ADOLF SCHINNERER

AKTZEICHNUNGEN

AUS FÜNF JAHRHUNDERTEN

MIT 80 TAFELN

SCHINNERER / AKTZEICHNUNGEN

ADOLF SCHINNERER

AKTZEICHNUNGEN

AUS FÜNF JAHRHUNDERTEN

Rysunki aktu z 5 wieków

ERSTES BIS DRITTES TAUSEND / MIT ACHTZIG BILDERN

R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN 1925

Die Darstellung des Nackten ist das große Thema der europäischen Kunst. Die Antike lebt ganz von ihm, die Renaissance nahm von ihm Ausgang und Entwicklung, das Studium des nackten Menschen wurde zur Grundlage des Kunststudiums und ist es bis heute geblieben. Eine Geschichte der wechselnden Formideale, eine Geschichte des Stils, ist notwendig eine Geschichte der Darstellung des Nackten. Selbst in den bescheidenen Grenzen der Aktzeichnung lassen sich diese Wandlungen feststellen, wenn sie sich auch nicht so leicht darbieten, wie im Gemälde oder in der Plastik.

Dieses Buch sieht seine Aufgabe weniger in der Darstellung dieser Wandlungen, eher im Gegenteil, in einer Darstellung des Konstanten. Die Beschränkung auf die Zeichnung wird so zum Vorteil, die geringeren Möglichkeiten des Stiftes lassen die Unterschiede der Zeiten und Arten geringer erscheinen, die Stile rücken zusammen und zeigen das Gleichgeartete deutlicher. In der gegenwärtigen Krisis der Kunst mag es wohl gut sein, zu sehen, was unsere Kultur aufzugeben willens ist, mag es auch gut sein, zu sehen, wie geradlinig der Weg und wie fest und eng die Grenzen gesteckt waren, in denen die großen Taten der Meister sich erfüllten. Wir sind auf dem Wege, den Sinn für jenen organischen Zwang zu verlieren, den das Kunstwerk mit der Natur teilt. Jedes Werk, auch das genialste und freieste, ist in gesunden Zeiten in eine Ordnung gebunden, die es nicht durchbricht, sondern erfüllt. An dem Ausbau dieser Ordnung sind schöpferische Geister aller Grade beteiligt; geheimnisvoll schließt sich der Kreis um sie und zwingt die gegensätzlichen Naturen zur Einheit zusammen. Das von allerlei Kraftnaturen, originellen Köpfen, Eigenbrödlern, technischen Tausendkünstlern frei Herausgestellte ist wertlos, wenn es diesem Zwang ausweicht und der Ordnung der Zeit widerspricht. Nur das, was eine Zeit und eine Rasse sich assimiliert, ist wirklicher Wert und wirklicher Gewinn, und sie assimiliert nur das ihr Gemäße. Nur was in den großen Strom mündet, wird von ihm in die Zukunft getragen. Es ist geradezu ein ethisches Moment der Kunst, das verbietet, Formelemente fremder Zeiten und Kulturen wegzunehmen und damit die Formgespenster zu machen, die das Gesicht unserer Zeit so verlogen und widerlich erscheinen lassen.

Dieses Buch ist ein Gelegenheitsbuch, es ist nicht am Schreibtisch, sondern im Aktsaal entstanden, es hat keinen anderen Ehrgeiz, als die Zeichnungen mit Hinweisen zu begleiten, die jene innere, durch fünf Jahrhunderte bewahrte, vielfach gewandelte Einheit aufzeigen sollen. Die Zeichnungen hat mehr der Zufall, als kunstgeschichtliche Ueberlegung ausgewählt, auch sind sie in unserem Zusammenhang frei von historischer Bindung. Da von irgendwelcher Vollständigkeit bei einem so riesigen Stoff ohnehin nicht

die Rede sein kann, ergab sich die wohlgenützte Freiheit, vor allem lang vertraute und geliebte Blätter zu bringen.

Der Boden, auf dem die Kunst erwuchs, der wir unsere Zeichnungen verdanken, ist das Italien der Frührenaissance. Der Stil dieser Zeit ist stark von der Antike bestimmt, es ist ein Flächenstil. Der Geist der Mosaiken von Rom und Ravenna lebt noch in den Malereien der Sienesen, in den Fresken von Giotto, die den flachen Grund der früheren Dekorationen nur wenig vertiefen. Ein feierlicher Rhythmus bindet die wenig gegliederten, kaum bewegten Figuren zu klangvollen Bildern zusammen. Denkt man etwa an die Malereien der Unterkirche von Assissi, an Sieneser Madonnen mit ihren überirdisch schönen Farben, ihrem Gefühlsüberschwang, ihrer poetischen Inbrunst, so begreift man, was dazu gehörte, aus dieser mystischen Tiefe aufzutauchen in die herbe Welt der realen Dinge. Immer, wenn Stile sich wandeln, beginnen sie mit einem Verzicht, ihre Wandlung wird hervorgerufen durch eine neue Aufgabe, der die Natur die neuen Mittel zur Lösung geben muß. Das Schöne wird aufgegeben zugunsten des Wahren.

Die Dekorationen in Ravenna so gut wie die Bilder von Giotto behandeln Themata der christlichen Geschichten, der christlichen Kirche, ja der christlichen Moral, aber sie tun es in der repräsentativen Form, die man der Antike abgesehen hatte.

Die Antike hat den in sich ruhenden Menschen, den Menschen an sich, wenn man so sagen darf, geschaffen, „die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit" (Schelling), die Renaissance den leidenden, den siegenden Helden. Der antike Mensch ist der Mensch im Gleichgewicht, der neue Mensch wurde der gegen äußere und innere Gewalten um sein Gleichgewicht kämpfende Mensch.

Die alte Weise, mit antiken Formen christliche Gegenstände sichtbar und sinnlich schön zu machen, genügte dem vertieften religiösen Gefühl nicht mehr, das in den Versen Dantes glüht und das einen Savonarola schuf. Nach Gegenwart verlangte dieser Geist, nicht nach dem Symbol. Der Einfluß der Antike lebte wohl weiter, aber in veränderter Form. Hatte bisher die Oberfläche der antiken Kunst Motive hergegeben, so begriff man jetzt die ungeheure Eindeutigkeit und Folgerichtigkeit dieses Stils, man begriff den Geist dieser großen Gebilde und suchte sich an ihm zu erziehen. Der innere Zwang der antiken Bildwerke befeuerte die neue Generation, nun ihrerseits nach Gesetzmäßigkeit zu suchen, nach einer aus der Natur gewonnenen, sozusagen beweisbaren Form.

Es handelt sich nicht etwa um Erweiterung der bisherigen Kunstweise durch Naturalismen. Diese gibt es in allen Kunstübungen. Jeder Künstler steht neu vor der Natur und sucht aus dieser soviel als möglich in sein Bild zu retten. Das Gesicht etwa der deutschen mittelalterlichen Malerei ist nur deshalb so mannigfaltig, weil die eigensinnigen Naturbeobachtungen der über viele Orte verstreuten Künstler es immer wieder neu erscheinen lassen und es immer wieder zauberisch verändern. Und wie viel Wirklichkeitssinn steckt

in den Fresken Giottos; seine Fähigkeit, Psychisches darzustellen, die Seele seiner Gestalten aufzuzeigen, ist unerhört. Nein, der Künstler dieser neuen Zeit stürzt sich in die Natur mit einem neuen Begehren.

Das Schauspiel dieser Flucht in die Wirklichkeit gibt der nur mit halbem Recht „Renaissance" genannten Zeit eine ganz große Spannung. In ununterbrochenem Schwung wächst die Bewegung in ein paar Generationen zu Gipfelpunkten, die unsere Augen kaum mehr erkennen können. Das mit feinstem Geschmack ausgebildete Linienspiel der älteren Zeit, das die Melodie der Bilder vorstellt, während die Farbe als Begleitung es erst zur vollen Musik steigert, verliert seinen Sinn. Die Linie büßt ihre Herrschaft ein und wird Magd, die tausend verschlungene Wege gehen muß, um die vielfältigen Formen zu begrenzen und zu beschreiben, die die frischen Augen in der Natur finden. Sie verliert schließlich jedes Eigenleben und muß, zu Tönen gehäuft, den Raum vorstellen. Die Farbe entfaltet ihre größte Wirkung, wenn sie breitflächig, ungebrochen wirken kann. In der neuen Anschauung hatten diese Flächen keinen Platz, so mußte die schöne klingende Farbe im Süden nicht weniger wie im Norden weichen, sie wurde vom Raum verzehrt. Es gibt kaum farblosere Bilder als etwa die von Castagno oder Michelangelo. Erst die Venezianer und erst Rubens konnten den Raum auch durch die Farbe darstellen.

Diese neue Kunst ist nicht nur sachlicher als die alte, sondern auch räumlicher. Raum ist ihr eigentlichstes Zauberwort, um den Raum handelt es sich von Masaccio oder Piero dei Franceschi an bis zu den Impressionisten. Ehe Leonardo die Raumdarstellung die conditio sine qua non und den Adelsbrief der Malerei nannte, mühten sich um ihn schon die besten Geister.

Hatte die Architektur dem älteren Stil die Wege gezeigt, so übernahm im neueren die Plastik die Führerrolle. Der Bildhauer steht dem Raum von Haus aus näher als der Maler, der erst die Fläche überwinden muß, um zu ihm zu gelangen; er hat ihn sozusagen in den Fingern. Auch die Malerei ist zunächst bildhauerisch bestimmt, die Fresken Signorellis sind ein typisches Beispiel hierfür. Aneinandergefügte, plastisch durchgebildete Figuren, die man leicht von einander lösen könnte. Solche Figurenreihungen begleiten die gesamte Entwicklung vor allem in den romanischen Ländern. Botticelli, Mantegna, Veronese, Greco sind Beispiele, aber auch Ingres und Cézanne. In den germanischen Ländern sind diese Darstellungen, die das rein Vegetative meinen, weniger häufig, Dürer wäre zu nennen, die Klassizisten, Marées.

Räumlich-plastisch, organisch und meßbar wollte die neue Form sein. In ungezählten Wandlungen hat sich diese ihre Grundstimmung unverändert erhalten. Göttliches und Weltliches, das Jüngste Gericht Michelangelos und die betrunkenen Bauern Brouwers, rechtfertigen sich auf dieselbe Weise und der Heuschober Monets gründet sich auf die Beobachtungen Leonardos. Kunst und Wissenschaft, die heute nur mehr eine rhetorische

Einheit darstellen, sind wirklich Schwestern. Die Sorge moderner Kunstjünger, „zu naturalistisch zu malen", erscheint von hier aus ebenso unsinnig wie die zärtliche Liebe unserer Zeit für das Dilettantische und Infantile, das gegenstandslose Träumen in abstrakten Formen ebenso armselig wie das stumpfe Nachahmen der Dinge. Geist und Körper durchdringen sich so, daß jede Steigerung und Differenzierung des Bewußtseins auch die Darstellungsmittel verfeinert und ausbildet.
Wie diese Wandlungen sich darstellen, mögen nun die Zeichnungen lehren.

* * *

TAFEL 1. In dieser Zeichnung begegnet sich die alte und die neue Zeit. Noch gotisch gefühlt im Umriß und in der Art, wie etwa die Arme einen Linienrhythmus bilden, wie die Beine wirkungsvoll zueinander bewegt sind, ohne daß es gelungen wäre, sie räumlich und organisch glaubhaft zu machen. (Sie erinnern darin an den Stich des Sebastian von Schongauer.) Der vordere Kontur kaum bewegt, die Linie, die von der Halsgrube zur Körpermitte geht, bei Michelangelo ein Weg über Berg und Tal, ist hier eben und gerade. Das rechte Bein noch kaum als Ober- und Unterschenkel begriffen, das nur eben angedeutete Knie bildet eine rein sinnliche, keine organische Trennung. Und doch enthält die Zeichnung auch die Elemente der neuen Zeit. Ein Stück wie der Brustkorb ist als Einheit gefühlt, am Becken ist versucht, Räumliches zu geben und die Beckenneigung am gebeugten Bein zu zeigen. Und nun die Arme. In bescheiden eindringlicher Weise sind die Stücke räumlich zueinander gestellt, und wie ist die Mechanik schon gefühlt! Die hochgezogene linke Schulter, der Beginn des rechten Armes aus dem Schultergelenk. Der hintübergeworfene Kopf ist ein zu kühnes Unterfangen gewesen, aber daß es in so energischer Weise versucht wurde, ihn so verkürzt zu geben, ist bezeichnend.
TAFEL 2. Die Figur des Petrus zeigt hier den Ausgangspunkt. Die rhythmisch bewegten Linien des Gewandes geben eine prachtvolle Musik; wie schön sind Buch, Hand und Schlüssel in sie eingebaut und der Kopf als die Krönung dazugestellt – gotische Musik. Hart und zäh daneben der auf den Stock gestützte Mann. Die feine, geläufige Zeichnung des Kopfes ist auf ein ungefüges Gerüst gestellt, das in dem derben Kontrast von Oberkörper zu den Beinen doch schon das Gefühl für Last und Stütze erkennen läßt. Ober- und Unterschenkel schon gegliedert, der Raum zwischen den Füßen schon faßbar. Schon ist die organische Einheit von Schulterblatt und Armen gefühlt und der Rückenakt bestätigt: das ist keine landläufige Entdeckung, sondern schon Wissen. Dieser vom Rücken gesehene Mann ist eine überaus reizende Figur, die weit in die Zukunft deutet. Was ihr an Innenzeichnung und Volumen fehlt, ersetzt der vielfältig bewegte, zart bestimmte Kontur, der an Zeichnungen Rafaels denken läßt. Aber er ist bildhauerisch fester. Es ist die Zeit der Bildhauer.

ROSSO DE' ROSSI: ANATOMISCHE DARSTELLUNG / KUPFERSTICH

TAFEL 3 und 4. Das Blatt von Pollajuolo zeigt die Weiterbildung des Stils. Was bei Pisano zögernd sich ausspricht, ist bei ihm schon keck und bewußt. Nicht nur Beine und Arme sind in sich zur stärksten Bewegung gebracht, sondern auch Becken und Brustkorb, und diese Kontrastierung war schwerer zu finden. Die Linie Halsgrube-Körpermitte, von der wir oben sprachen, weist nun starke Hebungen und Senkungen auf. Gelenke sind in ihrer Mechanik begriffen. Die Kniee sind deutlich charakterisiert. Das Ende des Oberschenkels hat sowohl im Knochen wie im Muskel an der Innenseite eine gegenüber der Außenseite überbetonte Stelle. Dieses Uebergewicht innen drückt die Funktion des Tragens besonders stark aus. An dem überbetonten inneren Ende des Oberschenkelknorrens müssen sich die Sehnen und Bänder der Muskeln vorbeizwängen – das ist wundervoll ausgedrückt.

TAFEL 5. Bei Verrocchio vollends steigert sich die Plastik bis zum Steinernen. Die im Gegensinn gestellte Bewegung von Schultergürtel und Becken, der Kontrapost, ist bereits wie ein feststehendes Rezept verwandt, um dem Körper möglichst große Aktion zu geben. Die Bewegung der segnenden rechten Hand beginnt schon beim linken Fuß, das gibt ihr die erstaunliche Kraft. Wie sehr der Umriß dem Begriff Volumen gewichen ist, kann man an der beigezeichneten kleineren Fassung der Mittelfigur sehen, wo die formende Hand Striche wie Reifen um eine Tonne gezeichnet hat. Und mit welcher Freiheit man schon Bewegung geben kann, zeigt die darunter sichtbare lustige kleine Figur oder der an Dürer gemahnende Kugelläufer. Das Körperhafte, Statuarische wird unterstrichen durch die gleichmäßig quergestrichelte Schraffur, die am Kontur der Schattenseite eine Stelle frei läßt, die Reflex bedeutet – ein Mittel, das auch Mantegna in Stich und Zeichnung gerne verwendet.

TAFEL 6–8. Bei Signorelli beginnt der Raum sich um die Figur zu wölben. Die Glieder bewegen sich frei, man kann nicht nur stehen, sondern auch gehen und schreiten, sich strecken und biegen, das neue Lebensgefühl geht in hohen Wogen. Von allen Seiten und von Innen heraus hat man den Körper, die Maschine Mensch, begriffen, nun wird ihm der lebendige Odem eingeblasen. Der sich reckende, auf den Zehen stehende Mann ist wie ein Symbol der Zeit. Die Binnenzeichnung ist so wichtig wie der Kontur, eine Linie wie die der Wirbelsäule gibt die Stellung des Brustkorbes deutlicher als sein Umriß. An einer solchen Linie oder am Schultergürtel der beiden stehenden Figuren, an den Strekkern des rechten Beines des in Front stehenden Mannes sieht man, daß die Anschauung durch die Wissenschaft ergänzt und bereichert wurde. Anatomie und Perspektive wurden Stützen des Form- und Raumgefühls.

An den beiden Frauen (Tafel 8) ist die Bewegung der Oberkörper nach vorne, aus der Tiefe des Raumes zum Beschauer, wohl gewollt aber nicht geglückt. Sieht man die acht Beine, die verschränkt wie ein Gitter sich durch das Blatt ziehen, so erkennt man auch

die Schwierigkeit, über die Räumlichkeit einer Figur hinaus zum Raum zu kommen, in dem die Körper neben- und hintereinander leben. Erst Michelangelo ist dieser Schwierigkeit absolut Herr geworden.

TAFEL 16. Unser Blatt zeigt, daß diese restlose Lösung erst gelang durch Zuhilfenahme des Lichtes, eines Elementes, an das man bei Signorelli noch nicht denken darf. Signorelli fühlt im Körper das Verhältnis von Stütze und Last, Beine und Rumpf mit den frei beweglichen Armen. Bei Michelangelo ist ein Körper Stütze und ein anderer Last, das bedeutet eine ungeheure Komplizierung. Wie der getragene Körper sich in den Raum erstreckt, ist von unerhörter Kraft und Kühnheit.

TAFEL 10. In unseren beiden Blättern bemüht sich Mantegna um das gleiche Problem und das berühmte Temperabild in der Brera ist geradezu das Beispiel. Hier ist der Stier bei den Hörnern gepackt und mit äußerster, verbissener Konsequenz ein Körper von den Fußsohlen aus in den Raum hineingebaut, Glied um Glied, Schicht um Schicht. Was Michelangelo in einem Anlauf gelingt, wird hier Stück um Stück bewältigt. Ein Kunstgriff muß helfen, das Tuch muß mit seinen vielen Falten immer wieder betonen, daß es runde Formen bedeckt. Das Organische kommt zu kurz vor diesem fanatischen Verlangen nach Raum, das am schönsten auf der sich dem Licht entgegen wölbenden Brust zum Ausdruck kommt.

TAFEL 11. Vergleicht man die nach vorne kommende Frau dieses Blattes mit unseren Frauenfiguren Signorellis, so sieht man leicht die Erweiterung der Möglichkeiten. Man beachte etwa die beiden Begrenzungslinien des Brustkorbs, um die höhere Empfindlichkeit für räumliche Verschiebung zu spüren. Merkwürdig, auch Mantegna denkt bei solchen schwierigen Raumdarstellungen schon an das Licht als Helfer. Freilich seine weiße Farbe sagt nur: hier soll Licht sein, bei Michelangelo ist es wirklich gegeben.

Bei den Figuren dieses Blattes spürt man stark den Anteil der Antike, das Uebermodellierte, das Ueberbetonen der einzelnen Figur ohne Rücksicht auf das Ganze kommt aus diesem Geiste, der aufs glücklichste sich verband mit den Erkenntnissen, die die Wissenschaft den Künstlern darbot.

Unserer Zeit, die in der Kunst mehr das Sentimentale, die Sensation, die individuelle, unverbindliche Aeußerung liebt, ist gerade diese Eigenschaft der Renaissance verdächtig, daß Erkenntnis mit Anschauung sich verbindet. Sie hat kein Gefühl mehr für die Größe einer Kunst, die in sich alle geistigen Mächte vereinigte. Delacroix vermerkt in seinem Journal: „Die Kunst ist nicht das, wofür der Laie sie hält, nämlich eine Art Eingebung, die irgendwoher kommt, ins Blaue hineingeht und nur das malerische Aeußere der Dinge darstellt. Sie ist die Vernunft selbst, die durch das Genie verschönt ist, aber einen vorgeschriebenen Weg geht und durch höhere Gesetze in Schranken gehalten wird."

TAFEL 12 und 13. Leonardo bedeutet in diesem Zusammenhang einen Abschluß, und

TIZIAN: ANATOMISCHE DARSTELLUNG
STICH VON BONAVERA

TIZIAN: ANATOMISCHE DARSTELLUNG
STICH VON BONAVERA

seine beiden Zeichnungen kann man ebenso als wissenschaftliche wie als künstlerische Dokumente ansehen. Anatom und Künstler, Erkenner und Darsteller halten sich die Wage. Wir können diese Zeichnungen, in denen der sachliche Bericht eine Steigerung nach irgendeiner Seite ausschließt, kaum mehr nach ihrem wahren Wert schätzen. Es sind abschließende Typenbilder mit allen Vorzügen und den Einschränkungen solcher endgültigen Gebilde.

Das anatomische Wissen, soweit es Gemeingut der Künstler dieser Zeit war, können wir in einem Stich nachprüfen, den Domenico del Barbiere (geb. 1506 in Florenz) nach einer Zeichnung des Rosso de' Rossi gefertigt hat (Textbild Seite 5). Es ist ein Blatt zu einer unvollendeten Künstler-Anatomie. Rosso ist Schüler von Andrea del Sarto und Freund des Benvenuto Cellini gewesen. Trotzdem weder Skelett- noch Muskelmann ganz einwandfrei sind, muß man über den Grad von Tatsächlichkeit und Lebendigkeit staunen, den diese Gebilde haben. Auch in ihnen, die doch Bilder des Lebens nicht sein wollen und eigentlich nicht sein können, ist jenes Gefühl von selbstsicherer Kraft, das diese Zeit auszeichnet. Noch viel mehr gilt dies von den anatomischen Darstellungen, die Tizian*) zugeschrieben werden(Text Seite 8/9). Der Tatbestand ist hier sehr viel schlechter gewußt als auf der Zeichnung Rossos, vor allem da, wo tiefere Muskelschichten gezeigt werden. Aber was will das besagen gegenüber der formenden Kraft, die den Sinn des Körpers und den Zusammenhang der Glieder faßlich gemacht hat. Die Künstleranatomien der neueren Zeit, von Anatomen und Aerzten gemacht, geben reine Topographie, mit der der Künstler gar nichts anfangen kann, die den Körper eher kompliziert als verdeutlicht. Wissenschaft und Kunst haben sich in getrennte Räume entwickelt, gegeneinander, möchte man sagen. Das Wissen Tizians ist sinnlich, ist lebendige Vorstellung. Wie diese Phantome auf den Füßen stehen und steil vom Boden weg sich in den Raum hinaufbauen, wie die verschiedene Funktion von Ober- und Unterschenkel bei der Rükkenfigur zum Ausdruck kommt, wie die schwere, horizontale Last des Beckens getragen und gestützt und bewegt wird! Wie sich in der Frontfigur aus der Tiefe des Beckens der Leib gespannt und zurückgehalten, an den Seiten leicht eingezogen sich erhebt und schließlich der Brustkorb die befreiende Bewegung nach oben bringt, caelum vedere. Wie die Horizontale der Schulter das Gebäude zunächst abschließt und die Arme vom Körper entfernt, damit sie besser sich bewegen können. Schließlich wie auf den Stumpf des Halses der Kopf sich reckt, der hier mit seinem gesprengten Kiefer phantastisch genugaussieht. Eine Formenwelt voll Größe und Reichtum. Eine Reihe plastisch-anatomischer Modelle aus jener Zeit dient bis heute in den Ateliers als Studienmaterial. So die im stärksten Kontrapost bewegte Sitzfigur eines Mannes, der den Kopf in beide Hände

*) Notomie di Titiano, Stecher: Dominicus Bonavera, ein Heft von 17 Blättern, Francesco Ghisilieri, Senator von Bologna gewidmet. Ich verdanke seine Kenntnis und unsere Abbildungen Herrn Prof. Wiethüchter in Barmen.

preßt. Dürer hat sie gekannt und in einer Eisenradierung benützt. Dann der Muskelmann mit steil erhobenem rechten Arm von Ludovico Cigoli, dessen Wachsmodell im Bargello steht.

TAFEL 14–17. Betrachtet man Michelangelo-Zeichnungen, so scheint alles bisher Dagewesene wie Rohstoff, den die Faust eines Riesen nun formt. Er gleicht darin allen Großen, daß in ihm Vergangenheit ebenso spricht wie die erfüllte Gegenwart, aber auch darin, daß er die Grenzen bis ins Unendliche ausdehnen konnte. Die erschütternde Größe unserer ersten Zeichnung (Tafel 1), von der z. B. bei Mantegna nichts zu spüren ist, ist bei Michelangelo ebenso gewahrt, wie das unbändige Lebensgefühl Signorellis. Die Einsicht Leonardos lähmt nicht die ins Grenzenlose schweifende Phantasie. Die strenge Formenfolge einer Figur ist keineswegs gestört oder willkürlich verschoben, sie ist nur beweglich geworden. Geht man einem Kontur mit den Augen nach, so staunt man nicht nur über die Fülle der Unterbrechungen, noch mehr, daß diese kleinen Aufteilungen nirgends das Maß durchbrechen oder die Einheit vergessen lassen. Die Summe des Körpers ist in kleinste Teile zerlegt und jeder dieser Teile ist mit einem Maximum von Ausdruck betont. Daher das Gefühl der Fülle, der Ueberfülle, des Riesenhaften. Das Hauptelement seines Stils ist der rhythmische Wechsel. Der Kontrapost ist ins Unendliche gesteigert. Jedes Glied zum Nachbarn in Gegensatz gesetzt, ebenso im einzelnen Glied etwa der Gegensatz von Beuger und Strecker betont. Schon bei einer einfachen Orientierungszeichnung, wie die der Tafel 15, ist diese Steigerung zu spüren, zwingt der Wille die Natur zum Ausdruck. Die besten Angriffspunkte zu diesem Kontrastieren sind die Gelenke, mit ihnen hat er einen wahren Kultus getrieben.

