



Hl. Thaddaeus

Unbekannter Meister um 1400

Einige Handzeichnungen in der Stuttgarter Staatlichen Graphischen Sammlung

Von H. Th. Musper

Handzeichnungen führen im Gegensatz zu den begehrteren Stichen, Radierungen und Steindrucken oder gar zu den noch beliebteren Gemälden häufig zu Unrecht ein Dornröschen sein in den öffentlichen Graphischen Sammlungen. Man sage nicht, es handle sich da um die Angelegenheit von Spezialisten oder einiger Kenner: wer Zeichnungen versteht, versteht erst eigentlich Gemälde, die ja meist und besonders in früherer Zeit auf Zeichnungen beruhen. Erst da, wo den Zeichnungen grundsätzlich die gleiche Achtung entgegengebracht wird wie Gemälden, darf man wirkliches Verständnis für Kunst voraussetzen, das freilich seltener sein mag, als man im allgemeinen denkt. Der Grund liegt nicht allein darin, daß die Zeichnung den Willen des Künstlers unmittelbarer

ausspricht (darauf ist häufig hingewiesen worden), sondern darin, daß die Zeichnung deutlicher die Form offenbart als das Gemälde, auch wenn oder gerade weil sie eine Abbreviatur darstellt und auf die Farbe verzichtet.

Darum wird der eifrige Kunstmüthig nicht nur die großen Galerien, sondern auch die Graphischen Sammlungen aufsuchen. Und darum erscheint es berechtigt, an dieser Stelle auch einmal auf den Besitz der Stuttgarter Sammlung an Zeichnungen aufmerksam zu machen, gehören doch die zumeist seit alters in Stuttgart befindlichen Blätter genau so zum öffentlichen Besitz wie etwa die Gemälde der Staatsgalerie, die zum Teil tatsächlich zum Volksbesitz geworden sind oder im Begriff sind, es zu werden.



Dornenkrönung

Art des Meisters des Hersbrucker Altars



Beweinung Christi – Reiterzug vor einer orientalischen Stadt



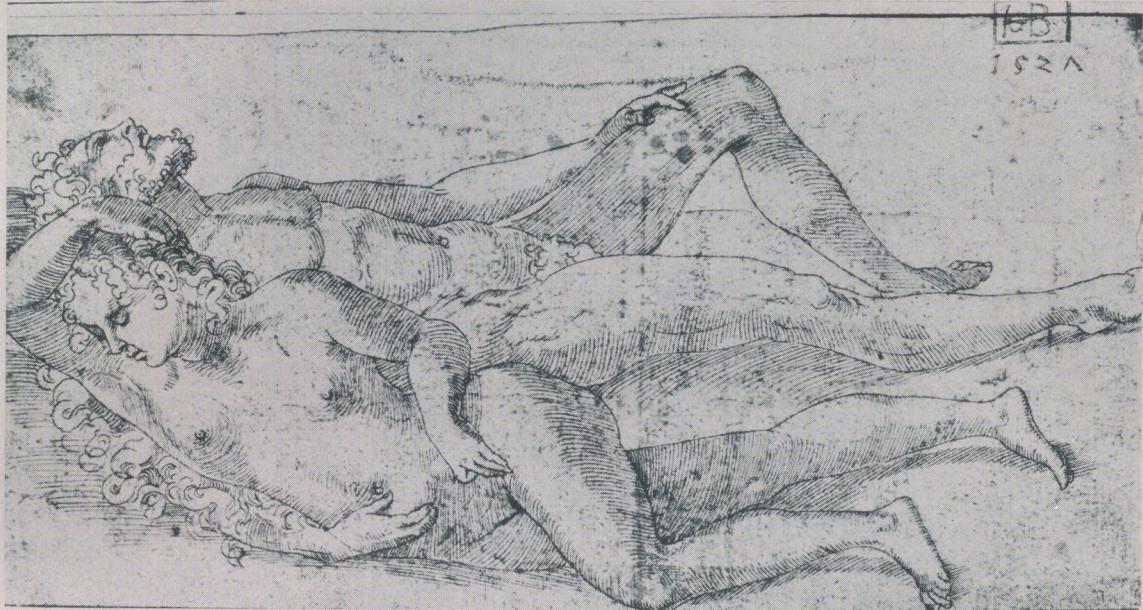
Unbekannter fränkischer Meister

Im folgenden seien einige Zeichnungen herausgehoben, die der altdeutschen und altniederländischen Schule angehören.

