

ßen, doch bleiben die Deutung und der Auftraggeber dieses ungewöhnlichen Bildes letztlich offen.

Roeck spricht nebenher noch eine ganze Reihe von kunsthistorischen Fragen an, die mit Piero della Francesca zu tun haben oder auch nicht. Aufgrund eines Kapitells mit einer größeren Anzahl von Voluten auf der „Geißelung“ hält es Roeck für angebracht, nicht nur von „Schneckenplage“ zu reden (S. 110), sondern Piero della Francesca auch „gravierende Fehler“ und mangelnde Lateinkenntnisse zu attestieren¹⁹. Er bedient sich dabei eines saloppen Tones, wie schon seine Kapitelüberschriften deutlich machen: „Das geknackte Straußenei“; „Ein Mordsbild“; „Der Schneider der Muttergottes“; „Der unsichtbare Dritte“; „Der Kardinal und die Mädchen“; „Drei Nackte in Prosperos Garten“; „Ist ein Apfel ein Apfel?“ u. s. w. – Bernd Roeck bekennt sich in seinem „Dank“ (S. 255) ausdrücklich zu dieser Darstellungsweise. Er betont aber auch die „auf kritischer Auslegung der Quellen beruhende Rekonstruktion“ des Geschehens, das er vorgelegt habe (ähnlich S. 13). „Mir schien die Geschichte gleichwohl zu schade dafür, in einem wissenschaftlichen Text, den am Ende nur ein paar Fachleute lesen würden, versteckt zu werden. So ging ich das Wagnis ein, die Erörterung eines kunsthistorischen Spezialproblems zur Erzählung zu gestalten“. – Es fehlte demnach nur, daß er diese „Erzählung“ etwa „Der Della Francesca-Code“ genannt hätte. Dazu paßt ein umfangreicher wissenschaftlicher Anmerkungsapparat natürlich nicht. Die Anmerkungen wurden deshalb in diesem Buch ausgesprochen benutzerunfreundlich in winziger Type als kontinuierlich fortlaufender Text, mit Unterbrechungen, die nur den Hauptkapiteln entsprechen, gedruckt. Gerade so, als sollten die Leser davon abgehalten werden, die bizarren Thesen des Autors zu überprüfen.

IRMLIND LUISE HERZNER

Karlsruhe

¹⁹ Roeck verweist auf JOAO BASTO: The composite capitals in Piero della Francesca's Flagellation, in: *Piero fra arte e scienza* (Atti 1992); Venedig 1996, S. 77–94, der allerdings, was Roeck verschweigt, anderer Meinung ist; siehe auch (nicht bei Roeck) JAMES R. BANKER: A manuscript of the works of Archimedes in the hand of Piero della Francesca, in: *The Burlington Magazine* 147, 2005, S. 165–169. Nach Banker hatte Piero durchaus ausreichende Lateinkenntnisse.

Hugo Chapman: Michelangelo Drawings: Closer to the Master [anlässlich der Ausstellung im Teylers Museum, Haarlem, und im British Museum, London]; London: The British Museum Press 2005; 320 S. mit vielen farb. Abb.; ISBN-13: 978-0-7141-2648-7; ISBN-10: 0-7141-2648-7; £ 25,-

Michelangelos zeichnerischem Werk war eine faszinierende Ausstellung gewidmet, die im Oktober 2005 im Teylers Museum in Haarlem eröffnet wurde und anschließend im British Museum in London zu sehen war. Ausgewählt waren ca. 90 der schönsten und bedeutendsten Blätter des Künstlers aus den Graphischen Sammlungen dieser beiden Häuser sowie aus dem Ashmolean Museum in Oxford. Anhand dieser Werke, die etwa ein Sechstel des erhaltenen Gesamtbestandes ausmachen,

konnte der Besucher in der didaktisch hervorragend gestalteten Schau viel über die verschiedenen Funktionen und Techniken der Zeichnungen und ihre jeweilige Stellung im Entwurfsprozeß lernen und die stilistische Entwicklung des Künstlers über annähernd siebzig Jahre nachvollziehen. Man erhielt einen umfassenden Überblick über verschiedenste Arten der Zeichnung, von ersten Ideenskizzen über detaillierte Modellstudien und Kompositionsentwürfe bis hin zu dem Karton oder den sorgfältig durchgeführten Geschenkblättern, die Michelangelo für Gherardo Perini, Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna schuf.

