristischen Charakter hat. Aber für die geistige Mitte des Bildes konnte Elsheimer die edle Rhetorik der forensischen Gebärde, mit der Christus das Brot bespricht, nicht brauchen. Da greift er zurück in Dürers kleine Holzschnittpassion (Abb. 7) – und wandelt die verinnerlichte Geste des Brotbrechens gegensinnig still und zart in sein eigenes Idiom. Nicht das Oratorische, der Wunderspruch, sondern das Brotbrechen selbst, die Wunderhandlung, ist ihm das Wesentliche. Auch auf die Einfügung der Dreiergruppe in ein großes Dreieckschema, wobei der Pilgerhut seine schließende Funktion erhält, erscheint von Dürer angeregt. Aber reinster Elsheimer ist die wunderbare Gesamtstimmung, die ganz persönliche Art, wie die Wunderhandlung eingebettet ist in das geheimnisvolle Weben der nächtigen Natur.

Wie die unruhige, flackernde Lichtführung ist auch die reich differenzierte, intensive, kleinparzellige Farbigkeit von einer unheimlich fluktuierenden Lebendigkeit. Mildes liches Blau mit hellem Violett ist für Christus reserviert, der greise, sonnverbrannte Glatzkopf ist in feuriges Gelb gekleidet, sein Gegenüber trägt rötlich-violett-grauen Kragen über rubinrotem, goldgelb gefüttertem Gewand, Ziegelrot, bläuliches Weiß und Graulila im Kostüm des Wirts, Stahlblau, Bläulichweiß und dumpfes Rot im Gewand des Jungen. Aus dem kalten, kalkigen Weiß des Tischtuchs heben sich das mit nervigem Pinsel gemalte Zinn, das bräunliche Schenkelstück usw. markant heraus. Mit sichtlicher Liebe ist unten das Stilleben mit dem Messingkühler gemalt, in dessen dunklem Naß der Junge die aufblitzende Weinbutter kühlt und das dunkelgrüne Glas ausspült. Aus dem nächtigen Dunkel blinken geheimnisvoll lebendig in warmem Olivgrün die

flüssig gemalten Blätter, Flechten und Früchte der Kürbisstauden auf, hell leuchtet dazwischen das gelblichbraune Holzgestänge auf, das sich nicht nach den erkältenden Regeln der Perspektive, sondern nach dem freien Ermessen der künstlerischen Phantasie verkürzt. Wie auf der „Ruhe auf der Flucht“ dominiert auch hier das irrationale Stimmungselement über einer streng rationalen Raumschichtung. Die feine Mondlandschaft links oben erinnert unmittelbar an den Landschaftsdurchblick auf den „Frauen am Grabe“. Durch feingliedriges Geäst taucht über der dunkeln, nur unten etwas aufgehellten Baumwand der leicht bewölkte Nachthimmel mit der blaßgelben Mondscheibe auf.

Nachdem schon durch die Analyse der bis jetzt besprochenen Bilder die Zugehörigkeit des Emmauswunders zu einer bestimmten Gruppe im Werk Adam Elsheimers deutlich geworden sein dürfte, sei nunmehr auf eine Reihe charakteristischer Einzelzüge hingewiesen, die dem Meister eigen sind. Die Maria der „Ruhe auf der Flucht“ (Abb. 1) weist eine frappierende Familienähnlichkeit mit dem milden, eigentümlich weich aufgefaßten Christus des Emmauswunders (Abb. 9) auf; der trauernde Engel dort wäre mit dem Pilgrim hier, die krallenartigen Finger des gleichen Engels mit der henkelartigen Hand des jungen Weinschenken hier zu konfrontieren. Noch enger, weil ebenfalls in Rom, nur etwas später entstanden, sind die „Frauen am Grab“ mit dem Emmausbild verbunden. Hier und dort sind die ganz ähnlich empfundenen Blättergehänge zu einem integrierenden Stimmungsfaktor des Bildes gemacht. Der eigentümliche, unregelmäßig ausstrahlende und mählich ins Dunkel sich verlierende Heiligenschein des Christus umspielt auch den Blondkopf des Grabengels. Höchst charakteristisch wieder die überschärften, wie ziselierten Hände mit den dünnen, drahtigen Fingern (jeweils die linke Hand des Engels dort, des Pilgrims hier). Nur ist der malerische Vortrag bei dem Emmauswunder noch temperamentvoller und ungezügelter, die Modellierung und die Schattengebung wohl unter dem unmittelbaren Eindruck von Caravaggios Malerei zuweilen härter und schärfer. Nirgends aber ist die angespannte, charaktervoll herbe Handschrift Elsheimers oder seine zähflüssige, merkwürdig unstoffliche Gewandstilisierung zu verkennen.