Das früheste Blatt der Stuttgarter Sammlung ist ein schönes Beispiel für den Spiritualismus der ausgehenden Hochgotik. Es ist um 1400 entstanden und stellt den mit der Linken dozierenden heiligen Thaddaeus mit seinem Attribut, der Keule, dar. Es gehört in eine Zeit, da die gotische, schöne Linie beginnt, sich mit Spannungen zu füllen, und eine stärkere Dynamik ganz neue Energien spürbar werden lässt. Wie der geraffte Mantel über den Arm geworfen wird, wie sich der faltenreiche Mantel am Boden in spitzen Zwickeln staut, das deutet eine starke Leidenschaft an, die dann im Kopfe voll in Erscheinung tritt. In dem ungewöhnlich mächtigen, gedankenvoll gesenkten Haupt sprüht und glüht es hinein bis in das prächtige Haupt- und Barthaar. Die Zeichnung enthält im Keime das, was dann die Renaissance an groß erfundenen Männergestalten in voller Reife hinstellen konnte. Sie ist grau laviert, nur am Umschlag des

Mantels ist etwas Gelb und am Boden etwas Rot verwendet. Es ist nicht leicht, zu sagen, wo sie entstanden sein mag. Wahrscheinlich in Süddeutschland, vielleicht in Österreich, wo sich, wie bekannt, ein Hans von Tübingen betätigte, an den die Zeichnung erinnert. Möglicherweise nicht ohne Berührung mit italienischer Kunst, die sich in der außergewöhnlichen formalen Schönheit des Kopfes kund täte.

Zeigt der heilige Thaddaeus noch etwas von der Hoheit und Weltenferne mittelalterlicher Formgebung, so fühlt man in der Dornenkrönung sofort den derben volkstümlichen Geist des ausgehenden Mittelalters. Es kann nicht roh genug zugehen, und die Knechte, die Christus mißhandeln, sind geradezu erfinderisch in ihren Quälereien. Christus, sich geduckt mit der Linken an der Bank festhaltend, ist von oben gesehen. Um ihn scheinen die Henkersknechte zu kreisen, fast wie ein Karussell kreist. Mit Stangen drücken sie ihm die Dornenkrone auf das Haupt, eine bequeme Art, die Prozedur für sich selbst unschädlich zu machen. Einer aber möchte ihm außer-



Hans Baldung Grien: Nacktes Paar von 1527

dem womöglich noch ins Gesicht schlagen. Mit scharfer Diagonale wird der Raum aufgerissen, so daß die Szene nach rechts gerückt erscheint und vorne noch Platz bleibt für eine Art Zwerg, der eine häßliche Gebärde macht, worin er von dem am Boden hockenden, kretinhaften Kind sekundiert wird. Nach links entsteht eine weite Öffnung, die den Ausblick in den Hof ermöglicht, wo die Schächer aus dem Keller geholt und die Treppe herauf dem Richter vorgeführt werden.

Das Blatt zeigt die Zeichenweise der Wolgemutschule, Kreuzschraffur, dunkle Schattenlöcher und ein unruhiges System von gebrochenen, geschwungenen und gewinkelten Linienzügen. Es steht in enger Verbindung mit einer Tafel im Bayerischen Nationalmuseum (Nr. 356) und wird als eine Arbeit aus der Werkstatt des Meisters des Hersbrucker Altars angesehen. Es deutet an, wie das Milieu aussah, in dem Dürer groß wurde und läßt begreiflich erscheinen, warum er unter den Gesellen in der Werkstatt von Wolgemut „viel zu leiden“ hatte.

In den weiteren Umkreis von Wolgemut gehört, wie man neuerdings annimmt, eine Gruppe von fünfzehn Federzeichnungen auf rötlich getöntem Papier, die 1923 von Otto Fischer in der Gesellschaft für zeichnende Künste publiziert wurden. Sie tragen das Datum 1483 und entstammen einem Skizzenbuch, das neben Szenen der Passion und einzelnen Heiligen auch weltliche Themen enthält wie Lustgarten, Heil-