Während in den früheren Zeichnungen Michelangelo vor allem darauf bedacht ist, die Figur als e i n großes Raumstück zu geben und zusammenzuhalten, bringen die späten ein Aus- und Durchbrechen des Gefühls, ein Verschieben in eine andere Sphäre (Tafel 17). Die Stücke scheinen häufig wie auseinander gezogen, durch übermäßige Betonung einzelner Teile oder durch das Intonsetzen anderer bekommen die früher plastisch realen Akte einen Grad von Unwirklichkeit, den man nur noch bei Alterswerken von Rembrandt findet. Aus dem realen Stoff des nackten Menschen ist ein Irreales geworden, ein Etwas, das der Musik mehr verwandt scheint als der Plastik. Das sind Gebilde, denen man mit dem Verstand, mit dem Wort nicht mehr beikommen kann. Michelangelo entschwindet in ihnen unseren Blicken wie ein Bergsteiger in den Wolken, und wir fühlen, daß es hier keine Wiederkehr geben kann.

Michelangelo hat in dem plastisch-statuarischen Stil zunächst nichts mehr zu tun übrig gelassen, eine Erweiterung gab es nur nach der malerischen Seite.

TAFEL 19. Die Zeichnung von Franciabigio versucht Formfolgen, die an Michelangelo fast ebenso erinnern wie an Fra Bartolomeo, durch sehr überlegten Wechsel von Dunkel

und Hell zu gliedern. Der Körper steigt vom Boden auf wie ein Haus mit vielen Stockwerken, die sich auseinander entwickeln, sich gegeneinander absetzen. Diese straffe Gliederung erlaubt uns, den Körper in jeder Größe zu denken, überlebensgroß an einer Wand wird er ebenso sprechen wie auf unserem kleinen Blatt. Die bittend erhobenen Arme mit dem Schultergürtel sind im Gewicht leicht übertrieben, die tiefen Schatten im Brustkorb steigern noch die Bewegung, steigern noch die Empfindung, die vom Körper getragen wird wie eine Blüte von der Pflanze. Hier kündet sich bereits die Fähigkeit des Lichtes an, Empfindungen auszudrücken, die später Rembrandt in so einziger Weise genützt hat.

TAFEL 18 und 20. Rafael ist zögernd diesen Weg zur malerischen Form gegangen, gestützt vor allem durch Leonardo, aber in seinem Zeichenstil ist das Erreichte mehr eine Verallgemeinerung sowohl Leonardos als Michelangelos als eine Weiterführung. Der „göttliche" Rafael der Klassizisten ist heute zum Gespött der Gymnasiasten geworden, es ist eines der wohlfeilsten Vergnügen, ihn zu schmähen. Unsere Zeichnungen geben keinerlei Veranlassung dazu. Die Kampfszene ist ausgezeichnet komponiert. Die beiden Gestalten zum Verklärungsbild sind von einem natürlichen Wohlklang der Linien, zwei Stadien einer Empfindung steigern sich gegenseitig. Das Nackte ist nicht so straff und verbindlich wie bei Leonardo und nicht so expansionsfähig wie bei Michelangelo. Rafaels besondere Gabe ist es, diese verkleinerte Form in melodischen Fluß zu bringen. Die Beziehung der Formstücke zu den Figuren und der Figuren zum Bild ist von einer vollkommenen Ausgeglichenheit.

Die wahren Erben Michelangelos sind Tizian und Tintoretto.

TAFEL 21. Unsere prachtvolle Zeichnung von Tizian hat keine geringere Spannung der Formen, aber mit wieviel geringeren Mitteln ist diese dargestellt! Ein Stück wie Schulterblatt und Arm, bei Michelangelo ein kompliziertes Stück Mechanik, das er nicht müde wurde zu zerlegen und wieder zusammenzufügen, um seiner ganz habhaft zu werden, ist bei Tizian fester Besitz, über den er frei verfügt. Wenige stark pointierte Striche, ein paar Flecke Weiß müssen genügen. Auch wenn Michelangelo mit dem weichen Rötel oder der Kreide zeichnet, sind die Dunkelheiten der Form entlang geführt (Tafel 16), der Stift macht die Schwellung mit. Bei Tizian und in noch höherem Maße bei Tintoretto geht es beliebig über die Form oder es muß ein An- und Abschwellen des Konturs genügen. Die Figur ist nun auch nicht mehr von der Umgebung losgelöst, sie ist ein Stück derselben, ganz gewiß ein betontes, aber die Umgebung behauptet sich neben ihr.

Wie seinerzeit Michelangelo den tonig-malerischen Stil Leonardos nicht fortsetzte, sondern auf den im heutigen Sinne der Entwicklung primitiveren Donatello zurückgriff, so hat Tintoretto jene von Tizian ausgebildete Bildform, die vom Raumganzen ausgeht, verlassen und ist zu der primitiveren Form des Michelangelo zurückgegangen, die mit

dem Zusammenbauen einzelner Figuren mehr linear als malerisch (im gewöhnlichen Sinne) das Bild schafft. Während in der Spätrenaissance der Umriß immer einfacher wird (man denke an die Venus von Giorgione), sucht ihn Tintoretto heftig zu steigern. Wenn man an die Dornenkrönung Tizians denkt, die doch ein Getümmel vorstellt, erinnert man sich kaum einer auffallenden Bewegung, außer etwa der des Alten mit der Stange. Die Bilder Tintorettos dagegen strömen über von Gesten und Bewegungen.

TAFEL 22–24. In der leichtesten Zeichnung Michelangelos vergißt man nie, daß der Umriß die Grenze einer Form ist, die von innen heraus bis zu ihm sich wölbt. Bei Tintoretto scheint er oft Selbstzweck. Man vergleiche die Oberschenkellinien des mittleren Putto (Tafel 14, rechter Rand), mit denen des Knienden von Tintoretto und man wird verstehen, was ich meine. Die mechanische Voraussetzung einer Bewegung, das Zusammenziehen und Lockerwerden der Muskeln, so, daß z. B. die Muskeln des Oberschenkels auf der Vorderseite und Rückseite immer im Gegensinne betont sind, je nachdem die Beuger oder die Strecker arbeiten, auf diese Voraussetzungen hat Michelangelo seine Zeichnungen aufgebaut. Tintoretto hat wohl den bewegten Aufbau übernommen, aber die Voraussetzungen verschwiegen, wie man beim Oberschenkel des Knienden beobachten kann, dessen Beuger und Strecker gleich betont sind. Es ist eine Lockerung in der Bindung des bisherigen Stils eingetreten. Man sehe, mit wie vielfältig verändertem Zug der Feder Michelangelo die mannigfachen Formfolgen am Bauch, Becken, Gesäß, Oberschenkel, Knie, Unterschenkel des Putto aneinanderbaut und wie Tintoretto etwa beim Bogenschützen solche Formfolgen abwandelt. Nur mit dem Auf- und Abschwellen des Striches, ein Verfahren, das schließlich zur Manier führen mußte.

Auch der Altersstil Michelangelos hat bei Tintoretto seine Analogie, aber die schwere, straffe Musik Michelangelos ist leichter geworden, das rechte Bein des Mannes auf Tafel 22 hat trotz der barocken Ueberfülle der Kurven etwas unbelebt Schematisches und das Stück etwa von der Achselhöhle bis zum Hüftgelenk hat nicht die Spannung, die Michelangelo ihm hätte geben können. Auch die Figurenfolgen Michelangelos gibt es bei Tintoretto. Im Jüngsten Gericht Michelangelos hängt ein Knäuel von Gestalten wie eine Traube, wie schwärmende Bienen in der Luft, heftige Bewegungen streben aus der Einzelfigur heraus zur nächsten, die sie aufnimmt oder zurückstößt. Der Kampf, in den die Glieder eines Körpers verwickelt sind, steigert sich zu einem Kampf der Körper gegeneinander. Wundervoll hat das auch Tintoretto darzustellen verstanden und er hat klug noch eine Steigerung der Wirkung erzielt, indem er die heftig bewegten Körper und Körperfolgen von den starren geraden Linien sich abheben läßt, die die Kreuze und Leitern geben müssen (Tafel 24).

TAFEL 25–29. Die Folgezeit lebt vom Erbe, das schwer erkämpfte Gut wird gelegentlich vertan und verschleudert. Bei Carracci sieht die Form von weitem groß aus, aber sie

ist leer. Man sehe Stücke wie das Knie, oder man versuche, sich über die Hebungen und Senkungen von Brust und Bauch klar zu werden. Tintoretto konnte uns mit seinen Linienschwüngen diese suggerieren, hier ist's nur ein beliebiges Nebeneinander ohne Zwang. Oder man gehe bei del Sarto der dicken Linie entlang, die den rechten Kontur bildet, bei dem stehenden Knaben. Hier ist manches Dünne trotz der Schwärze.
Aber ein Neues dämmert auf, das Licht. Wie bei dem Knaben der Kopf gezeichnet ist, das ist eine neue Art von räumlicher Darstellung, die bei Correggio (Tafel 27) schon ganz ausgebildet erscheint. Es ist bezeichnend, daß er die alte Form, den Raum aus perspektivisch sich verkürzenden Linien darzustellen, noch nicht ganz missen kann. Sie liegt noch zugrunde, aber sie ist überdeckt vom Ton, der nun Gestalt und Bild gliedert. Unser Blatt ist eine besonders schöne und reiche Erfindung. Mit fortschreitender Entwicklung des Lichtes verliert die Ausbildung des Umrisses an Bedeutung, er wird immer einfacher.
TAFEL 30 und 31. Ein wundervolles Zeugnis für die – sagen wir trocken – Verwendungsfähigkeit dessen, was Italien an Form geschaffen hatte, sind die beiden Zeichnungen von Rubens, die unter dem Einfluß von Michelangelo und Tizian entstanden. Es ist erstaunlich, wie willig der flämische Genius dem Italiener bis in die letzten Stileigentümlichkeiten folgt. Es sind die alarmierten Soldaten Michelangelos, die hier als Täuflinge mit einem Furor sich entkleiden, der gar nicht zur Szene paßt. Die nordische Weise, vom Stoff auszugehen und von ihm die Form sich diktieren zu lassen, ist gänzlich vergessen über dem Verlangen, der neuen Form habhaft zu werden. Die aus dem Block gemeißelten und an ihn gebundenen Gestalten des Bildhauers übernimmt willig der von solchem Zwang freie Maler. Alle Glieder sind in heftigster Gegenbewegung, die Oberkörper im Hüftgelenk abgebogen, Konsolenform nennt es Rodin, übermäßig modelliert, die Form in kleinste Stücke aufgeteilt, aber von einem mächtigen Umriß zusammengehalten. Tintorettos Beziehungen zu Michelangelo sehen von hier aus dünn und oberflächlich aus, Rubens erfüllt die Form, die jener nur benützt. Und der an den Baumstamm sich lehnende Jüngling gibt auch die Lösung aus dem Zauberbann. Die Formen des Bildhauers sind ins Malerische gelöst, Reflexe lichten sie auf und beschwichtigen ihre steinerne Härte. Ein Stück wie das des Kopfes mit dem hellen Haar, der Hand und dem Stück Stamm dahinter hat nichts mehr mit Michelangelo zu tun. Tizian, dem Maler, gegenüber ist Rubens freier (Tafel 31), das Entnommene war mit weniger Mitteln zu geben. Der Fluß der Arme durch das ganze Blatt, ein hinreisend schönes Motiv, ist mit Linien erschöpfend auszudrücken. Die elegante Rhetorik ist italienisch. Tizian engt die so leicht auseinanderfließenden Formen des Rubens ein. Die harten Linien, die das Becken des Mannes umgrenzen, sehr ausdrucksvolle Linien, sieht man sonst kaum bei Rubens. Anderes ist ganz sein eigen, der volle Umriß der Eva mit den festen Gelenken oder das Profil des Adam mit den kleinen malerischen Pointen.

DÜRER: FEDERZEICHNUNG
OXFORD

Lange nicht so eindeutig und klar, wie in der italienischen, gelingt es, in der nordisch-germanischen Kunst die Entwicklung des neuen Stils aufzuzeigen. Der nordische Mensch hat zu allen Zeiten ein persönlicheres, intimeres Verhältnis zu den Erscheinungen der Natur gehabt, als der romanische. Weder der gotische noch der neuere Stil ist hier so kompakt und eindeutig wie in Italien, weder nach der einen noch nach der anderen Seite schwingt das Pendel so stark aus. Ein vielfach verschlungenes Gefüge steht gegen ein klares Gebilde. Während der Strom der italienischen Kunst, von gleichgerichteten großen Zuflüssen eine Richtung erhält, die sich in großen klaren Windungen ergeht, wird der Strom der nordischen Kunst von vielen kleineren Wassern gespeist, die den Lauf immerfort verändern. Der schönen klaren Breite des einen entspricht die größere Tiefe und Mannigfaltigkeit des anderen.

Ferner fehlt in der nordischen Kunst bis Dürer der Anteil der Wissenschaft an dem Ausbau des neuen Stils und dann: das Objekt unserer Prüfung, die Aktdarstellung, ist im

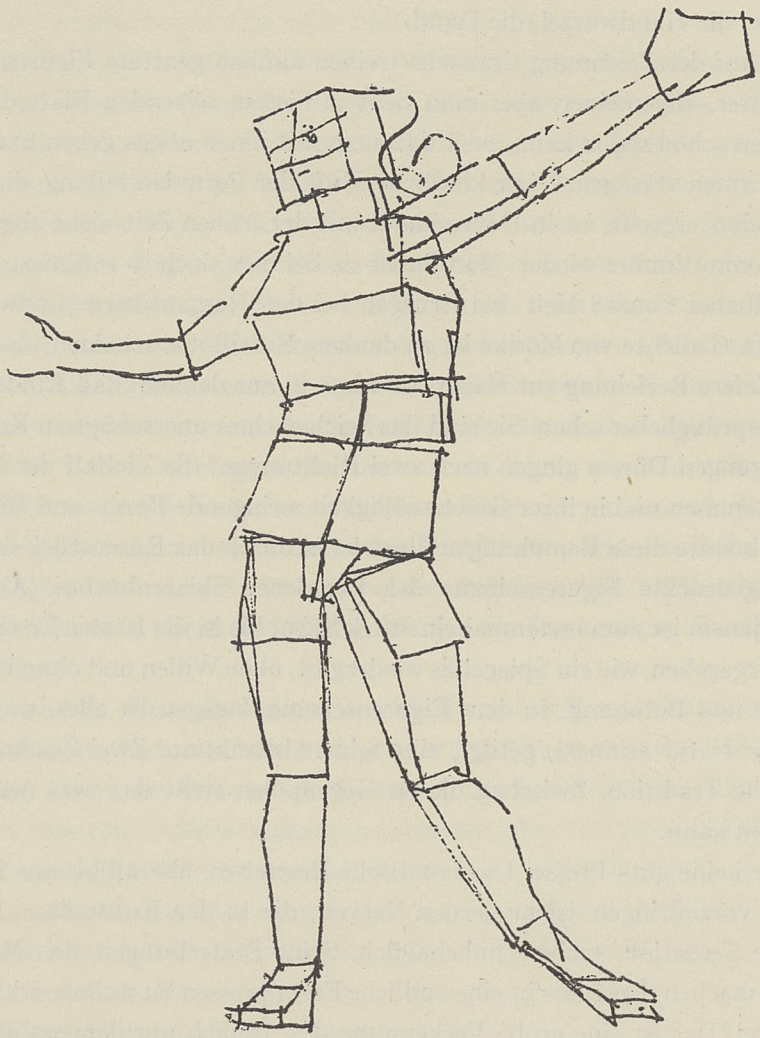
Norden seltener. Wollten wir am Kopf, am Bildnis die Wandlung aufzeigen, so sollte uns das wenig Mühe machen. Noch seltener aber als die Aktdarstellung, ist die Aktzeichnung. Hätten wir von van Eyck Zeichnungen zu den Adam- und Evafiguren des Genter Altars oder von Hugo van der Goes solche zu dem Wiener Sündenfall, so könnten wir wahrscheinlich die neue Zeit im Norden mit einem stärkeren Auftakt beginnen lassen wie im Süden.

TAFEL 32. Die Figur des Schächers aus dem Memling-Kreis gibt gegenüber unserer ersten italienischen Zeichnung, die denselben Gegenstand behandelt, ein Bild der rassenmäßig anderen, aber auch derselben zeitlichen Einstellung zur Sichtbarkeit. Dem Italiener kam es darauf an, möglichst klar die großen Verhältnisse zu geben und die Formstücke in einen schönen Rhythmus zusammenzufügen. Der nordische Maler sucht jedem Stück eine möglichst große Realität zu geben. Ihm ist es um eine andere Deutlichkeit zu tun. Er braucht auch die Oberfläche, die Haut dazu, die in Italien erst ganz spät eine Rolle spielte. Man sehe etwa Brustwarzen und Nabel oder die Uebergänge vom knochigen Brustkorb zu der weichen Lenden- und Bauchgegend. Erstaunlich ist, wie unter dieser Oberfläche nun auch das in Erscheinung tritt, was den Italiener bewegte, wie der Organismus gefühlt ist, wie der Brustkorb sich nach oben und rückwärts wölbt, wie der Schild des Bauches sich von ihm löst, der nun wiederum von rückwärts durch das schräggestellte Becken gestützt wird. Es ist eine atmende Fülle in dem Blatt, mit der das magere Schema des gotischen Lendentuches nichts mehr zu tun hat. Die überlangen Proportionen entstehen durch das Aneinanderfügen von Form an Form und durch die übermäßige Betonung des einzelnen Stücks. Und dahin zielte nun der neue Geist, die Stücke, die vordem ein Eigenleben führten (man denke an den Kopf in den gotischen Darstellungen), unter e i n Kommando zu stellen. Sie verlieren dadurch an eigenem Ausdruck, aber das Ganze gewinnt.

TAFEL 33. Der Akt von Cranach dem Aelteren ist ein wildgewachsenes Exemplar Aktzeichnung, in dem man, freilich in barbarischen Lauten gesprochen, das neue Kommando vernimmt. Der organische Aufbau ist kräftig gefühlt und die Spannung von Rücken zu Becken schön zum Ausdruck gebracht. Erstaunlich die linke Schulter mit dem Arm; aber gerade hier und etwa an den Beinen, die den Körper weder recht stützen noch bewegen, sieht man, wo eine Klärung nötig ist.

Dürer hat das Problem tiefer erfaßt; auf seinen Lösungen ruht die ganze Entwicklung im Norden.

TAFEL 34. Der Frauenakt zeigt das, was er mitbringt. Ein unmittelbares, gefühlvolles Umsetzen von Natur in Kunst, scheinbar ohne Verstand und ohne Reflexionen. Es ist eine Form aus erster Hand, keine gotische, dafür hat sie zu wenig Betonung, und noch keine moderne. Gotisch ist der Kopf und die Verwendung des Kopftuches, modern ist



DÜRER: FIGURENSCHEMA AUS DEM DRESDENER SKIZZENBUCH

FEDER

etwa der linke Unterarm, dessen um die Form herumgeführten Striche einen Raum ergeben, den man bisher nicht darstellen konnte, oder so wundervoll dargestellte Stücke wie die Kniee, die Handwurzel, die Hand.

TAFEL 35. Auf der Zeichnung Cranachs treiben ähnlich geartete Figuren ihr Wesen. Sie sind leichter, allgemeiner, aber man sieht in diesem reizenden Blatt doch, wieviel man mit ihnen schon sagen kann, oder daß man mit ihnen etwas geben kann, was entwickeltere Formen versagen. Diese kindliche Stufe der Formdarstellung, die uns immer wieder besonders ergreift, ist in Deutschland mit der frühen Zeit nicht abgetan, wie in Italien, sie kommt immer wieder. Man findet sie bei dem doch so raffinierten Altdorfer, bei dem Bildhauer Conrad Meit, bei Bruegel, bei den Romantikern (Ludwig Richter), bei Haider. An Gedichte von Mörike ist zu denken. Es will uns scheinen, als hätten diese Leute eine tiefere Beziehung zur Natur, so wie wir uns denken, daß Kinder die Natur reiner und ursprünglicher sehen. Sie sind das Zeichen eines unerschöpften Kräftevorrats.

Die Anstrengungen Dürers gingen nach zwei Richtungen: die Vielfalt der Natur in die Hand zu bekommen und in ihrer Gesetzmäßigkeit zwingende Form- und Bildgesetze zu finden. Man könnte diese Bemühungen illustrieren durch das Rasenstück der Albertina und das beigedruckte Figurenschema des Dresdener Skizzenbuches (Abb. im Text Seite 17). In jenem ist zum erstenmal ein Stück Natur bis in die letzten Erscheinungsformen so wiedergegeben, wie ein Spiegel sie wiedergibt, ohne Willen und ohne Ueberlegung, ohne Auslese und Betonung. In dem Figurenschema dagegen ist alles, was an die Erscheinung der Natur erinnert, getilgt, eine reine Abstraktion. Zwei Zeichnungen ohne jede heimische Tradition. Zwischen diesen Gegenpolen steht das, was man die Form Dürers nennen kann.

Sie hat heute keine gute Presse. Das faustische Bestreben, überall bis ans Ende, bis zu den Müttern vorzudringen, ist modernen Nerven, die in der Kunst das „Fest für die Augen", eine Sensation, suchen, unbehaglich. Seine Bestrebungen, den Menschen aus dem Maß zu machen, Endloses in eine endliche Form pressen zu wollen, erklärt man für Schulmeisterei. Das ist eine grobe Verkennung des, freilich nur dem wahren Künstler und religiösen Menschen eingeborenen Verlangens nach dem Unbedingten und Ewigen. Keiner braucht so wenig wie Dürer eine Formanweisung, er hat eine schier endlose Reihe von originellen Formen als Erster in der belebten und unbelebten Natur gefunden, er hat in seinen Zeichnungen und Drucken ein wahres Kompendium davon angelegt, von dem die ganze Folgezeit lebte.

Die Proportion, das Verhältnis des Ganzen zu den Teilen, ist bei Leonardo ein bestimmtes Versmaß, der späte Michelangelo bindet sich nicht mehr daran, sein Gefühl verweilt länger bei diesen Teilen, bei anderen kürzer. Das verschiebt die Proportionen zugunsten eines Ausdrucks. Bei Dürer ist das Proportionsschema von vornherein nicht so bestimmt;

er meint mehr ein Verhältnis der Teile bei den verschiedenen Typen, dem Dicken, dem Dünnen usw., wie man das im Dresdener Skizzenbuch sehen kann. Das entspricht dem Verlangen der nordischen Kunst nach Individualisierung.

Unsere beigedruckte Zeichnung läßt diese Verbindung des Typischen mit dem Individuellen leicht erkennen (Textbild Seite 15). Eine dicke, eine magere Frau, eine liegende und eine aufgerichtete. Die Kurven, die Formen umschreiben, sind von größtem Schwung, aber allgemeiner als bei Michelangelo, nicht so innerlich gefüllt. Eine große Linie umreißt bei der Dicken Oberarm und Schulter bis zum Brustkorbende, ein bis zum Brechen gespannter Bogen geht bei der Liegenden von dem Ansatz des aufgestützten Armes über Brust, Brustkorb, Bauch zur Scham und man sehe, wie der Gegenzug, der Rückenkontur, sich zusammenkrümmt zu einem Aeußersten an Ausdruckskraft. Sehen wir statt der Linie die Massen, so finden wir die gleiche heftige Kontrastierung. Wie der Schultergürtel bei der Liegenden das Formstück Brustkorb abschließt, wie der mächtige Leib tief in das Becken hineingeschoben ist und aus diesem wieder der Oberschenkel sich löst. Das Licht spielt bei dieser Darstellung von Kontrasten eine große Rolle. Die Figuren Michelangelos scheinen trotz der tiefen Modellierung wie von diffusem Licht umflossen, bei Dürer platzt das Licht hart auf den Schatten, der Stil Rembrandts bereitet sich vor. Gelegentlich löscht der Schatten sogar die Form, wie z. B. am abgebogenen Unterschenkel.

TAFEL 36 und 37. Einen deutlichen Begriff Dürerscher Formenlehre bieten die beiden Aktkompositionen. Daß hier kein erzählender Stoff zugrunde liegt, ist ein Novum in Deutschland. Wenn ein Italiener ein Blatt mit figürlichen Studien füllt, so zeichnet er die Figuren ohne räumliche Beziehungen nebeneinander. Die Dürersche Phantasie kann sie sich nur vorstellen in einem gemeinsamen Raum. Er betont ihn in dem Podium des einen oder in den horizontalen Strichen des anderen Blattes. Auch gedanklich müssen die einzelnen Figuren verbunden werden. Der schreitende Mann steht in Beziehung zu der vor ihm zurückweichenden Alten und der Stehende des anderen Blattes spricht mit der davoneilenden Gestalt. Man vergleiche das Blatt Signorellis (Tafel 8). Auch dort sind Beziehungen zwischen den Figuren, auch dort ist Raum gegeben. Die Beziehungen sind äußerlicher Art, der Raum ist gewollt, aber nicht gestaltet.

Auch die Gefühlsbetonung kann Dürer in diesem willkürlichen, ganz sachlichen Uebungsblatt nicht ausschalten, der an den Baum gebundene Mann und die mit ausgebreitetem Arm aufblickende Frau beweisen es. Die übermäßig betonten Spannungen in der einzelnen Figur, die wir oben sahen, finden sich auch hier und als ein Neues jene wunderbare Sicherheit, mit der die Gestalten stehen, gehen, laufen, wie sie mit dem Boden zusammengewachsen sind und aus ihm sich erheben. Jene herrliche weibliche Rückenfigur vor allem, die mit ganz wenig Strichen gebaut, wie ein Turm aufsteigt, hat ihresgleichen in

Italien nicht, obwohl gerade sie ganz der neuen Zeit angehört. Wieviel jener Geist, der die Konstruktionen sich ausgedacht hat, an diesem Resultat beteiligt ist, sieht man an der Figur des Dresdener Skizzenbuches, das den Einband unseres Buches schmückt. Sie ist aus der Frage entstanden, wie weit die Gelenke dem Körper erlauben, sich um seine Achse zu drehen. Diese Fragestellung vergißt man vollständig vor der geistigen Spannung dieser Figur.