Eingeschlossen waren auch wichtige Architekturstudien aus den drei Sammlungen, zu denen Entwürfe für die Medici-Kapelle und die Biblioteca Laurenziana von S. Lorenzo, für Fenster im Palazzo Farnese und die Kuppel von St. Peter gehören. Die Londoner Ausstellung wurde durch einige zusätzliche Werke bereichert, darunter ein Wachs- und Terracotta-Modell des Künstlers, verschiedene zeitgenössische Porträts, den Codex Coner, Briefe von und an Michelangelo sowie Stiche und Gemälde, die das Aussehen nicht erhaltener Darstellungen dokumentieren. Verantwortlich für die Schau war Hugo Chapman, einer der besten Kenner der italienischen Zeichnungskunst, dessen begleitender Katalog nicht in herkömmlicher Art mit Einträgen zu den einzelnen Objekten, sondern in Form eines durchgehenden Textes verfaßt ist. In seiner fundierten und ausführlichen Besprechung der chronologisch aufeinanderfolgenden Zeichnungen leistet Chapman viel mehr, als ein herkömmlicher Katalog gewöhnlich zu bieten vermag. Der Autor leitet in die jeweiligen Kapitel zumeist mit einer Besprechung relevanter historischer und politischer Ereignisse ein, diskutiert sodann die Rolle des Auftraggebers sowie die Planungsgeschichte, Bedeutung und Funktion des jeweiligen Werks, um sich schließlich auf eine sorgfältige Analyse der Zeichnungen zu konzentrieren, deren Verhältnis zur Ausführung unter Miteinbeziehung anderer, in der Ausstellung nicht gezeigter Entwürfe geklärt wird. Zugunsten der Lesbarkeit seiner Ausführungen hat Chapman auf eine langwierige Auseinandersetzung mit der kaum mehr zu überblickenden Forschungsliteratur verzichtet und hiervon nur die wesentlichsten Aspekte aufgegriffen. Ein Überblick über die Forschung findet sich jedoch in der Auflistung der Zeichnungen im Anhang. Indem das Buch nicht allein Aspekte einzelner Werke erörtert, sondern die gesamte zeichnerische Tätigkeit Michelangelos in Zusammenhang mit der zeitgenössischen Arbeitspraxis behandelt, leistet es eine nahezu umfassende monographische Behandlung des Themas, die auch wichtige neue Forschungsergebnisse beinhaltet.

Wie Chapman in seiner Einleitung u. a. ausführt, verwendete Michelangelo das Papier äußerst ökonomisch, füllte es gleichmäßig mit seinen Studien aus, auch wenn er es zuvor bereits beschrieben oder anderweitig verwendet hatte. Die Zeichnungen auf Vorder- und Rückseiten entstanden zumeist im selben Moment, nicht selten aber auch zu einem unterschiedlichen Zeitpunkt, wie etwa der Jünglingskopf auf einem Blatt im British Museum, auf dessen Vorderseite eine alter Mann im Profil erscheint, der gewöhnlich 10 bis 15 Jahre früher datiert wird (Kat. Nr. 5). Da der Künstler diese Blätter häufig aufhob, wird die Forschung bisweilen vor die schwierige Frage der Bestimmung des zeitlichen Verhältnisses beider Blattseiten gestellt. Einen ersten gro-