brunnen und Frauenbad. Mit einer Ausnahme sind die Blätter auf der Vorder- und auf der Rückseite bezeichnet und zweimal zwei Blätter davon bildeten ursprünglich eine Einheit. So auch die abgebildete Beweinung mit dem Reiterzug des Hauptmanns und seines Gefolges, der sich hier allerdings etwas verspätet hat bzw. noch einmal aufgekreuzt wäre: eine schemenhafte Cavalkade vor einer morgenländischen Stadt mit merkwürdigen Kuppeln und Türmen, die zierliche gotische Fialen tragen. Ein Zweifel daran ist nicht möglich, da links unten auf dem Reiterzug ein Stück Gewandung zu sehen ist, das die Fortsetzung eines Tuches bildet, auf das der vom Kreuz abgenommene Christus gelegt wurde. Die nervöse kribbelige Manier, die sich gegenüber der Forderung der Vollständigkeit oder der Perspektive gleichgültig verhält, schafft eine ganz einheitliche und fein empfundene, fast märchenhafte Stimmung. Merkwürdig, wie sich das Erlebnis in den Augen der beiden vorderen Figuren spiegelt: sie scheinen sich, wie geblendet, nach innen zu richten. Erst weiter rückwärts wagt einer einen zielstrebigen Blick. Auch die Pferde werden unruhig, eines hat sogar kehrtgemacht. Der besondere Stolz der Sammlung ist eine Zeichnung von Hans Baldung Grien (eine Anzahl Hell-dunkelblätter, die man früher für eigenhändig hielt, sind nur Werkstattgut). Denn Baldung ist der größte Maler unserer engeren Heimat in der neueren Zeit. Wie schon aus der Inschrift auf seinem prächtigen

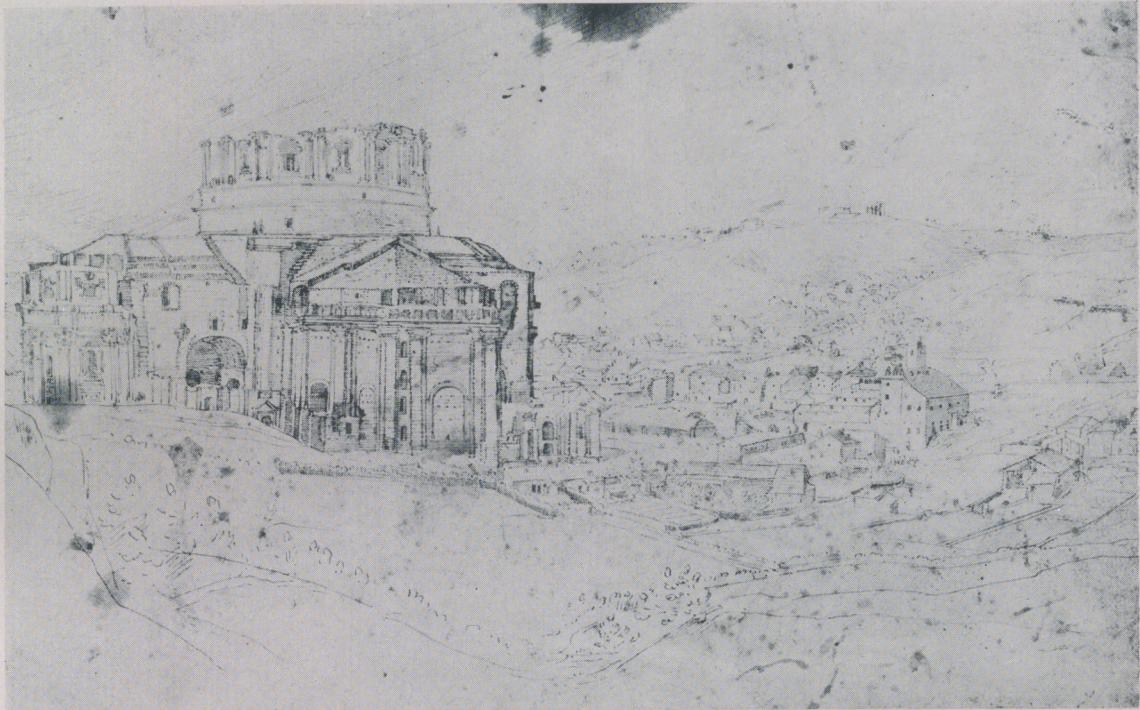


Lukas Cranach: Ritter und Dame

Hauptwerk, dem Freiburger Hochaltar, auf dem er sich „Gamundianus“ nennt, hervorgeht, stammt er aus Schwäbisch Gmünd. Nur durch unbegründete Berücksichtigung einer mehr als zweifelhaften Quelle konnte sich die Meinung in die Wissenschaft einschleichen, er sei ein Elsässer. Professor Anton Nägele in Gmünd gebührt das Verdienst, auf Grund von eingehenden archivalischen Forschungen unermüdlich und lange vergeblich gegen die irrite These angekämpft zu haben. Erfreulicherweise vollzog sich nun (und dies ist der Grund, weshalb hier davon geredet wird) vor einigen Jahren ein Umschwung, und zwar im Zusammenhang mit der Entdeckung Carl Kochs, der das bisher unbekannte Geburtsdatum auf 1484/85