Dürer hat nach Mantegna gezeichnet und man vergleicht gerne die Kopie mit dem Original, um die Differenz des deutschen und italienischen Formgefühls zu zeigen. Im wesentlichen läuft es darauf hinaus, daß der Italiener den Umriß zeichnet und ihn dann mit Formen füllt, während bei Dürer der Umriß durch die Aufeinanderfolge der Formen sich erst beim Zeichnen ergibt. Auf unserer allerdings wohl stark übergangenen Zeichnung von Mantegna (Tafel 11) sieht die Bewegung neben Dürer wie gefroren aus. Mantegna fügt seine Schatten oder in unserem Fall das Licht aus parallel gerichteten Strichen zusammen, die über die Form hinweggehen. Dürer führt sie um die Form herum, wie Michelangelo und Grünewald.

TAFEL 38. Die Karlsruher Aktzeichnung gibt keinen rechten Begriff von dem, was Grünewald geben konnte. Die Gestalt ist später mit der Schere ausgeschnitten und auf ein anderes Papier geklebt worden, mithin der Umriß verdorben. Das Erstaunliche, ja Einzigartige der Leistung besteht darin, daß die große, im Sinne der Renaissance organisch gebildete Form sich zusammensetzt aus unendlich aufgeteilten Stücken, die das Aeußerste an Oberflächenschilderung vorstellen, was die gotische Malerei je geleistet hat. Die gotische Form ist gesteigert zu Proportionen und Formen der großen Italiener, ohne daß sie ihren gotischen Charakter aufgegeben hätte. Was die Italiener an Wissen hatten, wird bei Grünewald wettgemacht durch einen unerhörten Grad vonBeobachtung.

TAFEL 39. Dieses Blatt von Grünewald ist wohl eine der unglaublichsten zeichnerischen Leistungen. Wie hier auf dem Stück Papier ein schwellender Raum sich auftut, aus zarten Strichen entwickelt, wie eine Form aus der anderen sich ergibt und die größeren Bezirke sich gegeneinander absetzen, das ist mit unerhörter Kraft geschildert, die durch die Bescheidenheit des einzelnen Strichs noch gewinnt.

TAFEL 40. Neben der charakterisierenden, leidenschaftlich bewegten Linie Dürers steht die klangvoll kühle des Holbein. Es ist ein wundervolles Motiv, diese mit Steinen um sich werfende Frau, die Korrespondenz rechter Arm linkes Bein – rechtes Bein linker Arm ist ebenso antikisch wie die Stellung des Kopfes zur Schulter, aber die fast übermodellierten Formen sind deutsch. Deutscher Hexameter. Schade, daß das dünne Versatzstück der Säule dabei gezeichnet ist. Dürer hat gelegentlich auch Zeichnungen mit Weiß gehöht, um stärkere Modellierung zu bekommen, aber das Resultat bleibt zeichnerisch, bei Holbein ist die Grenze zwischen Zeichnung und Malerei schon fast überschritten. Ein

so weit getriebener Ton macht die Umrißlinie überflüssig, wird sie doch gezogen, so entsteht eine stilistische Unreinheit. Aber man kann sich wohl denken, wie Holbein gerade an den Beinen den festigenden Kontur nicht missen mochte.

TAFEL 41. Das Blatt von Stimmer bringt ein sehr beliebtes deutsches Motiv, die Kinderstube, in italienischer Aufmachung. Die Formen sind ein wenig leer, aber das Blatt hat doch eine gewisse Fülle. Der Künstler bewegt sich mit Vergnügen in der fremden Formensprache, zum Glück färbt sie der heimische Dialekt. Den fremden Göttern wird auch das Graphische geopfert, es ist übersetzte Malerei, was hier mit Tusche und weißer Farbe sich graphisch gebärdet.

TAFEL 42 und 43. Baldung hat der Versuchung widerstanden, sein Stil bleibt näher bei Dürer. Es ist erstaunlich, wie leicht er übernehmen konnte, was Dürer geschaffen hatte, und dann wieder, wie frei er sich dieser Form bediente. Seine Zeichnung der Eva müßte man mit Dürers Stich der Fortuna, dem sie ihre Entstehung verdankt, vergleichen, um zu sehen, wieviel leichter und beweglicher, aber auch wieviel allgemeiner die Formen geworden sind. Bei dem Stück Rücken, Brust- und Armansatz ist der Raum einfach ignoriert, aber wie kokett sind diese paar Linien zueinander gestellt! Es sind Verschiebungen vom Architektonischen ins Musikalische. Immer, wenn dieser Wandel eintritt, bekommt der Umriß größere Selbständigkeit, wird die Binnenzeichnung reduziert. Die Schattenstriche auf der Eva-Zeichnung gehen wohl so ungefähr nach der Form, aber man vergleiche sie mit den entsprechenden auf den Dürerblättern, wo sie gespannt und gehäuft nebeneinander stehen. Das Adam- und Evablatt vollends hat in der Reduzierung auf den einfachen Umriß etwas so Lockeres bekommen, daß es ebensogut dreihundert Jahre später, etwa in der Umgebung von Schwind, entstanden sein könnte, auch an Hans Thoma kann man denken. Dürer hat viele Umrißzeichnungen gemacht, aber er hat den Umriß außer in ausgesprochenen ornamentalen Blättern nie eigentlich als Kunst- und Wirkungsmittel verwendet, wie wir das bei unserer Zeichnung sehen, zumal bei dem Linienspiel der Beine Evas.

Das Licht ist bei Dürer ein wichtiges Hilfsmittel zur Verdeutlichung der Form und in seiner Graphik ein belangreicher, viel zu wenig beachteter Teil der Bildgestaltung. Rembrandt macht dieses Stück der Erscheinung selbständig, der Diener der Form wird zum Herrn der Form. Die von Strichen freigebliebenen Stellen unserer Federzeichnung von Dürer (Text Seite 15) sind ohne Form, sind Papier, bei Rembrandt ist die Umgebung ein Teil der Form. Ein Generalnenner, der Ton, verbindet beide. Dürer braucht die kontinuierliche Linie des Umrisses und wenn er die Form groß machen will, muß er den Umriß vervielfachen. Bei Rembrandt ersetzt das Licht, die Tonfolge den Umriß und die Form wird größer in dem Maße, in dem er die Beziehung der Töne spannt. Deshalb kommt Rembrandt mit einem erstaunlich einfachen Umriß aus. Es gibt Entwürfe, in denen er

sich mit so einfachen Gebilden begnügt, wie unsere Konstruktion Dürers eine ist, z. B. auf der Zeichnung der Kreuzigung (Berlin) oder dem Opfer Manoahs (Stockholm). Hier dient die kubische Konstruktion dazu, die Lage des Körpers im Luftraum festzustellen. Rembrandt, der Spiritualist und Mystiker, denkt so real als möglich beim Arbeiten, und was ihn über seine Landsleute erhebt, das ist gerade das, daß er eine Form bis zu Ende denken kann. Wo sie dem Reiz der Oberfläche erliegen, da sieht er hinter ihr die Form, wo sie Interieurs sehen, sieht er den Raum, in dem die Form lebt. Er ist darin Dürer viel mehr verwandt als den Künstlern, aus denen er seinen Helldunkelstil entwickelte. Es gibt Zeichnungen von Rembrandt, von denen man glauben könnte, eine Dürerzeichnung liege darunter; er konnte nur deshalb mit solcher Freiheit schalten, weil der Formbesitz Dürers auch sein Besitz war.

TAFEL 44. Wer unsere erste Rembrandtzeichnung mit der eben zitierten Zeichnung Dürers vergleicht, wird sich leicht darüber klar werden. Die Motive sind sehr verschieden. Dort eine schreiende Frau, die geschlagen wird, hier sozusagen die Frau als Stilleben. Dort ist alles Helldunkel in der Figur selbst, hier steht die Figur als Ganzes hell auf dunkler Folie. Aber in beiden Zeichnungen sind die Formstücke wie Blöcke aneinander gefügt und gegeneinander ausgespielt. Wie der Leib in das Becken geschoben ist, das ist in beiden Zeichnungen ganz gleich empfunden und dargestellt.

TAFEL 45. In der späteren Zeichnung spielt das Halbdunkel seine bezaubernde Melodie. Ein Stück wie Kopf, Schulter und Brust enthält das letzte, was darin zu sagen ist, das ist ein reines Wunder. In der Frisur streiten sich heftig Schatten und Licht, aber an Schläfe und Stirn beruhigt sich der Ton und gibt den lichten Schein des beschatteten, durch Reflexe aufgelichteten Gesichtes frei, das sich dann wieder von dem auf Kissen und Arm geworfenen Schatten löst. Eine unglaubliche Fülle von Tönen auf kleinstem Raum, die gegen das ruhige, ungegliederte Licht der Schulter steht. Damit die Töne nicht verfließen, steht der derbe Akzent der Nase oder der Punkt unter dem Ohr. Es ist ja eine Zeichnung, keine Malerei. Das Lichterspiel des Kopfes ruht auf dem nur eben umrissenen Stück des Kissens und der kaum geahnte Kontur von Schulter und Arm wird durch den heftigen Pinselzug begleitet, der dort das Kissen begrenzt. Der Kontrapost der Glieder ist von einem Kontrapost des Lichtes abgelöst. Trotzdem behält der Körper sein Gewicht und seine ganze Realität.

TAFEL 46. In dem stehenden Jüngling ist die Form nach der malerischen Seite reicher entwickelt, der Ton, der in der Liegenden mit größter Oekonomie gebraucht wurde, ist hier mehr ausgebreitet, das Papier spricht nicht so sehr wie dort als Valeur. Interessant sind Formstücke wie die Beine oder der linke Arm. Zum Ausdruck des Stehens genügt diese einfache Form, ihre Gliederung und die scharf präzisierten Stücke des Armes sind wieder ganz dürerisch.

TAFEL 47. Und die sitzende Frau ist in ihrer aus den magersten Linien gebildeten Endgültigkeit so einzigartig, wie die Dürersche Rückenfigur in Tafel 36. Die karge Binnenzeichnung Dürers ist hier durch einen ebenso einfachen Ton gebildet, der einfache Winkel von Brustkorb, Lenden und Schenkel von einer unglaublichen Kühnheit. Aller Reichtum an Ton, den doch der Pinsel so gern hergibt, viel lieber als der Federstrich, ist in das Beiwerk verwiesen, um den Akt groß und still zu machen.

In solchen Zeichnungen Rembrandts waltet eine Weisheit, die die Mittel der Zeit aufs Höchste konzentriert. Hier kann es nur Abwandlung und damit Verwässerung geben. Was Boucher und Fragonard, was Watteau und Lancret geben, ist Verallgemeinerung und Verniedlichung dieser Formenwelt.

TAFEL 48. Verglichen mit der höchst realen sitzenden Frau Rembrandts ist die Figur Pesnes ein Abstraktum; der Aesthetik, nicht dem Leben verdankt sie ihren Umriß. Die Person geht nicht und steht nicht, trotz der Beine und Füße, das Knie ist kein Gelenk, sondern eine pikante Unterbrechung des Beines, die Linienfolge Hand, Unterarm, Oberarm, Hals, Profil ist eine verkappte Flächenlinie. Trotz der höhenden Lichter ist der Raum ohne Tiefe, die Figur hat keine Rückseite, nur eine Fassade.

In Frankreich hat Poussin die klassische Tradition, die vom Umriß und der Farbe, nicht vom Licht und Valeur ausging, bewahrt. Auf ihn und die Meister der italienischen Hochrenaissance griffen die Maler des Empire zurück, in der Antike fanden sie eine Stütze, ja geradezu das Ziel ihres Strebens.

Die Klassizisten hatten ebenso wie die Begründer der Renaissance das Bestreben, von einer spielerisch und dekorativ gewordenen Malerei zu festen Formbegriffen zu kommen; aber sie suchten sie nicht wie diese aus der Natur zu gewinnen, sondern aus der Kunst einer früheren Epoche. Nicht bei den Anfängen der Renaissance holte man Rat, sondern bei ihrem äußeren Höhepunkt, Rafael. Der Anteil der Antike äußerte sich in einer Zurückdrängung der Farbe; linear, plastisch ist der Stil bestimmt. „Le dessin, c'est la probité de l'art" (Ingres). Ungefähr gleichzeitig wurde die Photographie erfunden; man kann diesen Umstand in Parallele setzen zu der Mitwirkung der Wissenschaft an der Ausbildung des Stils in Italien. Anatomie, Perspektive, Mathematik halfen dort dem Künstler, der Natur ihre Geheimnisse zu entreißen, nun lernte man die Natur mit Hilfe der Maschine wiedergeben. „Kunst ist Wiedergabe der Natur". Dieser Satz, der nur im Munde des Künstlers einen Sinn hat, wurde eine Forderung des kunstgenießenden Laien an die Kunst. Unter Natur verstand dieser nun nicht mehr das, was die großen Künstler in Jahrhunderten aus ihr gemacht hatten, sondern das, was die Photographie ihm zeigte.

Nicht nur der Künstler ist ein Stück Natur, auch die Formen, deren er sich bedient, sind aus der Natur gewonnen. In doppeltem Sinne ist also die Natur der Boden, aus dem das

Kunstwerk aufwächst, wie die Pflanze aus der Erde. Man kann die Bestandteile dieser Erde feststellen und sagt dabei noch gar nichts Wesentliches über das Phänomen Pflanze aus. Diese Ueberlegung, die die Kunst aus der Materie in den Geist verweist, in dem ihre wahre Heimat ist, ist nicht mehr Gemeingut. Jetzt entstehen die Begriffe „Idealistische" und „Realistische" Malerei, die barer Unsinn sind. In gesunden Zeiten war das, was der einzelne Künstler in der Natur neu fand, ein Zuwachs des Erreichten, man konnte deutlich aussprechen, was die vorige Generation vielleicht nur hatte andeuten können. Ich erinnere an die Darstellung des Lichtes bei Dürer und Rembrandt. Dies einfache Wachstumsverhältnis hat aufgehört, es gibt von jetzt an zwei Möglichkeiten, Kunst zu machen. Die eine geht vom Bild in seiner geprägten Form aus, die andere von jenem Ungeformten, aus dem eine Art von Darstellung gewonnen werden soll. Beiden fehlt der Zwang großer Kunstepochen. In ihnen stand ein Künstler auf den Schultern des anderen, die Leistung summierte sich und ergab schließlich riesenhafte Erscheinungen. Jetzt stehen die Künstler nebeneinander, und aus dem Streben, aus der Not eine Tugend zu machen, ergab sich eine übermäßige Betonung des Individuellen. Ein Spezialistentum beginnt und endigt in dem l'art pour l'art-Prinzip einer ungeistigen und damit künstlerisch kranken Zeit.

Wir sprachen schon davon, daß große Künstler nicht nur Neuerer sondern auch Erhalter seien. Rembrandt konnte eine Figur Dürers ohne weiteres in eine seiner Radierungen übernehmen. In seinem Bild „Diana und Aktäon" ist der Hintergrund in den Formen und Farben Patinirs gemalt, während der beschattete Kopf der Davonschwimmenden Farben zeigt, die erst Manet wieder wagte. Das ändert sich nicht. Die bedeutenden Künstler des 19. Jahrhunderts haben noch jene besondere Form, die zu zeigen wir uns vorgenommen haben.

TAFEL 49 und 50. Den angestrengten Zeichnungen von Ingres sieht man den Willen des Reformators an, den allzu sehr gewußten Willen. Die Figuren erscheinen wie nach der Natur durchgepaust, die Konturen sind wohl härter und verbindlicher als bei Pesne, aber doch im Sinne einer schönen Schrift gereinigt. Das Endgültige, das so ein Umriß zu haben scheint, ist starr und ohne Impuls. Etwas eitel Zurechtgemachtes, oberflächlich Poliertes, verbissen Zugespitztes ist in diesen Blättern. „Für mich ist die Kunst schwerer wie für andere," schreibt er, „ich arbeite langsam und mit Anstrengung, obgleich es so aussieht, als wäre es schnell und leicht gemacht."

Charakteristisch für seinen Stil ist, daß das Bewegungsmotiv der Arme, selbst der tragenden Beine oft genug erst während des Zeichnens gesucht wird, ohne daß Haltung und Gewicht des Körpers eine Aenderung erführe. Ingres will wohl dem Körper Volumen geben, aber er denkt nicht vom Innern des Körpers, von seiner Mechanik und Statik aus, ihm ist es mehr um den klingenden Umriß zu tun. Die Schulter des stehenden Mädchens

ist ein räumliches Monstrum, Brustkorb und Becken sind neben-, nicht aufeinander gesetzt, die Beine tragen nicht den Körper, wie bei einer im Herbarium gepreßten Pflanze ist der Raum verschoben. Bei der bäuchlings Liegenden dieselbe Verwirrung, eine aufgeblasene Hülle. Aber der Umriß hat eine schöne, ein wenig dünne Musik. „Ich brauche Musik, Gott weiß es," steht auch in dem oben zitierten Brief.

Der Umriß bei Michelangelo oder bei Dürer ist die Zusammenfassung der vielen Formen, aus denen der Körper besteht, bei Ingres ist er ein Ding an sich, ist er souverän. Bei Rafael kann man den Umriß, auch wenn er der Wirkung zuliebe verbogen ist, immer noch beweisen, bei Ingres nicht mehr. Es ist typisch für unsere Zeit, daß sie glaubt, bei Ingres wieder anknüpfen zu können, bei einer abgeleiteten Kunst, die an Stelle der Wahrheit die schöne Phrase setzt.

TAFEL 51. Selbst aus den beiden kleinen Entwürfen Delacroix' sieht man die viel tiefere und reinere Beziehung seiner Kunst zu den großen Meistern. Auch hier ein Umriß, aber einer, der Blöcke umschließt. Die veränderte Armbewegung bedingt eine veränderte Schulter, die andere Stellung des gebeugten Beines eine andere Bewegung des Beckens. Große Stücke werden gegeneinander bewegt, Ober- und Unterschenkel sind Formenstücke von ganz verschiedener Betonung, dieser Körper ist von Innen heraus gedacht und dramatisch gesteigert.

TAFEL 52. In Daumier ist derselbe Geist lebendig, wenn er auch derberer Formen sich bedient. Man pflegt vor seinen Zeichnungen Michelangelo zu zitieren, mit demselben, vielleicht größeren Recht, kann man Dürer nennen. Man vergleiche unser Blatt mit der Hexenzeichnung Dürers. Die Pinselschläge Daumiers sind romanisch schwungvoller als die Federstriche des Deutschen, aber die Art, die Formen kontrastierend gegeneinanderzusetzen, ist die gleiche. Der Außen- und Innenkontur der ersten Frau, der tief ins Bekken versenkte Leib der zweiten, das sind erstaunliche Analogien. Auch Daumiers Freude am Individualisieren des Nackten – wieviel dicke und dünne Badende hat er gezeichnet! – ist Dürer verwandt. Die Art, modellierende Striche um die Form herumzuführen, teilt er mit Dürer und Michelangelo. Es ist lustig, die Weiber Daumiers mit den abstrakten Damen Ingres' zu vergleichen.

Die späteren französischen Aktzeichnungen sind nur dann richtig zu verstehen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der bisherige Begriff des Malerischen durch die Impressionisten eine Umgestaltung erfahren hat und zwar derart, daß der gemeinsame Tonwert (Braun bei Rembrandt, Grau bei Velasquez) durch tonige Farbwerte ersetzt wird, die unendlich verschieden sind. Es gibt also keinen Generalnenner Ton mehr, von dem man ausgehen könnte. So kommt es, daß die malerisch gerichtete Generation, die die zeichnerisch-statuarische ablöste, keine eigentlich malerischen Zeichnungen lieferte. Es verlohnt nicht, Töne zu zeichnen, wenn man die Töne ja doch erst mit der Farbe ma-

chen kann. Nur der Allerweltsimpressionismus, der nichts will, als die Erscheinung der Dinge möglichst verblüffend wiedergeben, löst die Form auf. Der bei Cézanne, Renoir und auch bei Marées zu Ende gedachte bewahrt sie.

TAFEL 54 und 55. Die Umrisse Renoirs umschließen ein realeres Stück Natur als die von Ingres gezogenen, obwohl sie allgemeiner zu sein scheinen. Mit einer erstaunlichen Unbefangenheit ist der Körper auf diese paar Linien gebracht, denen man trotz alledem ansieht, daß ein Maler von höchster Empfindlichkeit sie zog. Die kleinen Anschwellungen des Strichs, kurze, aus dünnen Strichen zusammengesetzte Töne, geben eine Andeutung von den hellen Farben, von der Luft Renoirs. In der ersten Zeichnung scheint das malerische Moment noch stärker, die die Formgrenze, die Farbengrenze suchenden Striche umkleiden die Figur wie eine Luftschicht. Aber sie umkleiden eine abtastbare Form, die nirgends offen bleibt, die ein bestimmtes Volumen, ein bestimmtes Gewicht hat. Die Mannigfaltigkeit der Formstücke fehlt, ihre Lagerung im Raum ist undeutlich, aber das waren ja eben Dinge, die die Farbe geben sollte. „Reichtum der Farbe bedeutet Fülle der Form", sagt Cézanne.

TAFEL 56–58. An dem angefangenen Bilde Cézannes sieht man, wie viel erhalten geblieben ist von jenem strengen Formbegriff, der den Jahrhunderten Halt und Stil gab. Cézanne beginnt sein Bild zeichnerisch wie Marées. Man glaubt eine Illustration zu dem Pidollschen Bericht über die Arbeitsweise Marées' zu sehen. Dort wird erzählt, wie dieser immer die Figur als Ganzes vornahm, wie er zunächst die großen Verhältnisse von Gelenk zu Gelenk feststellte, wie wichtig ihm die Fußpunkte waren, wie die Anordnung dieser Fußpunkte ihm zuerst den Raum gab. Genau dasselbe Prinzip im Aufbau der Figur und im Aufbau des Bildes finden wir hier. Man sehe besonders den Mann im Profil, derselbe Wille hat ihn aufgebaut, der Signorelli die Hand führte, oder die Gestalten Dürers schuf. Die Resultate sehen verschieden aus, die Rechnungsart ist die gleiche. Die Zeichnung des badenden Mannes zeigt außerdem das schon bei Daumier konstatierte Gefühl für eine neue Art von Wirklichkeit. Aus dem Akt der Klassizisten ist der nackte Mensch geworden, ein – man möchte sagen – auch nach dem Gewicht meßbarer Begriff.

Aus unserer Zeichnung sehen wir, wie widerwillig der Stift dem Maler Cézanne diente, der Kontur als solcher war nicht Cézannes Sache. Er ergibt sich beim Malen durch das Aneinanderstoßen der Farbflächen. Seine Art, durch Uebermalungen diese Farbtöne ins Unendliche zu modifizieren, verschiebt die Umrisse und verzerrt die Proportionen während der Arbeit. Aber er bewunderte, wie Maurice Denis erzählt, das bravoureuse Zeichnen der Italiener und übte sich darin. Eine solche Stilübung etwa nach einem italienischen Stich, einer Plastik, ist unser Blatt (Tafel 58). Die übermäßig gekurvten und ausgezogenen Linien, im Einzelnen klangvoll und malerisch bewegt, geben in ihrer unorganisierten Summe ein groteskes Ganze.

TAFEL 53. Es gibt Bücher, in denen Aktmodelle in Stellungen klassischer Bilder photographisch dargestellt und mit diesen Bildwerken konfrontiert sind. Sie sollen zeigen, wie getreu der Künstler die Natur beobachtet und widergegeben habe, sie zeigen aber eher, wie hilflos die Natur ist gegenüber dem Kunstwerk. Goethes Wort „Die Natur ist eine Gans, man muß sie erst zu etwas machen", fällt einem ein. Diese Hilflosigkeit der Natur hat Degas selten überwunden. Er hat mehr die Haut, den Geruch der Körper dargestellt als ihre Form. Die Formstücke sind leer und ihre Bindung ist unorganisch. Dagegen ist der Raum, in dem diese Schemen leben, fast immer von überzeugender Größe und origineller Erfindung.
George Moore berichtet über ein Gespräch, das Degas mit einem Landschaftsmaler im Circus führte. Degas sagte: „A vous il faut la vie naturelle, à moi la vie factice." In dieser Kontrastierung von „natürlich" und „wirklich" wird die Tragik nicht nur unserer Zeit, auch die der Kunst Degas' ausgesprochen. Sie ist mehr Berichterstattung als Dichtung.