ben Anhaltspunkt für die Entstehungszeit liefert u. a. die Verwendung der unterschiedlichen Zeichenmaterialien. So finden sich Federzeichnungen zumeist nur bis gegen Ende der zwanziger Jahre, wohingegen der Künstler später die schwarze Kreide bevorzugt. Nach seiner Rückkehr nach Rom im Jahre 1534 gebraucht er kaum noch den Rötelfstift, der etwa bei den Entwürfen für die Decke der Sixtinischen Kapelle eine derart große Rolle gespielt hatte. Zu diesen Fresken wurden in der Ausstellung nicht weniger als sieben Rötelfblätter gezeigt, von denen diejenigen aus Haarlem voller und kräftiger als die Studien aus den beiden anderen Sammlungen wirken, da sie offenbar weniger durch Abrieb gelitten haben. Der Grund hierfür mag sein, daß man sie zuvor schonender aufbewahrt und/oder weniger häufig ausgestellt hat. Das Teylers Museum (begründet von Pieter Teyler van der Hulst, 1702–1778) kam bereits 1790 in den Besitz von Zeichnungen Michelangelos, die aus der Sammlung von Livio Odescalchi, Herzog von Bracciano, stammten und einst der Königin Christina von Schweden gehört hatten. Erst fünfzig Jahre und mehr danach konnten die Museen in London und Oxford Zeichnungen des Künstlers erwerben, wobei sie in erster Linie von der Auflösung der großen Sammlung des englischen Porträtmalers Sir Thomas Lawrence profitierten, der 1830 verstorben war.

Zu Beginn der Ausstellung machte eine Gegenüberstellung von Federstudien Michelangelos und Domenico Ghirlandaios (dessen anfänglicher Lehrer) deutlich, wie sehr sie sich einerseits ähneln und zugleich doch grundlegend voneinander unterscheiden. Beide Künstler verwenden ein ähnliches Strichsystem aus Schräglinien und Kreuzschraffuren, die bei Ghirlandaio aber freier und ungebundener verlaufen und eine lockere Bewegung sowie die Farbigkeit und den Glanz auf der Oberfläche der Stoffe wiederzugeben suchen. Bei Michelangelo ist die Modellierung dagegen wesentlich straffer und zusammenfassender. Er baut die Figuren aus regelmäßigen, kontrollierten Strichzügen auf, die sich komplex verzweigen und verdichten und ihnen eine skulpturale Härte verleihen. Es sind Geschöpfe von großer Würde, Erhabenheit und Monumentalität, die sich an dem Figurenideal von Giotto oder Masaccio orientieren, die der Künstler anfangs kopierte. Eine genaue Datierung dieser frühen Zeichnungen, zu deren reifsten Werken der schon erwähnte „Alte Mann in Seitenansicht“ zählt (Kat. Nr. 5), steht noch aus. Auch bei späteren Werken wie etwa den männlichen Porträtköpfen in Oxford (Kat. Nr. 67, 68) schwankt die Datierung in der Literatur teilweise erheblich, was eine genauere Erarbeitung der Chronologie in verschiedenen Schaffensphasen des Künstlers erforderlich macht.

Ein erster Höhepunkt der Ausstellung waren die Entwürfe für die „Schlacht von Cascina“. Besonders beeindruckten die sorgfältig durchgezeichneten Modellstudien für die „Badenden“, die kurz vor Fertigstellung des Kartons entstanden (1504). Sie zählen zu den schönsten Schwarzkreide-Aktzeichnungen des Künstlers, die einen Eindruck von dem bereits wenige Jahre später zerstückelten Karton überliefern, in dem laut Vasari einzelne Gruppen „mit Kohle umrissen und mit Strichen schattiert, die anderen gewischt und weiß aufgehöhht waren“ (Vasari, Ausgabe R. Kanz, 1996, S. 129). Gegenüber den zuvor noch mehr statisch aufgefaßten Gestalten, entwickelte Michelangelo hier ein neues kraftvolles Körperideal, bei dem sich die Figuren nun