Da bei Elsheimer fast durchweg Signaturen mangeln, ist es von Gewicht, daß die durch den beschrifteten Nachstich von Goudt (Abb. 6) für den Meister gesicherte „Verspottung der Ceres“ (Madrid, Prado) entschieden für die Zugehörigkeit des Emmausbildes zum Werk Elsheimers spricht, insbesondere auch die prachtvolle, malerisch reiche Entwurfsstudie in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 12), eine der großartigsten Bilderfindungen, die uns von Elsheimer erhalten ist. Wiederum das Hereinspielen des Vegetabilischen in die schlicht-monumentale Gestaltengruppe, der elegische Reiz der niederperlenden Blattgirlanden, das Zusammenspiel von grellem, flackerndem Kerzen- und Fackelschein, der die Lichter unvermittelt aus dem Dunkel aufspringen läßt, und dem fahlen Licht des verdämmernden Mondes. Auf dem brillanten Stich von Goudt ist die Einzelform noch klarer zu fassen. Die Gestalt der dürstenden Göttin, auf deren Geheiß der höhrende Knabe in eine Eidechse verwandelt wird (Ovid, Metamorphosen), ist von wahrhaft antiker Größe. Der Genius loci kommt auf diesem eindringlichsten Elsheimerschen Figurenbild dieser Gattung, das mehrere Jahre nach dem Emmauswunder entstanden sein wird, noch reiner und stärker zur Geltung.

Elsheimer hat diese Komposition, wie einige Entwurfskizzen zeigen, mit besonderer Sorgfalt vorbereitet. Die frischeste und unmittelbarste ist das Hamburger Blatt. Es bietet eine Fülle von Verwandtschaftszügen mit dem Emmauswunder, die nicht so sehr in der Einzelform als gerade im spezifisch Künstlerischen, im einheitlichen Wurf, sodann in der geheimnisvoll lebendigen Art liegen, wie das nächtliche Weben und Flüstern der pflanzlichen Natur ins Bild gebannt ist. Die starken Schrägen der steilverkürzten Hütte wären mit den schroffen Diagonalen des Pergola-Gestänges zu vergleichen. Auch der charakteristische „Henkelfinger“ fehlt nicht (Hand des Jungen).

Da Elsheimer trotz seines einsiedlerischen Wesens einen großen Kreis von Schülern und Nachahmern angezogen hat und viele seiner Werke schon zu seinen Lebzeiten und in früher Zeit kopiert worden sind, wird bei jedem neu aufgetauchten Bild seiner Konzeption die Frage: Original oder Kopie? aufgeworfen werden müssen. Die ursprüngliche Frische und rassige Verve des Pinselstrichs, das unnachahmliche, feurige Brio des feucht in feucht

gemalten Blättergeriesel – schließlich eine Reihe von Reuezügen, sogenannte *Pentimenti*, wie sie etwa beim Kontur des Hauptes Christi und des glatzköpfigen Jüngers sichtbar werden, lassen den Gedanken an eine Kopie entschieden verwerfen.