* * *

Der Stil der deutschen Klassizisten ist wie der der Franzosen plastisch, statuarisch bestimmt, der zeichnerische Ausdruck jedoch hat eine andere Note. Er ist bürgerlich enger, das Pathos, das in Frankreich so schnell zur Phrase wird, ist hier harmloser, mehr eine Beigabe, die man sich auch wegdenken kann. So war es möglich, daß mit den Mitteln der Klassizisten die deutschen Romantiker Dinge aussprechen konnten, die mit Hellas und Rom nichts mehr zu tun hatten.
TAFEL 60–62. Der Bogenschütze von Schnorr von Carolsfeld zeigt jenen angestrengten Stil, der griechisch zu sein meint, wenn er harte Konturen zieht und den Körper aus der trivialen Umwelt nimmt, indem er ihn wie eine Statue auf ein Postament vor das Nichts stellt. Jedes Stückchen des Körpers ist mit peinlicher Sorgfalt nachgezeichnet, es gibt keine wichtigen und unwichtigen Stücke, der Umriß ist von schneidender Kälte, die Modellierung aus kleinsten Stücken zusammengebaut. Aber die Konsequenz der Leistung fordert einen gewissen mit Unbehagen gemischten Respekt.
Auffallend ist die starke Durchbildung der Schatten, die Reflexe sind so differenziert, daß man an Freilicht denkt. Man sehe den rechten Oberarm, die starke Auflichtung am Bauch, besonders den geworfenen Schatten am linken Oberschenkel, der nur an der Schattengrenze sein volles Gewicht bekommt. Die Konsequenz, im Licht die Form zu lösen, ist freilich nicht gezogen. Klinger und Greiner suchten gelegentlich ihren Akten mit ähnlichen Mitteln größeren Reichtum zu geben.
Bei bescheidener Aufgabe, wie der Zopfflechterin, ist das Resultat viel reiner. Dieser Umriß ist nicht so schick wie der bei Ingres, aber in seiner stillen Art ist er doch voll von Reiz, den die bescheidene Binnenzeichnung unterstützt. Bei der sitzenden Dame voll-

ends vergißt man ganz die mühselige Art der Herstellung und genießt die aparte Umrißlinie, die silbrige Modellierung und die feinen dunklen Pointen.
Diese drei Zeichnungen können als Typen des deutschen Klassizismus gelten.
TAFEL 63. In der Zeichnung von Ludwig Richter scheint der Stil Schnorrs leicht ins Feine gewandelt, die glasige Härte ist gemildert, der rhythmische Schwung ist reicher und freier. Wie Brust und Becken gegeneinander bewegt sind, das ist von innen heraus empfunden. Der Umriß rechts und links, im Gegensinne bewegt, mag uns an jenen ähnlich gespannten Umriß bei unserer Dürerzeichnung erinnern. Bei Dürer ist die Spannung herausgezeichnet, mit dürren Linien, für jedermann sichtbar. Bei der Zeichnung Richters scheint sie wie zugedeckt, nur zwischen den Zeilen lesbar, die Oberfläche, die Haut, das Licht, das Materielle des Körpers drängt sich vor und macht die Aussage des Künstlers undeutlich, nimmt ihm die Möglichkeit der Steigerung, macht ihn zum Sklaven, nicht zum Herrn der Natur. Ein Schritt weiter und es entsteht jener akademische Stil der Aktzeichnung, der sich begnügt, die Oberfläche der Natur nachzuahmen und mit immer gröberen äußeren Mitteln diese Nachahmung interessant zu machen. Diese Zeichnungen und Bilder wollen eine Art Ersatz für die Natur sein, wie Photographien, sie haben mit dem Geist der Kunst nichts zu tun.
Besonders schön an unserer Zeichnung ist der rechte Arm, seine Entwicklung aus der Schulter und ganz finden wir den Künstler jener gefühlten und beseelten Illustrationen, die unser unverlierbares Eigentum sind, im Kopf wieder.
TAFEL 64 und 65. Genelli ist kompakter, italienischer. Seine Umrisse sind nicht reicher oder besser, aber sie sind zügiger und größer erfunden. Prachtvoll so ein Linienzug von der aufgestützten Hand des Zechers bis über Schädel und Profil, oder vom Beckenrand bis zu den Zehen. Kühn der Schlagschatten auf dem Torso. Wundervoll klingen diese Linien und nicht eine durchbricht die Form. Die Figur ist voller Raum. Der Aufblickende ist mehr aus der Linie erfunden, aber das Statische, Architektonische war Genelli nicht minder wichtig, deshalb das schwere Bein. Es ist Aktkunst im Sinne der Hochrenaissance, Resultat einer bestimmten Bildung, aber von einem Künstler voll Temperament und Schwung betrieben.
Genellis Stil verdankt manche Elemente dem Michelangelos, der auch bei Carstens und Feuerbach wie ein großer Schatten im Hintergrunde steht. Es ist ein gefährlicher Schatten; Rafaels Stil enthält viele allgemein gültige Elemente, die leicht übernommen werden können. Erscheinungen wie Michelangelo und Rembrandt, deren Kunst in höherem Maße die Erfüllung einer bestimmten Rasse ist, scheinen wie gegen die übrige Welt abgeschlossen.
TAFEL 66. Rethel läßt sich in unserem Zusammenhang nicht entfernt nach seinem Gewicht und seinem Umfang darstellen. Es gibt von ihm wie von den Nazarenern

nur wenig Aktzeichnungen, aber es gibt keine Figur von ihm, die nicht jenes innere architektonisch bestimmte Maß in sich trüge, das wir in den Aktzeichnungen suchen. Seine Kunst ist dramatisch, dynamisch, ganz auf Gegensätze eingestellt, aber es ist nicht die breite, malerische Gegensätzlichkeit des späten Feuerbach, sondern die verhaltene innere Spannung der Linie und des Blocks, die seinen Stil charakterisiert. Er ist der legitime Erbe Dürers. Um die Lage des Körpers im Raum deutlich zu machen, bringt er, wie dieser, oft jene Hilfslinien, die die Formstücke trennen und einschachteln, das Weggehen der Glieder vom Körper ist immer besonders betont. Sein Umriß ist nicht weniger streng wie der Schnorrs, aber er ist klangvoller, nicht so sehr Selbstzweck, die Modellierung ist größer und freier.

Kein deutscher Künstler seit der Hochrenaissance hat so rein wie er ihre geistige Idee behalten, die wir ganz allgemein „Kampf um das Gleichgewicht" nannten. Gestalten des Hannibalzuges, vor allem aber die mächtigen Gestalten seiner Spätzeit, der Fahnenträger, Stephanus, sind Schöpfungen, in denen Form und Inhalt sich in einer wunderbaren Weise decken. Die Antike, die so vielen Künstlern dieser Zeit den Stil verdarb, hat kaum Einfluß auf ihn gehabt.

TAFEL 67. Es gibt von Hildebrand Zeichnungen, vor allem Bildnisse, die man der deutschen Reihe einfügen muß und andere, die man auf den ersten Blick dem Italien der Hochrenaissance zuschreiben würde. In unserer Zeichnung scheinen die beiden Seiten seines Wesens vereinigt. Die Bewegung ist rhythmisch klangvoll, ein großer Strom geht von den Händen durch den ganzen Körper bis zu den Füßen, aber daß er nicht ungehemmt fließt, sondern an entscheidenden Stellen gestaut wird und das Tempo ändert, das gibt dem Blatt eine schöne Härte. So muß man die schwere Trennung der beiden Brustmuskeln, die für die Aktion wichtig sind, verstehen, oder die Einschnürung in der Bauchmuskulatur, so auch das Durchhalten der Bewegung bis zu den Zehen und der Fußsohle.

TAFEL 68 und 69. Die Beziehung zu Dürer ist bei Schwind augenfälliger als bei Richter. Unsere Zeichnung vom Turnplatz hätte Dürer sicher Spaß gemacht. Ein gutes Teil seiner lustigen Wirkung verdankt sie dem sachlichen Ernst, mit dem die grotesken Bewegungen gezeichnet sind. Der Dicke unten rechts könnte beinahe eine Dürersche Konstruktion sein. Die stark räumliche Art dieser Figur ist nicht allzu häufig. Wie alle musikalischen Naturen, sucht Schwind, wie man bei den übrigen Figuren unseres Blattes sehen kann, mehr die Linie als den Raum. Auf der Studie zur Hero wird es nicht minder deutlich. Das Stück der Figur, das räumlich am stärksten nach vorne kommen müßte, Schulter und Arm, wird der Linie zuliebe abgebogen und beruhigt. So wundervoll klingen diese weit und doch sanft geschwungenen Linien, daß man darüber beinahe den Inhalt, die Form, die sie umschreiben, vergißt. Sie hat nicht das Pathetische Feuerbachs und doch

etwas vom Italienischen Belcanto, sie hat nicht die Härte und den Umfang der Dürerschen Form, aber doch etwas von ihrer Verpflichtung. Der Formbesitz ist nicht erweitert, aber er ist in einer klangvollen Weise, einem poetisch-lyrischen Empfinden dienstbar gemacht, das immer in den Grenzen der Malerei, der Zeichnung bleibt. Die Kunst unserer Zeit hat nichts hervorgebracht, was sich an Einheit und innerem Reichtum mit dem Werke Schwinds oder Rethels messen könnte; trotzdem – oder gerade deshalb – wird mit Vorbehalten von ihnen gesprochen, die an die Fabel vom „Fuchs und den Trauben" erinnern.

Es gibt eine interessante Formenspezialität Schwinds, die erwähnt zu werden verdient, wenn wir sie auch hier nicht mit Beispielen belegen können. Ich meine die Kobolde, die in dem Bild „Der Falkensteiner Ritt" des Leipziger Museums am besten gelungen sind. Das sind groteske Abwandlungen des Stils Michelangelos: Hypertrophie der Muskeln auf kleinsten Raum und damit auf groteske Proportion zusammengepreßt, Ueberbetonung der Gelenke. Man kann sich nicht leicht etwas geistreich Freieres und ernsthaft Lustigeres vorstellen wie diese Gebilde, in denen der Enkel mit den bitterernsten Formen des Ahnherrn spielt, ohne ihnen im mindesten zu nahe zu treten.

TAFEL 70 und 71. Feuerbach begann als Maler bei den Venezianern und suchte zurück zu Michelangelo zu kommen. Vom Gold zum Grau. Sein zeichnerischer Stil zeigt gleiche Entwicklung vom Tonigen, Zusammengefaßten zu einer harten, stark kontrastierten Form. Unsere Zeichnungen gehören dieser späten Zeit an. Die „Amazone" entstammt jenem Bilde, dem die Figur von Michelangelos Nacht, fast wörtlich aus der Plastik in Malerei übertragen, den Mittelpunkt gibt. Ein hoher Wille, wenn auch nicht ein Wille zu sich selbst, ein Wille zum Großen schlechthin, treibt ihn. Er übersteigert seinen Stil, indem er aus einer fremden Sprache tönende Worte übernimmt. Wir können nicht leugnen: in unserer ersten Zeichnung ist die Steigerung gelungen. Die Kurven des Umrisses rauschen voll und feierlich, sie umschließen großgefühlte Formen, die in strenger Folge auseinander entwickelt sind, die Hebungen und Senkungen sind bei aller Fülle knapp und bestimmt. Bei der Zeichnung zum Wiener Fresko ist die Bindung lose, die Stücke Kopf, Brustkorb, Becken sind unorganisch nebeneinander gezeichnet und in den Proportionen verfehlt, der große Rhythmus ergibt sich nicht aus der groß gesehenen Form von selbst, er ist gesucht. In Briefen jener Zeit fürchtet er, „den großen Zug zu verlieren". Man ist wohl geneigt, die großen Worte, das klingende Versmaß auf sich wirken zu lassen, aber man hat Angst, näher zuzusehen. Vielleicht ist es heute besonders schwer, Feuerbach gerecht zu werden, wir haben eine instinktive Scheu vor dem Pathos.

TAFEL 72. Das Denken vom Block aus bestimmt auch den Stil Hodlers, der so mit Rethel und Dürer verknüpft erscheint. Hodler hat in einer verspielten Zeit versucht, die moderne Differenziertheit mit Gewalt zusammenzureißen, indem er um die auseinan-

derfallenden Formen der Impressionisten einen Kontur zog und die im Körper gefundene Parallelität als Bildschema verwendete. Nicht nur der Körper, auch die Körperfolge, die Komposition erhält die straffe Architektur, die die Dürersche Einzelfigur auszeichnet. Aber der Umriß ist für ihn nicht allein Formgrenze, sondern auch etwas Absolutes, eine Linie, mit der er Wirkungen erzielen möchte. Seine Figuren sind wohl räumlich, aber sie sind nicht Stücke des Raumes, sie stehen räumlich vor einer Fläche und ihre Verbindung geschieht durch die Linie oder die flächige Lokalfarbe. Diese Unlogik gibt ein verblüffendes Resultat, aber sie drückt seine Bilder aus der Sphäre der inneren Einheit, die die große Kunst umschließt, in die der gewollten Wirkung, der Dekoration. Freilich einer respektablen Dekoration.

Unsere Zeichnung enthält in nuce das Für und Wider seines Stils. Beste Tradition und ausgesprochene Empfindung unserer Zeit ist das Stehen auf den Füßen und das Sicherheben vom Boden. Die schweren Beine haben eine Analogie bei Genelli (Tafel 64). Das Absetzen am Knie, ebenso bei Armen und Händen, ist die Art Dürers, Formen zu präzisieren. Bei der Ueberleitung vom Becken zum Brustkorb wird der Raum durchbrochen, um die Empfindung, die die Figur ausdrücken soll, zu steigern. Bei dem aus demselben Grunde stark gekürzten Brustkorb stellt sich der Raum wieder ein, bei Hals und Kopf verschwindet er wieder und macht der schönen Linie Platz. Nach der Stellung des Schultergürtels tauchen die Arme in entgegengesetzte Raumschichten, aber trotz der in diesem Sinne abgesetzten Gelenke sieht das Auge die Arme in einer Fläche. Sie haben das Schlagwortartige unserer Plakate. Dieser nicht ganz gelungene oder nicht ganz zu Ende gebrachte Versuch Hodlers, der zerflatternden Form ein Gerüst zu geben, war auf die Produktion seiner Landsleute von größtem Einfluß. Ihm verdanken sie ein Gemeinsames, das wie eine Art Stil aussieht, aus dem ein Stil erwachsen könnte.

TAFEL 73–75. In den Zeichnungen Marées' erscheint der Wille, der alle unsere Zeichnungen mehr oder weniger charakterisiert, wunderbar erhalten. Der Wille, den Körper von unten auf und von innen nach außen architektonisch, organisch aufzubauen. Ein Körper von höchster Realität und doch nicht, wie in früherer Zeit, für sich allein bestehend, sondern eingebaut in die Natur als ein Stück von ihr.

Man muß staunen, wieviel erhalten geblieben ist, auch von den Hilfsmitteln der Darstellung, die die Alten ausgebildet haben. Bei dem tragenden Jüngling z. B. die Darstellung des Beckenkammes, untere Brustkorblinie, Absetzen der Kniegelenke, das Ei des Kopfes mit den Führungslinien, die hundertmal bei Dürer und Rembrandt vorkommen. Bei dem Sitzenden der in den Oberschenkel geschobene Unterschenkel mit der räumlichen Grenzlinie.

Freilich sind auch manche Blütenträume nicht gereift. Vor der Sichreckenden darf man nicht an das „Große Glück" von Dürer denken. Aber kann man den Maler verantwort-

lich machen, wenn in einer kleinen und engen Zeit das Große schwer gelingen will? Bedeuten diese späten Arbeiten Nachblüte oder Erneuerung? Die Beantwortung dieser Frage hängt von der Ueberlegung ab, ob und wie weit unser Kulturkreis an jene Formen gebunden ist, die wir zu charakterisieren versuchten. Unsere Zeit hat vielfältige Versuche gemacht, sie abzubauen. Zunächst in der Weise, daß man die Oberfläche der Dinge in der Natur für das allein Darstellbare erklärte. Für den bildenden Künstler erschöpft sich das Wesen der Natur mit ihrer Erscheinung. Diese von der Oberfläche des Körpers abgeleitete Aesthetik der Impressionisten befreite den Künstler von jenem Zwang der Tradition, aber sie lieferte ihn dafür in einer viel äußerlicheren Weise dem Zwang der Natur aus. Man kann den Zeichenstil Dürers mit dem Wort ausdrücken: „Zeichnen ist Zusammenfassen", jetzt lautet die Devise: „Zeichnen ist Weglassen"*). So haben sich die Vorzeichen Plus in Minus geändert. Nur die Auswahl ist dem Künstler gelassen, die Möglichkeit der Steigerung, von der die große Kunst lebt, ist zu einem Minimum zusammengeschrumpft. Die schnell einsetzende Gegenbewegung verlegte das Schwergewicht wieder in den Künstler und leugnete den Zwang der Natur für die Kunst. Die von den Impressionisten geforderte Objektivität machte einem Subjektivismus Platz, der schließlich gar keine Verbindlichkeiten mehr hatte. Erst wurden aus den Dichtungen der Alten Beschreibungen, nun (im besten Falle) Aeußerungen über die Natur, die, weil sie fern vom Zwang der Natur und vom Zwang der Tradition sich bewegen, nicht zwingen können.

Als erstes fiel in diesem Abbau der Raum, das Höchste und Innerlichste, was die europäische Kunst vor und gegen alle anderen Kulturen entwickelt hatte. Im Raum erfüllen sich die tiefsten Gedanken Michelangelos und Rembrandts. Er wird ganz oder teilweise der materiellen Fläche geopfert, die so viel leichter Wirkungen ergibt. Zur Stütze der farbigen Fläche braucht man nun wieder die Linie, ein Element der Graphik, dafür wird die Graphik, die Dürer aus ihrer Zwitterstellung befreit und selbständig gemacht hat, angemalt, weil sie ohne diese Krücke nicht mehr gehen kann. Und nun durchsucht man, da die Raumformen der Tradition nicht zu brauchen sind, alle Kulturen nach Formen und Formeln, die man benützen kann. Aber jede gewordene Form ist Geist, der in einem anderen Zusammenhang sinnlos wird. Nur das Kunstgewerbe kann solche fremde Formen gelegentlich als originelle Schmuckmittel brauchen, man denke an die Chinoiserien der Porzellanmanufakturen oder an die bunten Tücher unserer Bürgerfrauen vor 100 Jahren, die indische Muster nachahmen. Es ist ein Trugschluß, zu glauben, weil die Chinesen flache Bilder gemalt hätten, könnten wir das auch tun, oder, weil die deutschen Primitiven Körper von vier Kopflängen gemacht hätten, so könnten wir solche mit zweien uns erlauben. Das Primitive wird gesucht, nicht weil es wahrer und tiefer, sondern

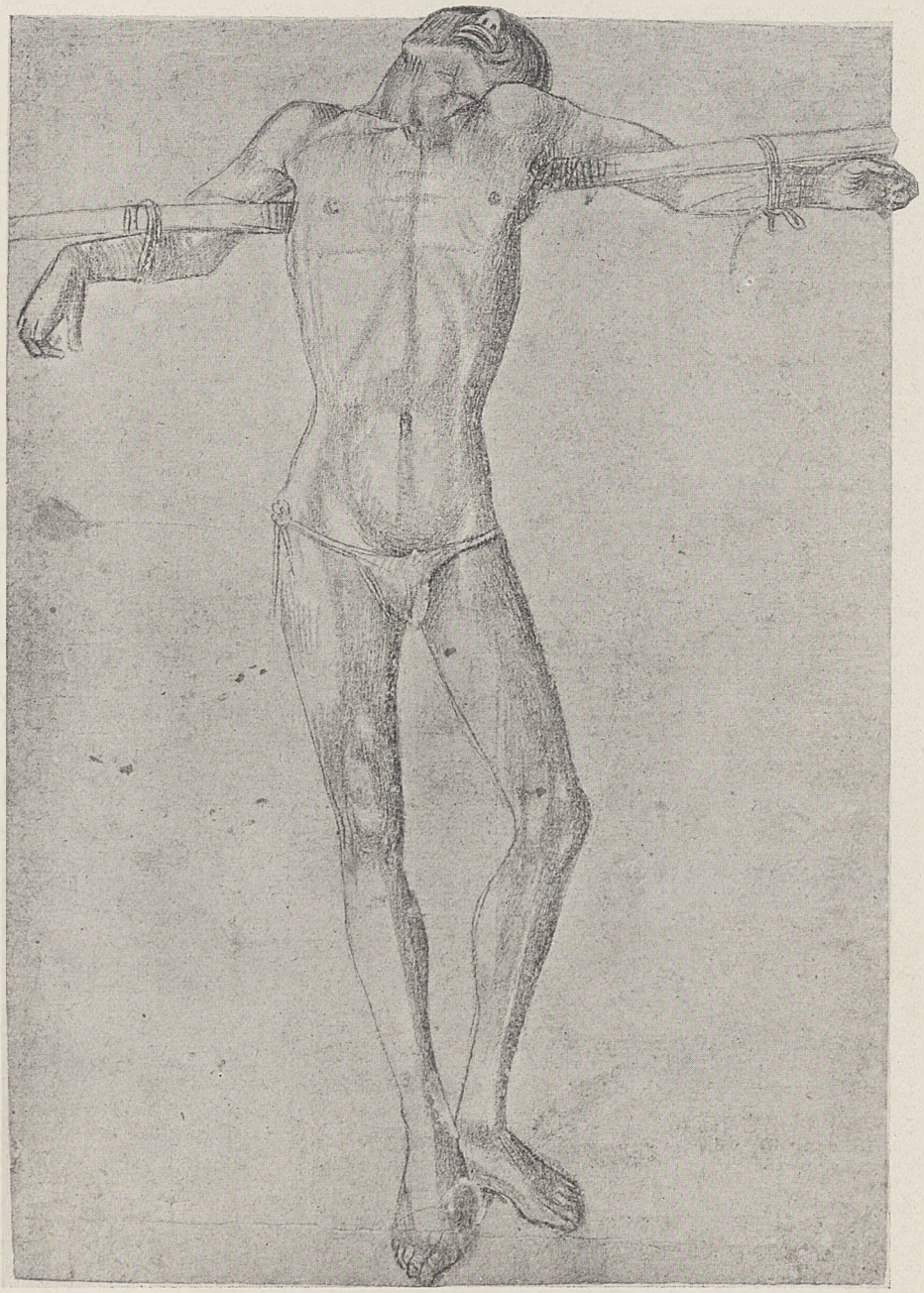
*) Man findet diese Definition heute als Ausspruch Liebermanns zitiert. Sie stammt von Feuerbach und steht im „Vermächtnis".

weil es wirksamer ist. Ein müßiges Spiel mit Formen und Farben, nach Geschmack und Laune wechselnd, wie die Mode (die ja auch mit Formen und Farben spielt), tritt an die Stelle des Bekenntnisses, das den Werken großer Meister und Epochen Sinn und Wert gab. Die bildende Kunst ruht ebenso wie die Wissenschaft auf Erkenntnissen, die nicht zurückgeschraubt werden können, deren Mangel kein Gefühl ersetzen kann. Im besten Falle entstehen Wunschbilder wie jene zeitgemäßen Primitivitäten: „Der Mensch ist gut" oder „Alle Menschen sind gleich".

Alle diese Bestrebungen sind Flucht aus der Zeit und aus der Rasse ins Nichts. Flucht aus der Kunst, die wird und wächst, in die „Kunst", die gemacht wird. Eine Verschiebung vom Geistigen ins Materielle.

Es ist klar, daß ein Versuch zur Konsolidierung unserer Begriffe von Form bei einem tiefen Punkt wird beginnen müssen. Wir haben so etwas wie ein Ende kennen gelernt in dem Figurenschema Dürers, eine Art Urform, unsinnlich, zeit- und charakterlos. Man kann damit zwar keine Kunst machen, wie die Kubisten meinten, wohl aber ist diese Anschauungsform geeignet, unsere Begriffe zu reinigen und ihnen eine Basis zu geben. Es liegen Versuche vor, den Menschen als ein reines Stück Mechanik, als Maschine zu begreifen und diese Maschine zugleich sinnlich vorstellbar zu machen. Am eindeutigsten und klarsten in dem Buch: Construktive Anatomy by George B. Bridgman, New York, künstlerisch anregend und ein wenig schrullenhaft in dem „Buch vom Menschen" von Claus Richter, Berlin, bei Bard & Co. Die Verfasser dieser Künstleranatomien sind Maler. Bedeutsam scheint mir, daß auch Wissenschaftler wie Mollier (Plastische Anatomie, München, J. F. Bergmann) Nachdruck auf diese anschauliche Darstellung der Form legen und zu einfachen Begriffen zu kommen suchen. Hier liegen Keime einer Entwicklung, einer Weiterentwicklung, denn bei der Lektüre älterer Lehrbücher gewinnt man den Eindruck, daß solche Begriffe latent immer vorhanden waren. So etwa in dem englisch-holländischen Lehrbuch: Het teekenen van den mensch, door R. G. Hatton, vertaald door A. R. Cohen, Amsterdam 1911. Dieses Buch hat manche Beziehungen zu älteren deutschen Lehrbüchern, auch zu dem Buche Lovis Corinths „Das Erlernen der Malerei" (bei P. Cassirer). Bei der Lektüre dieser Bücher wird einem auch klar, daß bei einer rein auf Mechanik eingestellten Betrachtungsweise viele Hilfsmittel praktischer Art, die durch Jahrhunderte in Schulen sich erhalten haben, sehr gut zu brauchen sind, ja, daß damit eine Art von Rückendeckung erzielt wird, die uns sehr willkommen sein muß.

ABBILDUNGEN

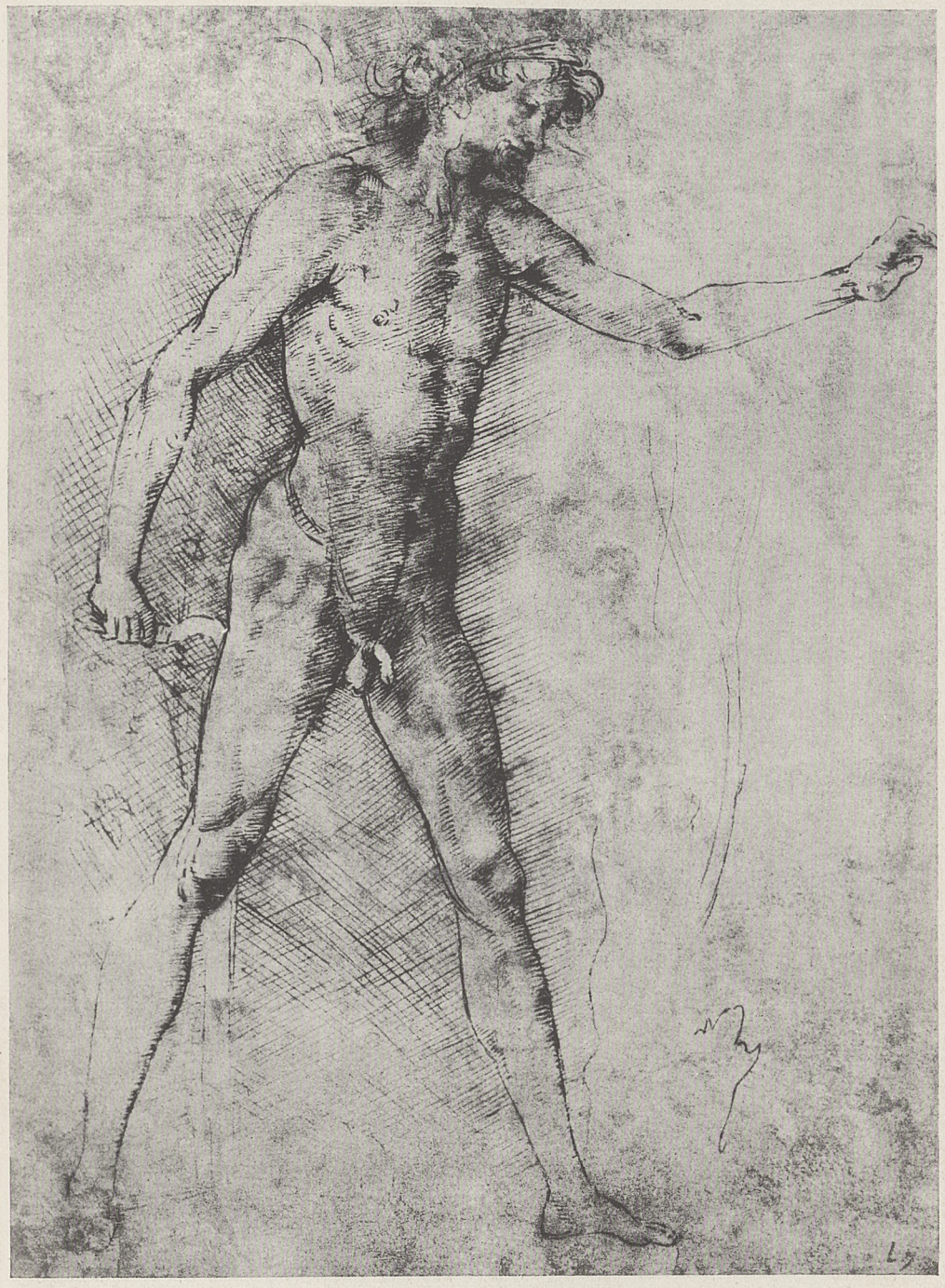


SCHÄCHER

ITALIENISCH / UM 1400 / SILBERSTIFT / FRANKFURT A. M.