festlegen konnte. Herkunft und auch Geburtsdatum eines Künstlers sind keine Äußerlichkeiten, nicht allein, weil wir dann das Wesen eines Künstlers klarer sehen, sondern auch weil von seinem Werk umgekehrt wieder Licht auf das Wesen eines Volkes oder Stammes fällt. Woher denn wollten wir ein Volk erkennen, wenn nicht aus seiner Kunst? Es ist daher von keiner kleinen Bedeutung, ob wir in Baldung einen Elsässer oder eine Spalte schwäbischer Kultur im engeren Sinne erkennen.

Nun zu der Zeichnung aus dem Jahre 1527! Ein liegendes Paar, nackt. Der Mann liegt auf dem Rücken und hält seine Rechte um den Leib der Frau. Sie in wohligen Schlummer, er den Kopf ins Profil



St. Peter in Rom im Bau

Holländischer Zeichner um 1570

gelegt, mit geöffnetem Auge ins Leere starrend. Man sieht: das ist die klare Linienzeichnung der Dürerzeit, durchsichtige Schattengebung, nicht nur formbezeichnend, sondern auch schönlinig an sich. Aber es ist auch etwas vorhanden, was über Dürer hinausgeht: eine nervöse Empfindlichkeit, eine Genialität des Psychologischen, eine Kühnheit im Motivischen, die man zunächst nicht bei einem Schwaben suchen würde und die es rechtfertigen, in Baldung einen der ersten modernen Menschen zu sehen.

Cranach, wenn die Zeichnung wirklich von seiner Hand röhrt, wirkt größer, dumpfer, als der aus einer Gelehrtenfamilie stammende Baldung. Er ist aber auch Franke, das heißt er nimmt teil an dem kraftvollen Heimatboden, dem auch ein Dürer entsproß und dem gegenüber das Schwäbische häufig gewählter, geistiger erscheint.

Der Lanzknecht, der die Hand erhoben – was kostet die Welt? – eine geputzte Schöne zum Tanze führt, ist ein nicht ungefährlich ausschender Kumpan, dem das Schwert wohl rasch aus der Scheide fährt. Sein Gebiß ist nicht vollständig erhalten. Die Genossin ist von der gewöhnlichen Art, es wird sich um eine Soldatendirne handeln. Der pompöse Federschmuck auf dem Kopf und die goldenen Ketten, die sie um den

Hals gewunden hat, vermögen darüber nicht hinwegzutäuschen. Cranach greift da in das in den Jahren nach der Reformation demoralisierte Leben seiner Zeit direkt hinein. Federbüsch, Goldketten, Haare, geschlitzte Wämser, ein geraffter schwer fallender Rock, ein großes Schwert, gespreiztes Gehen, das sind alles Dinge, die zu seinen Sinnen sprachen und die er daher gerne wiedergab.

Unter den niederländischen Zeichnungen besitzt die Sammlung eine Serie von etwa fünfzig Zeichnungen, die dem Skizzenbuch eines holländischen Italienfahrs entstammen, das früher mit zahlreichen anderen, darunter auch denen von 1483, in dem sogenannten großen, im zweiten Weltkrieg am Verlagerungsort verbrannten Sammelband aufgeteilt war, der – wie sich aus Wasserzeichen erschließen ließ – etwa in der Mitte des 17. Jahrhunderts zusammengestellt wurde und wohl schon früh in herzoglich württembergischen Besitz gelangte. Die Reise ging über Huy an der Maas, ein Stück der Rhône entlang bis S. Vallier, dann in die Dauphiné und über die Alpen nach Mailand, schließlich nach Rom.

Überall wurde fleißig gezeichnet. Bemerkenswert sind die Blätter mit der Kathedrale von Lyon, dem Pierre Scise bei Lyon, Vienne mit dem Pipet, mit Bramantes



Blomaert: Dudelsackbläser, 1569

Hauptwerk S. Maria delle Grazie und einigen anderen, inzwischen abgebrochenen Kirchen in Mailand, eine Reihe römischer Ansichten zum Teil mit antiken Ruinen, italienische Städtebilder und Landschaften.

Auf Grund einer Zeichnung mit der im Bau befindlichen Fassade von S. Celso in Mailand, die sich einer Notiz bei Vasari VII, 555 zufolge auf die Jahre 1568–1572 einklammern lässt, und von anderen Anhaltspunkten lässt sich die Reise um das Jahr 1570 datieren.