völlig frei in alle Richtungen des Raumes bewegen können. Bekanntlich zogen die Künstler in Scharen zu dem Karton, um sich an diesen völlig neuartigen muskulösen, anatomisch genau durchgestalteten und in kühnen Verkürzungen gezeigten Körpern der Soldaten zu schulen. In der Schau wurden die Blätter zumeist beidseitig gezeigt, wenn sich wichtige Zeichnungen auf Vorder- und Rückseite befinden. Von dem am Ufer sitzenden „Badenden“ im Vordergrund der Darstellung (Kat. Nr. 11) hätte man ebenfalls gerne die Rückseite gesehen, die verschiedene Figurenstudien ausfüllen. Chapman hält diese Rötelskizzen wie zuvor Bernard Berenson und Charles de Tolnay nicht für Werke des Meisters¹. Wohl zu Recht für eigenhändig hielt sie aber Johannes Wilde, der 1953 den grundlegenden und wegweisenden Katalog der Michelangelo-Zeichnungen des British Museum verfaßt hat². Ein ähnlicher Fall liegt bei der ebenfalls nicht ausgestellten männlichen Aktstudie auf der Rückseite einer Zeichnung mit der „Beweinung Christi“ in London vor, die Chapman zutreffend in die erste Hälfte der dreißiger Jahre datiert (Kat. Nr. 90). Der mit leichten Schraffuren und kräftiger Konturierung ausgeführte Akt, der von Wilde oder Chapman nicht als original angesehen wird, ist mir nur durch Reproduktionen bekannt, weswegen ein Urteil nur unter Vorbehalt möglich ist. Dennoch scheint der Vergleich mit ähnlich zart gezeichneten Blättern Michelangelos wie „Samson und Delila“ in Oxford und „Raub des Ganymed“ in den Uffizien (Tolnay, Corpus, Bd. 2, Nr. 297, 298 Recto) für die Eigenhändigkeit zu sprechen.

Bekanntlich gedieh die „Schlacht von Cascina“ nie über die Anfertigung des Kartons hinaus. Ende März 1505 war Michelangelo erneut in Rom, wo ihm Papst Julius II. den Auftrag für sein Grabmal erteilte, dessen Fertigstellung dem Künstler größte Mühen bereitete und erst vierzig Jahre später in mehrfach veränderter und reduzierter Form erfolgte. Gemäß Michelangelos Biographen Ascanio Condivi und Vasari sah das erste Projekt ein monumentales Freigrab vor, wohingegen nach dem Tod des Papstes 1513 mit den Erben ein modifiziertes Projekt in Form eines Wandgrabes vereinbart wurde. Michael Hirst, Paul Joannides und Dominique Cordellier u. a. sind jedoch der Ansicht, daß die Wandgrabmalprojekte im Metropolitan Museum of Art und im Louvre etwa gleichzeitig mit dem nicht erhaltenen Freigrabmalprojekt zu datieren seien, der Künstler also bereits um 1505 mit beiden Grabmaltypen experimentiert habe³. Man hätte in diesem Zusammenhang auch auf die Ansicht von Frederick Hartt und Tolnay hinweisen können, die einen häufig um 1513 datierten, schlecht erhaltenen Wandgrabmalentwurf in Berlin (Kupferstichkabinett) ebenfalls

1 BERNARD BERENSON: *I Disegni dei Pittori Fiorentini*, Bd. 2; Mailand 1961, Nr. 1476; CHARLES DE TOLNAY: *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 Bde.; Novara 1975–1980, Bd. 1, Nr. 52 Verso (im Folgenden zitiert als Tolnay, Corpus).