VITTORE PISANO, GEN. PISANELLO: AKTE

FEDER / BERLIN



POLLAJUOLO: MANN MIT SICHEL

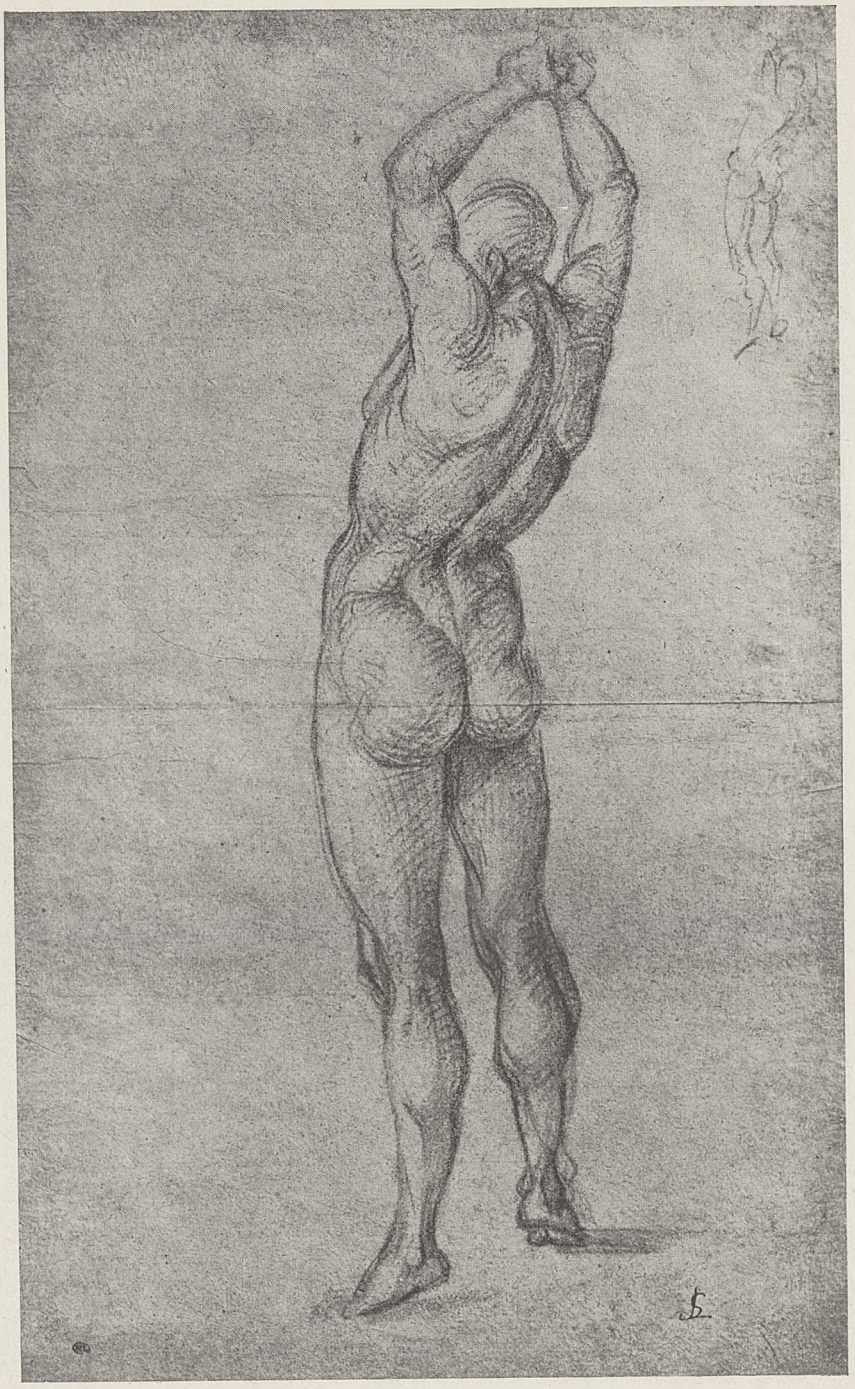
FEDER / LOUVRE, PARIS

VERROCCHIO: SEBASTIAN UND BOGENSCHÜTZE

FEDER / LOUVRE, PARIS

VERROCCHIO: KINDERSTUDIEN

GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG / LOUVRE, PARIS

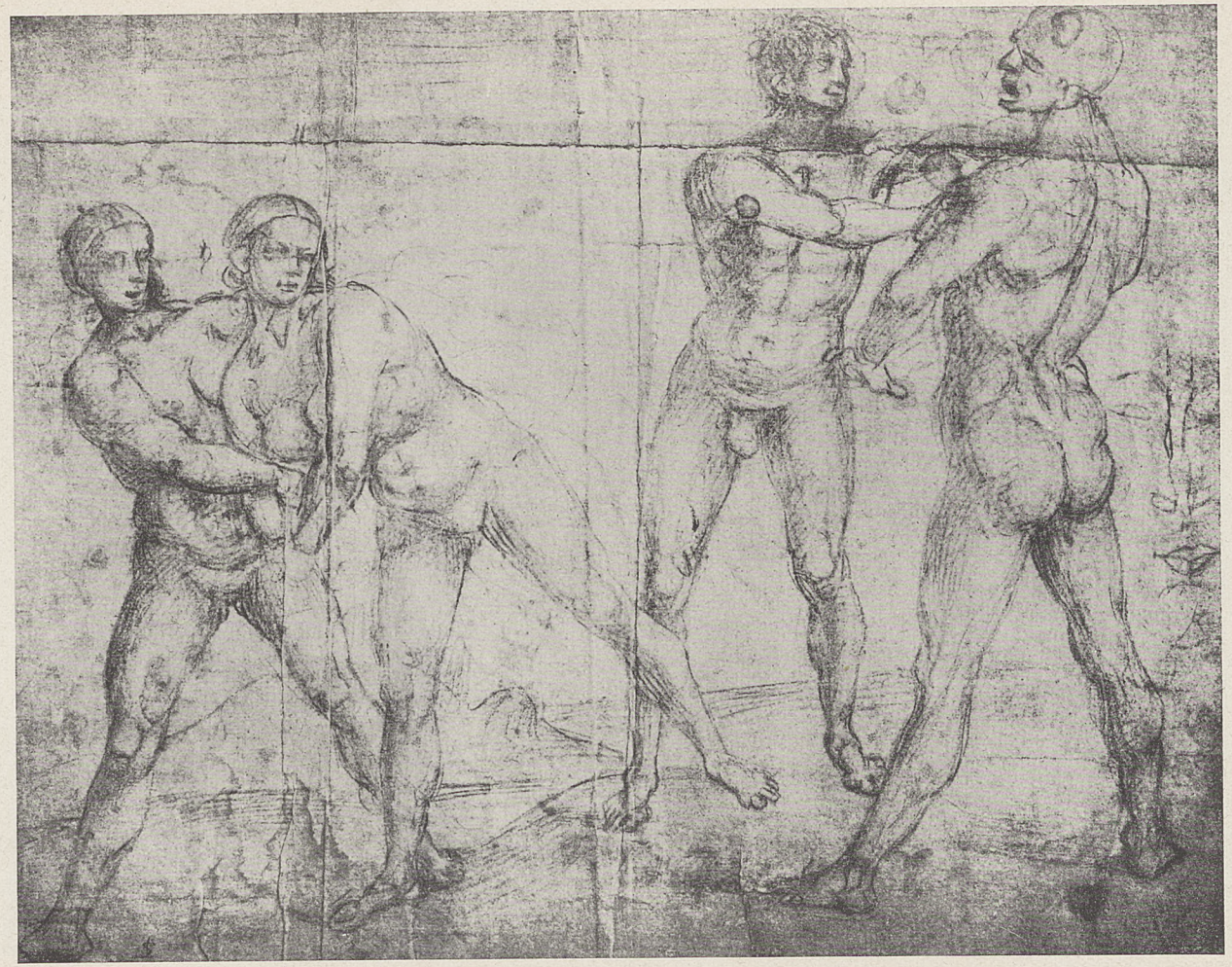


SIGNORELLI: SICH RECKENDER MANN

KREIDE / LOUVRE, PARIS

SIGNORELLI: ZWEI MÄNNER

KREIDE / LOUVRE, PARIS

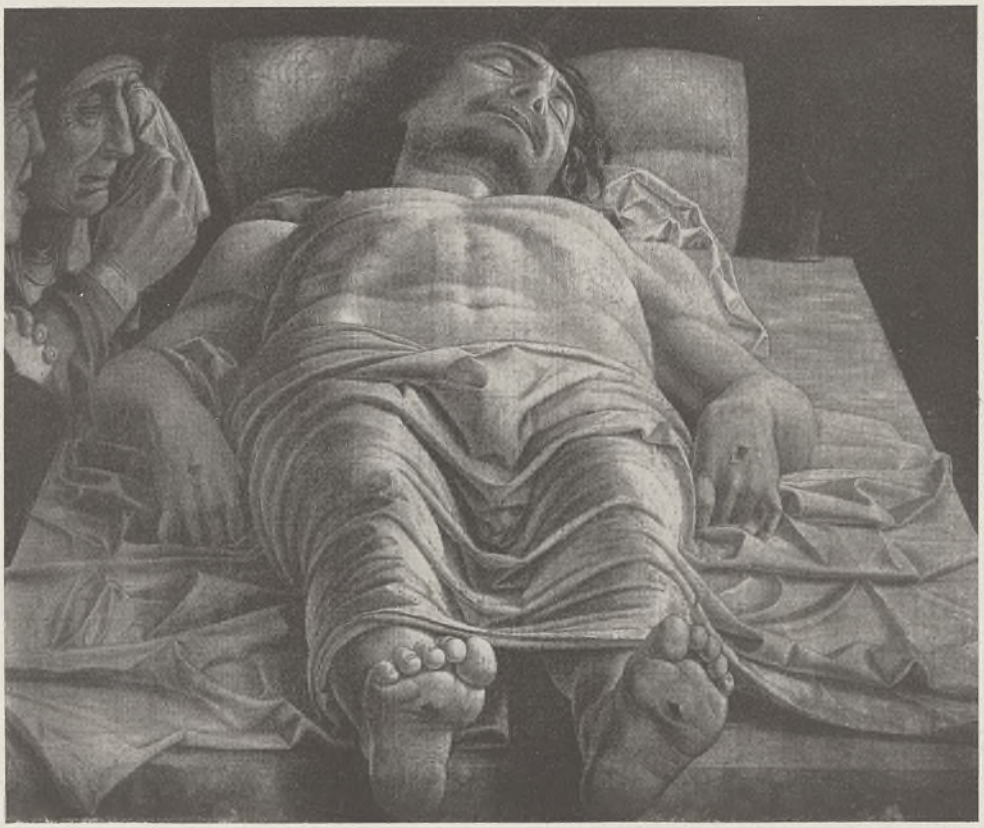


SIGNORELLI: MÄNNLICHE UND WEIBLICHE AKTE

KREIDE / LOUVRE, PARIS

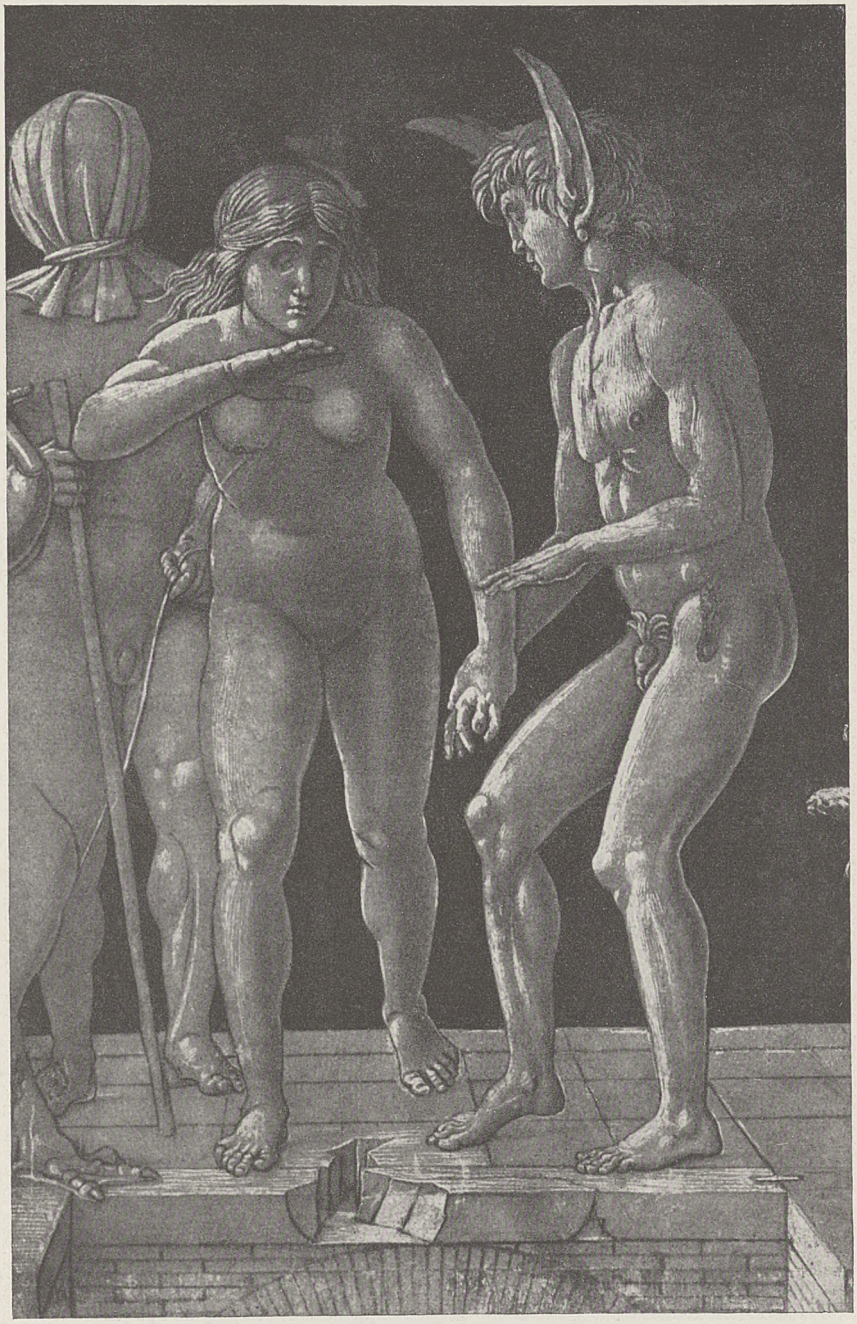
MICHELANGELO: TOTER CHRISTUS

LAPIS-ZEICHNUNG / LOUVRE, PARIS



MANTEGNA: TOTER CHRISTUS

TEMPERA / MAILAND

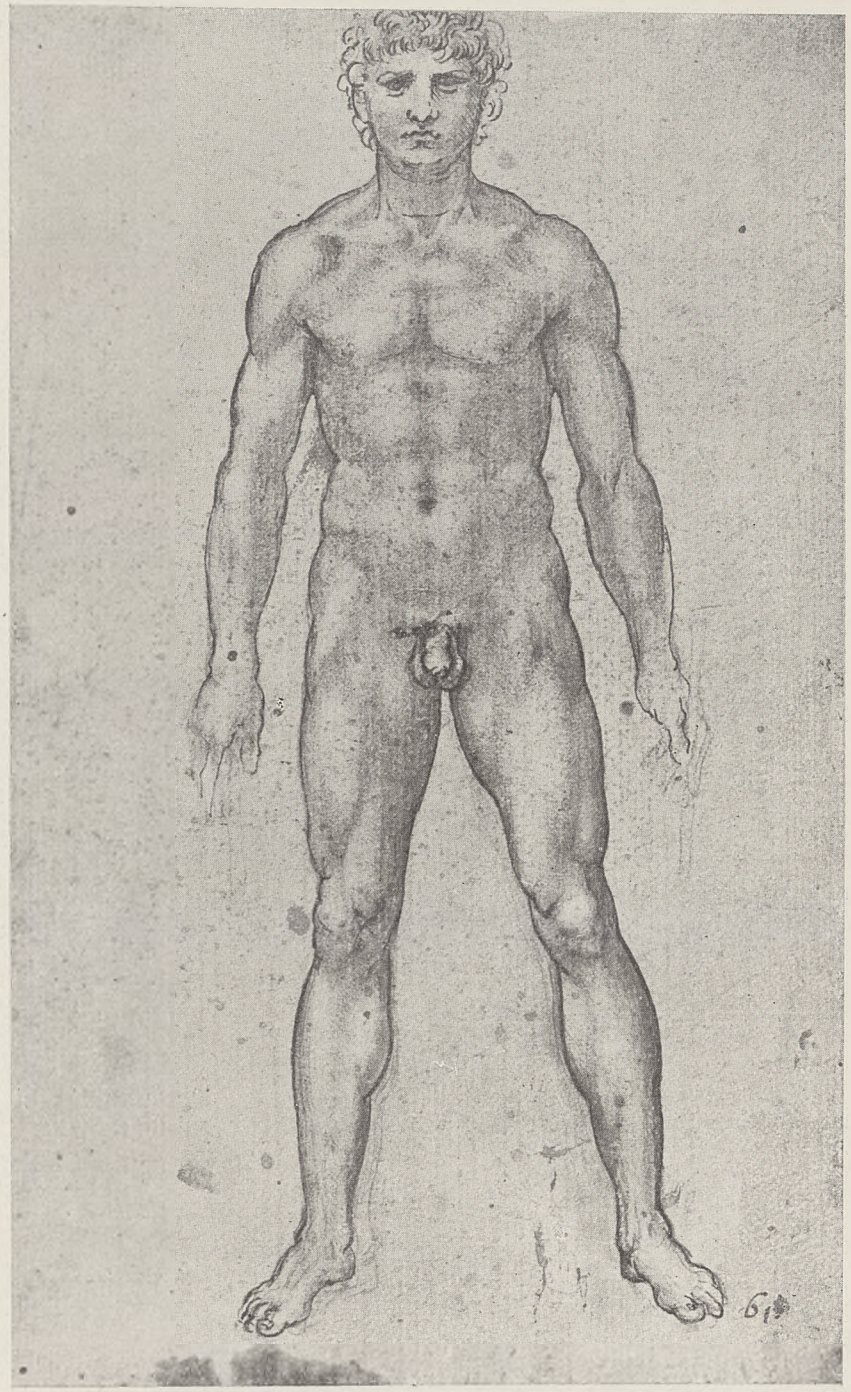


MANTEGNA: PINSELZEICHNUNG

WEISS GEHÖHT / LONDON

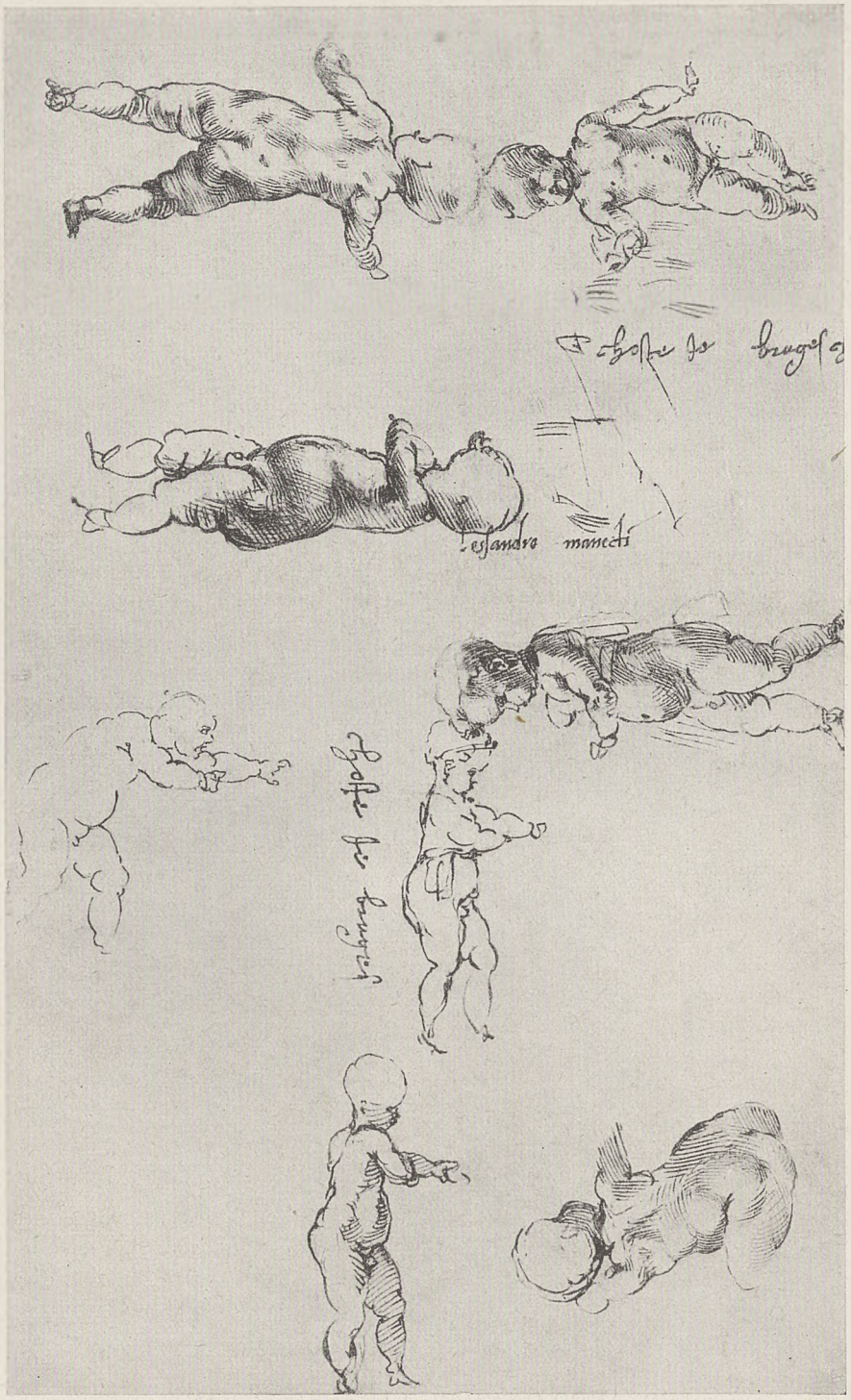
LEONARDO DA VINCI: RÜCKENAKT

RÖTEL / ROYAL LIBRARY, WINDSOR



LEONARDO DA VINCI: STEHENDER MANN

RÖTEL UND FEDER / ROYAL LIBRARY, WINDSOR



MICHELANGELO: PUTTEN

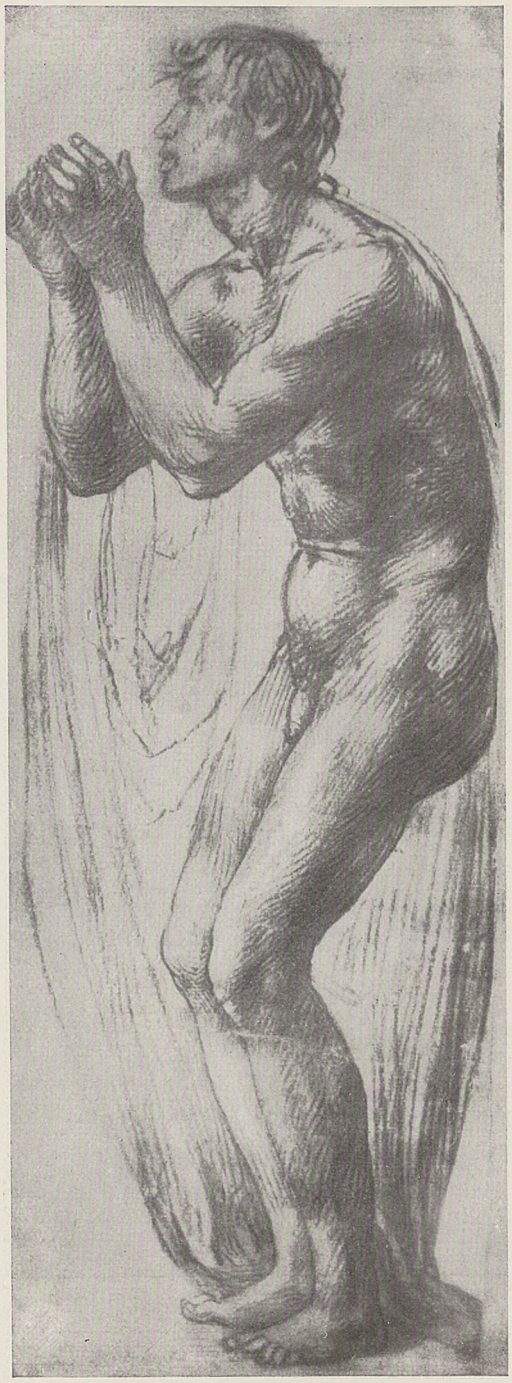
FEDERZEICHNUNG / BRITISCHES MUSEUM, LONDON