Das große Blatt, das hier abgebildet ist, zeigt S. Peter im Bau mit dem Stadtteil Leonina; im Hintergrund den Janiculus. Es ist entworfen von einem feinfühligen Zeichner, der in typisch holländischer Weise arbeitet. Die Art, wie er ein Landschaftsbild wieder gibt, zeigt eine große Erfahrung. Er weiß nicht nur das Ganze und die Einzelheiten trefflich zu charakterisieren, sondern alles in ein duftiges System von Linien, im besonderen von Horizontalen und Vertikalen einzuspannen. Schräge Verkürzungen vermeidet er. So ist der unfertige S. Peter nicht als die Moles gegeben, die er eigentlich vorstellt, sondern gesehen wie durch den leichten Nebelschleier der holländischen Heimat.

Bekanntlich ist die Hauptkirche der Christenheit nicht nach Osten, sondern nach Westen orientiert. Unsere Ansicht ist von Nordwesten aufgenommen in dem Zustand, wie sich der Bau beim Tode Michelangelos (1564) befand. Der Tambour ist nahezu fertig. 1588 wird dann mit der Kuppel selbst begonnen. Sie zeigt noch den früheren, später abgebrochenen, von Bramante erbauten octogonal abschließenden Westchor mit dorischen Pilastern und Triglyphenfries, während der nördliche, von Michelangelo selbst stammende Kreuzarm schon bis zur Attika heraufgeführt ist. Rechts wird noch einer der Pfeiler der südlichen Conche sichtbar, und am Boden erheben sich Teile der noch niedrigen Umfassungsmauern für den Unterbau der Zwischenkuppel.

Dieser duftigen Zeichnung gegenüber bildet einen starken Kontrast die von Abraham Bloemaert, und das, obwohl es sich in beiden Fällen um Holländer handelt. Bloemaert, wenig bekannt, ist eine der interessantesten Gestalten in der Übergangszeit zur Höchstentfaltung des Barocks in Rubens, der den Maler in Utrecht besuchte und damit einer begründeten Hochschätzung Ausdruck verlieh.

Ein Polyphem, der sich, von Galateia zurückgewiesen



Rembrandt: Jakob auf dem Wege zu Laban, betend

und durch einen Nebenbuhler gereizt, über seinen Schmerz durch Liebeslieder, die er auf der Sackpfeife spielt, zu betäuben sucht. Oder man könnte auch sagen: der Akt eines älteren Mannes, mit außergewöhnlichem kühnem Federzug hingeschrieben, frisch und lebendig mit Weinrot laviert. Er beweist, daß auch ein Holländer, die man gerne auf das Malerisch-Flächige festlegt, auf das stärkste von der Plastik eines vitalen Körpers, von der Kontrapunktik kräftiger Gliedmaßen ergriffen werden kann. Und wenn auch manches von italienischer Kunst, insbesondere vom italienischen Manierismus übernommen ist (man beachte die Verselbständigung der muskelbezeichnenden Häkchen), so steckt doch in der Kraft und kühnen Übertreibung schwelender Linien auch einiges von dem Saft und der Fettigkeit niederdeutscher Erde.

Einen absoluten Höhepunkt erreichen wir dann mit der Zeichnung von Rembrandt, der einzigen, die die Sammlung besitzt. Lange bezweifelt und falsch ge-

deutet, stellt diese Zeichnung nach Ansicht der besten Kenner in Wahrheit ein gutes Beispiel für die Zeit dar, als Rembrandt mit wenigen Strichen etwas ganz Innerliches anzudeuten begann. Sie gehört in die Mitte der vierziger Jahre, etwa in die Zeit, als die letzte Hand an das Hundertguldenblatt gelegt wurde. Dargestellt ist nicht Moses vor dem feurigen Busch, sondern Jakob auf dem Wege zu Laban. Die Nacht zuvor hatte er den Traum von der Himmelsleiter, jetzt kniet er nieder und tut ein Gelübde, ehe er weiterzieht nach Haran. Man lasse sich nicht durch die (von Rembrandt selbst herrührende) Korrektur irritieren: ursprünglich war das rechte Bein mehr nach rechts verlegt. Im Gegenteil, wir freuen uns, daß wir Rembrandt sozusagen bei der Arbeit sehen, und man wird zugeben, daß der Einfall, das Bein entschieden vorzuziehen, ein guter war. Dadurch hat die Gestalt des Betenden notwendigerweise etwas Festes, Blockhaftes bekommen. Der besorgte, vergeistigte Blick wirkt nur um so rührender.