2 JOHANNES WILDE: *Italian drawings in The Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*; London 1953.

3 Vgl. MICHAEL HIRST: *Michel-Ange dessinateur*, Ausst. Kat. Musée du Louvre; Paris 1989, unter Kat. Nr. 9; PAUL JOANNIDES: *La chronologie du tombeau de Jules II a propos d'un dessin de Michel-Ange découvert*, in: *Revue du Louvre*, 41, 1991, 2, S. 33–42, S. 35 ff.; DOMINIQUE CORDELLIER: *Fragments de jeunesse: deux feuilles inédites de Michel-Ange au Louvre*, in: *Revue du Louvre*, 41, 1991, 2, S. 43–55, S. 47 ff.

der Frühphase zuordnen⁴. Die Beinstudien auf der Rückseite dieses Blattes stehen den Entwürfen für die „Schlacht von Cascina“ (Tolnay, Corpus, Bd. 1, Nr. 55) tatsächlich noch sehr nahe.

Gegenüber den Entwürfen für die „Badenden“ fällt bei den eindrucksvollen Figurenstudien für die Decke der Sixtinischen Kapelle auf, wie der Künstler die Körper nun summarischer behandelt, nicht mehr jeden Muskel herauspräpariert, sondern markante Stellen hervorhebt, an denen sich die Kräfte konzentrieren. Die Figuren wirken in ihren Posen zugleich raumhafter, aber nicht weniger energiegeladen als zuvor. Im Sommer 1510 unterbrach der Künstler die Arbeit an den 1508 begonnenen Fresken und nahm sie erst nach etwa einem Jahr wieder auf. Chapman beschreibt treffend die Veränderungen in dieser zweiten Ausstattungsphase (1511–1512), die nicht nur zu einer Vergrößerung der Figuren, sondern auch von einer graziösen, fließenden Bewegungsauffassung zu einem dynamischeren und expressiveren Stil geführt haben. Dieser Stilwandel um 1510, der mit der Unterbrechung der Arbeit zusammenfällt, war gewiß ein Grund dafür, warum die frühere Forschung die aus einem Skizzenbuch stammenden Oxforder Studien für die „Vorfahren Christi“ zumeist angezweifelt hat (Kat. Nr. 18, 20–23). Die Figuren aus der zweiten Ausstattungsphase bewegen sich nicht mehr geschmeidig und werden von keinem durchgehenden Schwung erfaßt, sondern wirken selbstbestimmter, zumal jedes Körperteil für sich behandelt ist und individuell zu agieren vermag. Dazu tritt bisweilen eine flächigere Auffassung, was auch bei der Rötelstudie für den „Josaphat“ in einer der Lünetten zu erkennen ist (Kat. Nr. 24). Gegen die häufig geäußerte Annahme, es handle sich um eine Kopie, sprechen die Abweichungen vom Fresko sowie verschiedene kleinere Pentimente, wie Chapman richtig betont. Zugleich weist der Autor auf für Michelangelo untypische zeichnerische Elemente hin und läßt die Zuschreibungsfrage noch offen.

Wie sorgfältig der Autor in der Regel Argumente der Forschung abwägt, sie hinterfragt und keine vorschnellen Schlüsse zieht, zeigt etwa auch seine Besprechung des sich zurücklehnenen Männerakts in Seitenansicht (Kat. Nr. 54). Wilde hatte das Blatt mit dem verlorenen Gemälde der „Leda“ in Verbindung gebracht hat, das der Künstler für Herzog Alfonso d'Este von Ferrara 1529/30 gemalt hat. Chapman verweist aber zudem auf Parallelen zu den Entwürfen für die Allegorien der „Tageszeiten“ von ca. 1524–25 in der Medici-Kapelle (Kat. Nr. 46–52) und insbesondere auf die vergleichbare Körperhaltung der Skulptur der „Nacht“. Quellen bei den Entwürfen für die Tageszeiten die Muskeln noch stark hervor, so wirkt die Bewegung des Männerakts (Kat. Nr. 54) geschmeidiger und durch das frei über die Oberfläche streifende Licht einheitlicher. Wie Chapman bemerkt, kommen die Haltung des Oberkörpers und des Beines, das sich nicht abstützt, sondern angezogen ist, unmittelbar der „Leda“ nahe, und somit dürfte die Zeichnung m. E. mit diesem Bild verbunden sein.