MICHELANGELO: AUFERSTEHENDER CHRISTUS

LAPIS / BRITISH MUSEUM, LONDON

RAFAEL, STUDIE ZUM VERKLÄRUNGSBILD

RÖTEL / LOUVRE, PARIS

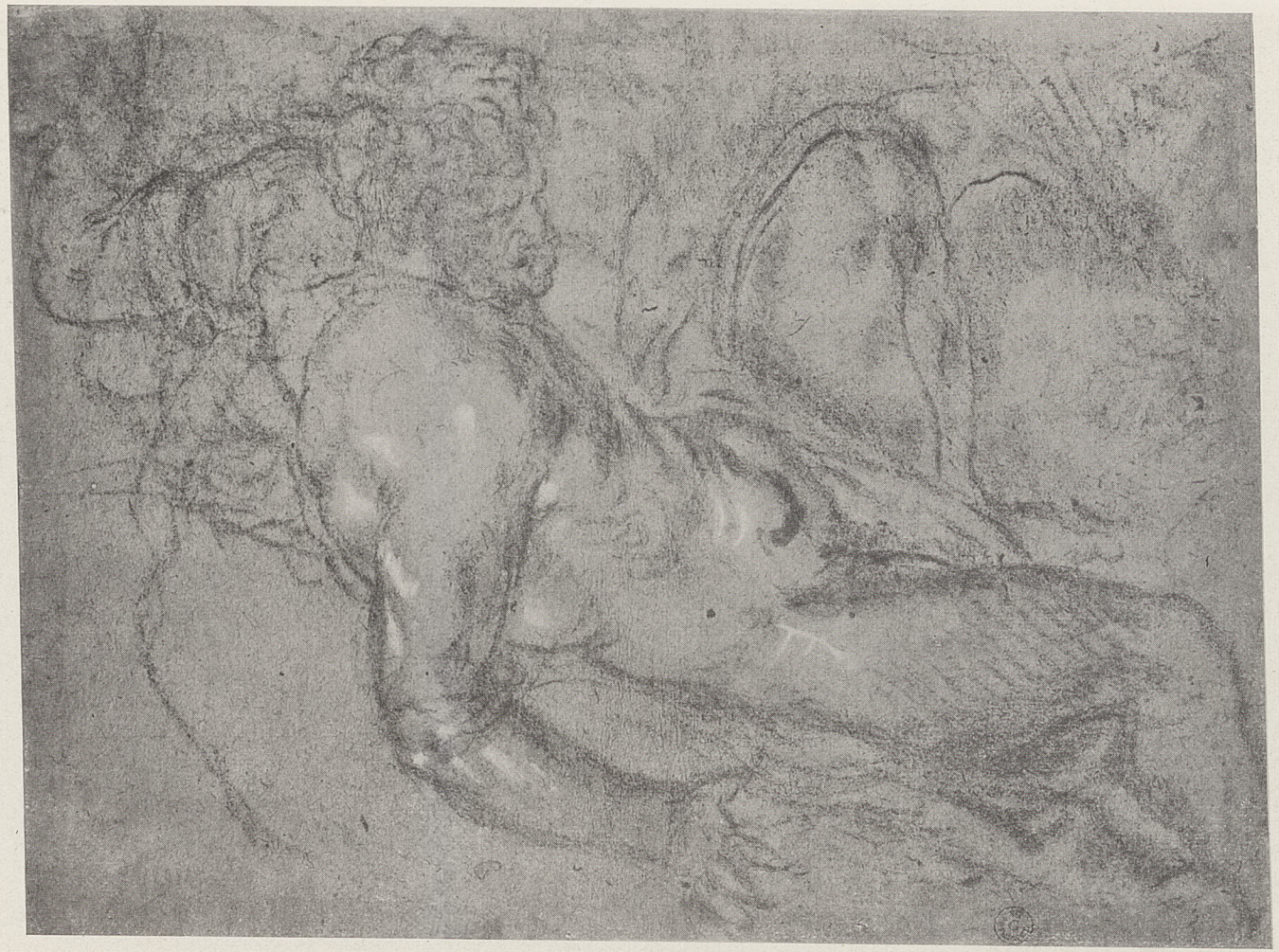


FRANCIABIGIO: STUDIE ZU EINEM BITTENDEN

RÖTEL / FLORENZ, UFFIZIEN

RAFAEL: KAMPFSZENE

FEDER UND KREIDE / OXFORD



TIZIAN: KOHLEZEICHNUNG

WEISS GEHÖHT / FLORENZ, UFFIZIEN

TINTORETTO: BOGENSCHÜTZE

SCHWARZE KREIDE / FLORENZ, UFFIZIEN

TINTORETTO: AKT

SCHWARZE KREIDE, WEISS GEHÖHT / FLORENZ, UFFIZIEN

TINTORETTO (?) KREUZABNAHME (AUSSCHNITT)

PINSELZEICHNUNG / LOUVRE, PARIS

ANIBALE CARRACCI: POLYPHEM

BISTER / LOUVRE, PARIS

ANDREA DEL SARTO: KINDERAKT

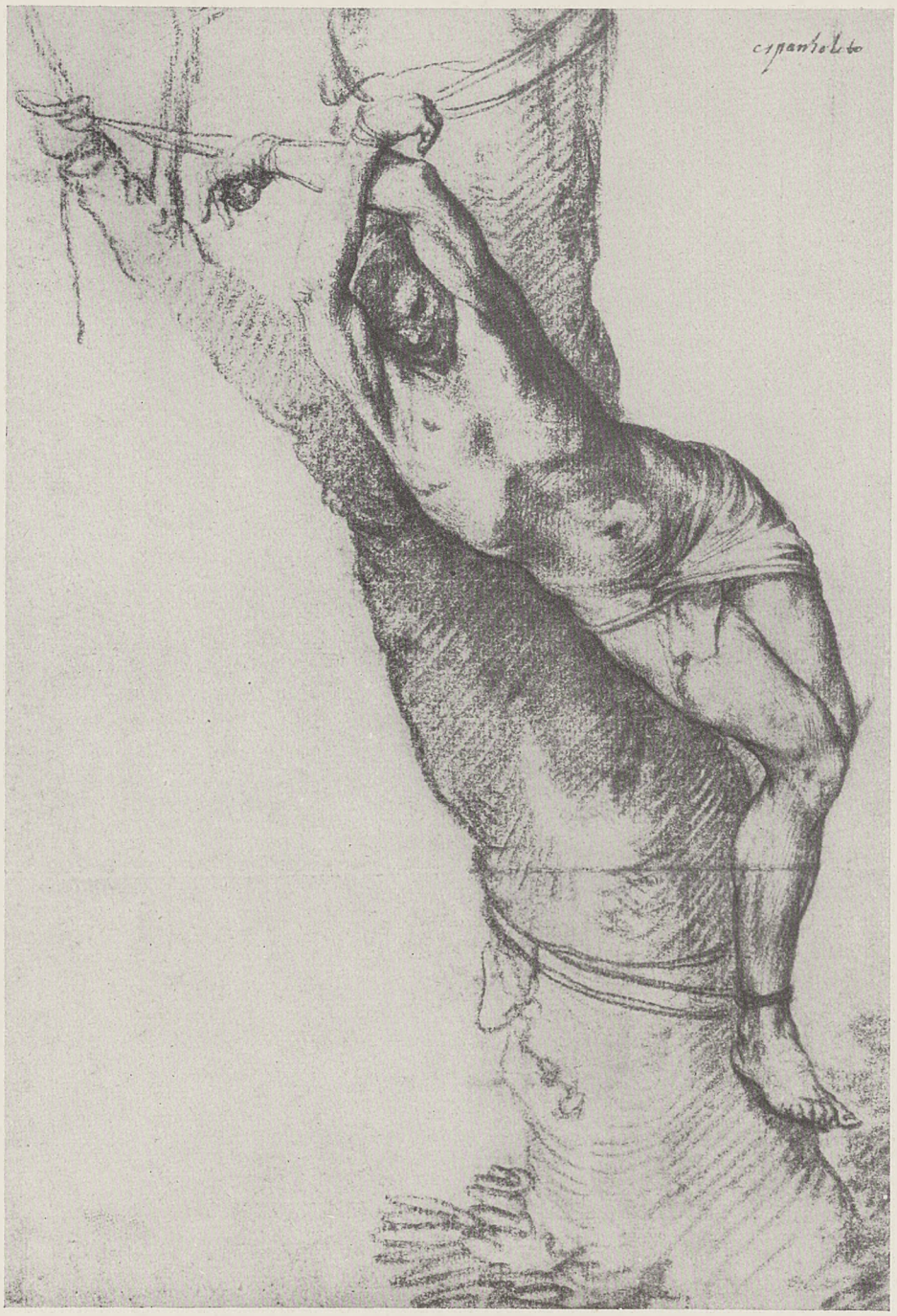
RÖTEL

CORREGGIO: DANAE

RÖTELZEICHNUNG

ANDREA DEL SARTO: SCHWEBENDER

RÖTELZEICHNUNG / FLORENZ, UFFIZIEN



RIBERA: STUDIE ZU EINEM SEBASTIAN

KREIDE

RUBENS: TAUFE CHRISTI (AUSSCHNITT)