Wenn wir uns hier mit einer betonten Einseitigkeit auf die Bildgattung der „kleineren Figuren“ beschränkt haben, so geschah das nicht nur, um das neu aufgetauchte „Emmauswunder“ mit gleichgearteten Bildern zu konfrontieren und möglichst überzeugend ins Werk und in die Entwicklung des Meisters einzuordnen, sondern weil die schöpferische Leistung Elsheimers auf diesem Gebiet lange Zeit nicht so gewürdigt worden ist, wie sie es verdient. Erst mit dem Bekanntwerden der Berliner „Ruhe auf der Flucht“, die sich die Herzen der Kunstfreunde im Sturm gewann, ist da ein Wandel eingetreten. Soweit sich heute übersehen läßt, sind die hier besprochenen Werke in den zwei Venediger Jahren und im ersten Jahrfünft des römischen Aufenthalts – kaum nach 1605 – entstanden. Das Emmauswunder ist wohl sicher das früheste in Rom gemalte Bild. Es steht noch unter dem unmittelbaren Eindruck der naturgesättigten Kunst des Caravaggio, dessen elementare Formkraft, ursprünglicher Farbensinn und aufreizender Wahrheitsfanatismus gerade in jenen zukunftssträchtigen und turbulenten Jahren das künstlerische Leben Roms in den Grundfesten erschütterte und zu heftigen Kontroversen von seiten der noch keineswegs aus dem Sattel gehobenen Manieristen und der kraftvoll sich entwickelnden „Akademiker“ um Carracci führte. Die Frauen am Grab und die Verspottung der Ceres leiten in ruhigere Bahnen über. Der klassische Boden mit den eifrig gesammelten antiken Monumenten, die römische Landschaft, der große Zug und heroische Schwung Carracesker Landschaftskunst haben tief und nachhaltig auf Elsheimer gewirkt. Auch auf seinen Historien gewinnen jetzt der Raum und die Landschaft eine neue Bedeutung. Ein Vergleich des Emmauswunders mit dem Juwel Elsheimerscher Erzählungskunst, dem „Besuch von Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis“ (früher Dresden, Gemäldegalerie) (Abb. 10), zeigt, wohin die Entwicklung ging. Die kleinen Gestalten sind aufgenommen vom durchseelten Raum, die Erzählung ganz schlicht und wesentlich, der Aufbau von einer klassischen Klar-

heit. Noch einmal hat Elsheimer in seinen letzten Lebensjahren das Thema des Emmauswunders auf einem im Format winzigen, im Gehalt monumentalen Gouache-Blättchen (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) (Abb. 11) aufgegriffen. Es sieht ganz anders aus als der erste Wurf. Nichts mehr vom jugendlichen Impetus, von kühnem Figurenschwung, Kerzenschimmer, Blattgeflüster und Mondesdämmer – alles ganz einfach und schlicht in die Fläche gebracht, alles still und wesentlich, von biblischer Größe. Hier begreift man den Schmerzensruf des Rubens nach dem Hingang seines um ein Jahr jüngeren Freundes: „Er ist in der ganzen Kraft seines Könnens gestorben und seine Ernte stand noch in ihren Keimen: man hätte von ihm Dinge erwarten können, die niemals existieren werden; das Schicksal hat ihn nur in seinem Beginn gezeigt.“ Einer kam, der den goldenen Faden aufgriff und weiterspann, der vollendete, was Elsheimer begonnen hatte. Vor dem Frankfurter Blatt drängt sich sein Name von selbst auf die Lippen: Rembrandt.

Photonachweis:

Abb. 1: Hessische Treuhandverwaltung des früheren preuß. Kunstgutes, Wiesbaden; Abb. 2: Aufnahme des Museums; Abb. 3 und 9: Dr. Marcel Fischer, Zürich; Abb. 8: Bruckmann, München; Abb. 12: Annemarie Strack, Hamburg