In einem kleineren Kapitel behandelt der Autor das Verhältnis des Künstlers zu seinen Schülern in Florenz, die bei der Ausführung seiner Werke allerdings keine

4 FREDERICK HARTT: The drawings of Michelangelo; London 1971, Kat. Nr. 45.

Rolle spielten und im Unterschied zu den Mitgliedern der Raphaelwerkstatt nie zu bedeutenden Malern heranreiften. Es hat sich eine Reihe von Blättern erhalten, auf denen Michelangelo seine Schüler zum Zeichnen anleitete. Auf diesen hielt er einzelne Motive fest, die sie nachzuahmen hatten. Bekannt ist etwa Antonio Minis mißlungene Kopie nach einer „Muttergottes mit Kind“ (Kat. Nr. 59), die Michelangelo zu der ermahnenen Aufschrift „Disegna antonio disegna antonio/ disegna e no[n] p[er]der[e] te[m]po“ veranlaßt hatte (zeichne Antonio, zeichne, und verlier' keine Zeit). Ein berühmtes Beispiel sind sodann die Studien von zwei Profilköpfen und zahlreichen Augen und Haarlocken, von denen einige vermutlich von Andrea Quaratesi stammen, den Michelangelo am unteren Rand handschriftlich erwähnt (Kat. Nr. 60 Recto). Noch heute ist die Forschung uneinig, welche der Motive vom Meister und welche von den Schülern stammen.

In anderen Fällen ist aber wohl mehr Vorsicht geboten bei der Annahme einer Mitarbeit von Gehilfen. So finden sich auf einem Rötelblatt in Oxford neben Michelangelos Entwürfen für die Herkules und Antaeus-Gruppe u. a. ein grotesker Kopf in Seitenansicht, der daneben nochmals wiederholt ist (Kat. Nr. 62). Der Kopf ist aber keinesfalls kopiert, sondern verändert und dürfte vom Meister selbst stammen, der das Motiv mit Abweichungen ein zweites Mal herausgearbeitet hat. Da diese Zeichnung stilistisch einheitlich ist, wird man aus ihr auch die anderen Motive kaum herauslösen können, selbst wenn sie gänzlich unbedeutend wirken. Dasselbe gilt für die Fülle der Skizzen auf der Rückseite des Blattes, die, teilweise nur aus wenigen Strichen gebildet, kindlich naiv anmuten und dennoch souverän gezeichnet sind. Es sollte auch bei anderen Zeichnungen, bei denen man von einer Mitbeteiligung von Schülern ausgeht, untersucht werden, ob sie nicht doch vollkommen eigenhändig sind, was etwa für die „Grotesken Köpfe“ im British Museum (Kat. Nr. 63 Recto) oder die Kopf- und Schädelstudien in den Uffizien (Tolnay, Corpus, Nr. 307 Verso) zutreffen könnte. Wie ungebrochen Michelangelos schöpferische Kraft noch im fortgeschrittenen Alter war, dokumentierten Vorzeichnungen für das „Jüngste Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle (Kat. Nr. 82–87). Besonders beeindruckte die Kompositionsstudie im British Museum, auf der Michelangelo dem Gedanken freien Lauf läßt, in welcher Weise um die Christusgestalt die Gruppe der Märtyrer anzuordnen ist, die sich aus einer Fülle unterschiedlicher Bewegungsmotive zu einem komplexen Knäuel zusammenballt. Auf demselben Blatt zeichnet er sogleich zielstrebig einzelne Figuren heraus und widmet sich auf der Rückseite bereits dem Studium einzelner Köpfe. Er sucht somit immer möglichst rasch zu einem Endergebnis zu kommen. Anstelle der Sinnlichkeit und Grazie, die die Gestalten der Sixtina-Decke kennzeichnet, sind die Figuren des „Jüngsten Gerichts“ wesentlich monumentaler aufgefaßt und von einer unbändigen Kraft erfüllt, die ungehemmt hervorzustoßen scheint. Durch das Hervorquellen der Muskulatur erhalten die Körper eine nahezu aggressive Präsenz, was sie gemeinsam mit den kühnen Verkürzungen bisweilen verzerrt erscheinen läßt. Wohl mit aus diesem Grund hat man vereinzelt die Eigenhändigkeit der Studien des „Fliegenden Engels“ im British Museum in Frage gestellt (Kat. Nr. 85). Michelangelo kam es bei diesen Entwürfen in erster Linie auf die gleichmäßige Herausarbeitung der

Muskulatur und der Position der Körper an, er suchte diese aber noch nicht durch Licht und Atmosphäre harmonisch in den Raum einzufügen, wie er dies erst in der Ausführung im Fresko tat.

Nach Vollendung der Fresken in der Cappella Paolina (1550) hörte Michelangelo selbst auf zu malen. Er widmete sich fortan mit ganzer Kraft der Architektur und der Bildhauerei (1546 wurde ihm die Bauleitung von St. Peter und des Palazzo Farnese übertragen). Er schuf aber weiterhin Entwürfe für Gemälde seiner Freunde Daniele da Volterra, Ascanio Condivi und Marcello Venusti. Kennzeichnend für die Spätzeit sind dabei die gedrungenen, extrem blockhaft aufgefaßten Figuren. Bei den Studien für das Marcello Venusti zugeschriebene Gemälde der „Tempelreinigung Jesu“ in der National Gallery in London entwarf er die Darstellung in kleinen Skizzen (Kat. Nr. 97–99), wobei er Reststücke von verschiedenen Blättern zusammenstückelte und somit äußerst sparsam mit der Verwendung des Papiers umging. Ein Fragment mit einer Detailstudie zu dieser Darstellung ist in ein anderes Blatt eingefügt, auf dem Michelangelo verschiedene Gruppen zweier kämpfender Männer gezeichnet hat, die als Vorlage für Daniele da Volterras Gemälde „David erschlägt Goliath“ im Louvre dienten (Kat. Nr. 96). Da der Stil des eingefügten Papierstücks den Entwürfen für die kämpfenden Männer eng verwandt ist, wäre es möglich, daß der Künstler das Fragment selbst in das Blatt eingesetzt hat und somit beide Szenen annähernd gleichzeitig entstanden sind. Dies ist aber lediglich eine Hypothese.

Das Ende der Ausstellung bildete eine Reihe von Zeichnungen der Kreuzigung Christi, die zu den ergreifendsten Darstellungen dieses Themas gehören. In den fest vom Kontur umschlossenen, voneinander isolierten und gegen einen neutralen Hintergrund geblendeten Gestalten, bringt der Künstler das tiefe religiöse Erleben des einzelnen, ganz auf sich gestellten Menschen, in einer nicht mehr zu steigernden Intensität zum Ausdruck. Die mehrfach nachgezeichnete, geradezu bebende Umrißlinie veranschaulicht nicht nur die geistige, sondern auch körperliche Ergriffenheit dieser tiefgläubigen Geschöpfe. Bereits Wilde hatte diese Zeichnungen mit einer Reihe anderer Blätter desselben Themas zu einer Gruppe zusammengeschlossen und in die späteste Periode des Künstlers datiert. Wenngleich sie sich kompositionell und stilistisch sehr ähneln, gestaltet der Meister das Thema doch immer wieder anders. Auf dem einen der beiden Londoner Blätter (Kat. Nr. 106) schreit Johannes sein Entsetzen förmlich heraus, und die Gestalt Mariens erhält durch die Weißhöhung über der schwarzen Kreide einen eisigen Farbton, der sie in ihrer Trauer geradezu erstarren läßt. Viel versöhnlicher ist dagegen die andere Londoner Darstellung (Kat. Nr. 107), auf der sich Maria trostsuchend an die Seite ihres Sohnes schmiegt, dessen Körper durch keinerlei Wunden entstellt ist und in einer nahezu übernatürlichen Schönheit erscheint.

ACHIM GNANN
Albertina Wien