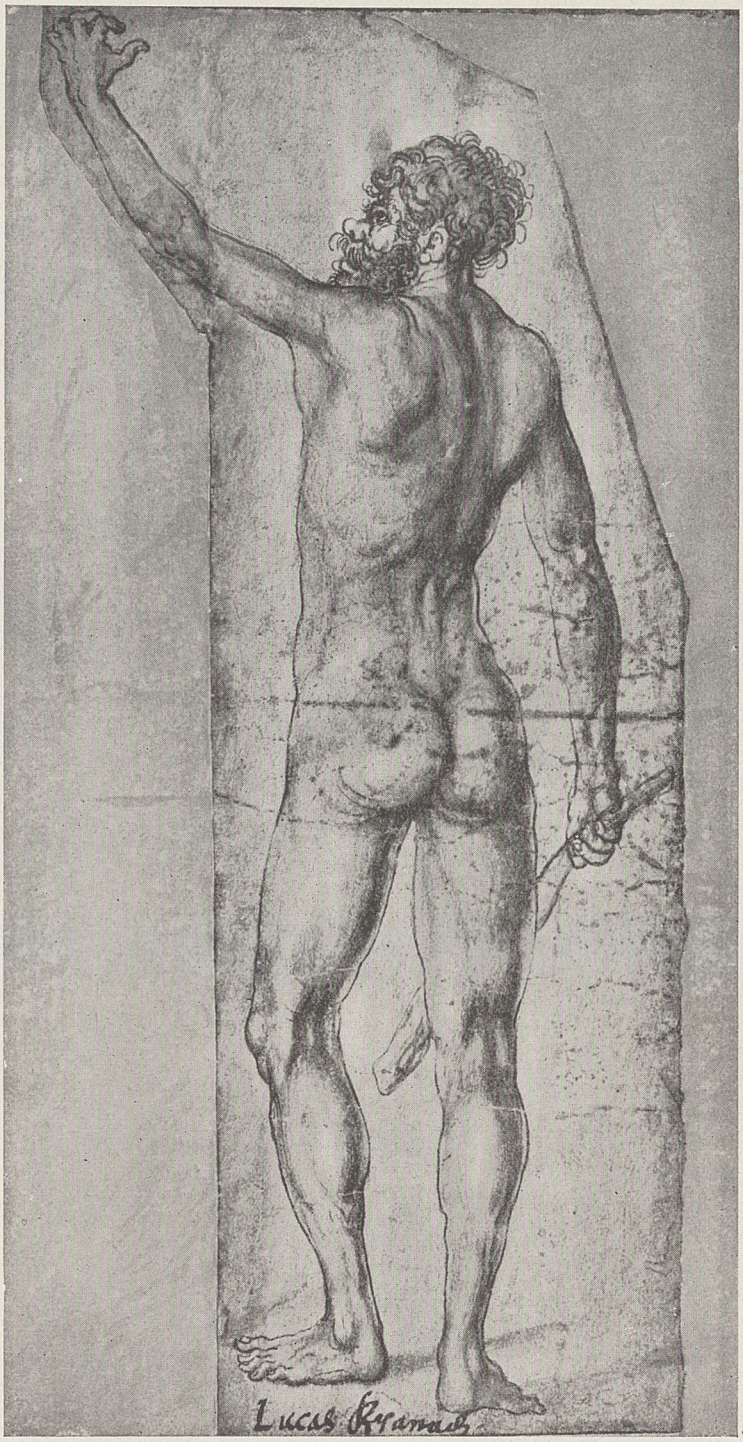
FEDER UND KREIDE

RUBENS: ADAM UND EVA

SCHWARZE KREIDE

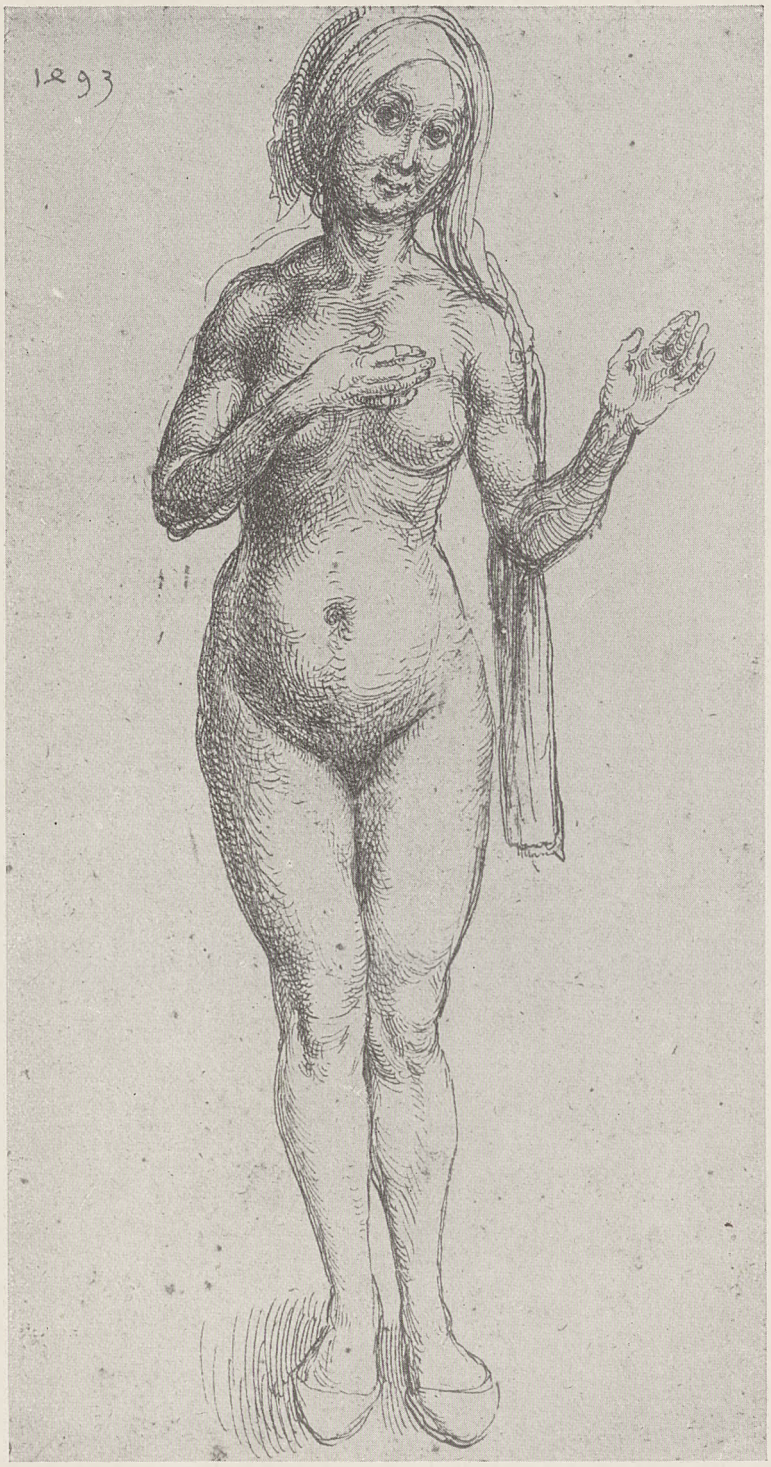
MEMLING (?): SCHÄCHER

FEDERZEICHNUNG



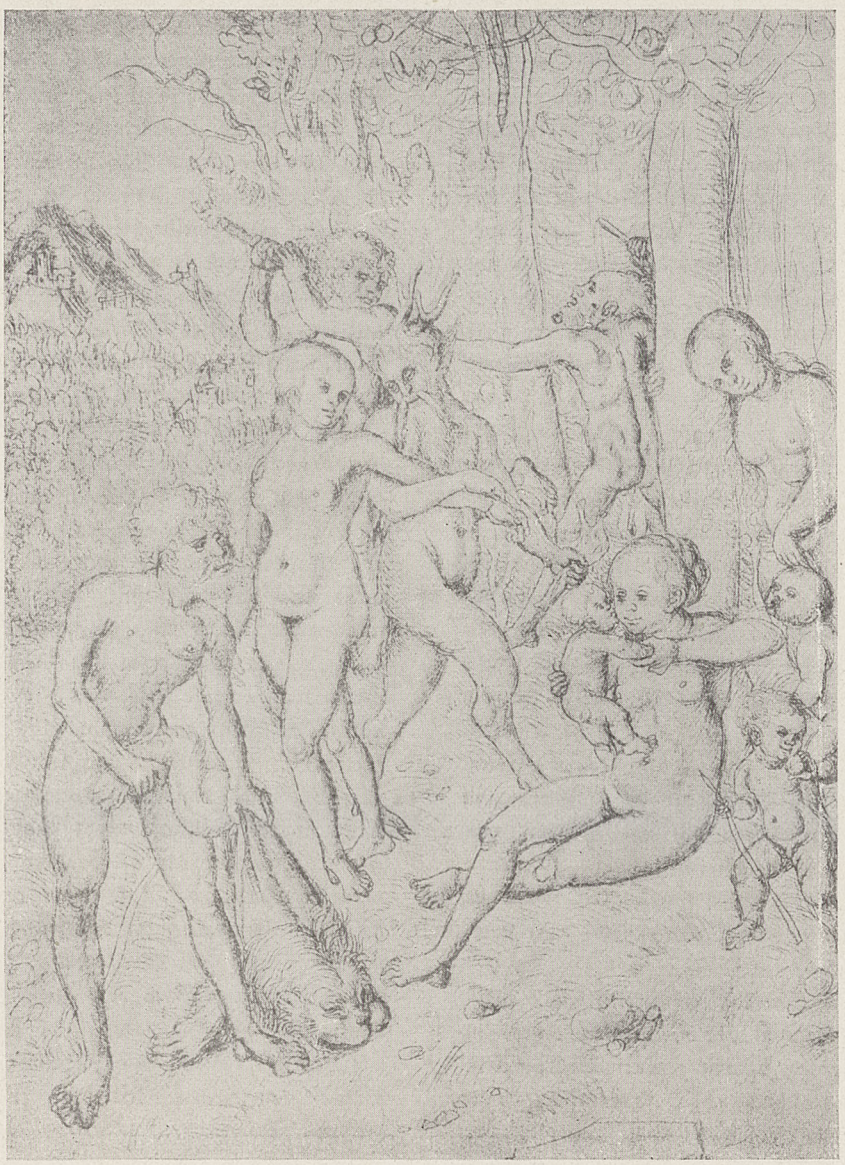
L. CRANACH D.Ä.: MÄNNLICHER RÜCKENAKT

FEDER, IN BRAUN LAVIERT / BERLIN



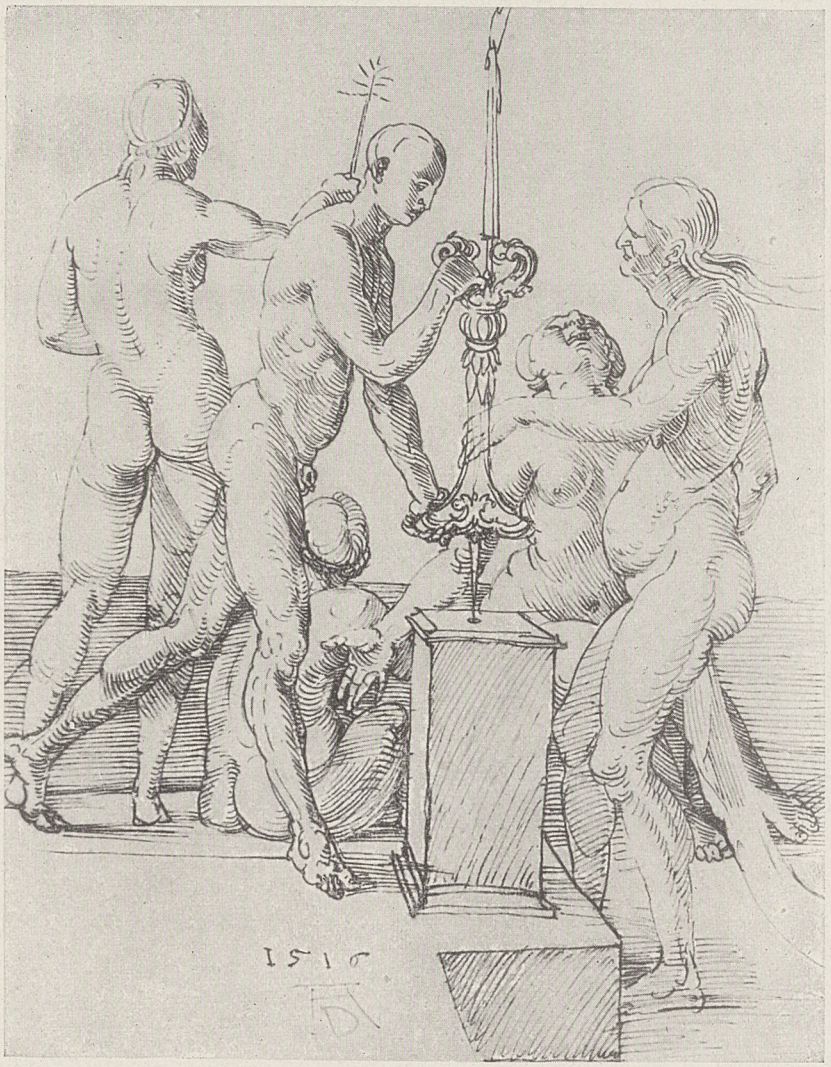
DÜRER: WEIBLICHER AKT MIT KOPFTUCH UND PANTOFFELN

FEDER / PARIS, SAMMLUNG BONNAT



CRANACH: NYMPHEN UND FAUNE

SILBERSTIFTZEICHNUNG / BERLIN

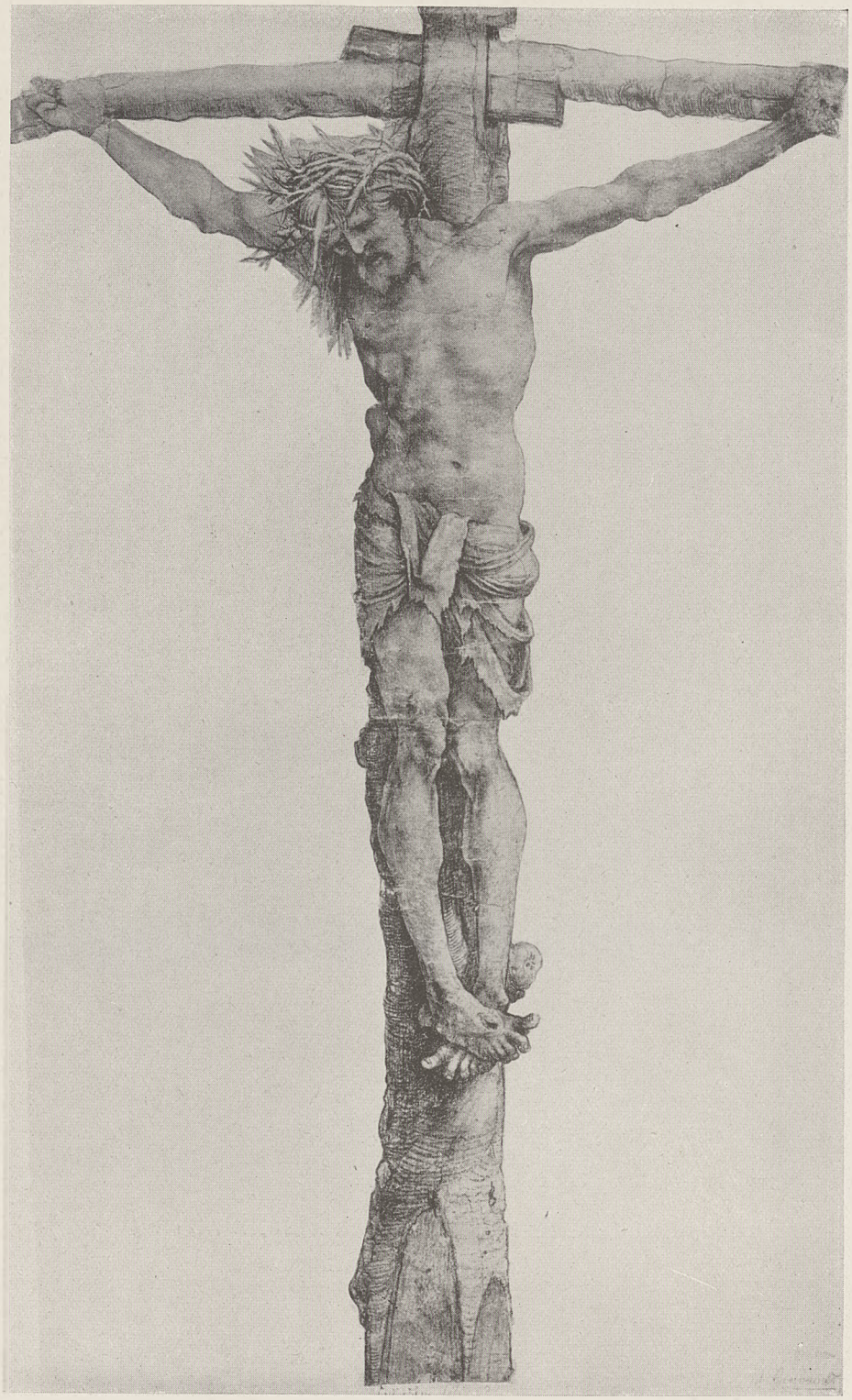


DÜRER: MÄNNLICHE UND WEIBLICHE AKTE

FEDER / FRANKFURT, STÄDEL

DÜRER: MÄNNLICHE UND WEIBLICHE AKTE

FEDER / FRANKFURT, STÄDEL

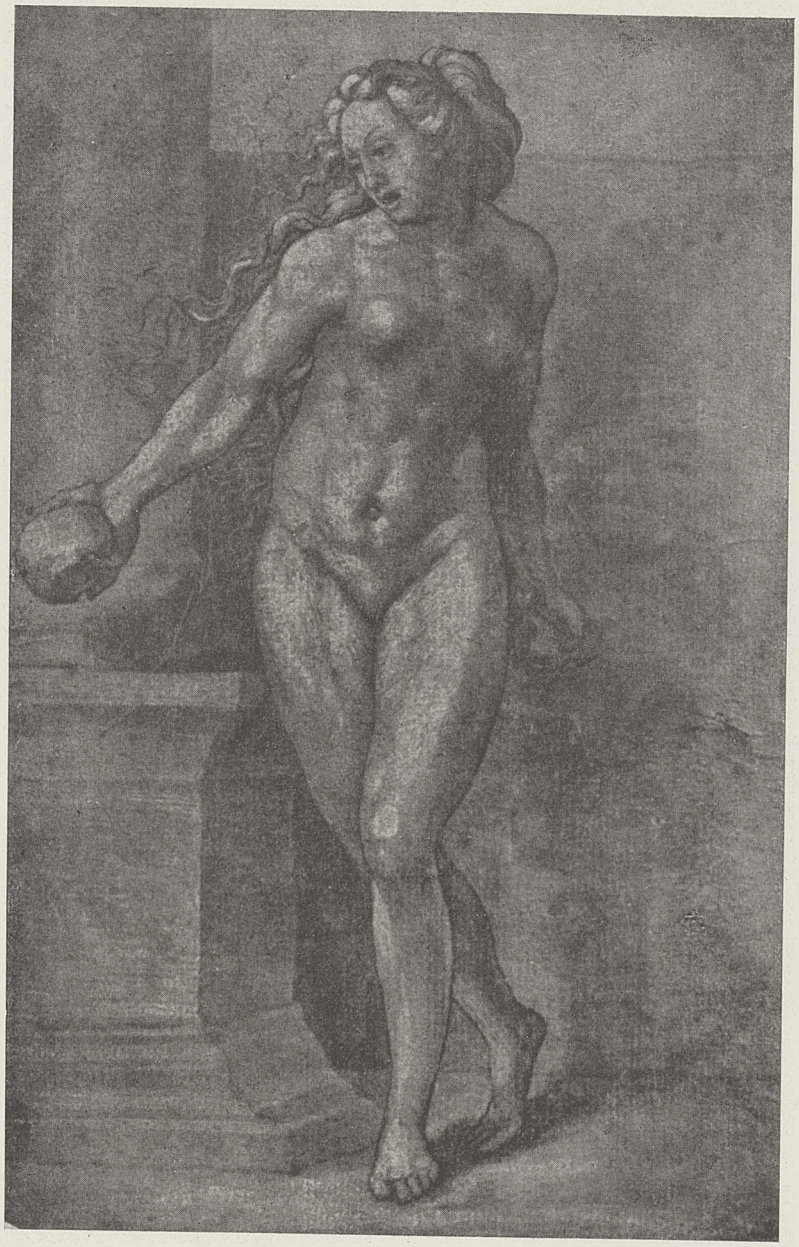


GRÜNEWALD: CRUCIFIXUS

KREIDE / KARLSRUHE

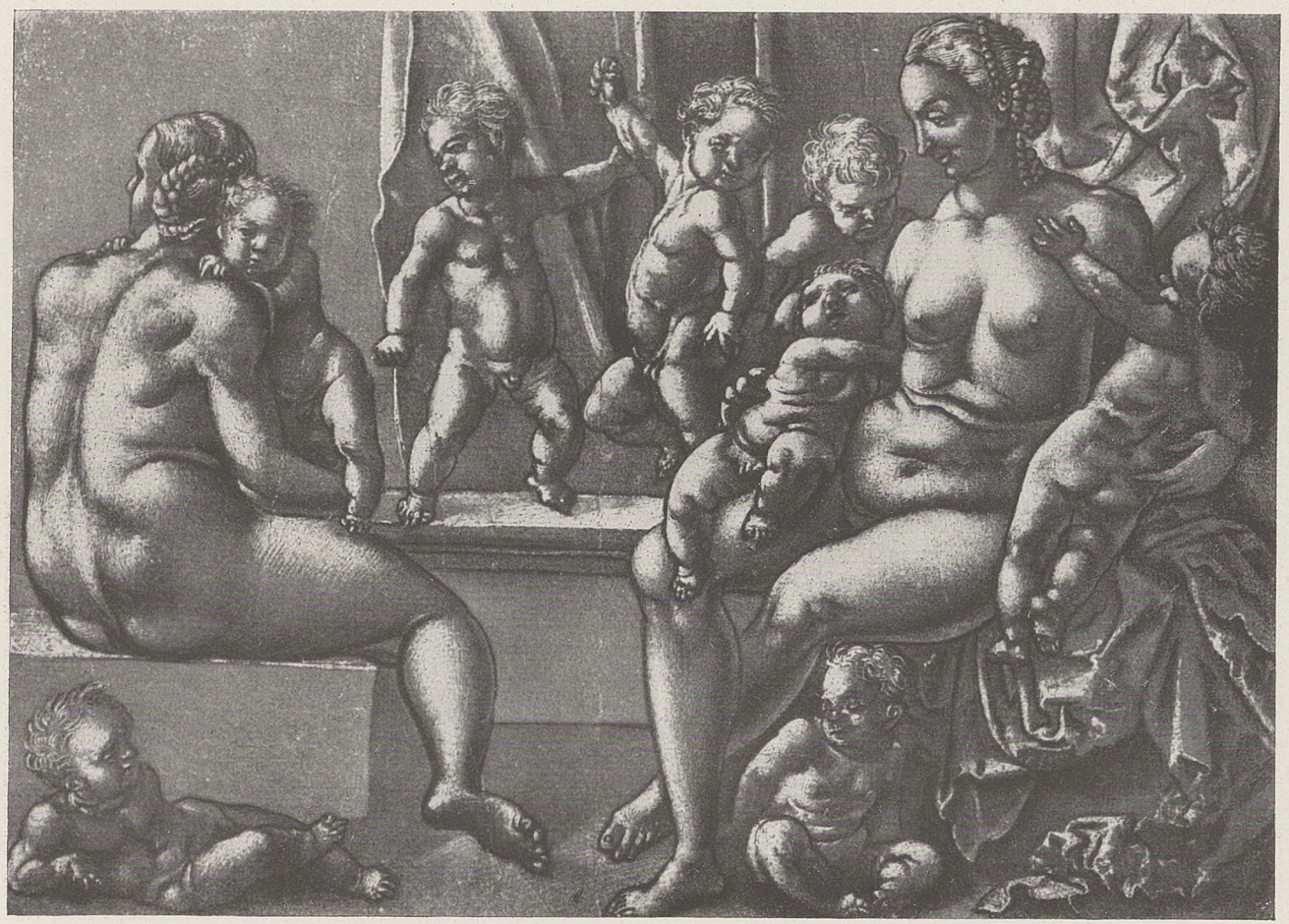
GRÜNEWALD: ARMSTUDIE ZUM SEBASTIAN

KREIDE / GÖTTINGEN, SLG. EHLERS



HOLBEIN: ALLEGORISCHE FIGUR

KREIDE, WEISS GEHÖHT / KUNSTSAMMLUNG BASEL



TOBIAS STIMMER: FRAUEN UND KINDER

GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG, WEISS GEHÖHT / DONAUESCHINGEN

HANS BALDUNG: EVA

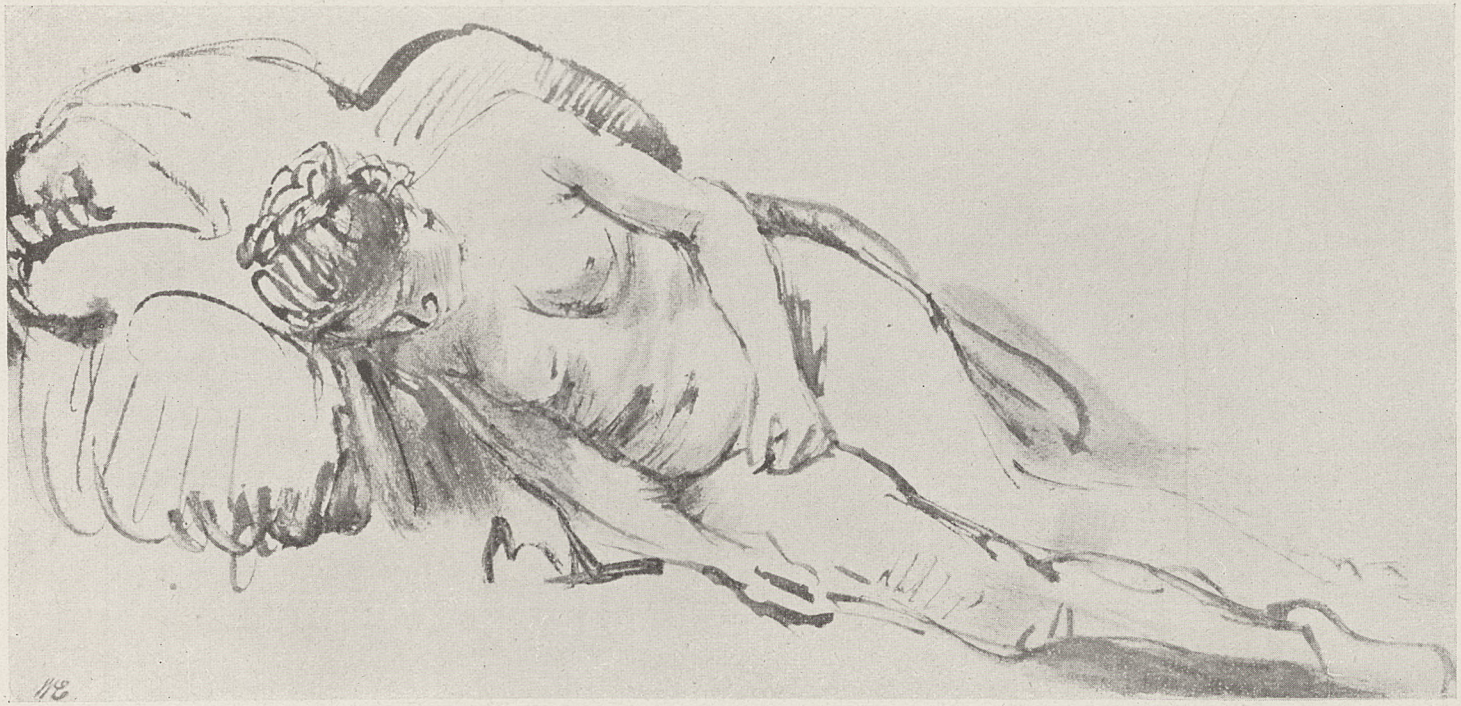
FEDER / BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