Abb. 1. Elsheimer, Die Ruhe auf der Flucht, Berlin

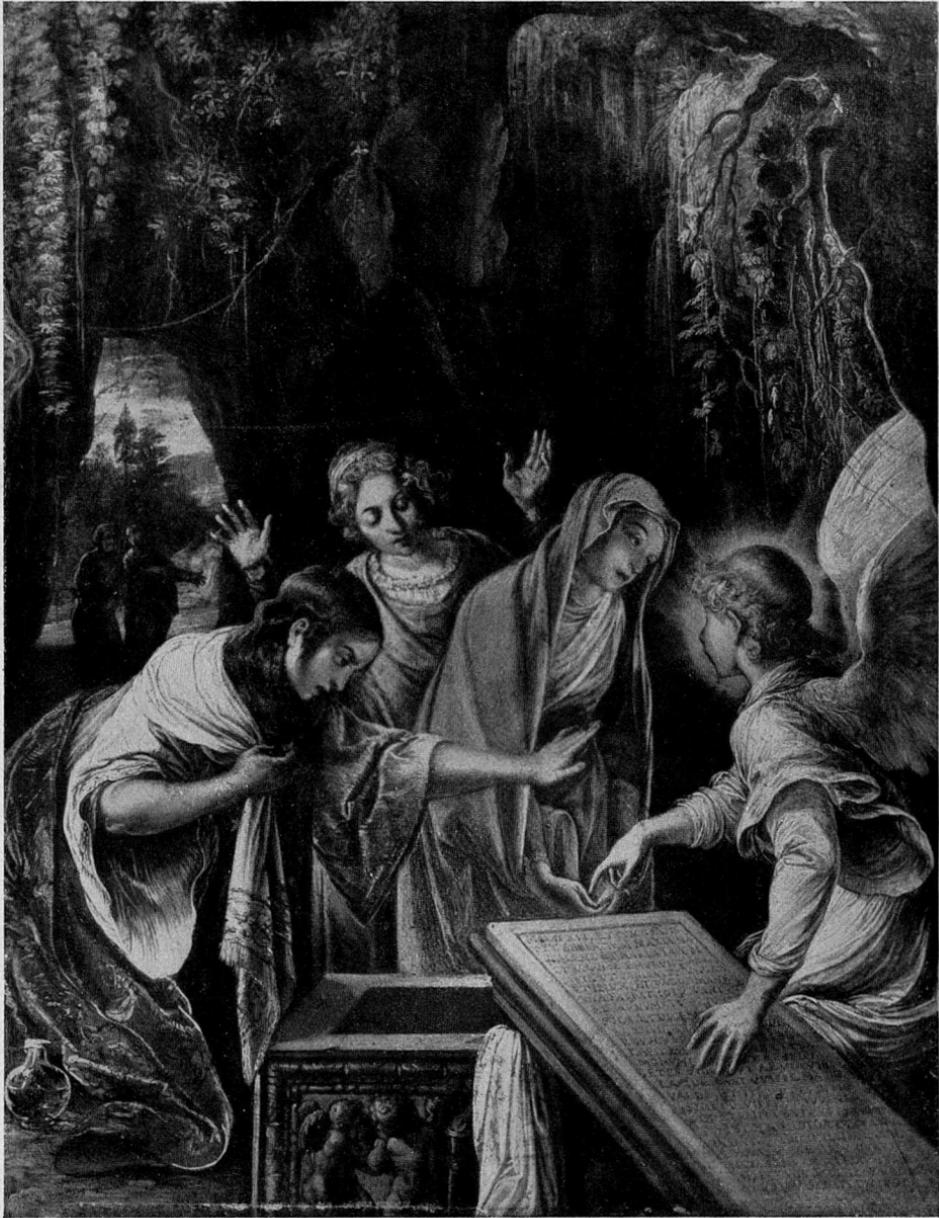


Abb. 2. Elsheimer, Die Frauen am Grabe, Bonn



Abb. 3. Elsheimer, Das Emmauswunder, Schweiz, Privatbesitz



Abb. 4.
Elsheimer, Die Taufe Christi, London



Abb. 5.
Rottenhammer, Die Ruhe auf der Flucht, Schwerin



Abb. 6. Goudt nach Elsheimer, Die Verspottung der Ceres



Abb. 7. Dürer, Das Emmauswunder



Abb. 8. Caravaggio, Das Emmauswunder, London



Abb. 9. Elsheimer, Das Emmauswunder (Ausschnitt)



Abb. 10. Elsheimer, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, ehem. Dresden



Abb. 11. Elsheimer, Das Emmauswunder, Frankfurt a. M.



Abb. 12. Elsheimer, Die Verspottung der Ceres, Hamburg