HANS BALDUNG: ADAM UND EVA

FEDER / KOBURG

REMBRANDT: LIEGENDE FRAU

PINSELZEICHNUNG / GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN



REMBRANDT: SCHLAFENDE FRAU

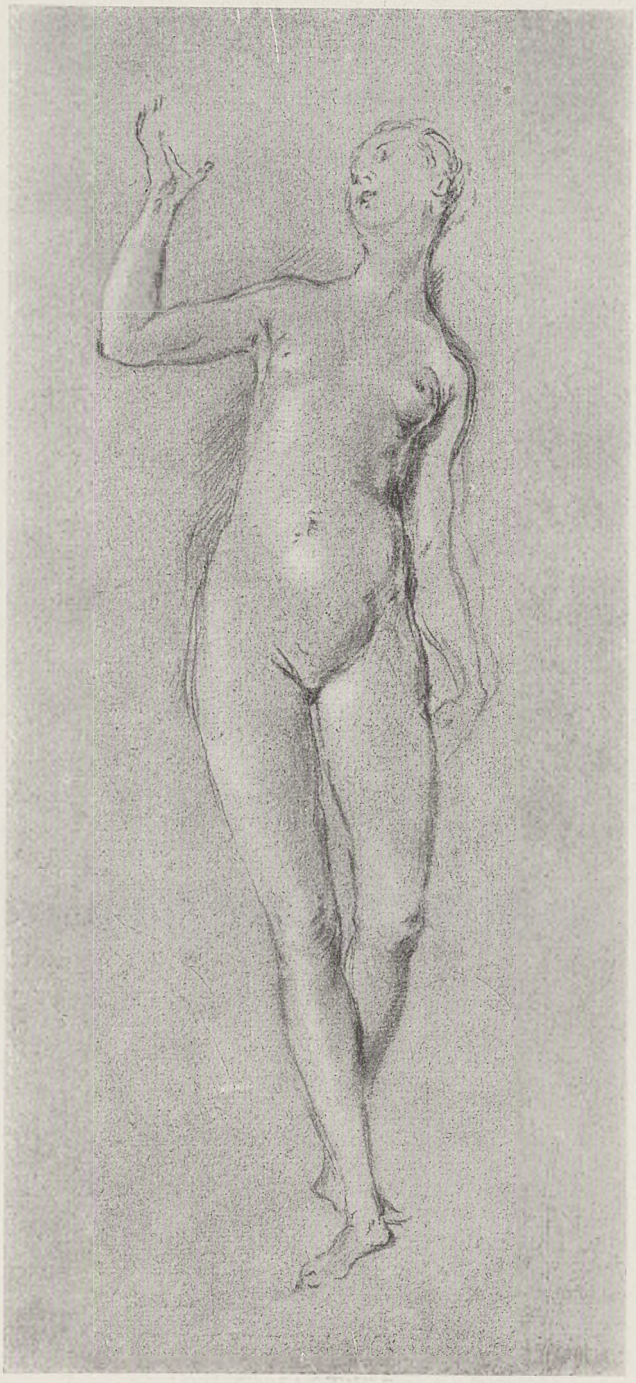
PINSELZEICHNUNG / FRÜHER SAMMLUNG J. P. HESELTINE, LONDON

REMBRANDT: STEHENDER JÜNGLING

PINSELZEICHNUNG / WIEN, ALBERTINA

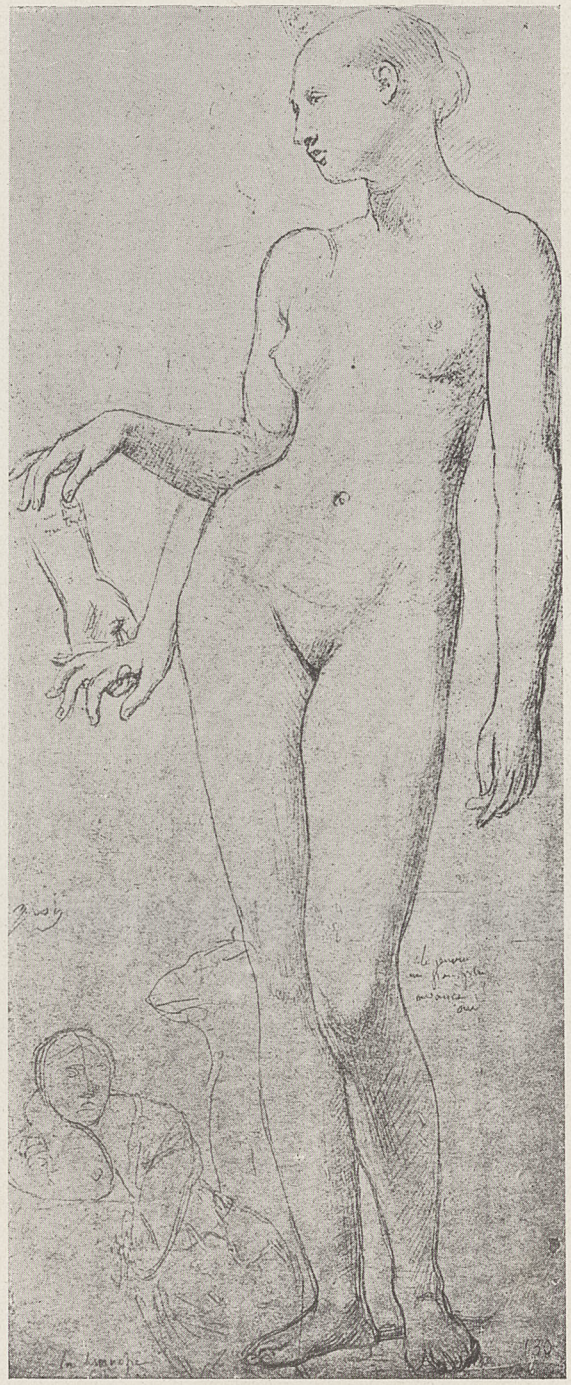
REMBRANDT: SITZENDE FRAU

PINSELZEICHNUNG / LOUVRE, PARIS



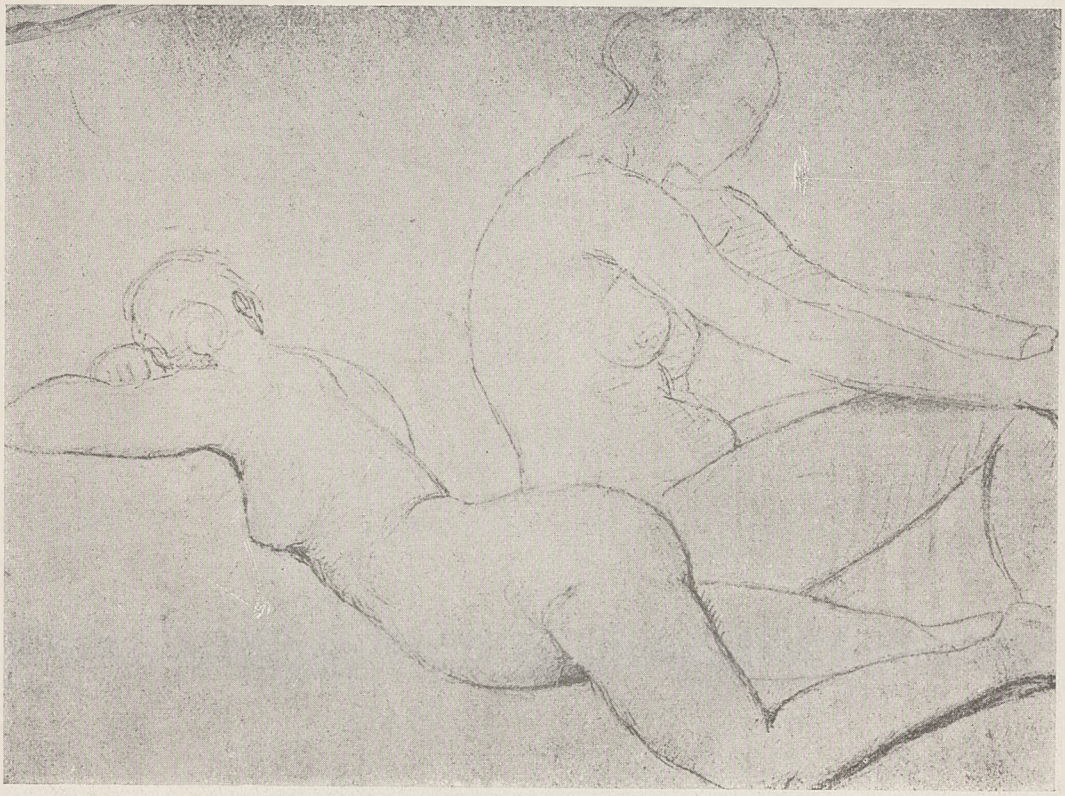
PESNE: WEIBLICHE FIGUR

KREIDE / MÜNCHEN, SAMMLUNG BOEHLER



INGRES: STEHENDE FRAU

BLEI



INGRES: LIEGENDE FRAUEN

BLEI

DELACROIX: STUDIEN ZUR MEDEA

BLEI / LILLE

DAUMIER: DREI FRAUEN

PINSELZEICHNUNG. MIT KREIDE GEHÖHT

DEGAS: STUDIE

KREIDE

RENOIR: BADENDE

BLEI

RENOIR: SITZENDE FRAU

BLEI

CÉZANNE: BADENDE

GEGEN 1890 / ÖL / PHOTO A. VOLLARD

CÉZANNE: BADENDER MANN

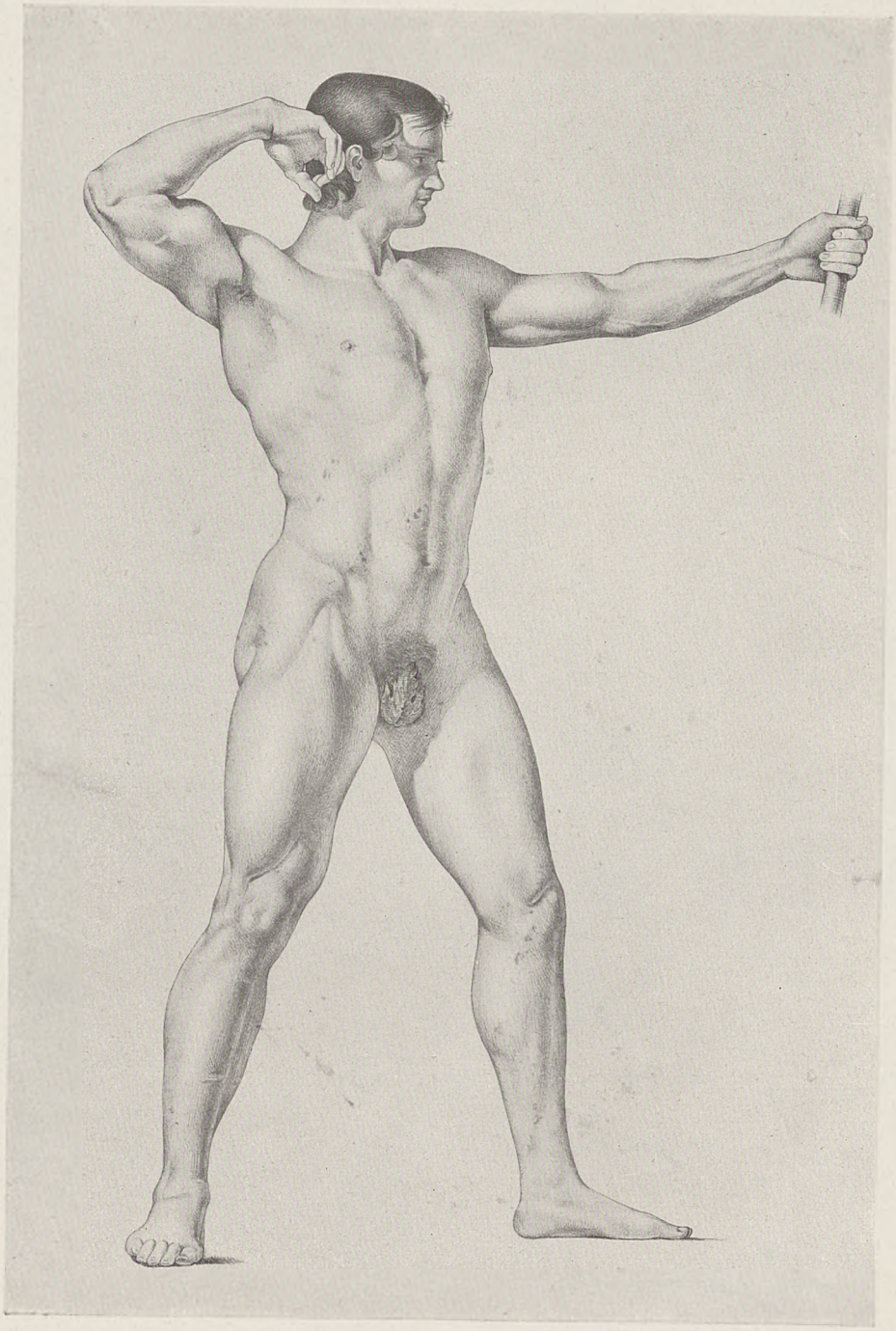
BLEI

CÉZANNE: STUDIENBLATT

KREIDE

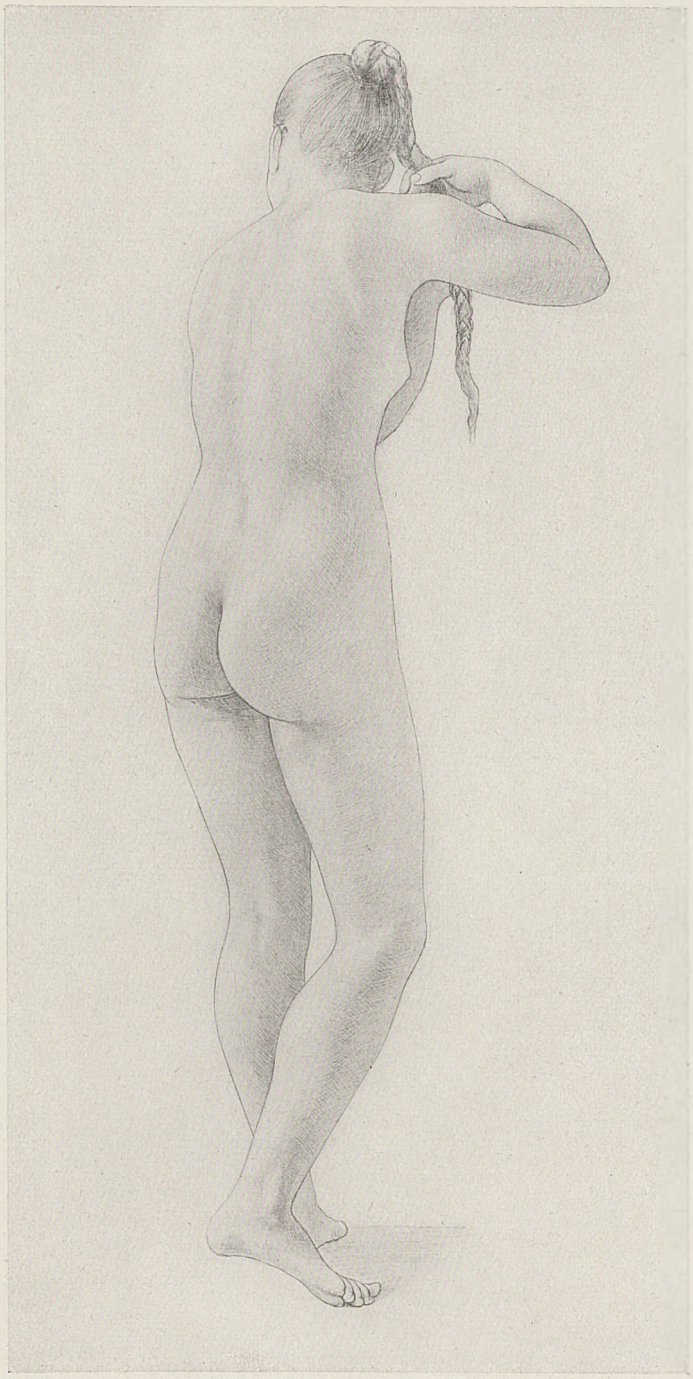
DAUMIER: DREI FRAUEN

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG



SCHNORR V. CAROLSFELD: BOGENSCHÜTZE

BLEI

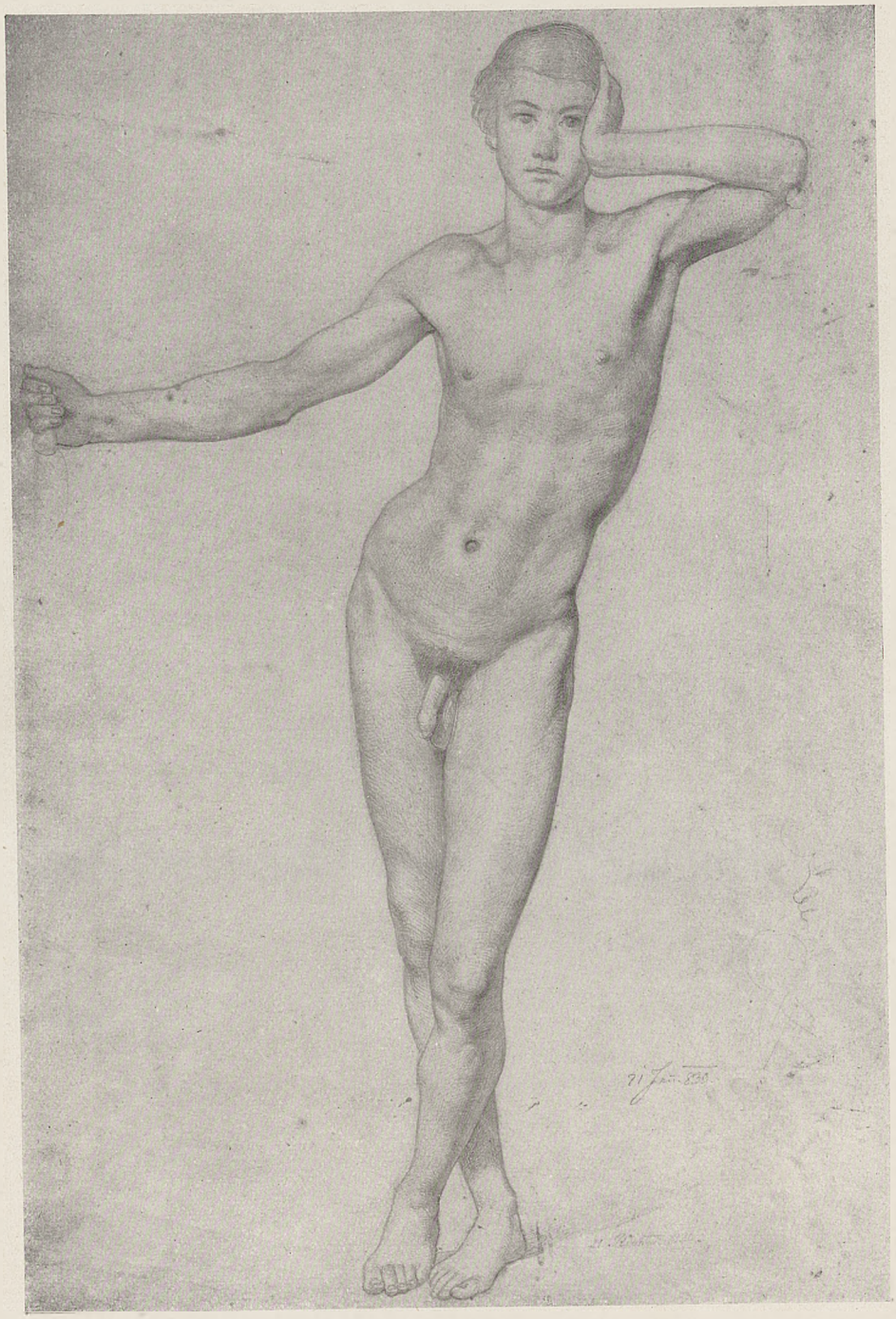


SCHNORR V. CAROLSFELD: WEIBLICHER AKT

BLEI

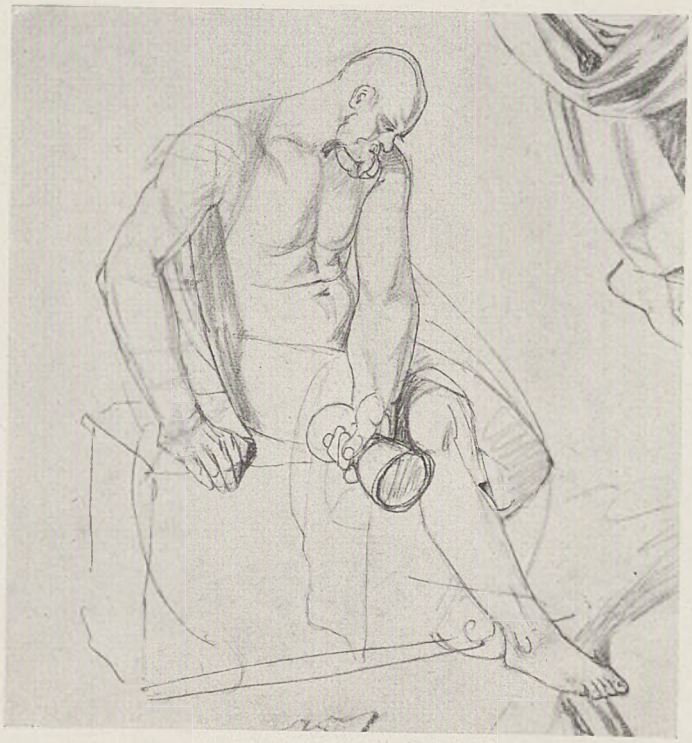
SCHNORR V. CAROLSFELD: WEIBLICHER RÜCKENAKT

BLEI UND FEDER



L. RICHTER: STEHENDER JÜNGLING

BLEI

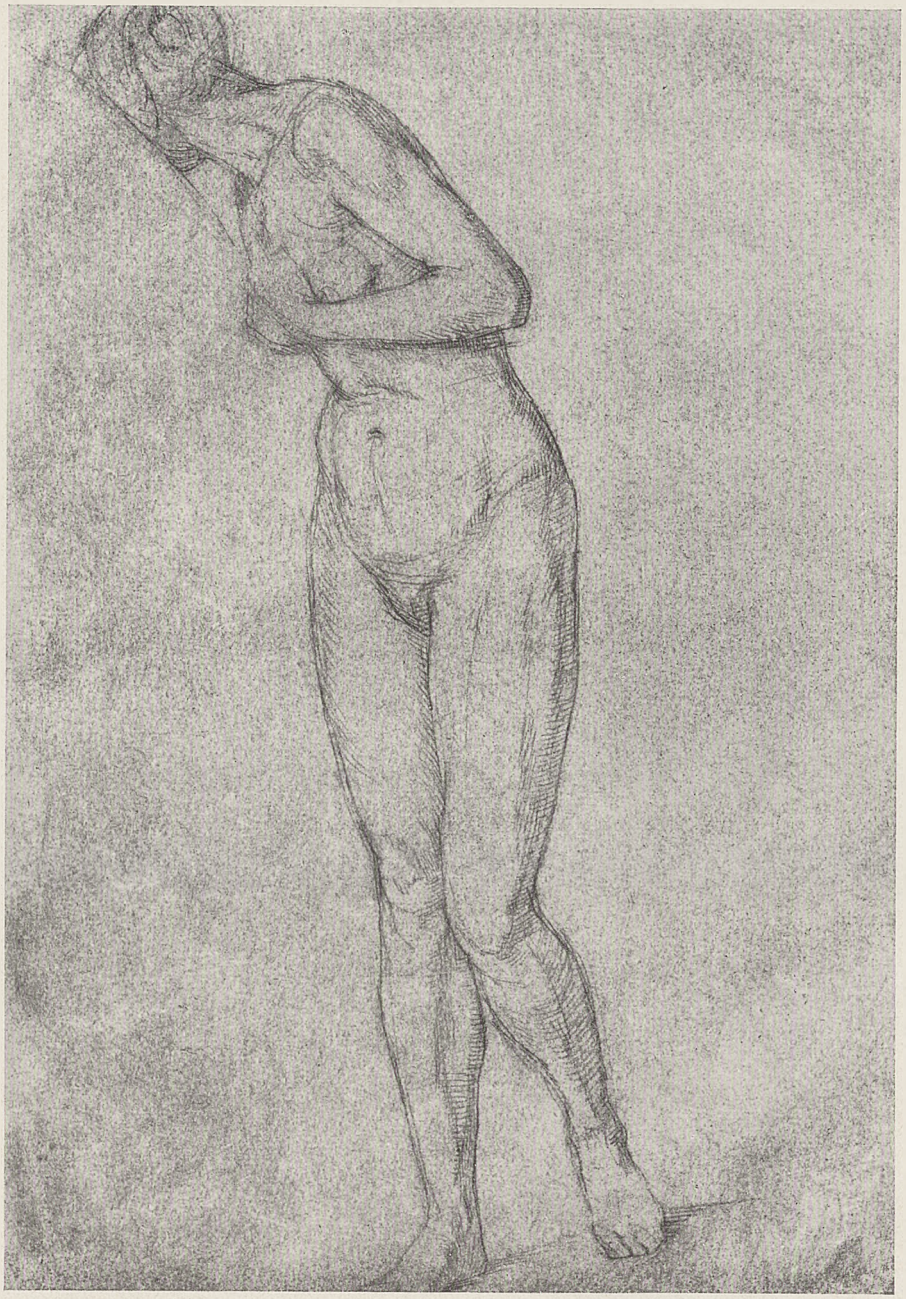


GENELLI: ZECHER

BLEI / MÜNCHEN

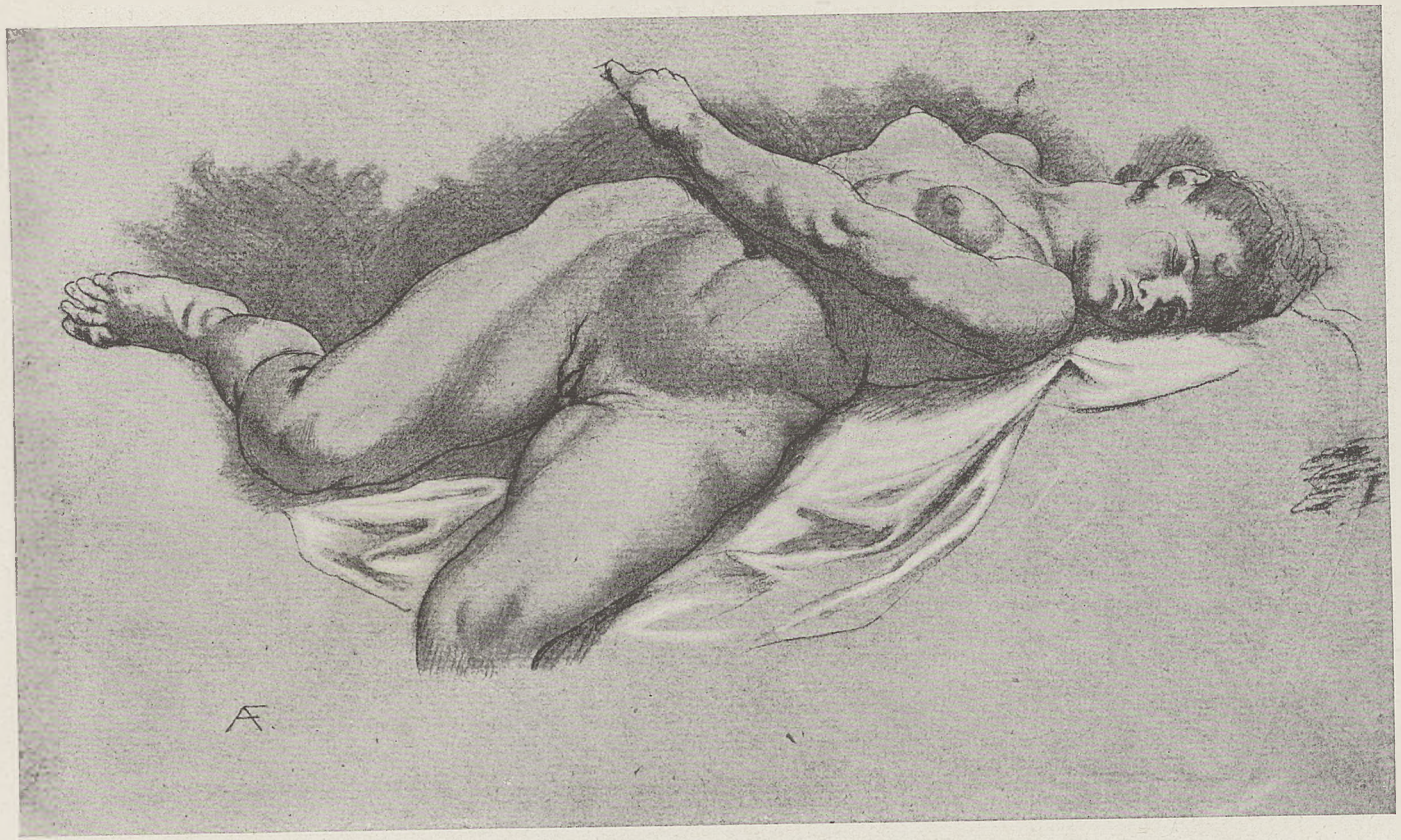
GENELLI: SITZENDER

BLEI / MÜNCHEN



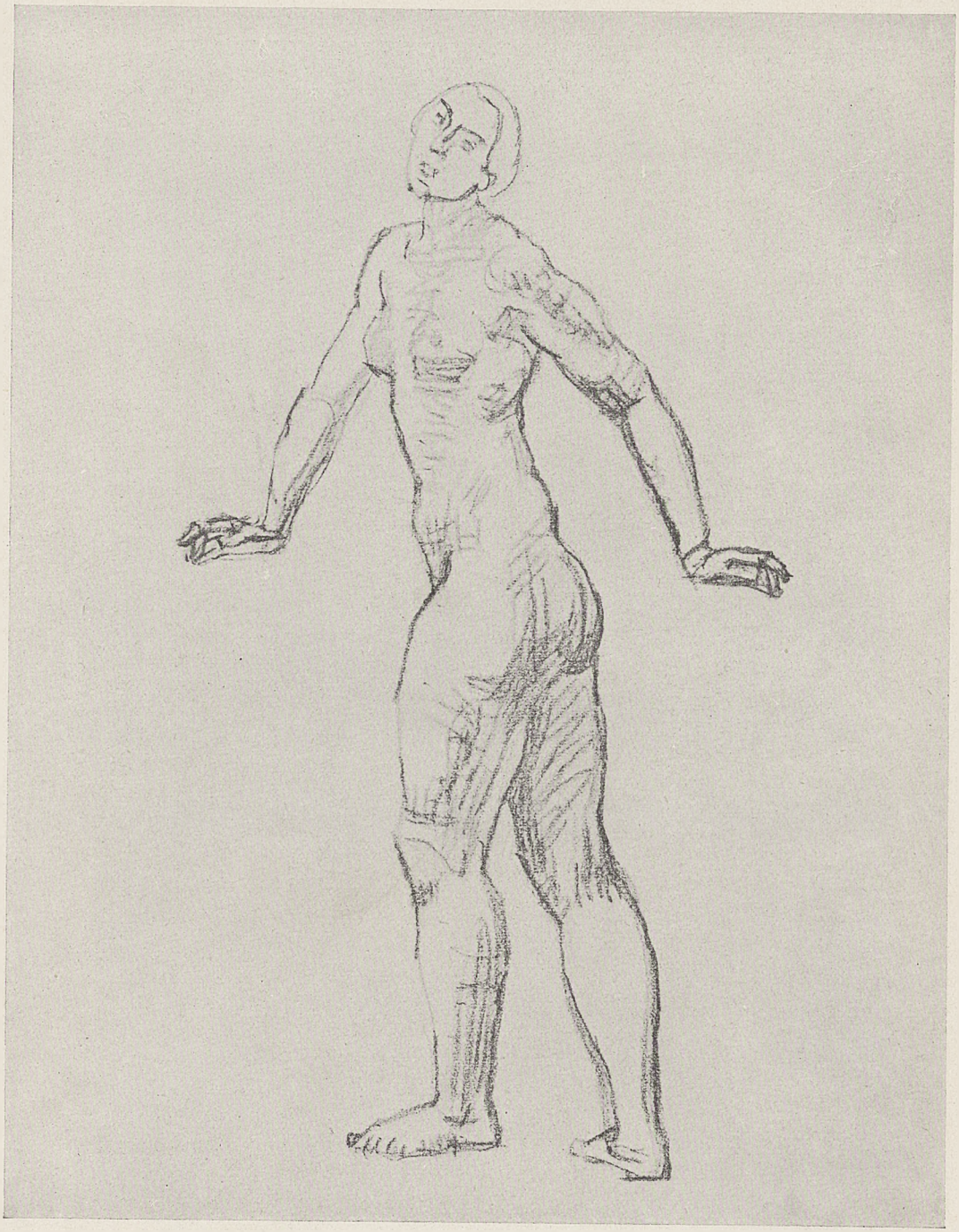
RETHEL: STUDIE ZUM EINZUG KARLS DES GROSSEN IN PAVIA

BLEI / BERLIN



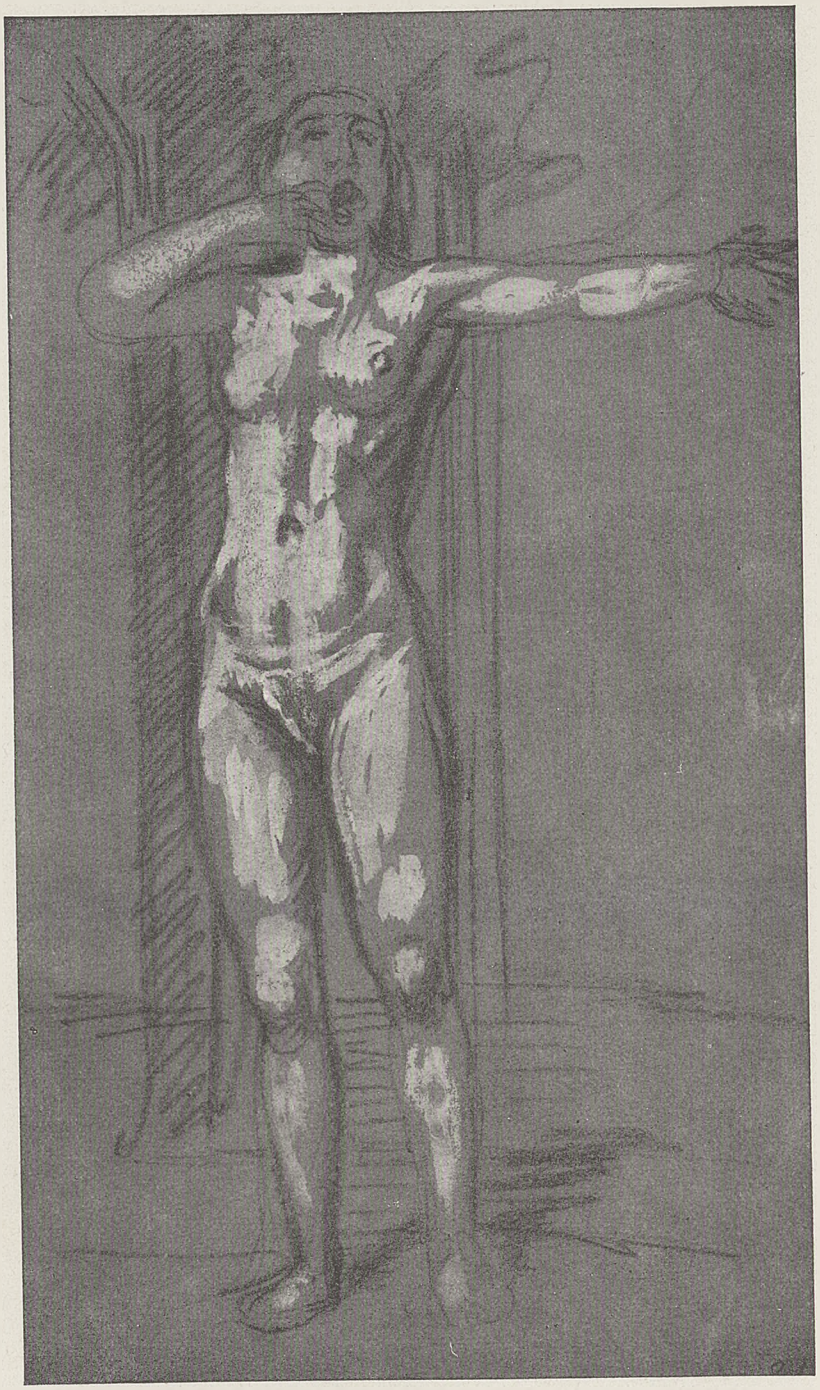
FEUERBACH: STUDIE ZU EINEM FRESKO IN WIEN

KREIDE UND FEDER



FERD. HODLER: STUDIE

KREIDE

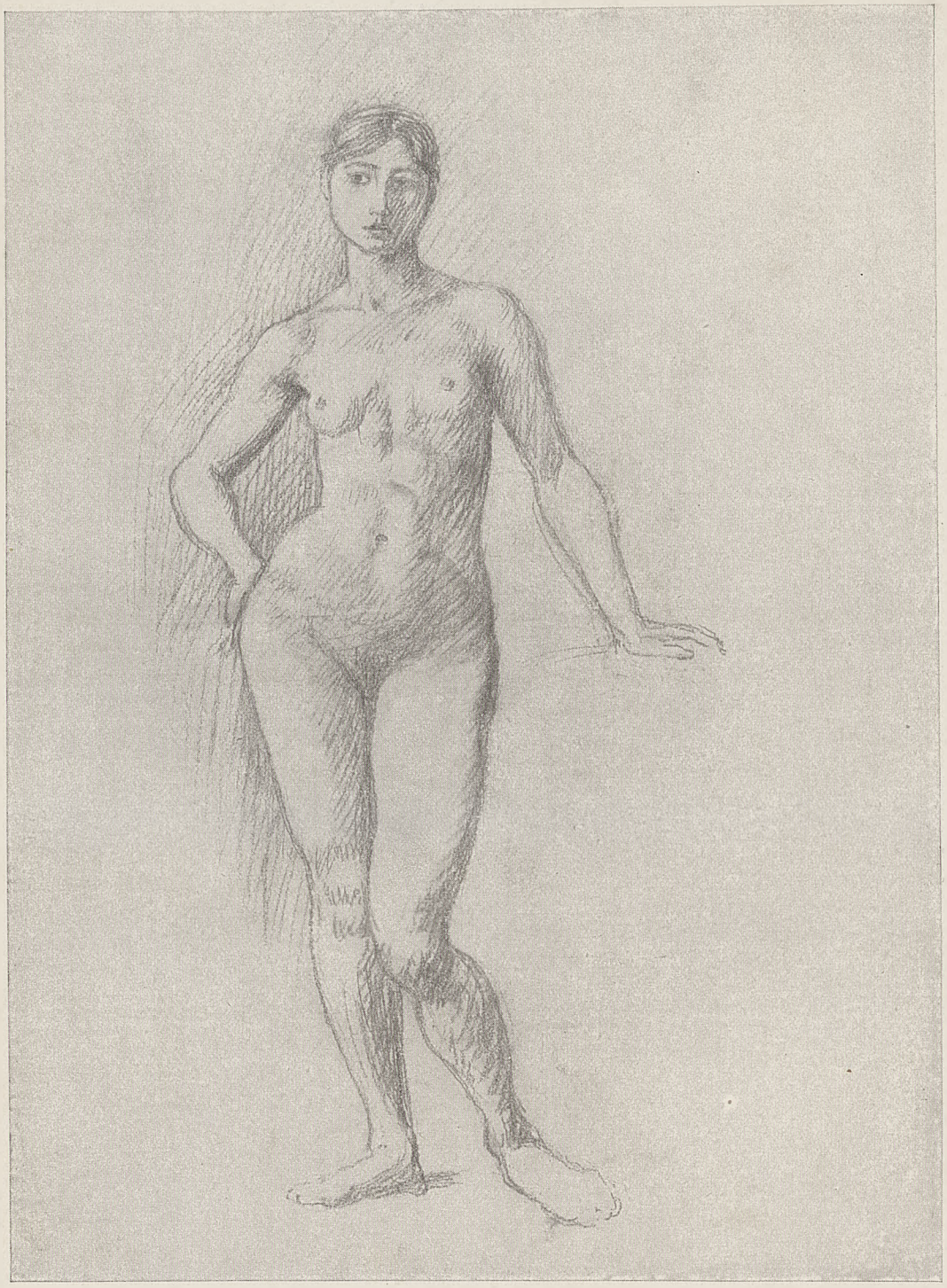


H. v. MARÉES: SICH RECKENDES MÄDCHEN

KREIDE UND DECKWEISS

H. v. MARÉES: OBSTERNTE

RÖTEL



H. v. MARÉES: AKTSTUDIE (ZU DEN HESPERIDEN GEHÖRIG)

GEGEN 1878(9?) / RÖTEL

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

IM TEXT:

AUF TAFELN: