

BERNHARD DEGENHART

ZUR GRAPHOLOGIE DER HANDZEICHNUNG

DIE STRICHBILDUNG ALS STETIGE ERSCHEINUNG  
INNERHALB DER ITALIENISCHEN KUNSTKREISE



## INHALTSÜBERSICHT

Einleitung .....	225
I. Mittelitalien .....	227
a) Florenz .....	230
b) Umbrien .....	247
c) Siena .....	259
II. Norditalien .....	270
a) Venedig .....	270
b) Verona .....	285
c) Veneto .....	296
d) Allgemeine Zwischenbemerkung .....	300
e) Lombardei .....	303
f) Parma .....	306
g) Brescia und Bergamo .....	317
h) Bologna und Ferrara .....	321
III. Das Skizzenblatt .....	330



## EINLEITUNG

EINE Untersuchung wie die folgende könnte entstehen, indem dem „Material“ eine Idee auferlegt wird, und durchgeführt werden, indem eine Auswahl von Beispielen nach einer festen Theorie und vorgefaßten Meinung geschieht. Der Weg, der zur folgenden Betrachtung führte, war ein umgekehrter. Es wurde nicht eine feste Fragestellung vor einer Anzahl bekannter Zeichnungen erhoben, sondern ein aus ganz anderen Voraussetzungen gepflegter Umgang mit der Handzeichnung führte zur Erkenntnis einer Gesetzlichkeit, die, einmal festgestellt, fast selbstverständlich erscheinen wird, deren systematische Gewinnung und Betrachtung aber so reizvoll ist, weil ihr wie jeder im letzten natürlichen Ordnung auch etwas Geheimnisvolles anhaftet.

Auf diesen Weg der Betrachtung von Zeichnungen – einen unter anderen möglichen, wie eigens betont sei! – führten die Zeichnungen selbst. Das mag anmaßend klingen. Wer sich aber längere Zeit besonders der Zeichnung als einem künstlerischen Ausdrucksmittel ganz bestimmter Art hingibt und sie in ihrer eigenen Sprache zu verstehen beginnt, dem wird das Bedürfnis immer zwingender, ihr in ihrem Eigensten, im rein Graphischen, gerecht zu werden. Dann bleibt aus der breiten kunsthistorischen Literatur über Zeichnungen zwar sehr viel als spezieller Wegweiser, sehr wenig aber als Führer zu den eigentümlich graphischen Werten der Zeichnung bestehen. Es ist seltsam, wie wenig über das Vorzüglichste der Zeichnung, das rein Zeichnerische, und wie viel über Zeichnungen geschrieben wurde, als ob sie Bilder in einer zufällig anderen Technik wären.

Dadurch, daß wir uns auf Blätter beschränken, die an unsere Fragestellung heranzuführen und sie klären können, verschob sich die beispielhafte Wichtigkeit innerhalb des Bestandes an Zeichnungen. Manches bisher Unbeachtete und Unwichtige trat in den Vordergrund, während Künstler und Skizzen, deren Bedeutung für einen anderen Winkel der Anschauung damit nicht verringert werden soll, hier nicht wegweisend waren.

Und so bleibt vielleicht auch für die, welche unsere Themastellung ablehnen werden, als ein positives Resultat dieser Arbeit, daß die unter neuen Gesichtspunkten getroffene Auswahl von Zeichnungen notwendig ziemlich viel bisher Unbekanntes und Unveröffentlichtes einschließt. Denn während sonst begreiflicherweise der Hauptnachdruck der Forschung auf den „Höhepunkten“ von Einzelschulen liegt, war es hier beispielsweise wichtig, zeichnerisch produktive Gebiete über möglichst weite Strecken hin und selbst durch relative Niederungen zu verfolgen.

War mit dem bisher von der Forschung bevorzugten Material allein nicht auszukommen, so noch viel weniger mit den üblichen Photographien. Um abzulesen, worauf es uns ankommt, ist eine ungefähr originalgroße Wiedergabe Voraussetzung. Eigens angefertigte Originalaufnahmen und direkte Klischierung nach ihren Negativen sollen an das ursprüngliche Strichbild möglichst nahe heranzuführen. Die Abbildung ganzer Zeichnungen verbot sich dadurch allerdings in den meisten Fällen. Vielleicht hat das aber auch den Vorteil, daß in diesem Sonderfall eine allgemein-formale Anschauung von vornherein ausgeschlossen wird zugunsten der graphologischen von Einzellinie und Strichgruppe, auf die es hier allein ankommt. Der Verfasser hofft, sich dadurch nicht gegenüber dem Gesamtkunstwerk pietätlos zu verhalten, sondern im Gegenteil durch diese ausnahmsweise Beschränkung Schönheiten des Schaffens erst herauszustellen, die gegenüber den Vorzügen der Gesamt-Schöpfungen gern zurücktreten, obwohl sie deren Voraussetzung sind.

Dafür, diese Publikation und einen solchen Versuch ihrer Ausstattung mit Abbildungen großzügig ermöglicht zu haben, danke ich Prof. Leo Bruhns. Gedankt sei ferner allen Leitern von



Kupferstichkabinetten, die die Arbeit förderten, besonders denen von Berlin, Chatsworth, Dresden, London, Mailand (Ambrosiana), München, Oxford, Paris, Rom, Rotterdam, Turin, Venedig, Windsor und den Herren Königs und Lugt. Vor allem aber dreien: Der Bibliotheca Hertziana, als *conditio sine qua non* dieser Arbeit, Comm. Odoardo Giglioli von den Uffizien für seine ganz großartige Hilfsbereitschaft\* und endlich der Photographin Dr. Hilde Bauer. –

Wenn nun ohne viel zielsetzende Einleitung gleich in die Betrachtung von Zeichnungen eingetreten wird, so soll damit dem Leser möglichste Freiheit gelassen werden, seinen Weg unvoreingenommen zu gehen. Wir hoffen eben, daß diese Zeichnungen dadurch, daß aus jeder ein maßgeblicher Blickpunkt vorgelegt wird, deutlich genug sprechen werden um andere von selbst zum gleichen Ziel zu führen wie uns.

Unseren eigenen, ursprünglichen Arbeitsweg lassen wir hier ziemlich gewahrt. Er ergab sich zunächst mit einer gewissen Zufälligkeit, doch zeigte sich bald, daß dabei der Zufall den leichtesten Zugang zu Problemen geöffnet hatte, die bei einem Einsetzen an anderen Punkten vielleicht übersehen worden wären. Die Beschäftigung mit mittelitalienischer Handzeichnung ließ dort zuerst bestimmte Gesetzmäßigkeiten erkennen. Die Frage nach einer Allgemeingültigkeit derselben führte selbstverständlich zu ähnlichen Untersuchungen auch für Oberitalien und den Norden. Die Klarheit der Kunst Toskanas wurde, wie schon so oft, auch hier zur Lehrmeisterin einer Ordnung, die zwar Allgemeingültigkeit besitzt, aber infolge des anderen Wesens nördlicherer Kunstkreise dort verschieden gestaltet, latenter und schwerer ablesbar ist. So war es gut, daß sich Auge und Erkenntnis zuerst an der klarsten und eingängigsten Prägung hatten bilden und üben können, bevor ihnen das Kompliziertere gegenübertrat. Daß die Einteilung dieser Untersuchung nicht durch Rangvorstellungen und Wertungen, sondern methodisch bedingt wurde, ist damit wohl klar.

Der Umfang des Stoffs und der Wunsch, ihn in möglichst beweiskräftiger Ausführlichkeit vorzulegen, zwang zur Teilung der Bearbeitung und Veröffentlichung. In dem vorliegenden ersten Teil wird die Zeichnung der *mittel- und oberitalienischen* Landschaften in einzelnen Vergleichsreihen und in ihrem gegenseitigen Verhältnis besprochen. Ein zukünftiger zweiter Teil soll dann die Problemstellung erneut für *Ober- und Niederdeutschland* aufgreifen und sie mit den Ergebnissen dieses ersten Abschnitts in Vergleich bringen, einer besonderen Zielsetzung dieses Jahrbuchs entsprechend.

\* Mit besonderem Dank sei aber Sig. Ernesto Ristori's gedacht, des Capo Custode und lebenden Katalogs der Zeichnungssammlung der Uffizien und besten aller Kustoden von Kupferstichkabinetten.





Abb. 147. Jacob Tintoretto. Florenz, Uffizien 12999 F  
(Ausschnitt in Originalgröße)



Abb. 148. Bandinelli. Florenz, Uffizien 710 E  
(Ausschnitt etwas vergrößert)

## I. MITTELITALIEN

Wir stellen als Erstes ein Vergleichspaar von Ausschnitten aus Zeichnungen ähnlicher zeitlicher Stilstufen, aber verschiedener Lokalschulen gegenüber, eine Aktstudie Tintorettos (Uffizien 12999 F; Abb. 147) und eine Figur aus der Skizze einer Mariengeburt von Bandinelli (Uffizien 710 E; Abb. 148) und sehen zu, was sich aus einer Beschreibung des graphischen Aufbaus dieser Zeichnungen ergibt. Beides sind sehr flüchtig durchgeführte Studien, die sich mit einer schnellen Konturumreißung begnügen – ein Grund mehr, den Vergleich zu erleichtern.

Tintorettos Akt ist umschrieben mit kurvigen, ziemlich kurzen Linienabschnitten; der Kontur ist oft und scheinbar willkürlich unterbrochen. Zerflatternde graphische Andeutungen sind in ihrem Strichcharakter manchmal bis zur Fleckenhaftigkeit aufgelöst. Sie sitzen in ganz lockerem gegenseitigen Verband, treten, betrachtet man sie im einzelnen, in keinerlei klares Winkelverhältnis oder sonstige „geometrische“ Beziehung zueinander. Ihre Lockerheit geht so weit, daß sie die gegenständliche Grenze des Körpers nicht wirklich geschlossen umschreiben. Dafür vermögen sie in wundervoller Ökonomie der Mittel, mit wenigen zartesten Andeutungen der Verstärkung oder ungefähren Verdoppelung eines Strichs den optischen Eindruck dieses Akts in seinem Verhältnis zum Licht zu beschreiben.

Ganz anders bei Bandinelli: Er zeichnet mit ungebrochenen Konturlinien, die klar und weithin keinen Augenblick außer acht gelassenen Zielpunkten zusteuern. In klaren Winkelverhältnissen



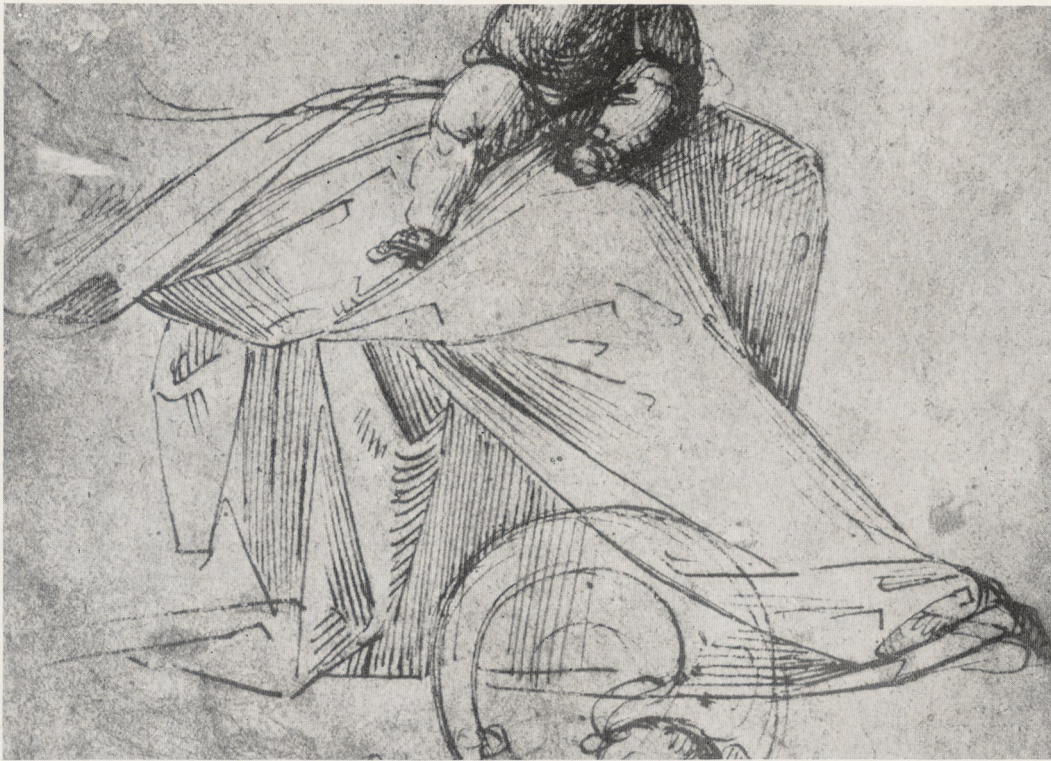


Abb. 149. Fra Bartolommeo (Albertinelli?). Florenz, Uffizien 1240 E (Ausschnitt leicht verkleinert)

treffen sich diese prägnanten Linien an Gelenkstellen, die für den funktionellen Aufbau der Gestalt ebenso wichtig sind wie für die Übersichtlichkeit und konstruktive Klarheit des Gesamtstrichbilds selbst. Strichverdoppelungen haben hier mit Licht und Schatten nichts zu tun, sondern sind rein statischen Charakters, sind wie starke Verstrebenungen dieses standfesten Liniengerüsts. Überall klare Begrenzung, Aufzeigen des Wesentlichen der Struktur, das sich bis zum Zurückführen auf ein bloßes Funktionsschema steigern kann.

Um die Tiefe des Unterschieds zwischen der Zeichenweise beider Künstler ganz zu erfassen, vergegenwärtige man sich, daß die zwei Blätter von Manieristen stammen, deren Ideal die selbstgültige Linie ist: Der Venezianer aber verwandelt sie in Bruchstücke von malerischer aufgelöstheit, der Florentiner verfestigt sie, beinahe bis zur Konstruktion eines tragfähigen, klaren Gerüsts. Beide schaffen in ihrer Großkunst dem Zeitstil entsprechend, in ihrer grundsätzlichen graphischen Haltung aber entfernen sie sich in entgegengesetzter Richtung voneinander. Welches dabei das Vorgehen des Florentiners, welches nur das des Venezianers sein kann, ließe sich nach obiger Charakteristik auch bei nur allgemeiner Kenntnis der Eigentümlichkeiten der beiden Kunstkreise selbstverständlich entscheiden.

Wenn aber im Linienduktus, im rein Zeichnerischen der Studie Bandinellis etwas ist, was sofort als eigentümlich florentinisch empfunden wird, und in Tintoretts Zeichenweise etwas, was sich nur mit Erscheinungen der venezianischen Kunst verbinden läßt, dann erhebt sich darüber hinaus die Frage, ob dies „Venezianische“ oder „Florentinische“ im Strich der Zeichnungen beider Städte jeweils mit einer gewissen Zufälligkeit bald so, bald so sich ausprägt oder ob die Einzelinie in der Zeichnung als innigstes und vielleicht unbewußtestes Ausdrucksmittel künstlerischen Gestaltens die innere Grundhaltung des Kunstschaffens einzelner Städte oder Gegenden mit





Abb. 150. Nachfolge Giottos. Florenz, Uffizien 9 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 151. Lorenzo Monaco.  
Florenz, Uffizien 179 E. 105/63 mm

solcher Gleichmäßigkeit und Unmittelbarkeit offenbaren kann, wie das andere Elemente aus weniger ungebundenen Gebieten künstlerischer Äußerung (bestellte Bilder usw.) nicht vermögen?

Wäre bewiesen, daß das Strichbild eines Zeichnungsdetails die Herkunft seines Schöpfers mit



Abb. 152. Lorenzo di Bicci zugeschr.  
Florenz, Uffizien 58 E (Ausschnitt kaum verkleinert)

Genauigkeit verrät, dann hätten wir im Mikrokosmos der Linie eine für die Gesamteinstellung einer Schule wichtige Konstante gefunden. Sie wäre wohl nicht die einzige, aber eine besonders klare Offenbarung innersten Wesens, ursprünglichen künstlerischen Denkens der einzelnen Kunstkreise, also ein stetiges Element, das zusammen mit den beiden wechselnden Komponenten, nämlich der über den Einzelschulen verlaufenden allgemeinen Stilentwicklung und den individuellen Leistungen der Künstler die künstlerische Produktion ausmacht.

Weil aber jede Schule in ihren Höhepunkten ihr besonderes künstlerisches Denken am stärksten verwirklicht, so könnte die Linie in der Zeichnung, als unmittelbarer Ausfluß dieses ihres immanenten Wesens, jene Höhepunkte widerspiegeln auch in Zeiten, in denen sie in der „großen“



und „offiziellen“ Kunst noch nicht zu ahnen oder bereits überschritten waren. Schon von den beiden gezeigten Beispielen aus könnte unsere Fragestellung in dieser Form berechtigt erscheinen. Denn weist nicht der konstruktive, plastisch isolierende Strich der Florentiner Zeichnung zurück aufs Quattrocento, wo Florenz die Malerschule war, die die großen Probleme der Zeit am klarsten verfolgte und dazu nur deshalb befähigt war, weil ihre Gesamthaltung der klaren Folgerichtigkeit ihres oben angedeuteten Linienempfindens entsprach? Und sagt nicht Tintoretto durch die beschriebene Linienführung (nicht etwa im Allgemein-Formalen) über die Grenzen des Manierismus hinweg schon den spätesten Barock voraus, in dem Venedig sich zur einzigen Schule von Weltgeltung innerhalb Italiens aufschwingen sollte?

Nur eine Untersuchung von Strichgruppen aus Zeichnungen möglichst vieler Schulen und verschiedener Stilstufen kann das entscheiden. Florenz mag die Reihe einleiten.

#### a) FLORENZ<sup>1</sup>

Als erstes Beispiel: Eine Gewandstudie, Ausschnitt aus einer Madonnenstudie Fra Bartolommeos oder Albertinellis in den Uffizien (1240; Abb. 149)<sup>2</sup>. Der Stoff ist durch Strichlagen wiedergegeben, die seinen Materialcharakter vergewaltigen, so schroff sind sie zu Kuben und Flächen zusammengefaßt. Ungebrochene Konturen und Linien eilen zielsicher in weiter Voraussicht von Gelenkpunkt zu Gelenkpunkt des Liniengefüges<sup>3</sup>. Es ist, als ob die florentinische Begabung für das monumentale Fresko sich in solchem Vorausdenkenkönnen der Linien und in ihrem unmittelbaren Hinleiten auf die wichtigen Punkte im Kleinen wiederholen wollte.

Die Rücksicht auf Schönheit oder Eigenwert dieser Linien tritt zurück hinter dem Willen zu ihrer äußersten Klarheit. Wie Architektur ist die Schraffur aufgebaut, sozusagen mechanisch standfest. Solche Strichgruppen sind wie Symbole der florentinischen „Begabung für Mechanik und mechanische Auffassung der Erscheinungen“ (Justi)<sup>4</sup>. Wie auf starken Trägern ruhen die oberen Schraffurgruppen auf den senkrechtgestellten. In ihrem bis in jede Einzellinie statischem Charakter ist es begründet, daß solchen Vertikalen nirgends leichtes Emporstreben anhaftet. Und diese eigentümlich bauende Strichführung, die Schönheit und Sinn der Studie Fra Bartolommeos ausmacht, ist eine der Besonderheiten, die zu allen Zeiten Florentiner Zeichnung auszeichnet. Im Zusammenhang mit diesem streng statischen Charakter der Florentiner Graphik entstehende Härten und Schroffheiten dürfen als Parallele zur Gleichgültigkeit des Florentiners gegenüber jeder Schönfarbigkeit bezeichnet werden. –

Eine kleine Auswahl anderer Beispiele in chronologischer Folge mag die Allgemeingültigkeit dieser Eigenschaften in Florenz zeigen: In einer Zeichnung der Giottofolge (Heimsuchung, Uffizien 9E; Abb. 150) – Nachzeichnung zwar, aber wohl aus dem unmittelbaren Umkreis des Meisters<sup>5</sup> – besitzen Konturen und Schraffurlinien die gleiche Zielstrebigkeit, denselben architektonischem Empfinden verwandten Aufbau im Gegeneinander von Horizontalen und Vertikalen (Mantel der Maria)<sup>6</sup>.

Es wird sich zeigen, daß dabei das Zeichenmaterial Nebensache ist und sich dem Linienempfinden unterwirft, soweit es nicht von ihm gewählt wird. Feder mußte um ihrer Prägnanz willen be-

<sup>1</sup> Manche der folgenden Beobachtungen erwies sich – nachträglich – Feststellungen Toëscas über die Malerei von Florenz ähnlich und fand so wünschenswerte Bestätigung. (Toësca, Die florentinische Malerei des 14. Jhdts., Firenze-München 1923).

<sup>2</sup> Gabelentz Nr. 178, Berenson Nr. 292. Vgl. bes. Fra Bartolommeos Ölbergzeichnung Uffizien 1235 (Gabelentz 173).

<sup>3</sup> Ähnliches in Fra Bartolomeos Köpfen; etwa Frauenkopf auf Uffizien 474 Rückl. (Gabelentz Nr. 137).

<sup>4</sup> Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten span. Kunstlebens II, 245.

<sup>5</sup> Ganz abgebildet: Marle III, Abb. 159.

<sup>6</sup> Sehr ähnlich: Madonnenerscheinung Gozzoli, Brit. Mus. – Figurenstudien Gozzoli: Uffizien 1358F usw.



vorzugt sein, lavierender Pinsel, aber auch Kreide und höhender Pinsel folgen ihr in ähnlicher Weise. Die Weißhöhung in einer Zeichnung Lorenzos di Bicci (?)<sup>7</sup> ist Träger der gleichen, der Form des Objekts aufgeprägten Strichfunktion (Uffizien 58 E, Christus mit Petrus und Paulus: Partien im Gesicht Petri, am Ärmel; Abb. 152)<sup>8</sup>.

Allein das Vorhandensein einer solchen Konstante im Liniengefüge der florentinischen Zeichnung in monumental empfindenden Zeiten (Giotto, Fra Bartolomeo) oder in Perioden ausgesprochener plastischer Gesinnung (Florentiner „Quattrocento“ im engeren Sinne – Beispiele werden noch zu zeigen sein) überrascht nicht so sehr, da es sich hier um grundsätzlich ähnlich eingestellte Zeitstile handelt. Es beweist aber die Immanenz dieser Erscheinungen, daß sie sich als die letztlich bauenden Elemente in der Zeichnung auch in Zeiten durchsetzen, deren künstlerischer Gesamtcharakter ihnen eigentlich entgegengesetzt ist. Das ist bei manieristischen Zeichnern ebenso zu beobachten, wie bei Nachzüglern der Gotik (Fra Angelico), die sich darin nicht von Florentinern anderer Zeiten unterscheiden<sup>9</sup>.

Dieser ihrer ganzen Struktur entsprechend mußte der Beginn des 15. Jahrhunderts für die Florentiner Zeichnung weniger fruchtbar sein. Aus entsprechenden inneren Gründen, die dort ebenso deutlich im einzelnen der Strichstruktur abzulesen sein werden, lag der Schwerpunkt der italienischen Graphik damals bei der oberitalienischen Zeichnung, die für den Stil des Jahrhundertanfangs förmlich prädestiniert war.

Bei der darum nicht zufälligen Seltenheit Florentiner Zeichnungen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts ist es für unsere Untersuchung von besonderer Wichtigkeit, daß alle Zeichnungen, die

mit Lorenzo Monaco in Zusammenhang gebracht werden, unter dem weichen, durch den Zeitstil geforderten Schwung der Gestalten und Fluß der Falten ein Gerüst von Schraffur liegen haben, das alle beschriebenen Eigenschaften mit den schon beschriebenen Florentiner Blättern teilt (Uffizien 19 E; Abb. 327; und 179 E: Abb. 151, Madonna): Eckigkeit gewisser Konturteile, z. B. in den Köpfen; Gegensatz zwischen schwingenden



Abb. 153. Filippino Lippi. Florenz, Uffizien 147 E. 85/124 mm



Abb. 154. Montorsoli. Florenz, Uffizien 14525 F (Ausschnitt leicht verkleinert)

<sup>7</sup> Zuschreibung Ferri.

<sup>8</sup> Entsprechende Weißhöhungen: Fra Angelico (Mönchskopf, Chantilly), Gozzoli (Jüngling mit Lanze, Rotterdam; Kat. der Ausstellung ital. Kunst in Amsterdam 1934, Nr. 555/6).

<sup>9</sup> Dadurch ist z. B. die Abtrennung der Zeichnungen Gozzolis von denen Fra Angelicos erschwert.



Konturen runder Falten und ihrer spröde-geraden Schraffur). Gerade dadurch entsteht ein sehr bezeichnender Widerspruch zwischen dem einzelnen, durch ein grundsätzliches Wollen geformten Schraffurdetail als Bauglied einer solchen Gestalt und ihrer, dem Zeitstil viel stärker untergeordneten Gesamthaltung. Ein Widerspruch, der sich erst wieder auflösen konnte, als im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts ein neuer Gleichklang zwischen dem gesamten zeitlich bedingten Formwollen und der Einzellinie florentinischen Charakters entstand. Nicht dieses Linienempfinden änderte sich damals, sondern der überlagernde Zeitstil hatte sich jenem wieder zugeneigt. Weil dieser so weitgehend mit Florentiner Linienempfinden zur Dekkung kam, mußte die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts die reichste Periode der Florentiner Zeichnung werden. Die fast unermessliche Steigerung der Produktion, die damals einsetzte, konnte darum keine prinzipielle Vermehrung der angedeuteten grundsätzlichen graphischen Möglichkeiten der Florentiner Strichführung bewirken. Das Denken in solch einseitig „konstruktiven“ kleinsten Strichgruppen war ein zu vollkommener Ausdruck florentinischen Wesens, um prinzipiell neue graphische Prägungen notwendig zu machen. Bei allem Reichtum an Persönlichkeiten voll stärkster Eigenart, an Zeichentechniken, Themen blieb die Zelle der Zeichnung, die Strichgruppe, höchstens als leichte Spielart derselben Grundidee gleich.



Abb. 155. Giovanni da San Giovanni. Florenz, Uffizien 1130 F  
(Ausschnitt kaum verkleinert)

Rücksichtslos gegen die Modellierung aller nicht zum architekturhaften Aufbau beitragenden Formen sitzen in einem Kopf Ghirlandaios die Schraffurlagen nebeneinander (Uffizien 287 E, BB 868 [Verkündigung]; Abb. 156). Ihre jähe Begrenzung, kantige Konturierung ist weniger als ein bewußtes Ausscheiden alles Untergeordneten oder eine zusammenfassende Reduktion eines Naturvorbildes zu begreifen, denn als Übertragen eines fanatisch einseitigen Vorstellungsprinzips auf schlechterdings alles. Die kleinste Formzelle ist so und nur so gestaltet, und ihre Summierung muß sozusagen unwillkürlich (außerhalb der Möglichkeit willentlicher Beeinflussung) zu solchen Resultaten führen. D. h.: Eine Gesamtform, wie sie beispielsweise in diesem Engelskopf Ghirlandaios vor uns steht, ist entstanden nicht bloß aus einer bestimmten, als freiwilliger Vorgang zu verstehenden Naturbetrachtung, sondern ganz wesentlich aus der Kraft der unteilbaren künstlerischen Zelle – „Atom“ könnte man im übertragenen Sinne sagen –, deren Eigenart eine grundsätzlich andere Summierung gar nicht zuläßt.

So wie bei Ghirlandaio ist auch bei Filippino Lippi (Uffizien 147 E: Madonnenstudie, Abb. 153) oder bei Michelangelo (Mädchenkopf, Berlin, Abb. 158)<sup>10</sup> die wahre Liniengerüste formende Strichführung zu interpretieren: Festeste Verstreungen der Schraffuren in der „Gewandarchitektur“ bei jenem, Kraftlinien im Kopftuch, Kraftfelder von Strichgruppen im Gesicht bei diesem.

Wie wenig das alles isolierte, durch eine Stilphase bedingte Erscheinungen sind, zeigt sich, sobald wir zum Vergleich auf manieristische Beispiele vorausgreifen: Montorsoli, Beweinung Christi (Uffizien 14525 F; Abb. 154). So tiefgehend die Wandlung des Formalen und Kompo-

<sup>10</sup> Brinckmann I. c. Taf. 5.





Abb. 156. D. Ghirlandaio. Florenz, Uffizien 287 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 157. Montorsoli. Florenz, Uffizien 14529 F  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 158. Michelangelo. Berlin, Kupferstichkab. 1363  
(Ausschnitt leicht verkleinert)



Abb. 159. Bandinelli. Florenz, Uffizien 502 F  
(Ausschnitt leicht verkleinert)





Abb. 160. Filippino Lippi. Florenz, Uffizien 360 E  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 161. Furini. Florenz, Uffizien 9698 F  
(Ausschnitt verkleinert)

sitionellen im Großen zwischen diesen beispielhaft gewählten Zeichnungen sein mag, die Eigengesetzlichkeit jener kleinsten Elemente bleibt bestehen. Es bestätigt sich: Im fertigen Kunstwerk mag der Zeitstil das örtliche Gepräge weitgehend verwischen; hier, in seinen intimsten, unfreiwilligsten und wenigstens verbindlichen Äußerungen bleibt die Kontinuität des Lokalcharakters gewahrt.

Wir stellen eine Kopfstudie Bandinellis neben Ghirlandaio (Uffizien 502F; Abb. 159, 156), Montorsoli neben Filippino Lippi (Abb. 153/154) um (bei gegenständlich bedingter leichter Vergleichbarkeit) die über die Zeitstile hinwegreichende Beziehung der Vergleichspaare besonders deutlich zu machen. Die Zahl der Vorlagen muß leider gering bleiben. Jeder Griff in die reiche Menge florentinischer Zeichnungen würde zu weiteren Beispielen führen.

Die Schüler Michelangelos offenbaren in ihrer Großkunst deutlich genug, wodurch sie vom Lehrer generationsmäßig getrennt sind. In der Strichführung ihrer Zeichnungen jedoch zeigen sie die Florentiner Eigentümlichkeiten oft fast noch schlagender, als der Meister selbst. Die Apostelfigur auf der Kopie nach Michelangelo in den Uffizien (233)<sup>11</sup> ist in ihrem Verhältnis zum Original in London (T. 346)<sup>12</sup> ein Beispiel des fast zu einseitigen Herausstellens dessen, was auch bei Michelangelo „florentinisch“ war, durch den Schüler. In solchen Kopien bleibt, nach Wegfall alles Genialen und Abzug des überlegenen Künstlertums Michelangelos als wichtigster Ausdruckswert eben nur das Allein-Florentinische bestehen.

<sup>11</sup> Von Berenson (Nr. 1625) und besonders A. E. Popp (Belvedere VIII, Forum S. 72) als Kopie erwiesen. Von Brinckmann (Michelangelo-Zeichnungen 1925) zu Unrecht für eigenhändig gehalten (Taf. 8).

<sup>12</sup> Ganzes Blatt abgeb. Frey 12, Brinckmann 19.





Abb. 162. Vasari. Florenz, Uffizien 1182 E  
(Ausschnitt etwas verkleinert)



Abb. 163. Alessandro Allori Florenz, Uffizien 726 F  
379/290 mm

Die Kopfstudie Michelangelos – Ausschnitt aus einer frühen Zeichnung (Abb. 158) – und Bandinellis Skizze (Abb. 159) gehören, in größerem zeitlichen Abstand entstanden, zwei verschiedenen Stilstufen an. So deutlich sich das in ganzfigurigen Werken beider Künstler offenbaren würde, so klar es die Einzelform von Mund und Haar selbst in diesen Ausschnitten erkennen läßt, die zeichnerische Durchbildung, der absolute Charakter der Schraffur, ist in weitestem Maß gleichgeblieben. Das bedeutet wieder: Jene großen stilistischen Wandlungen berühren den ortsgebundenen Kern der zeichnerischen Durchformung kaum. Die auffälligste Veränderung ist eine größere Weichheit bei Bandinelli. Sie ist als Entgegenkommen gegenüber der Bedeutungssteigerung und virtuosen Hervorhebung der Linie im Manierismus zu verstehen. Gleich bleibt das Grundsätzliche: Schroffheit der Kreuzlagen, ihre knappe Zusammenfassung und Lage zueinander (Haaransatz, Wangenpartie), Vereinigung von kurzen Schraffen zu harten Bändern (Nasenrücken bei Bandinelli, Partie über dem Augenlid bei Michelangelo) usw. Ebenso könnten noch frühere Figurenstudien Michelangelos (wie die Münchener Masaccio-Kopie; Th. 380) im kleinsten der Strichgruppe mit solchen Bandinellis verglichen werden. Als sehr ausgeprägter Fall des unbeeinträchtigten florentinischen Aufbaus eines hochmanieristischen Formgebildes sei noch eine Kopfstudie Montorsolis angeführt (aus der Figurenstudie 14529F verso der Uffizien; Abb. 157): Weithin zielende, möglichst die kürzeste Entfernung wählende Linien in Nase, Profil, Halslinie; Abgrenzung der Kopfbedeckung; Zusammenhalten des Strichgerüsts in graphischen Kraftzentren (Ohr, Augenwinkel); scharf begrenzte Schraffurbänder zur Unterstreichung dieser jähren Grenzen (längs der Halslinie); Betonung der Winkelverhältnisse (Augenhöhle).



Als diese konsequente, gleichzeitig höchst sachliche und monumentale Schraffurgruppe und Linie nicht mehr das geeignetste Mittel für die Aufgaben des Zeitstils, nicht mehr sozusagen Bahn ins Gebiet zu erforschender Probleme war, mußte sie langsam veröden (Salviati, F. Morandini). Leise beginnt sich das da und dort im Manierismus anzukündigen und betrifft vor allem das 17. Jahrhundert. Den Beweis dafür sollen einige Kreidezeichnungen bringen, die damit gleichzeitig die Gültigkeit unserer Feststellungen auch für diese Technik zeigen. (Eine selbstverständliche Folge des beschriebenen Florentiner Verhaltens in der Graphik ist es, daß hier auch die Selbstwertigkeit des Zeichenmaterials zurücktritt hinter der Rolle, die es im Dienst der charakteristischen Strichbildung übernimmt.) Vasaris Strichführung (z. B. Uffizien 1182E: Lorenzo Magnifico; Abb. 162) ist oft noch ungebrochen die der Hochblüte Florentiner Zeichnung und dann förmlich unmanieristisch im Aneinanderfügen exakter Schraffurgruppen und standfester Strichbahnen.

Schon bei Al. Allori (Figurenstudie, Uffizien 726F; Abb. 163) aber wird dann die florentinische Exaktheit der Schraffur zur routinierten Gehaltlosigkeit, die Gebautheit, zweckvolle Verbundenheit der florentinischen Linie zu einem, formal immer noch ähnlichen, aber nun gleichgültig gewordenen Nebeneinander. Man verstehe richtig: Die Konstante der Florentiner Linienführung bleibt grundsätzlich bestehen; nur begann um die Zeit, in der die florentinische Kunst im allgemeinen und damit auch die Zeichnung keine wesentlichen Aussagen mehr zu machen hatte, die Stoßkraft ihrer Linie einer gleichgültigen Handhabung zu weichen. Man redete zwar weiterhin die gleiche Sprache, die ihr gemäßen Inhalte aber galten nicht mehr. Das bleibt so bis ins 18. Jahrhundert. Darum können sich Blätter Al. Alloris und Dolcis so gleichen.

Bestimmt liegen in dieser Zeit große Leistungen, auch im rein Graphischen in unserem Sinn; besonders in der in den neunziger Jahren geborenen Generation: Giovanni da San Giovanni (Uffizien 1130F; Abb. 155), Vignali (männliche Figur: Uffizien 1165F), G. B. Vanni (Johannes der Täufer, Uffizien 1140F), Furini (Uffizien 9698F; Abb. 161). Aber es ist kein Zufall, daß in dieser florentinischen Zeichnung, wenn sie zu packen vermag, das spezifische Linienempfinden der Stadt sofort wieder Sinn gewinnt und sie im Kleinen der Schraffurgruppen den eingangs beschriebenen Beispielen ähnlich wird. Ein Kopf von Giovanni da S. Giovanni (Uffizien 1130F, Abb. 155) neben Ghirlandaios Engel<sup>13</sup> (Abb. 156) gestellt zeigt das ebenso, wie ein Vergleich einer Zeichnung Furinis (Uffizien 9698F; Abb. 161) mit Filippino Lippi (Gewandstudien, Uffizien 360E; Abb. 160). Im ersten Vergleichspaar dieselben schroff zu Komplexen zusammengefaßten Schraffurgruppen, im zweiten die gerade stoßenden Hauptlinien (vgl. auch den rechts knienden Engel aus Filippino Lippis Madonnenstudie (Uffizien 147E / B. B. 1290; Abb. 153). Auch von Boscoli gibt es zwar routinierte, aber echt florentinisch kraftvolle Zeichnungen, wie die Marienkrönung in Neapel (69)<sup>14</sup>.

Da Schraffur in Florenz keinen Eigenwert als künstlerischen Selbstzweck besaß, konnte man dort, wenn sie keine Funktionsbedeutung hatte, ganz auf sie verzichten, sowohl in der rein konturierenden oder schematisch lavierten Federzeichnung des 15. Jahrhunderts (Fra Angelico usw.), als noch mehr vom Manierismus an. Es beginnt beim späten Michelangelo, daß sich die Schraffur selbst aufhebt, indem sie bis zu gleichmäßiger Flächendeckung eng nebeneinander gesetzt wird. Die „Fortuna“ des Bronzino<sup>15</sup> in den Uffizien ist ein Übergangsbeispiel. Ihr Gewand ist

<sup>13</sup> Ebenso vergleichbar Uffizien 291, I, Ghirlandaio: Heimsuchung (B. B. 871).

<sup>14</sup> Hinweis Ortolani. Vgl. Boscolis Zeichnungen in Turin.

<sup>15</sup> 609 E (B. B. 1633: „Nachfolger Bronzinos“). Abgeb. Uffizien-Publ. (Olschki 1918) Ser. V, Fasc. 1, Taf. 6.





Abb. 164. Pontormo. Florenz, Uffizien 6606 F  
(Ausschnitt leicht verkleinert)



Abb. 165. C. Dolci. Florenz, Uffizien 824 E  
(Ausschnitt leicht vergrößert)

in sehr großzügiger florentinischer Weise, ihr nackter Oberkörper aber schon in fein bis zur Flächigkeit verdichteter Schraffur durchgeführt. Andere Beispiele: Eine Aktstudie von Pontormo (Uffizien 6606 F / B. B. 2105; Abb. 164) und eine Kopfstudie von Dolci (Uffizien 824 E; Abb. 165). Daß man in Florenz bis zu so völliger Entwertung der Schraffur gelangen konnte, ist auch ein Beweis für die Zweckhaftigkeit und nicht Eigenwertigkeit, die dort die Strichgruppe wie nirgends besaß. –

Was wir im Anfang als möglich annahmen, hat sich – zunächst für Florenz – als Tatsache erwiesen: Gewisse Grundtendenzen kehren hier in der Strichführung stets wieder. Sie entsprechen wichtigen Wesenszügen der Florentiner Großkunst. Nur sind sie diesen nicht mit derselben Stetigkeit aufgeprägt, wie den Zeichnungen. Dort äußern sie sich nur zweitweise eindeutig, hier aber stets. Und sie beeinflussen und bedingen alle Erscheinungsformen der Florentiner Zeichnung mit den ihr eigentümlichen Vorzügen und Nachteilen. – Hatten wir bisher Kontur und Innenzeichnung gleich nebeneinander betrachtet, so muß zur Konturführung allein noch einiges gesagt werden:

Erstens bedingt die energische Zielsetzung der Florentiner Linie besonders eine ruckweise, scharf den wichtigsten Brennpunkten zustrebende Konturführung.

Zweitens prägt sich ihre Klarheit und Exaktheit in einem oft sogar mit übertriebener Kargheit im Dienst der Richtigkeit der Darstellung gleichmäßig durchgezogenen Kontur aus.

Drittens aber führt die Reinlichkeit der Begrenzung der Schraffurgruppen, ihre eigene Scheidung in klare Last- und Trägeteile auch zu einer Unverschmolzenheit von Kontur und Innenzeich-





Abb. 166. Umkreis Bernardo Daddis.  
Florenz, Uffizien 1 F  
(Ausschnitt leicht vergrößert)



Abb. 167. Bicci di Lorenzo?  
Sammlung Lugt (Copyright)  
265/165 mm



Abb. 168. Jacopo da Empoli.  
Florenz, Uffizien 1740 E  
(Ausschnitt leicht verkleinert)

nung, die nirgends so konsequent aufrecht erhalten wird, wie in Florenz. Woelfflins herrliches Wort, ein Kopf „ruhe in seinem Umriß, wie in einem goldenen Reif“ ist vorzüglich auf Florentiner Zeichnungen anwendbar.

Jede dieser Erscheinungen ist Spielart der gleichen Wesensform und als solche mit den anderen



Abb. 169. Pontorno. Florenz, Uffizien 6669 F  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 170. Comodi. Florenz, Uffizien 17426 F  
(Ausschnitt originalgroß)





Abb. 171. Ant. Pollaiuolo. Florenz, Uffizien 95 F  
(Ausschnitt leicht vergrößert)



Abb. 172. Jacopo da Empoli. Florenz, Uffizien 841 E  
(Ausschnitt leicht vergrößert)

eng verwandt. Daß die Mittel der Umrißbildung auf einem Blatt von Lorenzo di Bicci<sup>16</sup> (Sammlung Lugt; Abb. 167) oder einer Figurenstudie aus dem Umkreis Bernardo Daddis (Uffizien 1 F; Abb. 166)<sup>17</sup> und Entwürfen Jacopos da Empoli (Uffizien 1740 E; Abb. 168; Uffizien 3412 F: Verherrlichung Marias) oder Andrea Boscolis weitgehend die gleichen sind, wäre schon des Beweises für die Konstanz der Erscheinung genug. In allen Fällen ist die Zielstrebigkeit der das Gewand umschreibenden Linien bis zur geschlossenen Blockhaftigkeit gesteigert. Die zu Anfang erwähnte Gewandstudie Bartolommeos (Abb. 149) mag als Renaissancebeispiel zwischen jene Vergleichspaare treten. Auch Lorenzo Monaco ordnet sich trotz seiner Stillage überraschend diesem Zusammenhang ein (Abb. 151). Ebenso unerwartet ist diese Strichführung in manieristischen Blättern, da der Sinn eines manieristischen Kunstwerks im Ganzen der Einzelheit einer solchen Linie entgegengesetzt ist. Ohne weitere Beschreibungen sei auf Aktstudien Pontormos (Uffizien 6669; Abb. 169) und Commodis (Uffizien 17426 F; Abb. 170) verwiesen. Die Schroffheit und Eckigkeit ist besonders in flüchtigen Umreißen ausgeprägt (Empoli, Daddi).

Die Isolierung des Konturs – ein weiterer, konsequenter Schritt in dieser Richtung – bedeutet nicht seine wirkliche Verselbständigung, weil sie um einer darstellerischen Funktion und nicht um der übergegenständlichen Eigenwertigkeit des Konturs willen erfolgte. Selbst diese Erscheinung ist letzten Endes als Beitrag für die geringe Eigenwertigkeit, die die Florentiner Linie

<sup>16</sup> Traditionelle Zuschreibung; Katalog der ital. Ausstellung in Amsterdam 1934 Nr. 495. Im Katalog der ital. Ausstellung in Paris 1935 als „Bicci di Lorenzo“ (521).

<sup>17</sup> Rückseite der Zeichnung des „Tempelgangs Marias“ (Ferri, Kat. der Zeichnungen der Uffizien, 1890, S. 76), die wohl eine Nachzeichnung nach dem Bild aus dem Polyptychon der Uffizien darstellt (Abb. des Tafelbilds: Offner, A Corpus of Florentine Painting, Sect. III; Vol. III, Pl. XIV, 27).





Abb. 173. Ant. Pollaiuolo. Florenz, Uffizien 276 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 174. Jacopo da Empoli. Florenz, Uffizien 3389 F  
(Ausschnitt verkleinert)

besitzt, aufzufassen. Wenn in gewissen Zeichnungen Lorenzos di Bicci (Abb. 152), Fra Angelicos (etwa seinem David im Britischen Museum)<sup>18</sup>, der Pollaiuoli (Uffizien 95 F, B. B. 1901; Abb. 171), Filippinos, Botticellis, selbst Michelangelos (gewisse Blätter in Windsor), Bronzinos, Vasaris, der Sangalli<sup>19</sup>, Empolis (Schlüsselübergabe an Petrus, Uffizien 841 E; Abb. 172), Boscolis, Dolcis usw. Figuren mit einem in einer einzigen, oft ganz akzentlosen, ja gleichgültigen Linie gezogenen Kontur umschrieben sind, so heißt das, daß diese Linie nicht vom Graphischen her konzipiert wurde, sondern ganz der Darstellung, der nur sachlichen Wiedergabe untergeordnet ist. Sie offenbart auch so ihre reine Zweckhaftigkeit. Sind solche Fälle auch äußerste Lösungen, so setzen sie doch eine tiefere Bereitschaft voraus. Diese bestand aber so *nur* in Florenz. In Oberitalien ist auch das Verhältnis zwischen Binnen- und Außenzeichnung grundsätzlich anders, wie noch zu zeigen sein wird.

Aus zwei Gründen läßt sich das dritte Charakteristikum, das deutliche Getrenntsein von Schraffur und Kontur in der florentinischen Zeichnung erklären: Erstens aus der Einstellung des Florentiners gegenüber der Aufgabe der Zeichnung. Sie ist für ihn nur Mittel (wenn auch im höchsten Sinn) zum fertigen Kunstwerk oder zu einer bestimmten Erkenntnis; nicht aber Selbstzweck (mit ganz wenigen Ausnahmen im Manierismus, einem Florenz innerlich fremderen Stil, etwa beim Michelangelo der dreißiger Jahre). Eben darum ist auch für den Einzelstrich Klar-

<sup>18</sup> Berenson, Drawings, Taf. II.

<sup>19</sup> Uffizien 269 F; Franc. Sangallo (Ferri).



stellung der Form – für den Kontur ihre Umschreibung, für die Schraffur ihre Modellierung – wichtiger als sein Eigenleben.

Der zweite Grund ist die grundsätzliche Neigung des Florentiners zu klarer Scheidung überhaupt, die sich gerade hier hindernislos auszuwirken vermag. Seine graphische Arbeitsweise ist ein völlig geschlossenes System. Als solches aber bedeutet sie nur eine Möglichkeit unter anderen des graphischen Denkens, allerdings mit allen in ihr ruhenden Konsequenzen. Das kann vielleicht erst ganz klar werden, wenn als Gegensatz Zeichnungen anderer Kunstkreise analysiert sein werden.

So wird auch die Florentiner Handhabung des lavierenden Pinsels im Verhältnis zum Kontur aus den gleichen Grundprinzipien ableitbar. Die hart absetzende und scharf begrenzte Schraffur, die oft mehr in ihrer Summe als in den Einzellinien wirkt, wird – von Fra Angelico, den Pollaiuoli (Uffizien 276E, B. B. 1928, thronender Papst; Abb. 173) usw. bis über Vasari (Abb. 278) hinaus zu Empoli (Uffizien 3389F; Abb. 174), Naldini<sup>20</sup>, ja Luti<sup>21</sup>, also bis ins 18. Jahrhundert – auch durch eine Pinsellavierung ersetzt, die den Federkontur ergänzt, verdeutlicht und sozusagen architektonisch verfestigt.

So klar sich eine solche Art der Lavierung aus dem Wesen der Florentiner Zeichnung ergibt und daher fürs erste fast selbstverständlich erscheinen mag, es wird sich zeigen, daß grundverschiedene Einstellungen ebenso möglich sind. Mit gleicher Konsequenz werden wir aus dem der Zeichnung anderer Schulen eigentümlichen Charakter Lavierungen sich ergeben sehen, die den Kontur aufheben, verschleiern oder neben ihm ihre selbständige Melodie vertreten. Der so entstehende Hell-Dunkel-Gegensatz bleibt in Florenz gegenüber Blättern ähnlicher Technik in anderen Schulen ungewöhnlich hart. In Oberitalien z. B. verzahnt sich die Pinselfläche oft spielerischer mit dem Grund oder ihr Rand ist, um optisch weiche Übergänge zu erreichen, ausgewischt, fleckig endend; hier in Florenz aber beschreibt der Pinsel gern gleichmäßige Bänder mit hartem, glattem Rand, die eine Steigerung des festen Strichgerüsts der Zeichnung bedeuten (vgl. Abb. 233, 277/278).

Diese Denkweise bestimmt nicht nur die Wiedergabe des Naturvorbilds, sondern äußert sich in besonders aufschlußreicher Weise in der Art der Aufnahme fremder graphischer Vorbilder durch Florentiner. Es ist die eben beschriebene Feder-Pinsel-Technik, in die Cigoli (Uffizien 14654F)<sup>22</sup>



Abb. 175. G. L. Bernini? Bassano, Museo Civico 80.  
385/273 mm

<sup>20</sup> Skizzen in Budapest und München. Jahrbücher des Museums der Bildenden Künste in Budapest VI, 1929/30, Abb. S. 154f. (E. Hoffmann).

<sup>21</sup> Bell, Drawings . . . Christ Church, Oxford. 1914, Taf. LXIV.

<sup>22</sup> Ausführlich in Degenhart: „Zwei italienische Kopien nach Dürer“: „25 Jahre Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften“ (Festschrift), Bd. III, Berlin 1936 mit Abb.





Abb. 176. Andrea del Sarto. Florenz, Uffizien 640 E. 260/186 mm

die „Begegnung unter der Goldenen Pforte“ aus Dürers Marienleben übersetzt in äußerst bezeichnender Verkennung der speziellen graphischen Werte von Dürers Holzschnitt; einer Verkennung, die der Übertragung Dürerscher Graphik ins Monumentalfresko durch Sarto, Pontormo, Empoli unmittelbar vergleichbar und für die inneren Tendenzen dieser Florentiner Auffassung der Zeichnung aufschlußreich ist. –

Haben wir gerade diese Führung des Pinsels, das oben beschriebene Verhältnis der Pinselstreifen zum Kontur als wesensgleich erkannt dem ausgeprägt Florentinischen in Strichführung und Schraffur bei anderen Zeichentechniken, und als ebenso zeitlos florentinisch, so mag noch beispielhaft auf Fälle verwiesen werden, in denen diese Pinselführung in breiten Stegen auf die schraffierende Feder zurückzuwirken scheint.

Merkwürdig leiterartige, äußerst spröde Strichgebilde, die in ihrer Strenge letzten Endes denkbar unmanieristisch sind, konnten wir schon bei Montorsoli beobachten (Abb. 154). Hart abgeschnittene, zu Bändern zusammengefügte Schraffuren bei Michelangelo<sup>23</sup> so gut wie bei Bandinelli<sup>24</sup> (Abb. 159) bezeugen in verschiedener Weise die gleichen Tendenzen.

<sup>23</sup> Etwa Davidentwurf, Louvre (F. 24 / Brinckmann Abb. 4).

<sup>24</sup> Aktstudien in Montpellier, Oxford (Christ Church C 6 / Abgeb. Kat. Bell 1914, Taf. III). Vgl. auch unsere Abb. 157.





Abb. 177. Vasari. Florenz, Uffizien 1190 E.  
Ca. 320/240 mm



Abb. 178. Vasari. Florenz, Uffizien 1190 E.  
(Ausschnitt vergrößert)

Wann und wie weit in Florenz bewußtes Rechnen mit der Wirkung der eignen Strichführung vorliegt, ist schwer zu entscheiden; jedenfalls nur ausnahmsweise. Die Seltenheit, mit der die Zelle der Strichgruppe von Zeitstilen berührt und ihnen zuliebe absichtlich korrigiert wird, zeigt gerade an, daß es sich hier um Gebiete handelt, die außerhalb der Bewußtheitsschwelle liegen. Zeitstile aber, die der florentinischen Strichführung entgegenkommen, werden auch im Graphischen so intensiv zu Ende gedacht, daß man dann gelegentlich an Bewußtheit bis in die äußerste Konsequenz der Linienführung hinein glauben möchte. Solche Fälle – Einzelfälle! – erscheinen dann extrem florentinisch.

Einem Zentralbau, als idealem baulichen Ausdruck renaissancehafter Geschlossenheit entspricht im zeichnerischen Auf-„Bau“ etwa eine Kopfstudie Andreas del Sarto (Uffizien 640, B. B. 93; Abb. 176). Man beobachte, wie sich auf dieser Studie die Schraffur von der Nase ab in deutlich abgesetzten Gruppen über die Stirn zu Haar und Ohr hin absatzweise um das Zentrum des Gesichts ordnet um in der Schraffur des Kinns den Kreis nahezu zu vollenden. In Kopfzeichnungen Fra Bartolomeos<sup>25</sup>, Aktstudien Granaccis<sup>26</sup> begegnet ähnliches. Nur der Florentiner Strichführung waren als Bausteine eines solchen Linienkomplexes ähnlich klare Schraffurgruppen zur Verfügung, nur in Florenz bestand der Wille zu ihrer Gruppierung in diesem höchst konsequenten Sinn.

Bedeutet die Durchführung eines Renaissanceblattes in florentinischer Strichführung eine Steigerung seines Zeitstilcharakters, weil sie ihm grundsätzlich entgegenkommt, so mußte die floren-

<sup>25</sup> Uffizien 478 (B. B. 255, Gabelentz 140. Abgeb. Uffizien-Publ. Olschki, II, 2, 20). Uffizien 353 (B. B. 320, Gabelentz 47).

<sup>26</sup> Uffizien 312 (B. B. 945; nach Berenson von Granacci; in den Uffizien Franciabigio zugeschrieben). Ein weiteres Beispiel: Sartos betender Putto im Louvre (B. B. 153).



tinische Linie umgekehrt renaissance-feindliche Stilstufen umdeuten. Daß Empoli, Cigoli, Bandinelli vielfach nur unwesentlich im Kern ihrer Feder- und Pinselführung sich von Ghirlandaio, Pollaiuolo unterscheiden, bedingt in dieser Weise einen Widerspruch zu ihrer stilgeschichtlichen Stellung. Bemüht sich ein Florentiner Zeichner doch um das Fließende oder Spielerische manieristischer Linie, so schematisiert er es sofort zu exakter Verdoppelung oder Gegenüberstellung.

In einer Kreuztragung Vasaris (Uffizien 1190; Abb. 177) sehen wir viele Figurenpaare in völliger Parallelität oder spiegelgleicher Gegenständigkeit: die drei Reiterpaare im Hintergrund, die Köpfe der Frauen vorne (zweimal Dreiviertelansicht mit Kopftuch, zweimal reine, sehr ähnliche Profile), die beiden Bärtigen über Christus. Und diese Erscheinung wiederholt sich im kleinen in Vasaris Strichführung überall: er gefällt sich in schwierigen Parallelführungen besonders komplizierter Linien und in spiegelartigen gegenstelligen Kurven und Linien in einer Weise, die nur bewußt sein kann (und von dem selbstverständlichen, spontanen Linienspiel nordischer Zeichnung grundsätzlich verschieden ist). Als Beispiel ein Ausschnitt (Abb. 178)<sup>27</sup>. Man beachte das Verhalten der Linien auf dem Rücken des Kriegers, besonders auf den Schulterblättern. In einer solchen Zeichnung versteinert (in immer noch statischer Strichführung) spielerische Geziertheit im gleichen Maße, wie wir in Florenz in anderen Stilperioden monumentale Linien hatten blockhaft „versteinern“ sehen. –

Heben wir ganz kurz zusammenfassend Einzelnes nochmals hervor, so zeigte sich – und wird desto deutlicher werden, wenn erst andere Zeichenschulen verglichen sind –, daß vom Konstruktiv-Formalen, nicht aber vom Liniengefühl herkommendes Durchdringen der Zeichnung die wesentliche Stärke der Florentiner Graphik ist und daß der Florentiner in der Zeichnung weniger eine künstlerische Endform erkennt (mit seltenen Ausnahmen, die dann einer Florenz innerlich ferner stehenden Stilstufe, wie dem Manierismus, angehören), sie ihm vielmehr fast nur Vorstufe bedeutet zum Bild, Zugang zur Lösung eines Problems, Klarstellung eines Gedankens, zur Beherrschung einer Form. Im Zusammenhang damit erklärt sich seine relative Gleichgültigkeit gegenüber den Vorzügen und Reizen der einzelnen Zeichenmittel. Daß gerade diese in ganz anderer Weise genutzt, wertvoll gemacht werden können, wird der Vergleich mit Oberitalien zeigen.

Es kann kein Zweifel bestehen, daß etwa die in Florenz, wie wir sahen, stets häufige Verbindung von Feder und Pinsel, wie sie etwa im Umkreis der Pollaiuoli üblich war, vom Standpunkt der Ausnutzung der Möglichkeiten einer graphischen Technik aus gesehen, die phantasiöseste war, so geeignet sie gerade für bestimmte Zwecke der Florentiner sein mochte. Und daß wir beispielsweise von Sarto kaum Federzeichnungen besitzen<sup>28</sup>, ist einer von zahlreichen Fällen einseitiger Bevorzugung einer Technik durch die einzelnen florentinischen Künstler, die für einen Oberitaliener in dieser Weise unbegreiflich war.

Hinter all dem steckt die Ökonomie einer Einstellung, der die Zeichnung kaum je zur Aufgabe an sich werden konnte. Darum auch die ungeheure, fast schematische Schlichtheit, die dem florentinischen Strich – etwa in Metallstiftzeichnungen Pontormos, Bronzinos, des späten Michelangelo (um eine bisher nicht genannte Technik zu vergleichen) – so großen Reiz verleihen kann (vgl. Abb. 164). Sie kann sich steigern bis zu solcher selbstverständlich-einfachsten Handhabung der Zeichenmittel und unauffälligen Bildung der Strichgruppe und Linien, daß es oft schwer

<sup>27</sup> Ein typisches Beispiel solcher Strichführung ist auch die Darstellung Davids und Goliaths von Fr. Salviati in der Bibliothek von Turin (15664).

<sup>28</sup> Ausnahme: Jünglingskopf, Uffizien 34F (B. B. 57).



ist, ihre auszeichnende Besonderheit zu zeigen. Gelegentlich fällt es leichter zu beschreiben: Florentiner Linie sei nicht . . . und nicht . . . Und ihre Schönheit liegt gerade darin!

Was hier als gleichbleibende Erscheinungsformen der Florentiner Graphik beschrieben und als stetige Offenbarung des Wesens Florentiner Kunst überhaupt angedeutet wurde, darf nicht bei aller, in Florenz bloß entstandenen Graphik vorausgesetzt werden. Es gilt vielmehr nur für die Künstler, die wirklich gebürtige Florentiner waren, so, daß bei eingewanderten Nichtflorentinern deren Fremdes in diesen intimsten, unwillkürlichen künstlerischen Äußerungen sich trotz anderweitigen Angleichungen erhält und in der Strichgruppe ihre andere Herkunft verrät. Umgekehrt verliert der Florentiner Künstler, selbst wenn er seinen Kunstkreis ganz verläßt, diese seine graphische Grundhaltung, als angeborene Ausdrucksmöglichkeit zuletzt. Mit ihrer Unbewußtheit wird es zusammenhängen, daß sie sich äußeren Einflüssen und Umstellungen gegenüber am wenigsten nachgiebig erweist. Wir werden diese Erscheinung in anderen Kunstkreisen sich wiederholen sehen.

Unter fremden, in Florenz tätigen Künstlern sei hier nur an den Veronesen Giacomo Ligozzi erinnert. Schon daß er die stete Verwendung von Gold in seinen weit ausgearbeiteten Zeichnungen nie ablegt, ist ein Symptom unflorentinischer Materialfreudigkeit. Auf das Oberitalienische in seiner Strichführung werden wir zurückkommen (Abb. 252). Oder: In der Nachfolge Domenico Venezianos treffen wir in Florenz auf Naturstudien, die meist mit Uccello in Zusammenhang gebracht werden<sup>29</sup>. Die Problemstellung in ihnen ist florentinisch, in der Ausführung auf blauem Naturpapier in sehr flüssigem Pinsel zeigen sich venezianische Elemente. Dieses Verhältnis führt zu der Vermutung, die Skizzen könnten vielleicht von einem in Florenz tätigen Venezianer stammen. Vielleicht gehören sie in unmittelbare Nachbarschaft Domenicos, als gemeinhin angenommen wird. Ohne daß sie von ihm selbst zu sein brauchten, hat man sich Studien von ihm wohl ähnlich und ihn als Zeichner als einen Bewahrer Venezianer Auffassung der Linie auch in Florenz vorzustellen, bei all seinem Eingehen auf die großen Problemstellungen seiner neuen Heimat. Noch Battista Franco verfärbt Michelangelos Strichtechnik ins Venezianische<sup>30</sup>.

Als Gegenbeispiel sei an die in Rom arbeitenden Florentiner mit Michelangelo an der Spitze erinnert. Selbst Bernini, in Neapel geboren, aber Florentiner Abstammung, bleibt in seinen Feder-Pinsel-Zeichnungen Florentiner. Das gilt z. B. für seine Obeliskentwürfe in ihrer exakten Konturierung, fast harten Umrissenheit der einzelnen Pinselpartien; gilt für die eckige, zielsichere Federführung in gewissen Figurenstudien<sup>31</sup>. Ebenso für den hier zum erstenmal publizierten Entwurf zum Reiterdenkmal Ludwigs XIV. in Bassano<sup>32</sup> (Abb. 175). Bedenkt man die florentinische Abstammung seines Vaters, die stets florentinische Grundhaltung von dessen Plastik, so nimmt es nicht wunder, daß gerade diese intimsten künstlerischen Äußerungen seines Sohnes florentinisch blieben. Vergleiche von Architekturmotiven Lorenzo Berninis und Borrominis zeigen ins Große geweitet den Unterschied zwischen oberitalienischer und florentinischer Strichführung, wenn auch vielleicht nicht im selben Maße eindeutig ablesbar<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Vgl. Berenson Nr. 2773 ff. und W. Boeck, *Old Master Drawings VIII*, 1933, p. 3. U. E. besteht von diesen Skizzen auf blauem Papier aus keine Beziehung zu den gesicherten Zeichnungen und zu den Bildern Uccellos, die diese Feststellungen ihres landschaftlichen Charakters ohne weiteres entkräften könnte.

<sup>30</sup> Vgl. Hadeln, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Taf. 6 und unsere Abb. 245.

<sup>31</sup> Brauer-Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 1931, Abb. 13, 21.

<sup>32</sup> In Bassano alte Zuschreibung an Bernini. Wir halten es für möglich, daß die Zeichnung original ist. Sollte sie die Nachzeichnung nach einem Entwurf sein, so müßte man sich diesen technisch ähnlich durchgeführt denken.

<sup>33</sup> Vgl. etwa die Gesimsbildung in der Scala Regia und in Maria dei Sette Dolori (Dagobert Frey, *Architettura Barocca*, Roma-Milano; Taf. 104, 129). Berninis klar geschiedene Einzelteile von Bogen und Gesims sind bei Borromini in einheitlichem Schwung zusammengezogen.





Abb. 179. Leonardo da Vinci. Florenz, Uffizien 8 P (Ausschnitt vergrößert)

So sehr die florentinische Strichführung in ihrer zeitlichen Konstante ihre Kraft erweist, ihre räumliche Expansionskraft ist gering. Voraussetzung florentinischer Problemstellung, konnte sie nicht so wie deren Ergebnisse anderwärts übernommen werden. Darum die allseitige starke Ausstrahlung der florentinischen Kunst in ihren Resultaten, ihre inselgleiche Abgeschlossenheit aber gerade in diesen unnachahmlichen Bereichen der Zeichnung. Wir werden innerhalb Mittelitaliens Umbrien mit Siena sich enger berühren sehen als mit Florenz. Die Verbindungslinien zwischen westlichem und östlichem Mittelitalien laufen wie im Bogen um Florenz herum. –



Abb. 180. Leonardo da Vinci. Windsor Castle 12660 (Ausschnitt verkleinert). Copyright by H. M. The King of England



Leonardos Stellung ist vielleicht damit erklärbar (Abb. 179/180). Seine Strichführung fügt sich nicht ganz der grundsätzlichen florentinischen Haltung ein und steht in manchem Westtoskanischem (Siena) näher. Nur seine Herkunft und Abstammung aus Vinci kann der Grund sein. Die Tatsache, daß er die großen Aufgaben der Florentiner Kunst zutiefst erfaßte und einer ihrer allergrößten Deuter und Förderer war, soll damit nicht angetastet werden. Ist aber die leicht mundartliche Verschiebung, mit der er vorträgt, schon in der, florentinischer Konsequenz entgegengesetzten vielfachen Unvollendetheit seiner Werke, in einer Florenz im allgemeinen fremden Schönlinigkeit und Schönfarbigkeit in seinen Bildern zu ahnen, so wird sie ganz deutlich wieder erst in der kleinen Strichgruppe der Zeichnung als dem Baustein für das Gesamtwerk.

Kaum irgendwo findet sich in Leonardos Zeichnungen einer der rein sachlich umschreibenden Konturen oder ausschließlich funktionsklärenden florentinischen Umreißen. Über der Zweckhaftigkeit, die stetige Gültigkeit für den Kontur in der Florentiner Zeichnung besitzt, steht bei Leonardo meist noch eine stärkere Eigenbetontheit des Strichs, die sich zumindest in zartester, nicht so zwecknaher Auflockerung des strengen Aufbaus der Florentiner Linie andeutet. Und weil auch seine Schraffur nicht an der bis ins letzte klaren Architekturhaftigkeit der reinflorentinischen Zeichnung teilnimmt, sondern vieldeutiger, verbindlicher, aus sich heraus variabler ist, vermag sie eine innigere Verbindung mit dem Kontur einzugehen an Stelle der prägnanten Scheidung in der stadtflorentiner Graphik. All das sind Züge, die auch der Sieneser Zeichnung nicht fremd sind. Von den „Florentiner Zeichnern“ nähert sich nur Leonardo im Linienduktus der Zeichnung den graphischen Möglichkeiten eines Francesco di Giorgio in ihrer Vielfältigkeit<sup>34</sup>. Dem steht nicht im Weg, daß er, verglichen mit *reinsienesischer* Graphik, wieder verhältnismäßig florentinisch erscheint<sup>35</sup>.

Und die Untermischung mit nichtflorentinischen (westtoskanischen) Elementen war es wohl weitgehend, die die Entstehung der großen Leonardoschule im westlichen Oberitalien als graphisch selbständigem Gebiet ermöglichte. Ein reiner Florentiner hätte dort kaum ähnliches Verständnis gefunden. Von den typischen Umbildungen, die sich Leonardo dabei gefallen lassen mußte, wird noch zu sprechen sein. –

Diesen Feststellungen der Beziehung zwischen Herkommen und graphischem Vorstellungsvermögen von Künstlern entspricht es, daß bei Raffael während seines Florentiner Aufenthalts zwar eine bemerkenswerte Brechung seiner umbrischen Linienauffassung eintrat, daß er aber in Rom, einer Stadt ohne wirkliche graphische Tradition, wieder die graphische Haltung seiner Heimat annahm. Wir kommen damit zur Betrachtung der Zeichnung von Umbrien.

## b) UMBRIEN

Die Art, wie Raffael auf florentinische Zeichenweise reagierte, ist sehr aufschlußreich. Er mußte als Graphiker so feinfühlig sein, wie er als Künstler überhaupt groß war, um – wenigstens so weit,

<sup>34</sup> Vgl. die Linienführung in der Aktstudie Franciscos in den Uffizien (131 E verso, Degenhart Zeitschrift f. Kunstgeschichte, 1935, S. 110, Abb. 12) mit Leonardos Leda in Weimar (A. E. Popp, Leonardo-Zeichnungen 1928, Taf. 61, Bodmer, Klassiker der Kunst, Taf. 329). Vgl. ferner: Franciscos Engelstudie aus Uffizien 318, III (Degenhart p. 111, Abb. 14) mit Leonardos Engeln auf den Studien der Anbetung des Kindes in Venedig (Popp, Taf. 17 und besonders Taf. 18, Bodmer, Taf. 128/129) und Franciscos Akt (Uffizien 131 E recto, Degenhart, p. 110, Abb. 11) mit Leonardos Studien in der École des Beaux-Arts (Popp, Taf. 12, Bodmer, Taf. 137 [und 130 ff.]), Felsbildungen bei Francesco (l. c. Abb. 27) mit solchen Leonardos usw. – Wie viel mehr dekorative Eigenartigkeit steckt aber schon in seiner frühesten Landschaft (unsere Abb. 179), als in irgendeinem rein florentinischen Blatt und wie steigert sich ihr lyrischer Gehalt bei aller toskanischer Klarheit etwa in der Studie eines Wasserstrudels in Windsor (Abb. 180, ganzes Blatt, Popp, Taf. 79, Bodmer, Taf. 337) zu betont graphischer Schönheit, die Florenz selbst in dieser Weise nicht anstrebte.

<sup>35</sup> Degenhart, l. c. p. 124.



als er es tat – sogar den graphischen Unterbau der fremden Schule zu errahnen. Der Reiz seiner in Florenz entstandenen Studien liegt darin, daß florentinische Strichbildungen wie eine dünne Haut über ihrem umbrischen Kern liegen. Das Wesen der florentinischen Linienführung, ihre zum Äußersten drängende Konsequenz, erfaßt er nicht von innen her. So mußte er bei der Verwendung bloß ungefähr ähnlich erscheinender Strichgruppen stehenbleiben.

Dank – möchte man in diesem Fall sagen – des Fehlens der bauenden Tendenzen des Florentiners vereinigt er so in diesen Blättern die schöne Gleichmäßigkeit der umbrischen Zeichnung, wie sie aus Peruginos Blättern bekannt ist und gleich genauer definiert werden soll, mit einiger Herbeheit der Florentiner Strichziehung, die durch einen sehr typischen Mangel an letzter Konsequenz ins Liebliche übersetzt wird. Dadurch entsteht – einmalig – jener wundervoll silbrige, duftig-spröde Gesamtklang von Raffaels florentinischen Blättern. So wichtig die Problemstellungen von Florenz für ihn wurden und blieben, die Annäherung an florentinische Strichführung konnte für den Umbrier nur eine Episode sein, die seltsam genug ist. Wie vorübergehend sie war, zeigen die römischen Zeichnungen, in denen ein merkwürdiger Wiederdurchbruch des Umbrischen vor sich geht<sup>36</sup>, so daß nun viele Blätter in gewissen Strichbildungen jenen der vorflorentiner Zeit näher stehen, als den florentinischen.

Beispiel einer „Florentiner“ Zeichnung: Raffaels Skizze eines gekreuzigten Schächers (Paris, Abb. 183)<sup>37</sup> ist mit in sich harten und voneinander beinahe schroff abgesetzten Schraffurgruppen gearbeitet. Was sie trotzdem von Florenz trennt, ist, daß mit einem festen Zusammenfügen der Bauglieder, d. h. der Schraffurgruppen, nicht Ernst gemacht ist. Alles bleibt unverbundener, „unverbindlicher“. Allerdings verleiht gerade das solchen Blättern ihren eigentümlichen Reiz unter ihren wirklichen florentinischen Nachbarn.

Ein Gegenbeispiel aus der Zeit der Arbeit an den Stanzen: Ein Akt aus einem Entwurf zur Disputa (Frankfurt, Abb. 184)<sup>38</sup>. Die Schraffur hat jenen mehr bauenden Charakter wieder abgelegt, auch ihr Verhalten gegenüber dem Objekt ist wieder wesentlich untektonischer geworden. Sie erzeugt in gleichmäßiger, beruhigt füllender Weise vor allem durch Kreuzlagen, die parallel und im rechten Winkel zum Kontur stehen, ein nur mäßig plastisches Bild der Körperoberfläche – alles Züge, die wir bei Perugino wiederfinden werden. Besonders die Schattenpartien des Torso und zurückliegenden, beschatteten Schenkels, hier wie dort, sind zum Vergleich geeignet. Die römische Zeichnung zeigt konturparallele, lang hinziehende Wellenlinien, die von gleichmäßigen, ungefähr horizontalen Lagen überschritten sind, zu denen z. T. nochmals Strichgruppen im Winkel von 45° treten.

Die breite Raffaelschule und ihre Stecher knüpfen damit eigentlich an den wieder mehr umbrischen Raffael an<sup>39</sup>. Dieser war schulbildend, dessen Kompositionen hatten die Kraft zu allgemeinerer Beeinflussung, weil sie durch neue Einheitlichkeit überzeugend waren in einer Weise, die auch durch die Strichführung der römischen Zeichnungen spürbar wird. Eine Zeichnung der Raffael-Schule, wie die hier abgebildete aus dem Zusammenhang der Stanzen<sup>40</sup> (Uffizien 514 E; Abb. 182), besitzt tatsächlich wieder Peruginos Linienduktus, obwohl sie einer anderen Stilstufe angehört. Vorbild aber war die römische Zeichnung Raffaels.

<sup>36</sup> Fischel, Raffael-Zeichnungen, Abb. 5, Text p. 226, sagt, wir fänden in den Studien zum Parnaß „plötzlich wieder einen Umbrier an der Arbeit“.

<sup>37</sup> Fischel, Taf. 183.

<sup>38</sup> Ganzes Blatt: Fischel, Taf. 269.

<sup>39</sup> In der Großkunst Raffaels aber hörten bezeichnenderweise die Auseinandersetzungen mit Florenz nicht auf (Michelangelo; vgl. Panofsky, Z. f. b. K. 1927/28: 241, Anm. 9). Vielleicht beruht die Antagonie Raffael-Michelangelo auch in Michelangelos innerer Fremdheit gegenüber einer Kunst, die im Kern grundsätzlich anders gebaut war und mit anderen Grundelementen schaffen mußte, obwohl sie äußerlich Kompromissen nicht abgencigt war.

<sup>40</sup> Ganzes Blatt: Fischel VII, Abb. 268.





Abb. 181. Raffael. Florenz, Uffizien 1477 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 182. Schule Raffaels. Florenz, Uffizien 514 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 183. Raffael. Paris, Louvre 3880. 360/238 mm



Abb. 184. Raffael. Frankfurt, Stadel 379 (Ausschnitt verkleinert)



Dem Zustandekommen von Raffaels florentiner Strichführung – zum Vergleich noch einen Ausschnitt aus einer Kopfstudie (Uffizien 1477; Abb. 181<sup>41</sup>) – hatte eine zu komplizierte Verbindung zweier Möglichkeiten zugrunde gelegen, um ihr ähnliche Nachfolge zu sichern. Einfachheit und Einheitlichkeit dieses umbrisch-römischen Liniensystems kommt ihm nun nicht nur in Bezug auf seine leichte Lehrbarkeit zugute, sondern sein ganzer Charakter macht es für den Stich ungleich geeigneter, als Raffaels Florentiner Zeichnungen<sup>42</sup>. Darum spiegelt sich die Verwandtschaft der Strichbildung von Raffaels frühen und späten Zeichnungen auch in der Ähnlichkeit der graphischen Struktur der Zeichnungen seiner Nachfolge in Umbrien *und* in Rom wider. Aber nicht nur seiner umbrischen Nachfolger, sondern auch seiner umbrischen Vorgänger. Dadurch bestätigt es sich: Es war nicht speziell Raffaels persönlicher Zeichenstil, der in seiner umbrischen und seiner römischen Umgebung gepflegt wurde, sondern er selbst war wieder Träger einer prinzipiellen graphischen Ausdrucksmöglichkeit, die ihm als künstlerische „Mundart“ seines Kunstkreises schon angeboren war. –

Wir stellten Raffael an die Spitze der Betrachtung umbrischer Strichführung, weil sich gerade in der Berührung dieses größten Umbrers mit Florenz die Unmöglichkeit eines Abwerfens angeborenen graphischen Vorstellungsvermögens (als der ersten Verfestigung autonomen künstlerischen Denkens einer Landschaft) erkennen läßt. –

Dieses „Umbrische“, die Basis von Raffaels Strichführung, über einen so großen Zeitraum hin zu verfolgen, wie es für „Florentinisches“ geschah, ist allerdings nicht möglich. Das Material ist hier in der Frühzeit ganz lückenhaft und setzt erst mit Perugino in breitem Fluß ein. In ihm findet das Stetige umbrischen Liniengefüges seine einfachste und verständlichste Prägung. Und wie sich von Zeichnungen der Michelangeloschule zeigen ließ, daß sie nicht mehr das Geniale des Meisters besitzen, sondern nur noch dessen Florentiner Basis – diese aber desto deutlicher – offenlegen, so bleibt auch in Blättern aus der Werkstatt Peruginos von all dessen auszeichnenden Eigenschaften nur die umbrische Struktur übrig, in förmlich aufdringlicher Gleichgültigkeit. Doch sind darum gerade solche Blätter zur Analyse der umbrischen Strichbildung besonders geeignet; sie geben sie in der Reinheit (aber auch Fadheit!) destillierten Wassers (Uffizien 405 E; Apostelgruppe, Abb. 185).

Der sanfte Schwung von Peruginos Gestalten, ihre Reihung ohne Akzentsetzung oder feste tektonische Verbundenheit entspricht seiner konturparallelen, gleichmäßigen, Härten weitgehend vermeidenden Strichführung in der Zeichnung. Wohl entsteht als Gemeinsamkeit mit dem florentinisch-mittelitalienischen ein statisches Strichgefüge<sup>43</sup>, ein tragender Linienverband im Dienst gegenständlicher Klarheit. Aber es fehlt die drängende Kraft der Florentiner Strichgruppe. Viel rechtwinklig in keinen Quadraten sich kreuzende Vertikal- und Horizontalschraffur gibt einen „Aufbau“ in mittelitalienischem Sinn. Doch ist er hier flächiger, netzartiger gegenüber der plastischen Schärfe der Florentiner Schraffur. Auch rechnet der Umbrer gegenüber gleichzeitigen

<sup>41</sup> Auch hier beachte man die „Störungszonen“ an Kinn, Hals, Auge, wo Strichgruppen in besonders harter Weise sich stoßen, ohne sich zu prägnant florentinischem Verband zu eilen.

<sup>42</sup> Überhaupt hängt mit der geringen Übersetzbarkeit selbst der rein-florentinischen Strichbildung in die Druckgraphik der Mangel an bedeutenden Stechern in Florenz zusammen. Nicht zufällig ist darum das Anknüpfen der Druckgraphik besonders an den römischen Raffael; ebensowenig aber die Tatsache, daß der wichtigste dieser Stecher Bolognese war: Die meisten großen Meister der italienischen Druckgraphik waren, aus noch zu zeigenden Gründen, Oberitaliener. Und die, wie wir sehen werden, streckenweise Annäherung der Strichbildung Bolognas an die des benachbarten Umbrien konnte niemand für die Übertragung der römischen Zeichnung Raffaels in den Stich geeigneter machen, als einen Bolognesen – Marc Anton.

<sup>43</sup> Die trotzdem starken Gemeinsamkeiten der mittelitalienischen Schulkreise im Aufbau der Zeichnung wird erst eine Gegenüberstellung Gesamt-Mittelitaliens mit Oberitalien deutlich machen.





Abb. 185. Peruginos Werkstatt. Florenz, Uffizien 405 E  
(Ausschnitt in Originalgröße)



Abb. 186. Pinturicchio. Florenz, Uffizien 377 E  
(Ausschnitt in Originalgröße)



Abb. 187. Cherubino Alberti. Florenz, Uffizien 92170 F  
(Ausschnitt kaum verkleinert)



Abb. 188. Baroccio. Florenz, Uffizien 1413 E  
(Ausschnitt etwas vergrößert)



Florentinern anders und stärker mit der Farbe und diese Gesinnung bedingt die Verschiedenheit seiner Schraffur mit. Die Gleichmäßigkeit und Flächigkeit, mit der sie über den Dingen liegt, entspricht umbrischem Farbgeschmack und bedeutet einen Florenz fremden Wert<sup>44</sup>.

Bewegungszüge aber werden, auch im Gegensatz zu Florenz, durch diese Schraffur (etwa in den Gewändern) nicht unterstrichen. Jede Einzelheit zeigt, daß der Strich hier als Gerüst, Skelett des Aufbaus oder der plastischen Form eines Gesichts, einer Figur weniger bedeutet als in Florenz. Die Faltenecken z.B. werden in Florenz gerade durch die Leitung der Linien zu Kraftzentren, Strahlungspunkten. Es sei nur an die Giottofolge, Ghirlandaio oder Filippino, Fra Bartolommeo als Vertreter verschiedener Stilstufen zurückerinnert. Hier in Umbrien sind sie einem gleichmäßigen Linienempfinden eingebunden und ornamentaler untergeordnet. (Pinturicchio [Uffizien 377 E; Studie zweier Mädchen; Abb. 186], Perugino<sup>45</sup>.)

So gering flüchtiger Beobachtung der Abstand zwischen einer Kopfzeichnung Ghirlandaios und Pinturicchios (vgl. Abb. 156 und 186) erscheinen mag, in der Strichführung und ihrem Zusammenwachsen offenbaren sich tiefgehende Unterschiede: Bei Ghirlandaio stoßen die Schraffurgruppen hart zusammen, bei Pinturicchio begegnen sie sich weich; dort bestehen sie aus parallelen Geraden, hier sind sie mit milder nebeneinander liegenden Kurven untermischt, ohne ähnlich abrupte Richtungsänderungen. Dementsprechend ist dort der Kontur am Kopf zum klaren Halbkreis durchgezogen oder in scharfe Gerade geschieden; beim Umbrer ist er eine viel unbestimmtere Linie, der an einer ähnlich schroffen Klarstellung der Horizontalen in Kinn, Mund, Nase nicht gelegen ist. Großartig florentinisch der Linienbrennpunkt am Haaransatz über der Stirn, wo sich der Halbkreis des Kopfes und die Vertikale des Gesichts begegnen und scheiden; beim Umbrer dagegen ein schönes Nebeneinander, kein geschehenes Ineinandergleiten selbstgültiger Einzellinien, ein leichtes Sichberühren sanfter Schraffurflächen. Es sei dem Leser überlassen, diese vergleichende Beobachtung auf die Haarbildung zu übertragen; am Gewand beider Figuren ließe sie sich ebenso durchführen. Man achte dabei auch auf das zwar gegenstandsbedingte und -getreue, aber zufälliger und weniger „zielsichere“ Durchziehen der umbrischen Konturen. Im übrigen begnügen wir uns damit, für einen ähnlichen Vergleich von Köpfen Peruginos und Bandinellis auf die Abbildungen zu verweisen (Abb. 185 und 159). Die Wahl der rechten Ausschnitte läßt es nach den obigen Beschreibungen hinreichend erscheinen, wenig anzumerken: Ist eine Liniengruppe an der Wange, in der Augenhöhle nicht die Abstraktion prinzipieller künstlerischer Einstellung jeder der beiden Landschaften? Und zwar als „Graphik“ im wörtlichen Sinn und als „graphische Wiedergabe“ im übertragenen, vergleichbar der Kurve einer graphischen Darstellung, die unmittelbar über deren Inhalt aussagt. (Ähnlich, wie wir hier die Linie betrachten, mag übrigens der Philologe einer Lautverschiebung als Ausdruck von Sprachgesetzen nachgehen.) Die Ungleichzeitigkeit beider Zeichnungen ist kein Beweis gegen, sondern gerade für die Richtigkeit der Schlüsse aus unseren Analysen: Ortsstil erweist sich erneut als Konstante gegenüber dem Wechsel der Zeitstile und Künstlerpersönlichkeiten. Ersterer ist wie ein gleichbleibender Nenner von Brüchen, in denen letztere sich verändernde Zählersummen sind. –

Unsere Betrachtung zeigte die Stetigkeit umbrischer Strichführung bisher über die Zeitspanne von drei Generationen hin von Perugino bis zur Raffaelfolge. Bis ins 18. Jahrhundert vermögen wir ihre Eigentümlichkeiten weiterzuverfolgen.

<sup>44</sup> Als Beispiel einer Silberstift-Zeichnung die Kopfstudie 1895-9-15-597 des Brit. Mus.; vgl. Fischel, Zeichnungen der Umbrer, Jahrb. d. Preuß. Ks., Beiheft 1917, Abb. 131. Auch hier ist die Strichelung in den Fresken selbst, ähnlich wie in Florenz, der Schraffur der Zeichnungen der Schulen ähnlich.

<sup>45</sup> Abb. des ganzen Blattes: Fischel l. c. Abb. 272.





Abb. 189. Livio Agresti. Florenz, Uffizien 11886 F  
377/234 mm



Abb. 190. Santi di Tito. Florenz, Uffizien 842 E  
(Ausschnitt verkleinert)

Livio Agresti (gest. 1580,<sup>46</sup> Uffizien 11886 F; Abb. 189) zeichnet in weithin gezogenen Gruppen gerader oder sanft geschwungener Parallelen, mit gelegentlichen Kreuzlagen, exakt, wenig kraftvoll in der Haltung des Einzelstrichs, im Nebeneinander der Schraffurfelder und im netzartigen Überspinnen ganzer Partien (trotz der Ableitung der Figur von Michelangelo)<sup>46a</sup> Perugino verwandt.

Cristofano Gherardi Doceno (1508–56)<sup>47</sup>, Freund und Gehilfe Vasaris ist diesem gegenüber trotz starker Beeinflussung weich in der Konturführung, dekorativer in der Schraffur seiner Zeichnung. (Z. T. umbrische Kreuzlagen.)

Weit wichtiger ist aber das Auftauchen unzweideutig umbrischer Elemente – im Sinn der Zeichnung Peruginos – in Skizzen Baroccios (1528–1612). Denn in der Malerei beider besteht irgendwelcher innerer Zusammenhang nicht<sup>48</sup>. Die Schraffur auf einer Madonnenstudie der Uffizien (1413 E; Abb. 188) ist in ihrer etwas matten Gleichmäßigkeit, dem Gitter der Kreuzschraffuren und ihrem flächenhaften Verhalten gegenüber dem Objekt vom Geiste Peruginos. Die weichen und konturparallelen Vertikalschraffuren in Verbindung mit gleichmäßigen Bogenparallelen und flächigen Flecken von Kreuzlagen, die gewissen Aktzeichnungen Baroccios eigentümlich sind, zeigen dieselbe Verwandtschaft mit Peruginos Zeichenweise (Grablegung, Uffizien 1417 E<sup>49</sup>). Ähn-

<sup>46</sup> Aus Forlì; wir schließen die östlichen Nachbargebiete Umbriens hier mit ein.

<sup>46a</sup> Sixtina, Aminadab.

<sup>47</sup> Zeichnungen in den Uffizien 578 F – 582 F.

<sup>48</sup> Während B. in Urbino geboren ist, gehen die Wurzeln seiner Familie nach Mailand. Früh bestanden aber schon bei seinen Vorfahren Verbindungen zu Urbino. Bei ihm selbst vermischen sich Züge seiner umbrischen Heimat und des Ursprungslandes seiner Familie. Auf lombardische Nachklänge in seiner Zeichnung werden wir noch zu sprechen kommen.

<sup>49</sup> Vgl. von Perugino den Nackten mit Rind auf der Schulter, Oxford Ashmolean Mus.; Fischel I. c. Abb. 138.





Abb. 191. Federico Zuccari. Florenz, Uffizien 3508 F  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 192. Maratta. Berlin, Kupferstichkabinett 7712  
(verkleinert)

liches begegnet auch bei Santi di Tito<sup>50</sup>, trotz dessen Florentiner Schulung: Grablegung Christi (in den Uffizien, 842E; Abb. 190<sup>51</sup>) oder Madonna und Heilige (Turin 15682), wo möglichste Parallelität von Kontur und Innenzeichnung erstrebt wird.

<sup>50</sup> 1538–1603. Aus Borgo S. Sepolcro.

<sup>51</sup> Ferner: Entwürfe zu seinen Fresken im Vatikan: Uffizien 7717F; abgeb. G. Arnolds, Santi di Tito, Arezzo 1934, T. XII u. a.



Abb. 193. Simone Cantarini. Florenz, Sammlung Santarelli 4149  
139/173 mm



Abb. 194. Pietro da Cortona. Paris, Louvre 471  
(Ausschnitt ungefähr originalgroß)



Verwandte, typisch umbrische Elemente sind in Federico Zuccaris Linienführung festzustellen. Bei der Durchsicht seiner Dante-Illustrationen (Uffizien) stößt man stets von neuem auf die nun bekannten, als umbrisch charakterisierten Strichgruppen. Erwähnt sei die Durchführung des ganzen Hintergrunds auf der Illustration zum Ende des 12. Purgatorio-Gesangs (Uffizien 3521F), besonders die Schraffur des Felsens rechts in gleichmäßigen, locker aneinander schließenden Gruppen sanft gekrümmter Parallelen. Typisch ebenso die Bildung der Kreuzlagen, die in der Abbildung zum Ende des 4. und Anfang des 5. Gesangs des Purgatorio (Uffizien 3508F; Abb. 191) die Gestalten hinterholen. Mit dem gleichen Netz schräger und z. T. leicht gekrümmter Schraffuren umgibt man schon zur Zeit Peruginos die Figuren (Beispiel ein Skizzenblatt aus Peruginos Nachfolge in der Sammlung Königs (I 532<sup>52</sup>).

Vollends „peruginesk“ mutet ein Ausschnitt aus einer Aktstudie des Cherubino Alberti (Uffizien 92170F; Abb. 187) an, der aber wie F. Zuccari schon in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinüberreicht. Hält man ein Blatt Peruginos daneben, so offenbart sich das gleiche Verhältnis der Schraffurfläche zum Körper; vergleicht man gar zwei kleine Ausschnitte, die nur ein Stück Schraffur umschließen, miteinander – etwa vom Schenkel des Akts Cherubinos und vom Gewand eines Apostels Peruginos (Abb. 185) – so zeigt sich eine so weitgehende Ähnlichkeit der Strichführung, daß innerhalb dieser Ausschnitte sogar die Unterscheidung der durch 100 Jahre getrennten Künstler schwierig würde.

Ein weiteres halbes Jahrhundert trennt Simone Cantarinis Geburt (1612) von der Cherubinos. Dennoch und trotz seiner vielfachen Berührung mit nicht-umbrischer, besonders oberitalienischer Kunst, liegt in der Linienführung seiner Feder- und Kreidezeichnung umbrische Struktur offen zutage, wie mit der hier abgebildeten Marienkrönung (Sammlung Santarelli 4149; Abb. 193) bewiesen werden mag<sup>53</sup>.

Sassoferrato (gest. 1685) sei noch besonders hervorgehoben, obwohl bei ihm eine Strichführung, die wichtige Einzelheiten mit den Umbrern schon des 15. Jahrhunderts gemeinsam hat, am wenigsten überrascht. Greift er doch auch in seinen Bildern – farblich, wie kompositionell und in den Typen – bewußt auf Raffael und Perugino zurück (Windsor 6063; Abb. 195<sup>54</sup>). Der Kreis schließt sich mit Maratta (Berlin 7712; Abb. 192), der schon ins 18. Jahrhundert hinüberreicht.



Abb. 195. Sassoferrato. Windsor Castle 6063  
Copyright by H. M. The King of England

<sup>52</sup> Ähnliches gilt für Dom. Crestis (Passignano; 1560/1638) Strichführung. (Louvre, Genua: Pal. Bianco, Florenz: Marucelliana, Parma, Rom: Corsini.)

<sup>53</sup> Vgl. auch Uffizien 4153 Sant.

<sup>54</sup> Windsor ist besonders reich an Zeichnungen Sassoferratos und Marattas. Ist es nicht gewissermaßen ein kleiner Beitrag zur Verwandtschaft des Stetig-Umbrischen, daß in dieser Sammlung, wo Raffael so vorzüglich vertreten ist, jene beiden späten Umbrer ebenso geschätzt wurden?



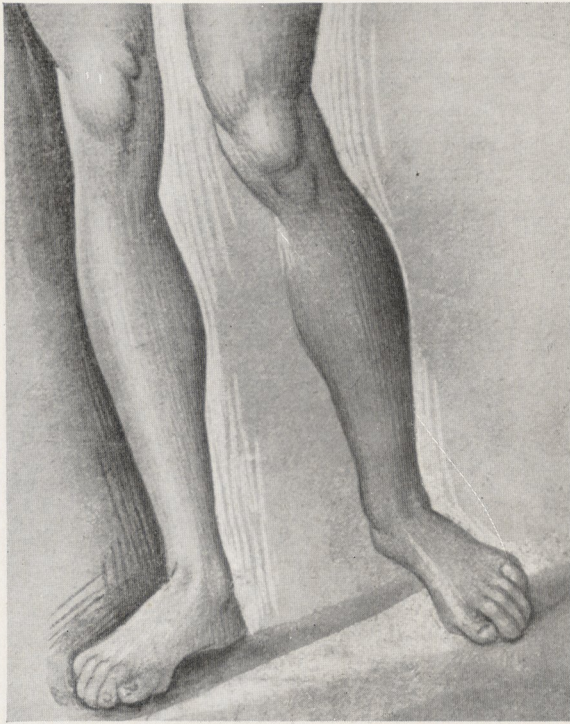


Abb. 196. Perugino. Florenz, Uffizien 126 E  
(Ausschnitt verkleinert)

Seine Zeichnungen bedeuten trotz der ganz veränderten Zeitlage ein letztes Aufleuchten dieses Linienstils. Wenn er in einer Apostelstudie in Windsor (4266) auch Rötöl verwendet, seine graphische Einstellung ist trotz dieses „späten“ Materials die Peruginos. Und wenn er mit barocken, tiefen Schatten arbeitet (Kopie eines antiken Sarkophags, Windsor 4375), zieht er, statt sie wie Guercino mit Pinselflecken zu geben, sehr dichte Schraffurnester, die in ihrer Wirkung ähnlich „barock“, in ihrem Aufbau rein umbrisch sind. Und schließlich sei noch eines Malers des 18. Jahrhunderts aus Ancona gedacht (Dom. Simonetti, gen. Magatta), der allerdings der Lage seiner Heimat entsprechend auch nach Venedig tendiert, in der weithingehenden Parallelschraffur seiner Feder aber dem benachbarten Umbrien zuneigt<sup>55</sup>.

Unsere Betrachtung der umbrischen Zeichnung erstreckte sich bisher auf ihre häufigsten Techniken: Feder und Kreide. Doch prägen sich, wie in Florenz, auch hier die landschaftlichen Eigentümlichkeiten der Strichbildung in jeder anderen Technik aus. Das sei zunächst nur an zwei Beispielen angedeutet: In einer Figurenstudie Pinturicchios und einer Aktzeichnung Peruginos (Uffizien 1321 F, 126 E; Abb. 196<sup>56</sup>) – wir zeigen nur einen Ausschnitt – die im wesentlichen mit dunklem und weißem Pinsel ausgeführt sind, erzeugt auch das andere Zeicheninstrument unfeste, gleichmäßige Lagen von Parallelschraffen. (Es kommt sogar zu überkreuzten Lagen: Vgl. 1321, Kragen.) Für den gegenüber dem Florentinischen so wesentlich flächenhafteren Strichverband ist auch hier die Art der Durchschraffierung der Körper und diesmal fast noch mehr ihres Hinterholens kennzeichnend: Diese Schraffuren liegen genau so konturparallel außerhalb der umschreibenden Linien, wie sie innerhalb an sie heranrücken. Nichts von dem Kontrastreichtum, der Verspannung, die in Florenz zwischen dem Kontur und der Binnenzeichnung einerseits, ihm und der Hinterarbeitung andererseits besteht. Ein anderer Schönheitsbegriff konzentriert sich so auf kleinen Stellen und wird unmittelbar faßbar. –

So wenig gesichert vieles ist, was *umbrische Zeichnung vor Perugino* betrifft, in einem Fall soll hier gewagt werden (aus der erstmalig durch die Betrachtung der florentinischen Zeichnung gewonnenen Überzeugung von der Konstante der Linienführung innerhalb einer Schule) von unseren bisherigen Beobachtungen umbrischer Zeichenformen aus auf eine Stufe der Zeichnung des östlichen Mittelitalien zurückzuschließen, wie sie so früh bisher nicht sicher nachweisbar war. Damit würde aber auch hier die Gleichmäßigkeit und Unveränderlichkeit des Wesens der graphischen Ausdrucksmittel bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein belegt sein.

Wir möchten nämlich glauben, in der bisher unbekannten Zeichnung eines Mannes mit Spruchband in den Uffizien (2263 F; dort „Florentinisch“; Abb. 197) eine ganz frühe umbrisch-märkische

<sup>55</sup> Modena 1192: Taufender Papst.

<sup>56</sup> Ganz abgebildet: Fischel I. c. Abb. 105.





Abb. 197. Ottaviano Nelli. Florenz, Uffizien 2263 F 151/143 mm

Zeichnung gefunden zu haben. Nach den Beschreibungen umbrischer Strichführung ist es wohl unmittelbar einleuchtend, daß auch diese Studie in ihrer Neigung zu Konturparallelen, zu unscharf begrenzten Schraffurlagen, zu deren Verdichtung in lockeren Kreuznetzen usw. zum selben Schulkreis gehört.

Einen weiteren Beweis und eine Bestätigung für diese Lokalisierung erbringt die Verbindung der dargestellten Figur mit zahlreichen ähnlichen aus Fresken *Ottaviano Nelli*, die so eng ist, daß wir nicht anstehen, die Zeichnung diesem Hauptmeister Umbriens aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts selbst zuzuschreiben. Ihre größte Nähe zu Fresken im Palazzo Trinci in Foligno gestattet sogar eine ungefähre Datierung der Zeichnung um 1424<sup>57</sup>.

Die sicherst faßbare Stufe umbrischer Zeichnung für die Zwischenzeit von Nelli bis Perugino bilden die Studien Niccolos da Foligno. Sein berühmtes Vier-Köpfe-Blatt in Berlin<sup>58</sup> ist eine Zeich-

<sup>57</sup> Die Faltenbildung, typisch für den „Weichen Stil“, gibt den ersten Anhalt zur Datierung. Auf O. Nelli selbst deutet die Gesichtsbildung des Dargestellten, die sich ähnlich auf der „Vermählung des heiligen Franz mit der Armut“ (Vatikan), Szenen aus der Legende des heiligen Augustin in Gubbio (Marle VIII, Abb. 216f.), den Darstellungen der Kreuzigung Christi, des Todes und der Himmelfahrt Mariä u. a. im Pal. Trinci findet, mit dem unverkennbar gleichen Schnitt von Mund, Nase, Augen. Ganz seltsam, fast unheimlich die Hände und Finger in Bildung und Haltung: Trotz ihrer Unschönheit unvergeßlich, kehren sie wieder in dem genannten Bild des Vatikan und in mehreren Szenen im Pal. Trinci (den Zuschauern auf der Zachariasgeschichte – Marle Abb. 222 –; der Verkündigung an die Hirten, Vermählung Mariä – l. c. 219f.; besonders auch der Szene mit dem Engel, der Maria eine Palme reicht, dem Tod Mariä, ihrer Himmelfahrt und der Kreuzigung Christi). Wie gesagt, die Berührungen mit den Trinci-Fresken sind die engsten. <sup>58</sup> Fischel l. c. Taf. II.





Abb. 198. Lorenzo da San Severino d. J.?  
London, British Museum 1895-9-15-446 (Ausschnitt)

nung rein umbrischen Strichsystems (unfeste Parallelschraffur, rundliche Kreuzlagen usw.). Sie sei auch als frühes Beispiel für die oben erwähnte Benutzung des Pinsels in Umbrien eigens zitiert<sup>59</sup>. Genannt sei auch eine „Vermählung des heiligen Franz mit der Armut“ (Brit. Mus. 1895-9-15-446; Abb. 198), die eine primitivere Stufe umbrischer Zeichnung vertritt, gleichgültig, ob sie nun dem jüngeren Lorenzo da San Severino oder einem anderen Meister dieser Gegend gehört. In ihrer Farbigkeit (auf blauem Grund) mag schon Venedig leicht hereinspielen. Die Durchführung der Weißhöhung ist aber ein besonders klarer Fall umbrischer Strichführung<sup>60</sup>.

Noch eine Andeutung zur vorperuginesken Zeichnung: Die herkömmliche Zuschreibung zweier gewiß zusammengehöriger Blätter in Berlin und Edinburgh<sup>61</sup> an Gentile da Fabriano widerspricht unseren Definitionen umbrischer

Linie nicht. Die Schraffur ist völlig konturparallel (und nicht weitausschwingend) in einer Weise, die Oberitalien und Venedig (d. h. besonders Pisanello oder Bellini), wohin man die Studien auch setzen wollte, fremd blieb<sup>62</sup>. In Fällen, wie diesem, wo die Verbindung mit einem bestimmten Künstler oder dessen Einzelwerken nicht möglich ist, wird wohl allein die systematische Ordnung der landschaftlichen Prägungen der Linie, wie sie hier angestrebt wird, weiterführen können. –

Schließlich sei anhangsweise noch eines Künstlers des 17. Jahrhunderts gedacht – nicht um ihn ganz dem umbrischen Kunstkreis zuzurechnen, sondern um durch gewisse Züge seiner Strichführung, deren umbrischer Charakter nun feststellbar ist, seine Zwischenstellung zwischen Toskana und Umbrien zu belegen: Pietro Berrettini aus Cortona, das politisch zu Toskana gehört, geographisch auf den Ausläufern des umbrischen Berglandes gelegen ist. Ein Ausschnitt aus einer Zeichnung des Louvre (471 / Gottvater und Engel; Abb. 194) zeigt ein weitgehend umbrisches Strichbild mit den nun hinlänglich beschriebenen Besonderheiten. Man könnte an Zuccari, Baroccio, Pinturicchio zurückerinnern. Andere Blätter mit umbrischen Merkmalen im Louvre u. a. O. Auch das Skizzenbuch der Uffizien (z. B. No. 11 756F) zeigt solche gleichmäßige, wenig kraftvolle Schraffur. In anderen Studien zeichnet er Faltenecken in einer überraschend Perugino verwandten Art.

<sup>59</sup> Auch jene lavierte Feder-Skizze Alunnos, die ich in den Florentiner Mitteilungen (IV, 1933, 119f.) veröffentlichte, ist „umbrisch“: Untektonische Pinselführung und (in der Nebenskizze oben) ebensolche Parallelgruppen in den Federstrichen.

Alle Eigentümlichkeiten der umbrischen Zwei-Farben-Pinselstudie dürfte übrigens die verschollene Engelskizze (um 1450; Fischel, Abb. 84) besessen haben, von der Konturparallelität bis zur Eigenart der Kreuzlagen.

<sup>60</sup> Vgl. Marle XV, S. 67, wo allerdings die Benennung des Museums selbst nicht anerkannt wird, sondern auf ein zugehöriges, von Berenson dem Bonfigli zugewiesenes Bild in der Münchener Pinakothek aufmerksam gemacht wird.

<sup>61</sup> Abb. Marle VIII, p. 16 u. 51. Zeichnungen alter Meister . . . Berlin, 1910: Taf. 39a/b.

<sup>62</sup> Auch Fischel (l. c. p. 3 ff.) schwankt zwischen Umbrien und Oberitalien. Aber tatsächlich besaßen weder Pisanello noch die Bellini diese Strichform. Wenn Pisanello gelegentlich mit ähnlich kurzen Strichelchen arbeitet, so nie in dieser Gleichmäßigkeit, Ausschließlichkeit, sondern zumindest mit Unterbrechungen dieses gebundenen Gefüges von kleinen Parallelen durch selbständige Linien voll von Eigenleben. Doch wird davon in einem späteren Teil noch zu sprechen sein.



Es wurde schon kurz angedeutet, daß gewisse architektonische Bildungen Berninis wie eine Übersetzung dessen, was in seiner Strichführung echt florentinisch ist, ins Monumentale des Baus verstanden werden dürfen. Aus einer ausführlicheren Untersuchung dieser Art könnte vielleicht mancher neue Einblick in das Wesen berninesker Architektur zu gewinnen sein. Gleiches gilt für Borromini als Zeichner und Baumeister und auch für Pietro da Cortona. Ist es nicht so, daß die Säulenstellung von S. Maria della Pace<sup>63</sup> in ihrem sanften Schwung, daß die Säulen an den Fassaden von S. Maria in Via Lata und SS. Luca e Martina durch ihre lockere Reihung und an der Kuppel von S. Carlo al Corso durch ihre betonte Parallelität wie große Brüder der umbrischen Formen der Strichgruppe erscheinen? Betrachtet man sie darauf, so wird einem auch in ihnen etwas vom Liniengefühl Peruginos lebendig, man „verstehet“ sie besser, wie eine „Tat“ aus dem Bekanntsein mit einem „Charakter“.

Das sei aber hier nur kurz gestreift, in der Hoffnung, ein anderes Mal eigens darauf eingehen zu können. Die wichtige Aufgabe bleibt bestehen, auch die Architekturzeichnung einmal genau auf ihren Strukturzusammenhang mit der jeweils dargestellten Architektur zu untersuchen. Bei guten Zeichnungen sollte sich ein Hineintragen des Wesens der geplanten Architektur in die kleinste Strichgruppe feststellen lassen. –

### c) SIENA

Es ist im gegenseitigen Verhältnis dieser Kunstkreise begründet, daß sich Siena und Umbrien im Allgemeinen wie im Speziellen der Zeichnung enger miteinander berühren als mit Florenz. Die Zeichnung aller drei vereint ihr mittelitalienischer Charakter, doch teilen jene beiden mit Florenz nicht die letzte Konsequenz des Strichs als tragenden Bauglieds. Ihnen sind dafür wohl ausgebreitete, gleichmäßige Schraffurflächen gemeinsam, als Symptom für ihre Einstellung zur Linie, zu Körperplastik und Farbigkeit.

Bei der Betrachtung von Ausschnitten aus einer schönen und, wie sich zeigen wird, besonders typischen Sieneser Zeichnung, einer „Heimsuchung“ Beccafumis (Uffizien 1573; Abb. 200) fallen zunächst drei Eigentümlichkeiten der Strichbildung besonders auf. Sie wiederholen sich innerhalb der verschiedensten Stilstufen der Sieneser Zeichnung:

1. Ausdehnung bzw. Bildung der Kreuzlagen, die der umbrischen nicht unähnlich sind, jedoch in etwas größerer Standfestigkeit, Prägnanz, ja Härte dem Florentinischen näherstehen. In einer gewissen „Architekturhaftigkeit“ nehmen sie mit diesem am Gemeinsam-Toskanischen graphischen Denkens teil: Also zum Teil eine Zwischenstellung zwischen florentinischer und umbrischer Linie, begründet einerseits in der beschriebenen graphischen Inselhaftigkeit von Florenz, andererseits in Sienas und Florenz' Zugehörigkeit zu Toskana.

2. Häufigkeit steil schwingender oder vertikaler Linien, besonders paralleler Vertikallagen.

3. Eine mit Florenz verglichen geringere Festigkeit des Strichgefüges überhaupt, mit der die Neigung zur Vereinigung weitgehend fertiggeführter und ganz locker skizzenhaft angedeuteter Studien auf einem Blatt zusammenhängt.

Zu 1: Die Kreuzlagen auf der Zeichnung Beccafumis<sup>64</sup> sind in ihrer eigentümlichen Prägung ein Ausdruck jener Wesensverwandtschaften, die gelegentlich auch Umbriens Malerei der Sienas

<sup>63</sup> Oder gewissen Entwürfen (vgl. Rassegna d'Arte 1920, 292f.) für den Pal. Pitti oder dem Brunnen auf Piazza Colonna (Bibl. Vat. Cod. Chig. P. VII, 10, fol. 11).

<sup>64</sup> Vgl. auch Beccafumis Aktstudie Uffizien 1514. Merkwürdig, wie starke Berührungspunkte zwischen diesem Akt und Francescos di Giorgio Zeichnung der Uffizien 131E verso bestehen.



annäherten und den Austausch zwischen beiden Kunstkreisen erleichterten<sup>65</sup>. Diese Verbindungen mit Umbriens Strichführung bedürfen neben den Abbildungen wohl keiner erneuten Beschreibung. Darin aber sind jene Kreuzlagen Florenz näher (und also wohl toskanischer), daß sie in ihrer vielfach rein quadratischen Durchdringung oder Vertikalstellung ausgeprägtere Kräftekomponenten, ein standfesteres Gerüst darstellen, als Umbriens ruhig schwebende, willkürlichere Schraffur, wenssion sie die „Architekturhaftigkeit“ der Florentiner Strichführung nicht annähernd erreichen.

Das gilt schon für Quercia (London; Abb. 199)<sup>66</sup>, Francesco di Giorgio (Löwenfell der Figur auf S. 29v des Ms. II, 1 141 der Florentiner Nationalbibliothek; Abb. 203)<sup>67</sup>, gilt noch für Peruzzi (Siena, Bibliothek S. IV 7, 53r u. a.; Abb. 204), Sodoma (Uffizien 562 und 565; Abb. 201)<sup>68</sup>, F. Vanni (gestorben erst 1610! Santarelli 4807; Abb. 202)<sup>69</sup>. –

*Punkt 2* steht damit in Zusammenhang. Statt quadratischer Kreuzlagen dient zur Flächendeckung nicht selten eine Schicht mehr oder minder strenger Vertikalparallelen: Francesco di Giorgio (Uffizien 375 „Frau im Sturm“: Felsen links)<sup>70</sup>, Beccafumi, Peruzzi (Turin 15 731 verso; Abb. 206), F. Vanni („La Forza“, Venedig, Akademie<sup>71</sup>), Salimbeni<sup>72</sup>. Oft arbeitet so auch Sodoma, der in ganz ungewöhnlicher Weise in einen neuen, den sienesischen Kunstkreis hineinwächst<sup>73</sup>.

Zwei weitere Erscheinungen sind nun wie die doppelte Voraussetzung für solche Flächen aus Vertikalparallelen: Das in Siena vergleichsweise häufige Zeichnen (nicht nur Schraffieren!) mit steilstehenden Strichen, – eine Möglichkeit, die viel dazu beiträgt, Siena mehr als die anderen mittelitalienischen Kunstkreise für gotisches Linienempfinden prädestiniert erscheinen zu lassen: Man betrachte etwa den Boden um den Liegenden rechts unten auf der Sieneser Kampfstudie Francescos di Giorgio<sup>74</sup>.

Ferner: Sehr exakte, fast schematische Parallelität der Schraffur, oft dann, wenn sie schräg verläuft: Francesco di Giorgio, Beccafumi, Casolani in den schon genannten Beispielen und etwa Sebastiano Folli (1568–1621; Siena, Bibl. S. I, 5: 27; Abb. 207) oder Kopfstudien V. Salimbenis und Alessandro Casolanis in der Bibliothek von Siena (S. II, 3: 11 und S. IV, 13: 39). Dem entsprechen weithin gleitende, exakte Parallelbögen, die aber einerseits ungezwungener sind als vergleichbare Erscheinungen im Florentiner Manierismus, andererseits prägnanter und fester als Ähnliches in Umbrien. Gegenüber Florenz erscheint diese Linienführung, besonders in der Innenzeichnung, gefühlsgetragener, so wie sienesisische Farbigkeit die florentinische an lyrischem Gehalt

<sup>65</sup> Dieser Austausch geschah sowohl in her- und hinzielender Beeinflussung (z. B. von Pinturicchio auf Peruzzi. Vgl. Fischel in *Old Master Drawings* V. 1930, S. 33, Taf. 15), wie durch wirkliche Schulbeziehungen (z. B. bei sienesischen Schülern Baroccios) oder durch Berufungen von Künstlern in die andere Landschaft (Francescos di Giorgio Tätigkeit in den Marken usw.). Vgl. ferner C. Weigelt, *Die Sienesische Malerei des 14. Jhdts.* (Firenze-München 1930 S. 18).

<sup>66</sup> Ganzes Blatt abgeb.: Vasari-Society, 2nd ser. VII, 1. J. Lányi, *Zeitschr. f. b. K.* 1927/28: 257. Für unsere Betrachtung steht die Frage der Eigenhändigkeit des Blattes nicht im Vordergrund.

<sup>67</sup> Oder Mantel des springenden Alten mit Krummschwert auf der Schlachtzeichnung der Sieneser Bibliothek, die Bildung der Baumgruppen in dem Festungsentwurf der Florentiner Nationalbibliothek (Ms. II; I, 141, S. 57 verso, die trotz ihrer Flüchtigkeit aus einem klaren, fast schematisierten Unterbau von Vertikalkritzeln und darüber, in deutlicher Vertikal-Horizontal-Gliederung aus einer Lage von Horizontalschraffen zusammengesetzt sind. (Abbildungen: *Zeitschr. f. Kunstgeschichte* 1935, IV, S. 104, 126.)

<sup>68</sup> Oder Schraffur auf der Aktstudie der Uffizien 1506E (Beine).

<sup>69</sup> Die Madonnenstudie 554 I der Uffizien dürfte so kaum länger als Albertinelli (oder Sogliani: Berenson 2526) angesehen werden, sondern unseres Erachtens als sienesisch.

<sup>70</sup> Abb. *Zeitschr. f. Kunstgeschichte* I. c. S. 121.

<sup>71</sup> Abgeb. Katalog der Zeichnungen der venezianischen Akademie, 1913 (Fogolari) Taf. 80.

<sup>72</sup> Uffizien: Wunder des heiligen Bernardino (833E) und die Madonna erscheint dem heiligen Franz (834E).

<sup>73</sup> Uffizien: Hochzeit von Alexander und Roxane (1479E), Abgeb. Uffizien-Publikation, Olschki V, 1, Taf. 12; Figurengruppe (1508E)

<sup>74</sup> Vgl. Einzelheiten aus der Braunschweiger Zeichnung, der Geburtsszene (in Siena), der „Fliehenden“ der Uffizien (375E) von Francesco di Giorgio (Abb. Z. f. Kg. I. c. 25, 2, 26).





Abb. 199. Jacopo della Quercia. London, South Kensington Museum (Ausschnitt kaum vergrößert)



Abb. 200. Beccafumi. Florenz, Uffizien 1513 E (Ausschnitt verkleinert)



Abb. 201. Sodoma. Florenz, Uffizien 565 E (Ausschnitt ca.  $\frac{1}{2}$  nat. Größe)



Abb. 202. F. Vanni. Florenz, Sammlung Santarelli 4807 147/91 mm



übertrifft von Duccio bis zu Pacchia und späteren. Diese charakteristische Linienprägung ist schon von den Engeln auf dem Entwurf für die Cappella del Campo (Siena, Domopera No. 31; Abb. 205), also ungefähr der Mitte des 14. Jahrhunderts, gleichmäßig verfolgbär über Quercia (South Kensington-Museum; Abb. 199), Francesco di Giorgio (Uffizien 342, Partien am Gewand; Abb. l. c. 27) bis Peruzzi (Sieneser Skizzenbuch S. IV; 7, S. 4v u. a. Abb. 204), Beccafumi (Uffizien 1513: fallende Gewänder; Abb. 200, – oder 17402 F; Abb. 213), Al. Casolani (Siena, Bibl. S. III, 3: 37), F. Vanni (Uffizien 1294 F) und Orazio Vannocci (Siena, Bibl. S. IV, 1: 47v).

Sienas gelegentliche Beziehungen zur Gotik Frankreichs erscheinen, gerade von der Strichführung der Zeichnung aus betrachtet, innerlich gerechtfertigt. Es ist als ob die Sieneser Zeichnung „Quattrocento“ und Renaissance überspränge, um von den Ausläufern der Gotik in den Manierismus hinüberzugleiten (hochansteigende Linien bei Beccafumi!). Selbst in manieristischen Florentiner Zeichnungen wären etwa die mit wenig Vertikalen angedeuteten Figürchen im Hintergrund von Beccafumis Heimsuchungszeichnung unmöglich (vgl. Abb. 200 mit 154, 168, 170). –

Für sie gilt auch das in *Punkt 3* Erwähnte: Solche zart-andeutende, gegenüber Florenz schwebend-ungebundene Strichführung fällt aber besonders auf, wenn es sich um Quattrocentozeichnungen handelt. Es ist interessant, Quercias Zeichnung mit der Madonna des fast gleichaltrigen Lorenzo Monaco zu vergleichen (Abb. 199 und 151). In beiden ist die Strichführung zwar mittelitalienisch gefestigt, statisch; wie viel gerüstartiger aber ist das Liniensystem des Florentiners! Die Struktur des Strichs des Sienesen ist viel mehr mit Kurvenparallelen durchsetzt; auch sein Linienaufbau ist mittelitalienisch standfest, besteht aber aus sanfter gegeneinandergleitenden exakten Bögen an Stelle der sich verstrebbenden Geraden jenes (vgl. auch Abb. 150, wo die Strichart verwandt, ihre Anwendung weitgehend verschieden ist im Sinn der graphischen Haltung Florenz').

Ebenso ist die Frauengestalt auf Franciscos di Giorgio Zeichnung 326 A<sup>75</sup> der Uffizien Linie für Linie unflorentinisch. Man halte ebenso flüchtige Aktstudien Commodis dagegen (Uffizien 17426 F; Abb. 170). Gleiches gilt für die Engelskizze 318 A der Uffizien (Abb. 208). Ähnlich wie die eigentümliche Gesinnung der umbrischen Schule durch den Zeitstil hindurch sich bei Baroccio am deutlichsten in der Zeichnung offenbarte, so läßt auch hier die Sieneser Zeichnung Schlüsse zu in einer Zeit, in der die Malerei ähnliche Erkenntnisse nicht ermöglicht. Es hat seinen Sinn, daß Zeichnungen Franciscos di Giorgio für Beccafumi gelten konnten<sup>76</sup>. Noch das Siena des 18. Jahrhunderts hat den gleichen Linienwillen (Annibale Mazzuoli, gest. 1743; Siena, Bibl. S. I. 2: 23 v/311, Abb. 209). So sehr sich der Zeitstil wandeln konnte, in den eilenden Gestalten Mazzuolis und dem Engel Franciscos di Giorgio, in seinen hochaufgerichteten Stehenden und Beccafumis Hintergrundfiguren äußert sich die gleiche für den Ortsstil bezeichnende Strichstruktur (vgl. Abb. 199, 208 und 209!).



Abb. 203. Francesco di Giorgio. Florenz, Biblioteca Nazionale Ms. II, 1-141 (29 v) (etwas verkl.)

<sup>75</sup> Abgeb.: l. c. S. 115, Abb. 15.

<sup>76</sup> Vgl. Brandi, L'Arte XXXVII, p. 45.





Abb. 204. B. Peruzzi. Siena, Biblioteca Civica S. IV, 7 (4 v)  
(stark verkleinert)



Abb. 205. Sienesisch, 14. Jahrhundert. Siena, Domopera 31  
(Ausschnitt originalgroß)

Zeitlich schiebt sich als linienmäßig verwandte Studie zwischen Francesco und Mazzuoli etwa die signierte Taufskizze Raff. Vannis (Siena, Bibl. S. II. 3. 10; Abb. 210). Trotzdem er durch 100 Jahre von Beccafumi getrennt ist, könnte man ihn in der Zeichnung gelegentlich mit diesem verwechseln. Al. Casolani, wieder ein Jahrhundert nach Fr. di Giorgio geboren, hat noch die Möglichkeit, in Strichen zu zeichnen, die denen jenes sehr nahe verwandt sind (vgl. Uffizien 10828 F und 326 A).

Wie der Unterschied zwischen Florenz und Siena für die weitgehend fertiggeführte Zeichnung beschrieben werden konnte als Gegensatz einer logisch verbundenen, architekturhaft und streng einheitlich aufgebauten Strichführung zu einer lockeren, ungezwungener dekorativen, wechselvolleren, so zeigte sich auch (vielleicht in noch deutlicherer Weise) die flüchtige Sieneser Skizze von der Florentiner getrennt.

Ein Blatt, wie Pacchiarottos (1474–1540; Madonnenskizze, Uffizien Sant. 281; Abb. 211) ist in keiner Weise in der toskanischen Nachbarstadt denkbar. Ihm gegenüber erscheint jede florentinische Zeichnung als reinster Ausdruck von Liniendisziplin. Was der – übrigens wieder von Umbrien (durch Perugino) beeinflusste – Siense als Linienreichtum empfand, mußte jedem Florentiner als Unklarheit erscheinen. Der Reiz der zeichnerischen Ausdrucksformen Sienas (bis zu Peruzzi, Rustici, Marco da Pino oder Vanni, Casolani, Sorri)<sup>77</sup> liegt in einem, wenn auch im Rahmen des Toskanischen beschränkten Willen zu variieren, während florentinische Zeichnung möglichst eindeutige Verwirklichung einer grundsätzlichen Einstellung bedeutet. Dementsprechend

<sup>77</sup> Das beste Studienmaterial für die Sieneser Zeichnung des 17. und 18. Jahrhunderts bieten die Klebebände der Bibliothek von Siena.





Abb. 206. Peruzzi. Turin, Kgl. Bibliothek 15731 v  
(verkleinert; Orig.-Größe 442/302 mm)



Abb. 207. Seb. Folli. Siena, Biblioteca Civica S. I, 5:27  
(verkleinert)

steht der sienesischen Zeichnung mit ihren stärkeren Verzweigungen nach verschiedenen Richtungen in der Florentiner eine logische Abfolge von auf *einer* Linie liegenden zeichnerischen Möglichkeiten gegenüber.

Wie sich das sogar im zeichnerischen Gesamtschaffen eines einzelnen Künstlers ausprägt, versuchte ich für Francesco di Giorgio als dem frühesten sienesischen Künstler, bei dem sich ein „graphisches Werk“ gewinnen ließ, nachzuweisen<sup>78</sup>. Auch im Gesamtbild eines Lebenswerks zeigt sich – im kleinen innerhalb von Einzelblättern oft wiederholt – ein nicht zufälliger, vielmehr als eigener Ausdruckswert zu begreifender Drang zur Verschiedenheit im zeichnerischen Ausdruck und in der Benutzung der Zeichenmittel. Er kann sich steigern bis zu recht starkem Wechsel in der qualitativen Höhe der Zeichnungen. Nicht nur bei Francesco di Giorgio ist das der Fall, sondern bei sienesischen Künstlern aller Zeiten und in der Gesamtheit sienesischer Zeichnung überhaupt.

Echt sienesisch sind gewisse Eigentümlichkeiten in der Anlage von Skizzenbuchblättern, die Florenz nicht kennt. Merkwürdig ist z. B. der Wechsel in Strichführung, Technik und Farbe des Zeichenmaterials zwischen Figur und sie umgebender Landschaft auf gewissen Studien Francescos di Giorgio. Die Hintergründe sind in ganz anderer Weise locker gezeichnet als die sorgfältig durchgebildeten Gestalten<sup>79</sup>. Schon bei Francesco tritt dann aus ähnlichen Gründen noch etwas anderes ein: das aus rahmenparallelen Geraden aufgebaute toskanische Blattbild, das besonders

<sup>78</sup> Um Wiederholungen zu vermeiden, nicht um des Verfassers Artikelchen zu zitieren, wird es hier so oft erwähnt.

<sup>79</sup> Ähnlich zu werten die zitternde Hintergrundslandschaft zwischen der mit dem Lineal durchgezeichneten Gebäudeflucht auf der Zeichnung 26 der Sammlung Santarelli l. c. Abb. 28/31. Vgl. den Gegensatz zwischen weitausgeführten und ganz flüchtig angedeuteten Partien in gewissen architekturperspektivischen Studien Peruzzis.





Abb. 208. Francesco di Giorgio. Florenz, Uffizien 326 A  
(Ausschnitt leicht vergrößert)

zu zeilenartigem Vortrag neigt, wird – gegenüber Florenz – dadurch aufgelockert, daß gewisse Teile isoliert skizzenhaft zwischen den anderen stehenbleiben (besonders in Ecken). Dadurch kommt es nie zur strengen Gleichmäßigkeit des Aufbaus wie in Florentiner Blättern. (Beispiele: Wöchnerin im Hintergrund der Geburtsszene in der Sieneser Bibliothek; Gestaltengruppe links in der oberen „Zeile“ in der Figurenstudie 131 I der Uffizien.)

Die beiden Figürchen rechts im Hintergrund auf Beccafumis Heimsuchungszeichnung (Abb. 200) in unmittelbarer Nachbarschaft mit den weitausgeführten des Vordergrunds seien als



Abb. 209. Annibale Mazzuoli. Siena, Biblioteca Civica  
S. I, 2:31 (etwas verkleinert)

späterer Fall einer solchen einprägsamen Gegenüberstellung nochmals hervorgehoben. Peruzzi – mit Beccafumi ungefähr gleichaltrig – erreicht durch das Nebeneinander einer ausgeführten und einer angedeuteten Gestalt eine Gleichgewichtsverlegung, die seiner Zeichnung zweier Krieger (Uffizien 1245 F; Abb. 212) ihren eigentümlichen Reiz verleiht. Nach ihnen greift Bart. Neroni<sup>80</sup> zum gleichen Mittel und noch Ventura Salimbeni (Uffizien 834 E), der schon ins 17. Jahrhundert hinüberreicht, kennt diese einseitige Entlastung, die unmittelbar an Beccafumi erinnert.

Was die Einzelfiguren wiederum betrifft, so zeigen gerade die zuletzt er-

<sup>80</sup> Old Master Drawings V, Taf. 14.



Abb. 210. Raff. Vanni. Siena, Biblioteca Civica. S. II, 3:10  
(etwas verkleinert)





Abb. 211. Pacchiarotto, Florenz, Sammlung Santarelli 281  
148/137 mm

wählten Studien Beccafumis und Salimbenis – ersterer ist 1481, letzterer 1557 geboren – in den beiden Sonderprägungen der flüchtigen Skizze und der sorgfältigen Studie eine Menge evidenter gegenseitiger Beziehungen der Linienführung: Beide Male besitzen die Figuren des Vordergrunds trotz ihrer graphischen Existenz einen fast farbigen Charakter durch das eigentümlich Schillernde der Schraffurlagen. Diese rücken in zarten Bogen aneinander, während sie in Florenz gegeneinander getürmt waren. Gleiches Feingefühl für die Linie wirkt sich in den Hintergrundfiguren aus. Besonders bei Salimbeni sind sie mit schwebenden, hin und her irrenden Linien angedeutet. Aber auch das gab es bereits bei Francesco di Giorgio, der alle wesentlichen Strichbildungen der Sieneser Zeichnung schon in nuce umfaßte.

Wenn sich dieses Erfühlen verschiedener Möglichkeiten manchmal auch bis zu Künsteleien steigert (Beccafumis Altarentwurf: Uffizien 1246F), so liegt in ihm doch eine Empfindlichkeit gegenüber der Linie, die Florenz in diesem Maß fehlt. Es ist nicht zufällig, daß in Siena noch im späten 15. Jahrhundert auf Pergament gezeichnet wurde in hingebender, verliebter Sorgfalt. –

In dieser und manch anderer Hinsicht klingt Ähnlichkeit zwischen der sienesischen und oberitalienischen Wertung der Zeichnung an. Die ausführliche Betrachtung der Zeichnung Oberitaliens wird hinwieder zu starker Einschränkung dieser scheinbaren Verwandtschaft führen. So stark die Unterschiede sienesischer und florentiner Zeichnung sind, von Oberitalien her gesehen verbinden sich beide doch wieder als Sonderprägungen des Oberbegriffs der „mittelitalienischen Zeichnung“. Es bleibt aber bezeichnend, daß es Siena war, das in Beccafumi den einzigen wirklich originellen mittelitalienischen Druckgraphiker hervorbrachte (Uffizien 17402F [Abb. 213] als Entwurf zu einem Farbholzschnitt; Berlin 423, Entwurf für einen Stich<sup>81</sup>). Auch die Tatsache, daß es dem Oberitaliener Sodoma möglich wurde, sich in dieser Stadt, als seiner Wahlheimat, so einzuleben, daß viele seiner Blätter wie sienesisch erscheinen, hat ihren tieferen Grund in der erwähnten relativen Verständlichkeit, die sieneser Linienduktus unter den mittelitalienischen Schulen für den Oberitaliener besitzen mußte. In Florenz hätte das nicht geschehen können; Ligozzi ist ein deutliches Gegenbeispiel.

Was wir über Leonardos Nähe zu gewissen graphischen Erscheinungen Sienas sagten, wird nun noch unmißverständlicher geworden sein. – Bekanntlich berührte sich Leonardo tatsächlich mit Francesco. Doch handelt es sich für uns weniger darum, als um eine ganz zarte (aus der Beobachtung der Strichgruppen sich ergebende) innere Beziehung. Es wäre weit gefehlt, wollte man deshalb Leonardo zum Westtoskaner bzw. Sienesen machen. Immerhin erscheinen aber viele seiner Zeichnungen von Florenz aus gesehen, nicht so ganz rein florentinisch im Sinn unserer früheren Erfahrungen und Definitionen, sondern Siena verschiedentlich angenähert, mögen sie auch umgekehrt zwischen Sieneser Blättern das Florentinische ihrer Haltung desto stärker und einseitiger offenbaren<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Siehe: Troche, Berliner Berichte LV, 1934, S. 29.  
in Zeitschrift f. Kunstgeschichte 1935, S. 125. Zum Vergleich eine rein florentinische Landschaftszeichnung mit strenger Strichdurchbildung: Uffizien 1314E; nach I. Fränkel [„Sarto“, p. 194f.], vielleicht von Bacchiacca.

<sup>82</sup> Dieses Gegensätzliche zwischen Leonardo und Siena ist angedeutet





Abb. 212. B. Peruzzi. Florenz, Uffizien 1245 F. 200/215 mm

Nach allem, was sich für die in der Zeichnung besonders deutliche Nachweisbarkeit von Lokaltönen und für die Sonderstellung von Florenz im Graphischen ergab, ist es mehr als bloße Konstruktion, wenn wir jene Züge in Leonardos Strichbildung, die nicht rein florentinisch sind, auf seine Westtoskana nähergerückte Heimat zurückführen. Ein Eingehen auf diese Schattierungen graphischen Ausdrucks in der Ausführlichkeit, die der allgemein-künstlerischen Bedeutung Leonardos entsprechen würde, müssen wir uns hier allerdings versagen (Abb. 179/180).

Jedenfalls gewinnt die Feststellung von Konstanten in der Auffassung der Linie innerhalb der einzelnen Zeichenschulen an Klarheit, Sinn und Weite ihrer Gültigkeit, wenn man erkennt, daß *die Einzelschulen als Gebiete eines bestimmten Strichgefühls sich in ihrer geographischen Lage nicht zufällig aneinanderfügen*: Einerseits eignet der mittelitalienischen Zeichnung eine Gemeinsamkeit, die sie als Gesamtkomplex von der Oberitaliens klar definierbar absetzt. Andererseits konnte schon angedeutet werden, daß Westtoskana, vorzüglich Siena, in manchen Einzelheiten der Strichbildung der west-oberitalienischen Graphik nähersteht, als die florentinische. (Sodomas Einschwingen hier, Leonardos Einflußmöglichkeit dort!) Als Beispiel ein Ausschnitt aus einer Zeichnung Pietro Testas (aus Lucca. Uffizien 1233 F; Abb. 214): Die geschlossenen und exakten Schraffurlagen sind echt toskanisch, die Art aber, wie sie in ganz stumpfen oder spitzen Winkeln zusammenstoßen, gibt dem Ganzen einen Schein von Bewegtheit und Unfestigkeit, der eine Annäherung an Oberitalien bedeutet. (In gleicher Technik: „Hieronymus“, Turin 15 668.) Ganz ebenso wird es sich noch zeigen, daß das östliche Mittelitalien (Umbrien, die Marken) sich in gewissen (wenigen!) Liniengruppen mit der im Norden zunächstliegenden bolognesischen Schule berührt.





Abb. 213. Beccafumi. Florenz, Uffizien 17402 F  
(Ausschnitt etwas verkleinert)

gungen der benachbarten stilbildenden Orte zu begreifen ist und trotzdem eine bescheidene Eigenart erreichen kann (Uffizien 33 E: Madonna; Abb. 215). Parris Skizzen haben manchmal kurvige Kreuzlagen wie die Umbriens, oder rechtwinklig über die Fläche gebreitete Sienas, gleichen in ihrer Strichführung bald mehr Perugino, bald Francesco di Giorgio (vgl. Uffizien 37 E mit Francescos Felsbildungen!) und zeigen manchmal eine tektonische Versteifung der Liniengruppen, die Florenz nahesteht.

Erstes Anzeichen der gegen unsere Zeit zu fortschreitenden Verwischung und Verminderung der Vielzahl lokaler Liniensstile ist das Aufgehen solcher kleiner Zwischenschulen ins Strichgefühl eines der großen Nachbarorte. Ferrara etwa zeichnet mehr und mehr bolognesisch. Vasari aus Arezzo ist schon ein rein florentinischer Zeichner. –

Vor dem Eintritt in die Betrachtung Oberitaliens sei noch ein Wort über die Gründe gesagt, die

<sup>83</sup> Vincenzo da S. Gimignano (16. Jahrhundert) steht im Graphischen Siena näher als Florenz (Turin 15824).

Dem entspricht es, wenn die Eigenart von kleineren Schulen oder Künstlern aus *kunstgeographischen Zwischengebieten* sich in der Graphik oft als Zusammenfassen einzelner Komponenten der rundum gelagerten größeren Kunstkreise erweist. Zaganelli da Cotignola steht zeichentechnisch förmlich zwischen Perugino und Carpaccio, entsprechend seiner Herkunft aus der Gegend von Ravenna. Der graphische Stil Pietros aus Cortona, Leonardos aus Vinci konnte als Vereinigung verschiedener Faktoren bekannter landschaftlicher Prägungen erklärt werden (Abb. 194, 179/180). Ähnliche Ausdeutungen werden wir für gewisse Oberitaliener zutreffend finden. Diese Künstler stammen nicht aus „Zentren“, sondern Zwischengebieten<sup>83</sup>.

In Mittelitalien ist Parri Spinelli aus Arezzo, das von Florenz, Siena und Perugia gleichweit entfernt liegt, ein besonders klares Beispiel dafür, wie in der Zeichnung in gewisser Weise der Lokalstil kleiner Städte als die Summe aus den Sonderprä-



Abb. 214. P. Testa. Florenz, Uffizien 1233 F  
(Ausschnitt leicht vergrößert)





Abb. 215. Parri Spinelli. Florenz, Uffizien 33 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 216. Ottavio Leoni. Florenz, Sammlung Santarelli 7978  
(verkleinert)

von einer besonderen Betrachtung der *Zeichnung in Rom* Abstand nehmen lassen. Gerade in dem Fehlen der Kontinuität römischer Linienführung, ja spezifisch römischer Zeichnung überhaupt, zeigt sich für den hier in Betracht kommenden Zeitraum der Mangel einer inneren Grundlage für eine „römische Schule“, der in anderen Kunstarten durch Kunstwerke und Monumente *in Rom* immerhin verschleiert wird. Nicht nur die Nachfolge Raffaels, sondern vielleicht mehr noch die nahe Nachbarschaft Umbriens läßt in gewissen Fällen eine Wiederholung von Elementen, die bei Raffael vorgebildet sind, feststellen, die aber zu dürftig und ohne besondere Eigenart sind, um im bisherigen Sinn von einer Konstante der Linienführung in der römischen Zeichnung sprechen zu lassen. Eine sowohl bei Giulio Romano, wie noch beim Cavaliere d'Arpino<sup>84</sup> und Orazio Borgianni<sup>85</sup> gern angewandte Technik durch Lavieren mit dem Pinsel großzügig weite Hell-Dunkel-Flächen zu schaffen, ist kaum mehr als die Weiterbildung raffaelischer Zeichenweise<sup>86</sup>, zu der in Umbrien stets Neigung bestand<sup>87</sup>. Umbriens Nachbarschaft verrät gelegentlich selbst die Strichführung Ottavio Leonis (1578–1630) (Santarelli 7978; Abb. 216) oder Gius. Passeris (1654–1714; Amsterdam, Rijksmus. A 1399), der allerdings wirklich Schüler Marattas war.

*Neapels Zeichnung* schließlich ist über einen zu kurzen Zeitraum zu verfolgen, um für unsere Untersuchung wichtige Gesichtspunkte zu versprechen. Wir werden aber mit einer kurzen Bemerkung auf sie zurückzukommen haben.

<sup>84</sup> Aktzeichnung/Berlin: H. Voss, *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*, 1928; Taf. 25.

<sup>85</sup> Frauengruppe/Uffizien 1388 E.

<sup>86</sup> Vgl. Fischel Taf. 259/260.

<sup>87</sup> Z. B.: Pinturicchio oder ein Blatt, mit dem man Piero della Francesca besonders nahe kommt (sitzender Herrscher: Fairfax Murray / Sammlg. Anderson).



## II. NORDITALIEN

### a) VENEDIG

Venedig sei vorangestellt. Die Ausnahmestellung, die diese Stadt in jeder Hinsicht einnimmt, läßt erwarten, daß sie auch im Bereich der Zeichnung für sich steht und dadurch für unsere Fragestellung besonders aufschlußreich sein wird.

Die Klarheit des Linienaufbaus der Zeichnung Bandinellis, die zu Beginn unserer Untersuchung einer Studie Tintoretts gegenübertrat (Uffizien 12999F; Abb. 147/148), erwies sich als beispielhaft für das graphische Denken von Florenz überhaupt. Darf Tintoretts Strichführung in der gleichen Weise als Spiegelung einer grundsätzlichen zeichnerischen Haltung des Venezianer Kunstkreises angesehen werden? –

Es ist ein merkwürdiger, aber doch nur scheinbarer Widerspruch, der, ohne Auslösung eines künstlerischen Konflikts, in der Ruhe seines bloßen Vorhandenseins gut zu der ausgeglichenen Vielseitigkeit der Stadt paßt, daß die venezianische Zeichnung zwei Möglichkeiten umfaßt, die sich sonst immer abstoßen bzw. gegenseitig abwechseln. Daß dieser Widerspruch nicht hemmen mußte, sondern sogar fruchtbar werden konnte, liegt im Temperament der venezianischen Kunst begründet, der Ausgleich und nicht drängende Problematik selbstverständlich war:

Ein rein optisch gesehener (nicht plastisch gebauter und tektonisch durchdachter oder als Linie erfüllter) Strich, der der Wiedergabe von Eindrucksbildern bis zur Selbstauflösung dient, verbindet sich in Venedig mit einem natürlichen Willen zur Bildmäßigkeit und Geschlossenheit des Blatts bis zu vergleichsweise häufiger szenischer Zusammenfassung. Gerade zu letzterer neigen aber im allgemeinen Stiltendenzen, für die die Linie Selbstzweck ist – gotische, manieristische (in allen Wellen ihres Auftretens und ihrer Wiederkehr) und spätbarocke –, drängen stets jene Kunstgebiete, deren naturgemäße höchste Verwirklichung einer dieser Stile bedeutet; z. B. das ganze oberitalienische Festland. Auch Venedig ist in Zeiten dieser Stilstufen besonders schöpferisch, doch folgt es ihnen nur im bildhaften, kompositionellen Zusammenschluß seiner Blätter, nicht bis in deren zeichnerischen Aufbau hinein. In dieser Weise zeigt sich venezianische Graphik Gesamt-Oberitalien zugehörig, in anderen Beziehungen geht sie ganz eigene Wege.

Venezianer Zeichner lösen vielfach sogar in gotisierenden oder manieristischen Stilwellen den Strich zugunsten einer rein optischen Anschauung auf oder unterbrechen den Strichzusammenhang in spielerischem Wechsel: Tintoretto (Uffizien 1834F; Abb. 217). Selbst Batt. Franco erreicht dabei (trotz der michelangelesken Schulung, die in seinen Bildern so deutlich wird) eine Freiheit, die im 18. Jahrhundert (P. Longhi) nicht größer sein und mit anderen Mitteln verwirklicht werden konnte (Correr V 29). Vergleicht man mit solchen venezianischen Blättern die verschiedenen Gruppen mittellitalienischer Zeichnung, so wird einem über die oben festgestellte gegenseitige Verschiedenheit ihrer drei Hauptzentren hinweg ihr starker Zusammenhang erst deutlich und selbst Sienas gegenüber Florenz eigenbrödlerische Strichführung erscheint voll bewußter Konsequenz.

Der Strich der Venezianer Zeichnung ist auch dann nicht plastisch gegenständlich im Sinn Mittelitaliens, wenn die gleichzeitige Malerei Venedigs in stärkerem Maß an einem Zeitstil mit solchen Forderungen teilnimmt, etwa im Quattrocento (Carpaccio, Anbetung der Könige, Uffizien 1692F; Abb. 219). Wieder ist es vorzüglich der Strich der Zeichnung, der am deutlichsten und stetig Auskunft über das Wesen der Schule gibt. –



Drei hauptsächliche Möglichkeiten der Strichbildung venezianischer Zeichnung seien im folgenden als „stetige Faktoren“ nachgewiesen, dadurch, daß sie in einer Reihe von Beispielen aus dem 14. bis späten 18. Jahrhundert vorgelegt werden.

1. Ein Venezianer Zeichner scheut sich nicht, den Strich in Kontur und Innenzeichnung zu zerbrechen, um einer Darstellung jene Lockerheit der Hell-Dunkel-Wirkung zu verleihen, die ihm primär, vor allen Forderungen der Zeitstile, vorschwebt. Zwar weiß auch der Florentiner seine Linie zu unterbrechen, aber nur, um die Teilstücke desto fester verstrebt und gebündelt aufeinander türmen zu können. In Venedig geschieht ein Zerbrechen des Strichs so, daß lose Stücke, ja Punkte, spannungslos nebeneinander bestehen bleiben. Sie geben nicht vereinfachend die Kraftlinien des Konturs, sondern umschreiben locker den optischen Eindruck der dargestellten Dinge. Bei Carpaccio (Uffizien 1692; Abb. 219) so gut wie bei Seb. Ricci (1662–1734; Tobias und der Engel: Albertina; Abb. 220)<sup>87a</sup>, und noch bei P. A. Novelli (1729–1804; „Andacht in einer Synagoge“, Bassano) ist der Strich selten allein formumreißend, sondern meist mindestens ebenso wichtig als Andeutung von Licht und Schatten. Daher wurden etwa an der beschatteten Rückenlinie des knienden Königs bei Carpaccio die konturmarkierenden Strichelchen in zwei bis drei ungefähr parallelen Schichtungen angebracht; daher konnte auf der anderen Seite der Figur, die heller beleuchtet vorzustellen ist, der Kontur überhaupt weitgehend offenbleiben. Das gleiche ist bei Ricci abzulesen – ebenso aber auch auf einer Kreidezeichnung Tintoretts (Uffizien 1834; Abb. 217): Das starke Aufsetzen der Kreide am rechten Schulterblatt, der linken Hüftseite heißt „Schatten“. – Man begegnet den gleichen Erscheinungen auch schon wesentlich früher in Venedig: Bereits Jacopo Bellini kennt diese Art, je nach der Beleuchtung, mit dicken oder dünnen Konturen zu zeichnen, wie er überhaupt alle Eigentümlichkeiten der Venezianer Zeichnung in wahrhaft bewundernswerter Weise in nuce enthält (Abb. 237 und 241)<sup>88</sup>. Und dieselben Tendenzen vermag das geschärfte Auge nun sogar in Venezianer Zeichnungen des 14. Jahrhunderts wahrzunehmen. Der das Datum 1373 tragende Cod. c 214 inf. „Deca di Tito Livio in volgare“ der Ambrosiana in Mailand, mit unseres Erachtens dem Semitecolo nahestehenden zahlreichen Federzeichnungen<sup>89</sup>, kennt das Vervielfachen des Konturs auf der dem Licht abgewandten Seite schon so gut wie Carpaccio (fol. 8 verso; Abb. 221b: Schenkel des vorne sitzenden Königs; und viele andere Beispiele). Ganz die gleiche Bedeutung hat es, wenn ein Farbwert die graphische Umschreibung der Form bestimmt und souverän verändert. Das ist z. B. der Fall in der Konturierung der Beine zweier nebeneinander stehender Männer (Abb. 221c), von denen einer helle, der andere dunkle Hosen trägt. Während der erstere in einfachem (venezianisch offenem) Kontur gezeichnet ist, wird bei letzterem der andere Farb-, d. h. Dunkelheitsgrad durch eine Vervielfachung des Konturs gegeben, die ganz den Sinn der beschriebenen „Schattenkonturen“ besitzt und den Strich erneut als dienenden Träger von Lichtwerten im weiteren Sinne zeigt.

Damit ist – im Gegensatz zu Mittelitalien – die Linie nicht Wiedergabe einer dinglichen Vorstellung, nicht das verkörperte Nachdenken über Funktion oder Aussehen eines isolierten Gegenstandes, sondern Festhalten seiner visuellen Erscheinung. So wird aber auch die letzten Endes

<sup>87a</sup> Albertina Katalog; Stix-Fröhlich-Bum 1926, Nr. 240.

<sup>88</sup> Ganze Blätter: Golubew II, Taf. 24 u. 58.

<sup>89</sup> Von Gino Fogolari (L'Arte X, 1907, S. 330) als venezianisch publiziert. Während Fogolari auf Venedig vorzüglich durch Ikonographisches, Wappen, Kostümliches usw. geführt wurde, gelangen wir vom rein Graphischen der Illustrationszeichnungen her zum gleichen Schluß. Die formalen Zusammenhänge mit den Gemälden Semitecolos, die wir wahrzunehmen glauben, hier auszubreiten, gestattet der Platz nicht. Wir möchten dieser Verpflichtung ein anderes Mal nachkommen.





Abb. 217. Jac. Tintoretto. Florenz, Uffizien 1834 F  
(Ausschnitt leicht verkleinert)



Abb. 218. Guardi. Venedig, Museo Correr I, 130  
( $\frac{1}{2}$  nat. Größe)

gedanklich und nicht sehmäßig bedingte Trennung zwischen Kontur und Schraffur überflüssig, die bezeichnenderweise Florenz am schroffsten einhält. Die gezeigten Studien sind ohne „Schraffur“ gezeichnet, ohne daß deshalb eine Modellierung der Innenfläche ausgeschlossen wäre (Tintoretto; Guardi, Kruzifixus, Correr I, 130; Abb. 218)<sup>90</sup>. Umriß und Innenzeichnung bilden eine Einheit. Wo aber in Venedig Schraffur hinzukommt, hat sie (Guardi) keine funktionellen, sondern rein optische Aufgaben, ja sie ist jenen ebenso abträglich, wie sie diese unterstützt; etwa durch Überschraffieren verschiedener Gegenstände mit einer Schattenlage<sup>91</sup>. (Funktionell im doppelten Sinn. Mit Bezug auf die Darstellung: als Offenbarung des Funktionsgehalts eines Gegenstandes; und mit Bezug auf die graphische Einstellung: als logischer Funktionsträger innerhalb des Strichgerüsts der Zeichnung.) Solche Venezianer Schraffur erscheint meist fleckig, ähnlich der Weißhöhung in venezianischen Kreidezeichnungen oder der Pinsellavierung in Feder-Pinsel-Studien.

Und wie sich der Strich des Konturs bis zu Punkten auflösen kann, so kennt die venezianische Zeichnung auch in der Innenzeichnung die Summe flimmernder Punkte an Stelle von Schraffur. Das bedeutet aber schon eine Vorstufe zur Tafelmalerei (Uffizien 584, Gentile Bellini zugeschrieben, Abb. 222<sup>92</sup>; oder Carpaccio: Studie eines Christkindes in zweifarbigem Pinsel, früher Oppenheimer, London)<sup>93</sup>. Mag auch der andere Zeitstil Unterschiede in Guardis und Carpaccios

<sup>90</sup> Ebenso Correr II, 192: Johannes Ev.

<sup>91</sup> Siehe weiter unten, Punkt 3 (S. 281).

<sup>92</sup> Vgl. die Untermauerung von Bildern des 15. Jahrhunderts. Später entspricht dem die Bevorzugung sehr rauher Leinwand als Malfläche – Tintoretto – wodurch ein ähnlich bröseliger Anstrich entsteht (die unmittelbare Parallele dazu ist die Verwendung ganz rauhen Papiers etwa durch Tintoretto (Uffizien 13009).

<sup>93</sup> Hadeln, Quattrocento-Zeichnungen: T. 20.





Abb. 219. Carpaccio. Florenz, Uffizien 1692 F  
(Ausschnitt etwas vergrößert)



Abb. 220. Seb. Ricci. Wien, Albertina 1745  
(Ausschnitt leicht verkleinert)

Konturführung bringen, die zu deutlich an den Abbildungen ablesbar sind, um beschrieben zu werden – sie bedeuten Varianten innerhalb grundsätzlich gleicher Haltung. Eine Beinstudie G.B. Tiepolos (Correr V, 32; Abb. 223) in schwarzer und weißer Kreide auf farbigem Papier zeige, daß diese Beobachtungen auch für Zeichnungen mit vergleichsweise durchgezogenem Kontur Gültigkeit besitzen. (Sie sind aber seltener und weniger geeignet um sich einzusehen.) Auch hier sind die Verstärkung oder Verdoppelung des Konturs an der Ferse, die Einsenkungen am Knie usw. als Schattenangaben gemeint. Die Abgrenzung der Sohle unterhalb des Knöchels



Abb. 221 a) fol. 141 recto



Abb. 221 b) fol. 8 verso



Abb. 221 c) fol. 79 recto

Abb. 221 a-c: Venezianisch um 1373, Mailand, Ambrosiana, Cod. c 214 inf.





Abb. 222. Gentile Bellini. Florerz, Uffizien 584 E (Ausschnitt originalgroß)

Fragt man nach dem tieferen Grund dieser graphischen Haltung, so könnte man manche unserer Beobachtungen als Bestätigung der alten Auslegung Venezianer Kunst aus den Bedingungen ihrer Umgebung auffassen. Gerade hier ist ja oft genug allzusehr mit Milieutheorien (bis zur „feuchten Seeluft“) gearbeitet worden. Nun bieten zwar zwei andere italienische Seestädte – *Genua und Neapel* – (wie für letzteres schon angedeutet) keine Entwicklungsreihen der Zeichnung, die lang genug wären, um unsere Untersuchung nutzbringend darauf zu übertragen. Immerhin aber sei auf je einen Meister aufmerksam gemacht, dessen Zeichenstil dem venezianischen vergleichbar ist: Cambiaso in Genua (Uffizien 1748: Abendmahl; Abb. 224) und Luca Giordano in Neapel (Neapel, Ausschnitt; Abb. 225) zeichnen mit ähnlich unterbrochenem Kontur<sup>94</sup>. Letzterer verdickt zudem in besonders deutlicher Weise den Umriß auf der Schatten-seite. (Auch Solimenas Strich ist manchmal dem Tiepolos nicht unähnlich.) –

2. Die zweite der drei zu besprechenden Möglichkeiten Venezianer Strichbildung steht in innerem Zusammenhang mit der ersten. Drängte man dort die Wirkung des Einzelstrichs zurück, indem man die Linie bis zum Punkt, den Schraffurverband bis zur flimmernden Fläche von Strichelchen und Punkten zerbrach, so konnte man auch auf umgekehrtem Weg zu ähnlicher Wirkung gelangen, indem man die Linie so stark verdickte, daß sie ihren wahren Strichcharakter verlor.

<sup>94</sup> Diese Verwandtschaft der Genueser und Venezianer Strichbildung besteht beispielsweise noch bei: G. A. Ansaldo (1584–1638), dessen Schüler Badaracco, ferner bei A. Banchero (1744–94), Giulio Benso (1601–68), Valerio Castello, G. B. Castiglione (Venedig, Akad.), G. B. Paggi und Strozzi in manchen seiner Blätter. Sie äußert sich teils in größerer Nähe zu Tintoretto, teils zu Tiepolo als Stilstufe; teils mag auch Rembrandtisches das tertium comparationis bilden.

ist durch eine Arkadenlinie gegeben, die als Strich gelesen sinnlos wäre; sie will als eine sehr zarte Trennungszone verschiedener Helligkeitsgrade gesehen sein. Der Struktur der Sohle schließlich widersprechen die Schraffuren in ihrer willkürlichen Lage. Es ist selbstverständlich, daß auch sie nicht entsprechend ihrer tatsächlichen Form, „wörtlich“ verstanden werden dürfen, sondern im ganz allgemeinen ihrer Licht-Schatten-Erscheinung. Das Vorarbeiten P. Longhis mit weißer Kreide in einzelnen Zeichnungen (Correr) ist eine symptomatische Einzelheit für die Geltung eines Strichs, der mehr optischer „Licht“-Träger als Form-Element ist.



Abb. 223. G. B. Tiepolo. Venedig, Museo Correr V, 32 (verkleinert)





Abb. 224. L. Cambiaso. Florenz, Uffizien 1748 E  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 225. L. Giordano. Neapel, Pinakothek  
(Ausschnitt originalgroß; Foto Museum)

Ein Ausschnitt aus einer Studie Tintoretto's zeigt, was gemeint ist (Uffizien 1833; Abb. 226). Kreide oder Pinsel sind in diesem Fall die bestgeeigneten Instrumente. Doch handhabt man sogar die Feder, besonders aber die Verbindung Feder-Pinsel in gleicher Weise. Auf allen möglichen Wegen gelangt man zur Auflösung der Linie. Das beweist besonders die Verwendung von Ölkreide (die übrigens auch P. Longhi kennt: Correr), um Wirkungen zu erzielen, die über den bröseligen Anstrich gewöhnlicher Kreide hinausgingen. Die Kreide wurde vor dem Gebrauch mit Öl getränkt, so daß sie im Anstrich in etwas unklarer Mischung pinsel- und kreideartige Wirkungen vereinigte, darüber hinaus aber sogar ihr eigenes Volumen negierte, indem sie es unscharf verschwimmend um sich ausdehnte durch den Hof von Öl, den sie auf dem Papier aussonderte (Abb. 226). Dadurch verlor sie vollends jeden Liniencharakter zugunsten breiter Hell-Dunkel-Wirkung. Die Grenze zur reinen Pinselstudie verwischt sich (Tintoretto, Uffizien 738<sup>95</sup>, Tiepolo, Flucht nach Ägypten [Sammlung Dubini, Mailand], Longhi [Correr]) bis zu Tintoretto's Ölfarbe-Studien auf Papier (Chatsworth Nr. 273: Maria erscheint einem Dogen; weißer und schwarzer Pinsel auf blauem Naturpapier). G. B. Pittoni († 1767) verleiht seiner Kreide gelegentlich ganz ähnliche Wirkungen (Venedig / Akademie). Selbst in Feder-Zeichnungen wurden verwandte Effekte angestrebt: G. Dizianis Federstrich strahlt in die ihn umgehende

<sup>95</sup> Abgeb. Uffizien-Publikation (Olschki, Ser. 1, Fasc. 2, Taf. XII). Von W. Heil (Preuß. Jahrb. 1926, S. 63 und 70) Palma Giov. zugeschrieben. Mir erscheint der Zusammenhang mit Tintoretto oder einem der Stadtvenezianer plausibler (Palma war zwar in Venedig geboren, abstammungsmäßig jedoch Bergamaske!).





Abb. 226. Tintoretto zugeschrieben. Florenz, Uffizien 1833  
(Ausschnitt originalgroß)

Lavierung hinein einen Hof aus, dessen technische Erklärung d. V. allerdings schuldig bleiben muß (Venedig, Correr).

Schon bei Jac. Bellini begegnet eine Pinselstudie, bei der weniger umschreibende Konturlinien, als breite oder schmale Schattenbänder und -flächen die Figuren andeuten (Abb. 237). Ein „Ruhem im Kontur“ im florentinischen Sinn kann es nicht geben, wenn dieser Kontinuität und Umschließung gar nicht anstrebt und von der Innenzeichnung oft gar nicht unterschieden ist.

Die Stetigkeit dieser Erscheinung läßt sich weiter verfolgen bei Carpaccio (Franziskus: Uffizien 1471 E, Rückseite; Abb. 228)<sup>96</sup>, der auf farbigem Papier konturlos dunklen Pinsel in den Schatten, hellen in den Lichtpartien verwendet: beides nicht in der Art von Schraffur, sondern als Einzeichnung der Faltenzüge in ihren Helligkeits- und Dunkelheitswerten, als mehr oder minder dichte Ballung flimmernder heller und dunkler Strichelchen im Gesicht. Darin ändert sich im 16. Jahrhundert nichts Grundsätzliches: Aus

der ganz bildhaften Skizze einer musizierenden Gesellschaft, entstanden im weiteren Umkreis Giorgiones, ein Ausschnitt (Uffizien 684 E; Abb. 229)<sup>97</sup>: Man achte auf die Verschiedenheit der Technik in den beiden Ärmeln des Mädchens vorne, die Anwendung hellen und dunklen Pinsels in ihrer eingestützten Hand, den unregelmäßigen Wechsel zwischen feinen Strichen und klecksigen Angaben oder bröselig unregelmäßig gedeckten Stellen.

Ein Katharinenkopf Francesco Bassanos (Uffizien 727 E; Abb. 230), eine Zeichnung gleicher Technik von Battista Franco (Opfer Abrahams, Uffizien 1796 F) sind Zeugnisse für die Konstanz der Erscheinung auch im späteren 16. Jahrhundert. Natürlich war von hier aus der Schritt zur reinen Pinselstudie ein kleiner (Tintoretto)<sup>98</sup>. Wir schließen die Reihe mit Zeichnungen von zwei Künstlern aus dem 18. Jahrhundert: Feder-Pinsel-Studien und Kreideskizzen Tiepolos<sup>99</sup> und einer mit zwei Kreiden skizzierten Gewandfalte P. Longhis (Correr III 16, Abb. 227), mit dem wir diese Konstanz der Venezianer Zeichnung bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts verfolgen. Für die Techniken dieser Blätter gelten im Grunde alle



Abb. 227. P. Longhi. Venedig, Museo Correr III, 16  
(Ausschnitt verkleinert)

<sup>96</sup> Abb. des ganzen Blattes: Hadeln, Quattrocento-Zeichnungen, Taf. 42.

<sup>97</sup> Abb. des ganzen Blattes: Uffizien-Publikation (Olschki), Ser. III, fasc. 1, Taf. 20 („Pordenone“).

<sup>98</sup> Vgl. Bercken: Pantheon 1936, S. 116.

<sup>99</sup> Hadeln, Die Handzeichnungen von G. B. Tiepolo 1927, Bd. 1, Taf. 62, 72; Bd. II, Taf. 105, 107, 185, 198 u. a.



aus den früheren Beispielen gewonnenen Nachweise. Höchstens hat sich die Trennung in der Verwendung des Zeichenmaterials als Licht- und Schattenträger noch vertieft und sich noch weiter vom Strichcharakter entfernt – hin zu spritzigem Flimmern des Lichts in den Federskizzen Tiepolos, körnigem Überspielen des Stoffs mit schwarzer oder weißer Kreide in der Gewandstudie Longhis. Hier ist man Piazzettas Pastellen ganz nahe, die letzten Endes Zeichnungen fast ohne Strich sind.

Versucht man das Prinzipielle der zeichnerischen Haltung dieser Blätter zu begreifen, so wird man eher geneigt sein, in ihnen eine sehr sinnvolle Anwendung verschiedener Techniken in der beschriebenen Weise und in Hinsicht auf die erstrebte Wirkung festzustellen, als daß man ihre Strichführung als die Folge eines von innen heraus logischen Aufbaus der Liniengruppen anerkennen wollte. Ja sie sind so sehr das Gegenteil davon, daß sie dadurch schon wieder konsequent wurden – so vielleicht, wie eine konkave Form das gerade Gegenteil der entsprechenden konvexen ist und doch ein in sich ebenso reines Gebilde wie diese. –



Abb. 228. Carpaccio. Florenz, Uffizien 1471 E (Ausschnitt wenig verkleinert)



Abb. 229. Umkreis Giorgiones. Florenz, Uffizien 684 E (Ausschnitt originalgroß)



Abb. 230. Franc. Bassano. Florenz, Uffizien 727 E (Ausschnitt originalgroß)





Abb. 231. Tizian. Florenz, Uffizien 1661 E  
(Ausschnitt kaum vergrößert)

Die letzte Beispielreihe eines Zeichnens ohne Strichbejahung war eine Auswahl von Blättern, die in deutlicher Konstanz die gleiche Verwirklichung einer bestimmten Licht-Schatten-Vorstellung meist mittels mehrerer Zeichenmaterialien bedeuteten. Dasselbe sehr malerische Verdicken der Linie um ihr keinen klaren Strichcharakter zu lassen, ist natürlich mit ebensolcher Stetigkeit an Studien, die in einem einzigen Zeichenmaterial durchgeführt sind, zu verfolgen. Für Pinsel bzw. Feder begnügen wir uns mit wenigen Hinweisen. Zuerst sei an die Illustrationen aus *Semitecolos* Umkreis (fol. 8v), Jac. Bellini (Abb. 221a–c, 237) und Carpaccio<sup>100</sup> erinnert; ferner sei genannt für das 16. Jahrhundert Tizian (mit Einschränkungen, s. S. 280f. – Abb. 231), Franc. Bassano (München; Abb. 233), als ins 17. Jahrhundert hinüberreichend Dom. Tintoretto<sup>101</sup> und Leandro Bassano<sup>102</sup>, und noch im Seicento geboren Pittoni, als schon ganz dem 18. zugehörig Guardi (Correr I 183; Abb. 234) und Piranesi (Berlin; Abb. 235), und als noch gerade die Wende des 19. Jahrhunderts überschreitend, Dom. Tiepolo (Bassano 79; Abb. 236). Die Mittel sind je nach Zeit und Individualität variiert,

der Sinn ihrer Verwendung der gleiche. Wo wirklich Linie da ist, darf man sie selten „wörtlich nehmen“, d. h. als tatsächliches und unmittelbares Formgreifen ablesen.

Solche Blätter sind in ihrer einheitlichen Farbigkeit meist besonders schön und harmonisch, was durch ihre Freiheit von allen graphischen Härten oder Störungszonen mitbedingt wird. In der Münchener Bassano-Studie etwa vereinigt sich die ausschließliche Durchführung in hellgrauem Pinsel aufs zarteste mit dem weißen Papier. Und es gibt kaum eine Gruppe von Zeichnungen, deren Farbstimmung froher und reiner wäre als die der Feder-Pinsel-Studien der Tiepolo auf leuchtend-weißem Papier. Nicht zufällig ist es Venedig, wo auch die Verwendung blauen Naturpapiers in der Zeichnung früh einsetzte, als die Malerei noch keine Zusammenfassung in ähnlich toniger Einheit wagen konnte, Venedig, das diese Technik fast ausschließlich und überreich pflegte<sup>103</sup>.



Abb. 232. Niederländisch um 1500. Berlin, Kupferstichkabinett 1976 (Ausschnitt ca. 1/2 nat. Gr.)

<sup>100</sup> Traum Ursulas, Uffizien 1689F; Gestalt rechts! (Hadeln, Quattrocento-Zeichnungen Taf. 12). Madonna und Heilige, Louvre (Hadeln Taf. 47).

<sup>101</sup> Vgl. Hadeln, Spätrenaissance-Zeichnungen, Taf. 101.

<sup>102</sup> Vgl. Hadeln, Spätrenaissance-Zeichnungen, Taf. 88 ff.

<sup>103</sup> Zu der in Venedig so seltenen, wie in Florenz häufigen, schroffen Verbindung von Röteln und weißem Papier vgl. Hadeln, Hochrenaissance-Zeichnungen S. 17.





Abb. 233. Franc. Bassano. München, Graphische Sammlung 2972  
(verkleinert)



Abb. 234. Guardi. Venedig, Museo Correr I, 183  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 235. Piranesi. Berlin, Kupferstichkabinett 414-1934  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 236. Dom. Tiepolo. Bassano, Museo Civico 79  
(Ausschnitt originalgroß)





Abb. 237. Jac. Bellini. Paris, Louvre RF 1870: 1475  
(Ausschnitt verkleinert)

erinnert. Erstens ist es in einer malerischen Breite, die der gleichzeitigen Malerei gar nicht zur Verfügung stehen kann, ausschließlich mit dem Pinsel durchgeführt. Zweitens darf bei der Strichdicke kaum von „Linien“-Stil gesprochen werden (so wenig wie bei gewissen Pinselstudien Tintoretto's). Drittens erfolgt auch hier das öfters beschriebene Auflösen im Licht, flächenhafte Verbreitern im Schatten, das gewiß keiner „graphischen“ Grundeinstellung entspringt. (Vgl. besonders das Gesicht.) –



Abb. 238. Gentile Bellini. München, Graphische Sammlung 14648  
(Originalgröße)

Manches von all dem ist der graphischen Haltung der Niederlande vergleichbar. Den Grund dafür wird man in der malerischen Begabung beider Schulen suchen dürfen (ohne hier auf milieutheoretische Spekulationen weiter einzugehen). Das gilt für van Eycks flimmernde, wie für Rembrandts zerhackte und geballte Strichführung. Mit dem Vorbehalt, darauf in einem 2. Teil unserer Untersuchung noch ausführlicher zurückzukommen, machen wir hier nur auf zwei untergeordnete Beispiele aufmerksam: Im Museum von Bassano befindet sich die Zeichnung einer Anbetung der heiligen 3 Könige, die ein ganz unzweifelhaft spät-venezianisches Blatt ist. Daß sie dort, in unmittelbarer Nachbarschaft von Venedig selbst, als „Rembrandtschule“ gezeigt wird, stellt einen jener lehrreichen Irrtümer dar, die meist nur dann vorkommen, wenn irgendeine innere Berechtigung für sie vorhanden ist. – Und bloß eine, wirklich niederländische Skizze sei hier hervorgehoben: Ein anonymes Blatt aus der Zeit um 1500<sup>104</sup> (heiliger Sebastian, Berlin 1976 R; Abb. 232), das in dreifacher Weise an Jac. Bellini so gut wie etwa an Bassano

Haben wir die venezianische Einstellung zur Zeichnung in ihrer Auswirkung auf den Einzelstrich geschildert, auf den Blattcharakter angedeutet, so sei schließlich noch auf eine Möglichkeit flüchtiger Figureskizzen aufmerksam gemacht, die eigentümlich venezianisch ist. Raschest hingeworfene Fi-

<sup>104</sup> Im Berliner Katalog ins 16. Jahrhundert datiert. Aber doch vielleicht noch 15. Jahrhundert? Für unsere Betrachtung ist gerade dieses Schwanken in der Datierung aufschlußreich, so wie auch in Venedig eine ähnliche Technik bei Jac. Bellini und noch bei den Bassani möglich ist.



gurenstudien Commodis wurden schon auf Seite 262 mit solchen Francescos di Giorgio, Beccafumis u. a. Sienesen verglichen (Abb. 170, 200, 210). Während letztere einen klaren, ganz leicht zum Dekorativen neigenden, erstere aber einen so eindringlich die Mechanik der Gestalt betonenden Strich besaßen, daß dieser selbst dadurch funktionellen Eigenwert gewann – in diesen beiden mittelitalienischen Fällen also der Strich ein nicht zu missender wichtiger Faktor und Träger prägnanter Aussage war,

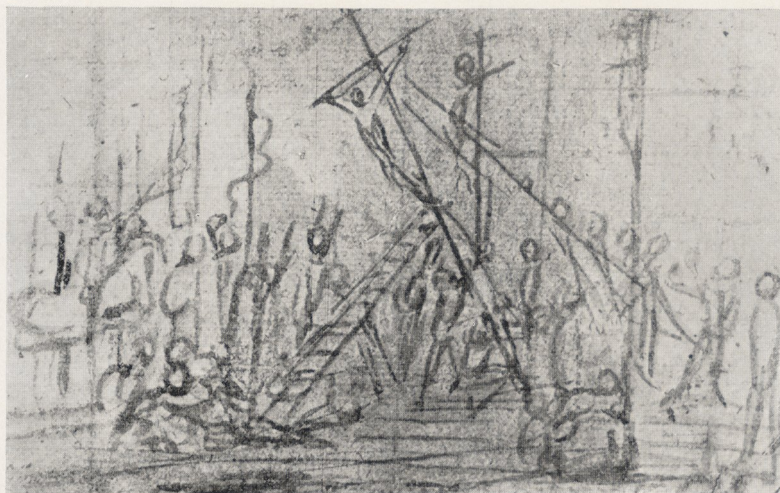


Abb. 239. Jac. Tintoretto. Florenz, Uffizien 1816 F. 85/135 mm

äußert sich in den flüchtigsten Venezianer Gestaltentwürfen eine ganz andere Tendenz. Sie vermeiden in noch stärkerem Maß, als weiter ausgeführte Venezianer Figurenstudien Strukturangaben und sind gegenständlich: bloße Angaben über den Platz, den der „Fleck“ der Figur einnimmt und deren ungefähre Haltung; – graphisch: Umreißen ohne Selbstzweck oder innere Konsequenz der Linie. Manchmal ist es, als ob sich das beschriebene Verdicken der Linie im Verhältnis zur Figurengröße in entsprechend kleinerem Maße hier wiederholte. Jacopo Bellinis Hintergrundsfigürchen aus der großen Kreuzigung im Pariser Skizzenbuch (Abb. 237)<sup>105</sup>, Gentile Bellinis Prozessionsstudie in Chatsworth<sup>106</sup>, seine Münchener Skizzen (Abb. 238)<sup>107</sup>, Carpaccios Gruppierungsentwurf im Louvre<sup>108</sup>; Tintoretts Kreuzigung in den Uffizien (1816 F; Abb. 239)<sup>108a</sup>, Gestalten Longhis (Correr IV, 13; Ausschnitt: Bogenschütze; Abb. 240), sie alle bestätigen durch ihre gemeinsame graphische Haltung trotz aller Unterschiede, die die „große“ Kunst dieser Meister trennen, das tatsächliche Vorhandensein jener Konstante der Strichführung innerhalb der einzelnen Schulkreise, nach der in dieser Untersuchung gefragt wird. –

3. Im dritten Abschnitt der Betrachtung Venezianer Zeichnung sei noch einer anderen Ausprägung ihres Strichgefühls gedacht. Diese mußte, wie sich aus dem bisher Gezeigten ergibt, in Venedig wohl zuerst erkannt, jedenfalls dort zu besonderer Vollkommenheit geführt werden. Während die Schraffur an anderen Orten eine wichtige Rolle als architekturhaftes



Abb. 240. P. Longhi. Venedig, Museo Correr IV, 13 (Ausschnitt verkleinert)

<sup>105</sup> Golubew II, Taf. 58.

<sup>106</sup> Hadeln, Quattrocento-Zeichnungen Taf. 8.

<sup>107</sup> Publiziert von E. Baumeister: Münchner Jahrbuch 1934–36, S. 1 ff.

<sup>108</sup> Hadeln I. c. 48. <sup>108a</sup> N. Ferri, Bollettino d'Arte III 1909: 384 f.



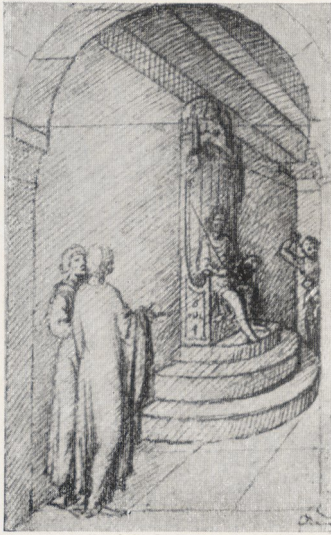


Abb. 241. Jac. Bellini. Paris,  
Louvre RF. 1870: 1475  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 242. Lazzaro Bastiani.  
Florenz, Uffizien 1293 E  
(Ausschnitt leicht vergrößert)



Abb. 243. Canaletto. Windsor Castle. 7441  
Copyright by H. M. The King of England.  
(Ausschnitt verkleinert)

Blattgerüst spielt oder aber sich zum Melodieträger verselbständigt, entspricht ihre Handhabung in Venedig der Tendenz der Entkräftung des Strichs und unterstützt sie. Obwohl in der Frühzeit noch seltener, gibt es schon damals („Semitecolo?“ fol. 141 r u. a.; Abb. 121 a/b; Jac. Bellini, Abb. 241; Lazzaro Bastiani, Uffizien 1293 E; Abb. 242) ein Überschraffieren der Konturen und formbeschreibenden Linien, durch das aus verschiedenen plastischen Einzelformen, ja aus mehreren Gestalten Flächen eines einheitlichen Dunkelheitsgrades gemacht werden. Solche zusammenfassenden Schräglagen erscheinen nie in sich gebaut oder verfestigen das Blattgefüge. Sie schaffen vielmehr Licht- und Schattenzonen.

Als Renaissancebeispiel wählen wir eine Kopfstudie aus einem Skizzenblatt des Umkreises Giorgiones (Uffizien 682 E; Abb. 244). Ein wirklicher Gesichts-Kontur ist nicht gezogen. Er entsteht sozusagen passiv als Grenze des weichen Schattens, der den Kopf hinterholt. Nase und Mund sind durch sehr wechselnde Schraffurlagen überdeckt und ins Halbdunkel gesetzt. Die Augenhöhle erscheint eben dadurch als Schattentiefe ohne plastische Einzelformen. Bezeichnend vor allem, wie selbst der obere Kopfkontur verschwimmt, indem er mit Federschraffuren überzogen ist, die zu weit sind, um wirklich zusammenzugehen und die sich wie ein verschmelzender Schleier über die Einzelheiten legen.

Gleiches vollzieht sich aber auch im Manierismus<sup>109</sup>: Bei Batt. Franco (Figurenstudien, Uffizien 1798, Kopf; Abb. 245), bei Pietro Malombra, der schon ins 17. Jahrhundert hinüberraagt (Uffizien 12851 F; Abb. 246). Im 18. Jahrhundert ist besonders die Landschafts- und Architektur-Zeichnung reich an Beispielen solcher Schraffur, die zur Wiedergabe atmosphärischer und luftperspektivischer Erscheinungen hervorragend geeignet ist: Piranesi, B. Belotto. Die Druckgraphik arbeitet mit dem gleichen Mittel. Als letztes Beispiel der Reihe ein Ausschnitt aus einer Venezianer Vedute Canalettos (Windsor; Abb. 243), in dem besonders auf die Partie weitmaschiger Schrägschraffen aufmerksam gemacht sei, die den Dogenpalast in der Luft verschwimmen lassen, und

<sup>109</sup> Gewisse Ähnlichkeiten dieser Art in Paolo Franceschis Zeichenweise (Hadeln, Spätrenaissance Taf. 91) wären wieder eins der Elemente innerer Verbindung zwischen Venedig und den Niederlanden.





Abb. 244. Umkreis Giorgiones. Florenz, Uffizien 682 F  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 245. Batt. Franco. Florenz, Uffizien 1798 F  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 246. Pietro Malombra. Florenz, Uffizien 12851 F  
(Ausschnitt originalgroß)

auf die ganz engen Kritzeln, die über die Einzelform hinweg die Säule des Vordergrunds links in einen tiefen Schattenstreifen verwandeln<sup>110</sup>. –

Man wird bemerkt haben, daß wir die Betrachtung der graphischen Haltung Venedigs durchführten, ohne auf einzelne der wichtigsten „Venezianer“ einzugehen. Damit sind nicht die gemeint, deren zeichnerisches Werk so wenig gesichert ist, wie das Giorgiones. Vielmehr Maler mit einer so umfangreichen Tätigkeit als Zeichner, wie Tizian, die Campagnola, Palma Giovane, Paolo Veronese.

Das geschah, weil sie unseres Erachtens nicht als reine Vertreter Venezianischer Zeichnung angesprochen werden dürfen. In ihnen allen ist neben dem Liniengefühl ihrer Wahlheimat Venedig, wie es beschrieben wurde, mehr oder minder deutlich die Komponente ihrer außervenezianischen Abstammung spürbar. Da diese Komponente in den Zeichnungen solcher eingewanderter Venezianer in stärkerem Maße als das Venezianische Basis ist für ihre eigentümlichsten Ausdruckswerte, sollte bei der Betrachtung ihrer Zeichnungen der Zusammenhang mit den Landschaften, aus denen sie kommen, nicht vergessen werden. Die Tatsache des sich verstärkenden Hineinstrahlens Venezianer Graphik in die umliegenden Zwischengebiete und Lokalstile widerspricht der An-

<sup>110</sup> Die Schraffur entspricht im allgemeinen in Venedig nicht dem Tastwert der Oberfläche. Bei Piazzetta etwa (Venedig, Akademie) kann sie ihm wirklich widersprechen zugunsten jener optischen Momente.



nahme von Linienkonstanten in den Einzelorten nicht. Vielmehr handelt es sich um den Beginn des schon angedeuteten allmählichen Aufsaugens der kleinen Schulen durch die großen Zentren. Wichtiger ist die Erkenntnis, daß die genannten Künstler, so sehr in ihren Gemälden das Venezianische überwiegt, in den Zeichnungen jene natürliche Komponente viel klarer ablesbar offenbaren.

Beispielhaft sei nur auf Tizian verwiesen. Sein vermutliches Selbstbildnis in den Uffizien (1661 E; Abb. 231) zeigt in dem Wechsel der Strichart je nach dem Oberflächencharakter des Naturvorbilds (Rock, Kragen, Bart) ein Eingehen auf graphische Sonderwerte des Materials, das Venedig sonst nicht liegt<sup>111</sup>. Man ist eher versucht, an Verona zu denken (Pisanello) – um jetzt schon einen anderen Schulkreis zu nennen; Tizian selbst stammt ja aus einem Zwischengebiet ohne spezielle Produktion – oder an den Norden selbst. (Das darf jedoch nicht als Einfluß, sondern nur als Anklingen einer ähnlichen Gesinnung in der Graphik verstanden werden; davon später.) Sein Geburtsort liegt, worauf Hetzer<sup>112</sup> mit Recht eigens hinweist, kaum mehr als 50 km von dem Pachers entfernt. – Selbst in Kreidezeichnungen, die im ersten Augenblick ganz venezianisch anmuten, erscheint der Strich fast unmerklich, mehr erfühl- als beschreibbar, schwingender, zusammenhängender als bei rein venezianischen Blättern dieser Technik (z. B. Aktstudie / Uffizien 717, Figurenstudie / Loeser, Jupiter und Jo / Ch. Ricketts)<sup>113</sup>. Tizians Beziehung zur nordischen Druckgraphik einerseits<sup>114</sup>, die Bildung einer von ihm abhängigen Holzschnittschule andererseits sind bekannte Tatsachen. In beiden liegt aber, von der Wertung der Linie her gesehen, viel Unvenezianisches. Denn die rein venezianische Strichführung ist für die Druckgraphik weniger geeignet. In Stich und Holzschnitt fruchtbare Gebiete bevorzugen in ganz anderer Einstellung die Linie in ihrem Eigenwert. Das wird die Betrachtung des oberitalienischen Festlandes zeigen (und dieses war schließlich auch Tizians Heimat). Nicht zufällig ist es darum, daß auch die wichtigsten Holzschnneider im Umkreis Tizians, die Campagnola, eine Paduaner Familie waren. Landschaftszeichnungen, die sich um Tizian und Campagnola gruppieren<sup>115</sup> (z. B. Uffizien 1380 E, Abb. 262), zeigen neben venezianisch bis zu Punktreihen aufgelösten Linien und optisch zu begreifenden Überschräffierungen weiterer Teile (in unserem Ausschnitt: Partie unten), schwingende Linien voll eigner Melodie, wie sie dem oberitalienischen Festland eigentümlicher sind als Venedig.

Und es ist sehr bezeichnend, daß die schöne Madonnenzeichnung in Chatsworth (Abb. 251) nicht zwischen Tizian und einem Stadtvenezianer, sondern zwischen ihm und einem geborenen Veronesen – Bonifazio – strittig ist<sup>116</sup>. Sie stellt einen typischen Fall weitgehender Angleichung an Komposition und Figurentyp eines maßgebenden Zentrums (Venedig) dar, ohne daß in der Linienführung ein Kompromiß auch nur versucht würde. Gerade hier zwingt die Betrachtung der Divergenz zwischen Typen- und Strichbildung dazu, einen in allem Äußerlichen Venedig folgenden, herkunftsmäßig jedoch festländischen Künstler anzunehmen. Vielleicht doch Bonifazio selbst; jedenfalls einen Mann, der aus Verona oder nicht weit davon stammte. Das mag die anschließende Betrachtung der Veroneser Zeichnung noch verdeutlichen.

<sup>111</sup> Vgl. „Tizians“ Darstellung eines römischen Kaisers (Uffizien 1703 F), wo auch Strichwechsel nach dem Oberflächencharakter geübt wird.

<sup>112</sup> Das deutsche Element in der italienischen Malerei 1929, p. 108.

<sup>113</sup> Hadeln, Zeichnungen des Tizian 1924, Taf. 28, 29, 33.

<sup>114</sup> Hetzer I. c. 108 ff. Hadeln, Tizian-Zeichnungen, Einleitung.

<sup>115</sup> Auf Thematisches (etwa die Häufigkeit von Landschaftsdarstellungen), selbst wenn es einen Beitrag zu unserer Betrachtung bieten würde, wird hier in dieser Untersuchung von Strichgruppen grundsätzlich nicht eingegangen.

<sup>116</sup> Die einzelnen Forscher schieben sich dieses Blatt gegenseitig zu: Hadeln (Tizian-Zeichnungen) gibt es Bonifazio; Westphal (Bonifazio) erscheint es mehr tizianesk.



## b) VERONA

Die Betrachtung der eigentlich (festländisch-)oberitalienischen Zeichnung beginnen wir mit Verona. Vorausgeschickt sei aber: Da es eine, die oberitalienische Zeichnung geradezu auszeichnende Eigentümlichkeit ist, daß ihre Ausdrucksformen sehr zahlreich und differenziert sind, soll hier der Versuch eines ebenso genauen Eingehens auf jede einzelne Schule und vor allem auf die dort besonders vielen Zwischengebiete nicht unternommen werden. Es sollen wichtige Zentren herausgegriffen und die dazwischenliegenden, in der Zeichnung nicht führenden Städte mehr insofern zitiert werden, als sie in ihrer Gesamtheit für die Zusammensetzung der oberitalienischen Graphik aufschlußreich sind; vor allem dadurch, daß sie sich in größerer Zahl zwischen die Zentren schieben, deren Eigentümlichkeiten gegenseitig verschleifend und ausgleichend. So entsteht im Gegensatz zu den scharf konturierten, wenigen, aber sehr prägnanten mittelitalienischen Schulkreisen das Gesamtbild ineinandergleitender, verbindender Linien. Der klaren Getrenntheit der Kunstkreise dort steht hier ein innigeres Zusammenfließen aus größerer Vielfalt gegenüber. Die folgende Betrachtung wird dies zwar erst zu beweisen haben. Da aber die Struktur der einzelnen oberitalienischen Zeichnungen für die gegenseitige Haltung der dortigen Schulkreise ebenso bezeichnend sein könnte, wie es die Einzellinie in der Zeichnung Mittelitaliens für den graphischen Charakter der ganzen Schule war, ist es gut, die Möglichkeit eines entsprechenden Ergebnisses auch für Oberitalien schon bei der Untersuchung des Strichbildes ins Auge zu fassen.

Sehen wir zurück: Das Gesamtbild der Zeichnung in Venedig ist so ausgeglichen und gemäßigt, wie jede einzelne Venezianer Skizze, wo keine Linie richtungsweisend ist. Der Gesamteindruck Florentiner Graphik hatte an Deutlichkeit scharfer Konsequenz dem dort gepflegten Aufbau der Strichgruppe entsprochen. Die oberitalienische Graphik aber ist als Ganzes in ihrer Mannigfaltigkeit schillernd differenziert, wie im einzelnen die kurze, metallisch glänzende Schraffur auf einem Blatt Pisanellos, Mantegnas oder Boltraffios; sie ist im spielerischen Wechsel ihrer Ausdrucksformen vergleichbar dem zweckfernen Schnörkel einer frühen Veroneser Zeichnung oder dem unerwarteten Aufblitzen eines weißen Strahls in einer Mailänder Skizze. Die Unbewußtheit, das reine Gefühlsgeleitetsein ihrer Gesamtentwicklung schließlich erscheint dem Fluß der Linie auf einem Blatt Parmeggianos verwandt.

Wenn Bercken<sup>117</sup> von der Farbe im Norden sagt, sie sei bestimmt durch naturalistisch-imitative oder durch expressionistische Absichten, so hat das auch für Linie und Schraffur Gültigkeit. Es gilt aber in mancher Weise auch für die Zeichnung Nord-Italiens, besonders für die dem Norden am meisten zugewandte Schule, Verona. Ja, man kann sagen, daß Verona in der Zeichnung und besonders im Prinzipiellen der Verwendung graphischer Ausdrucksmittel Deutschland vielfach nähersteht als Mittelitalien.

Etwas Pisanellos Auffassung der Linie Entsprechendes gibt es in Mittelitalien jedenfalls nicht. Die Verbindung eines überall gleichstarken Erfühlens der Eigenwertigkeit des Strichs mit der liebevollsten – graphischen! – Materialwiedergabe der Oberfläche der dargestellten Dinge ergibt einen fast widerspruchsvoll vielfältigen und beglückenden Reichtum der verschiedensten Aussagen reinsten Linienstils. So empfindet man auch das Verhalten der einzelnen Schraffuren solcher Zeichnungen gegeneinander, wenn man ihnen in ihrer Eigenwertigkeit, nicht als Formträgern nachgeht. Die Linie führt nicht, wie in Florenz auf die wichtigen Punkte des Aufbaus hin, weder

<sup>117</sup> In seinen „Untersuchungen zur Geschichte der Farbgebung in der venezianischen Malerei“ (1914) finden sich zahlreiche Beobachtungen, die den unseren parallel gehen. Obwohl sie als Vergleich für unsere Betrachtung äußerst wichtig wären, müssen wir uns ein, wenn auch noch so lockendes, Abschweifen vom Thema verbieten.





Abb. 247. Pisanello. Wien, Albertina 24018 129/152 mm

in flüchtigen, noch in weitausgeführten Studien. Alles ist gleich darstellenswert, nichts vor anderem stärker betont. Nicht gedankliche Durchdringung mit dem Herausgreifen der Ansatzstellen und ihrem straffen Verbinden führt den Stift, nicht der Wunsch, optische Gesamtansicht zu geben, läßt zu Stift oder Pinsel greifen. Vielmehr vollzieht sich ein feinfühliges, sinnliches Erfassen feinsten Tastwerte und verbindet sich mit rein graphischem Denken, das alles in die Linie übersetzt. Die Linien leben als Selbstzweck und sind doch tiefste Offenbarungen der taktischen Werte der Dinge. Es ist das Geheimnis der Veroneser Zeichnung, daß daraus kein Widerspruch, sondern höchster Reiz entsteht.

Welch reicher Wechsel der Strichführung in Pisanellos Wiener Zeichnung der „Luxuria“ (Abb. 247)<sup>118</sup>. Fern von bloßem Naturalismus wird der ideale Wesensgehalt von Haar, Haut, Stoff, Fell in immer neuer Variation des Federstrichs gegeben. Lang hinziehende Parallelen weiter Wellen zeigen Glanz, Seidigkeit des Haares, kurze Strichelchen die andere Konsistenz der Haut. Durch stärkere Krümmung, weiteren Abstand der Linien und andere feinste Mittel wieder wird unterschieden zwischen der Straffheit der Haut über dem gespannten Schenkel, ihrer größeren Weichheit, wo sie sich über dem Leib rundet, ihrer verschiedenen Konsistenz zwischen dem oberen Ansatz und dem Zurückschwingen der Brüste, dem Brustbein. Anders als Oberflächenwert und als graphischer Ausdruck wieder das Fell des Kaninchens usw. Jeder Wechsel der Oberfläche, den die Natur bietet, wird als künstlerischer Reiz erfaßt. Blätter und Blumen (Bayonne, Bonnat), Greisenhaar und Frauenhaar, glänzende Augen von Mensch und Tier, das Fell von Pferden, Gefieder von Vögeln, der Marmor von Antiken, die Maserung eines

<sup>118</sup> Die Frage der Eigenhändigkeit ist für unsere Betrachtung nicht vordringlich.



Bretts<sup>119</sup>. Nicht die bekannte Tatsache des daraus leuchtenden Naturempfindens geht uns aber hier an<sup>120</sup>, sondern die Erkenntnis, daß die Wiedergabe von all dem, wie sie in der Graphik vor sich geht, nicht nur um des Gegenständlichen willen geschehen konnte. Man spürt es deutlich, wie die Vielheit der Objekte gleichzeitig als Erhöhung des Reichtums der Anwendungsmöglichkeiten der absoluten Linie empfunden wurde. Soweit in diesem graphischen Willen für den Veronesen nicht überhaupt der primäre Antrieb bestand, der ihn in der Weise sich dem Objekt zuwenden ließ, war es zumindest so, daß jede künstlerische Konzeption eines Gegenstands dem Schaffensprozeß eines im Graphischen unabhängigen Kunstwerks gleichzeitig erfolgte. Das heißt, für den Veronesen war jede Formvorstellung mit der gleichen selbstverständlichen Ausschließlichkeit eine graphische, wie sie der Venezianer nur als Summe von Licht- und Schattenwerten begreifen konnte.



Abb. 248. Veronesisch. 1. Hälfte 15. Jahrhundert. Mailand, Ambrosiana.  
Ganzes Blatt 272/196 mm

Die Folge davon ist ein ganz anderer Selbstwert der Zeichnung als in Florenz etwa. Schon der Entstehungsweg einer Skizze verläuft dort im großen ganzen anders, oft geradezu in entgegengesetzter Richtung: Der Strich ist dort das Mittel um das, was an einem Gegenstand wichtig erscheint – Funktionsprobleme usw. – möglichst knapp klarzustellen. Innerhalb dieses Bereichs kann er natürlich von höchster Wichtigkeit sein. Aber er ist nicht, wie in Verona, Sinn und Wesen der Zeichnung selbst, sondern nur der Träger anderer Werte.

Gewiß wird im Verona des 15. Jahrhunderts auch aus gegenständlichem Interesse gezeichnet. Aber demgegenüber stehen dann Blätter, und zwar innerhalb Italiens besonders in Verona, die ihren Sinn nur in der Melodie der Linie haben, z. B. ein Madonnenentwurf in der Ambrosiana (Abb. 248). Von einer kaum mehr sichtbaren Silberstiftvorzeichnung der ganzen Gestalt ist bloß die Draperie mit der Feder ausgearbeitet – in langgezogenen Einzellinien, die sich wie der Ton eines melodietragenden Instruments aneinanderfügen. Die Studie ist nicht vollendet. Aber daß der Veroneser Zeichner sie gerade in diesem Zustand abbrach, ist überaus aufschlußreich und sonst in Italien kaum möglich. In Verona gibt es aber noch andere, ganz ähnliche Beispiele der Art<sup>121</sup>.

Aber demgegenüber stehen dann Blätter, und zwar innerhalb Italiens besonders in Verona, die ihren Sinn nur in der Melodie der Linie haben, z. B. ein Madonnenentwurf in der Ambrosiana (Abb. 248). Von einer kaum mehr sichtbaren Silberstiftvorzeichnung der ganzen Gestalt ist bloß die Draperie mit der Feder ausgearbeitet – in langgezogenen Einzellinien, die sich wie der Ton eines melodietragenden Instruments aneinanderfügen. Die Studie ist nicht vollendet. Aber daß der Veroneser Zeichner sie gerade in diesem Zustand abbrach, ist überaus aufschlußreich und sonst in Italien kaum möglich. In Verona gibt es aber noch andere, ganz ähnliche Beispiele der Art<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> Z. B.: „Stefano da Zevio“: Albertina (Stix, Zeichnungen aus der Albertina, N. F. II, 1925, Taf. 6). – Das Gespenstische der großen Pferdeköpfe Pisanellos mag weitgehend aus der Verbindung eines graphischen Stils, der alle Gründe des Gestaltens in sich selbst trägt, mit intensivstem Erfassen naturalistischer Eigentümlichkeiten entstehen.

<sup>120</sup> Als Beispiel einer späten oberitalienischen Entsprechung seien die Tierzeichnungen Sinibaldo Scorzas (1589–1631) genannt. (Königs 7556, Genua, Pal. Bianco 2860–91; vgl. Old Master Drawings 1927, Taf. 60.)

<sup>121</sup> Etwa ein stehender Heiliger (Louvre 9843). Oder Pisanello, Louvre (Guiffrey Taf. 18 und 105).





Abb. 249. Umkreis Altichieros. Mailand Ambrosiana  
(Vol. 237/1747)



Abb. 250. Umkreis Pisanellos. Mailand, Ambrosiana  
(Ausschnitt verkleinert)

Für die graphische Haltung der Skizze eines greisen Heiligen (Ambrosiana<sup>122</sup>, Abb. 250) gilt prinzipiell das gleiche, trotz ihrer anderen Durchführung im einzelnen. Hier spricht nun nicht der Kontur allein, sondern er wird aufgenommen durch zahlreiche hinter ihm schwingende Bogen. Diese aber haben ganz kleine Richtungsdivergenzen, so daß sie sich gegenseitig nicht in Gleichheit unterordnen. Dadurch, daß sie trotz ihrer Dichte ihre Selbständigkeit nicht verlieren, steigern sie sich zu einem Verband von höchster graphischer Lebendigkeit. Nirgends sonst in Italien ist der Eindruck des graphischen Gehalts einer Skizze so sehr der erste und bleibend stärkste, den sie ausübt. Man muß sich bewußt vom Bann dieser, trotz ihrer Zartheit zwingenden Linie freimachen, um zur Betrachtung des Gegenständlichen usw. zu kommen.

In ganz hohem Maß gilt das auch für alle Zeichnungen, die in Stefano da Verona Umkreis gehören. Ein meines Wissens unbekanntes Madonnenfragment im Louvre (9831) ist ein schönes Beispiel für das Vermögen, dem Strich ohne unmittelbaren Gegenstandsbezug Ausdruck und höchsten Eigenwert zu verleihen. Welcher Reichtum verschiedener Strichformen im Gewand, welch lebendiges Spiel zwischen Schraffur und Kontur: Er wird, wie ein geschwungener Streifen Strand bald von den herangleitenden Linien der Innenzeichnung überspült – Konturlinie über dem linken Arm –, bald läßt er die Schraffurbogen, die ihn nur berühren, sanft zurückgleiten – Überfall des Gewands im linken unteren Eck der Skizze.

<sup>122</sup> Zitiert als „nicht Pisanello“ bei Manteuffel (A. Pisano, Diss. 1909, p. 172 unten).





Abb. 251. Bonifazio? Chatsworth 910 B  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 252. Jacopo Ligozzi. Florenz, Uffizien 1915 F  
(Ausschnitt originalgroß)

Noch zwei vollkommene Beispiele aus diesem Kreis, eines für die Erfassung einer Einzelfigur, ein anderes für das Überspielen eines ganzen Blatts mit der Melodie selbstgültiger Linie: In der Gestalt eines sitzenden Greises (Brit. Mus. 1895-9-15-788; Abb. 255) wird der gleitende Blick durch keine Linie oder Schraffurgruppe, die wie in Mittelitalien den Charakter eines festigenden Gesimses hätte, gehemmt. Ein Bewegungsdrang spricht aus dem unendlich reichen Fluß dieser Linien, den Mittelitalien so wenig kannte und anerkannte, wie die lyrische Linienempfindlichkeit des oberitalienischen Manierismus. Aus dieser Ehrfurcht vor der Einzellinie ist auch das Zusammengleiten von Kontur und Schraffur zu verstehen: Es gibt nur freiwilligen Verband und keine Unterordnung der Linien.

Die Marienkrönung in der Sammlung Lugt (Abb. 256) verwirklicht diesen Linienstil in so extremer Form, wie sie auch in Verona selten vorkommt. Es ist aber wichtig, daß Fälle der Art gerade aus diesem Kunstkreis herauswachsen. Den graphischen Eindruck des Blatts bestimmen Linien, Schnörkel, die nicht nur gegenständlich unnötig sind, sondern den Grad von Selbständigkeit, den sie brauchen, um sich (diesem Linienstil entsprechend) an einem beliebigen Thema autonom verwirklichen zu können, weit überschreiten. Die selbstgültigen Schnörkel in der Hinterholung der Figurengruppe, die Schlingen der Buchstaben sind schon durch ihre Größe ebenbürtig neben die Figuren gestellt und ziehen in ihrer wirkungsvollen Isolierung den Blick immer wieder von diesen ab auf sich. Wie viel gebauter erscheint demgegenüber aus Mittelitalien selbst ein sienesisches Blatt mit so ausgesprochenem Linienschwung, wie Quercias Zeichnung (Abb. 199). Die Anordnung der Inschrift unten mit den beiden initialhaft vorangestellten Köp-





Abb. 253. Liberale da Verona. Florenz, Uffizien 338 E  
(Ausschnitt leicht vergrößert)

fen<sup>123</sup> trägt noch dazu bei, die Hauptgruppe in ihrer gegenständlichen Bedeutung zu mindern gegenüber dem Spiel der Linien, der fließend-zierlichen Anordnung von Schrift und Blattbild. Wie weit diese Einstellung mit der nordischen übereinstimmt, soll in der geplanten Fortsetzung dieser Untersuchung erörtert werden. Hier soll noch auf eine (in diesem Zusammenhang gar nicht überraschende) Tatsache hingewiesen werden, daß nämlich diese besonders rein im Graphischen konzipierte Zeichnung in dem ersten mit Wahrscheinlichkeit nachzuweisenden „Graphiksammler“ Italiens einen frühen Besitzer fand. A. E. Popp<sup>124</sup> machte auf drei früh-veronesische Zeichnungen aufmerksam (es lassen sich in Wirklichkeit noch mehr nachweisen), auf denen sich aus dem 15. Jahrhundert die Aufschrift „Questo disegno fo de Filipo“ befindet (oder besser befand, denn sie ist in allen Fällen wieder fast ganz gelöscht worden). Zu ihnen gehört auch unser Blatt. Gleichgültig, ob es sich tatsächlich um einen Besitzernachweis handelt – was auch uns wahrscheinlich erscheint – oder ob der Name sich auf einen Autor beziehen soll, wir haben hier eine

Namensnennung auf einer Zeichnung, die sich auf zahlreichen anderen Blättern Veronas wiederholt und jedenfalls ein Zeugnis frühen nicht-anonymen Verhaltens gegenüber der Zeichnung darstellt. Daß das gerade in Verona geschieht, ist wichtig, denn es bedeutet wieder ein Vergleichsmoment mit dem Norden, wo Namensaufschriften auf Zeichnungen so viel öfter angebracht werden als in Mittelitalien. Giacomo Ligozzis häufiges Signieren mit beinahe deutsch anmutenden Monogrammen ist eine späte Entsprechung dieser Feststellung<sup>125</sup>.

Wie die 2. Hälfte des 15. für die Florentiner, so ist die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts (besonders der „weiche Stil“) für die Veroneser Schule die große Zeit ihrer zeichnerischen Entfaltung. Florentiner Graphik hat darum stets etwas von geheimem „Quattrocento“ an sich; nicht so sehr als Nachklang oder Erinnerung, sondern als Ausdruck ihres immanenten Wesens, dem jener Stil am meisten entgegengekommen war, so daß sie ihren Höhepunkt in ihm hatte erreichen müssen. Entsprechendes gilt für Verona. Wenn aber bis ins 17. Jahrhundert hinein aus Verona stammende Zeichner faßbar sind, dann offenbaren sie Elemente jenes Linienstils, der Verona in seiner „großen Zeit“ emporgetragen hatte – nicht in äußerer Nachahmung, sondern als „stetigen Faktor“ des graphischen Empfindens der Landschaft. Es will sehr viel heißen, daß sich diese Sonderstellung in der Zeichnung – aber im wesentlichen auch nur dort! – trotz der immer stärker sich durchsetzenden Anziehungskraft Venedigs, trotz der Einwirkung Michelangelos usw. erhielt.

<sup>123</sup> Sie sind wohl auf die Inschrift „fac de questi muxj chô quej muxj chô quella onbra . . .“ zu beziehen.

<sup>124</sup> Zeitschrift f. b. Kunst 1928–29, 63.

<sup>125</sup> Uffizien, Oxford Ch. Ch. (G. 15 u. a.): Dante-Illustrationen usw.



Das technische Ausdrucksmittel dieser Einstellung mußte (neben dem harten Silberstift) die Feder sein. Von Pisanello bis über Paolo Veronese hinaus ist es das wissendste Ausschöpfen dieser Technik, das Veroneser Graphik auszeichnet. Wir greifen einzelne Beispiele aus der Entwicklung vor und nach dem „weichen Stil“ heraus, um die Veroneser Konstante zu beweisen.

Libera da Verona (1451–1536: S. Antonius, Uffizien 338E; Abb. 253): Trotz allgemeiner starker Abhängigkeit von Venedig ist der Strich seiner Zeichnung wesentlich linienbetonter, schwingender (Mund- und Wangenpartie), auf Materialreiz bedacht (Gegensatz Bart, Gewand), feiner, härter im Sinn Pisanellos und „Stefanos“ (vgl. Brit. Mus. 1835-9-15-788, Abb. 255).

Bonifazio (1487–1553: Madonna, Chatsworth 910B; Abb. 251) wurde schon erwähnt. Jetzt wird es aber ganz klar sein, wie fern Venedig und nahe Verona diese Art ist, mit spitzer Feder weitziehende Lagen von schwachgekrümmten Bogen zu ziehen und diese Bogen mehr, als gegenständlich gefordert wird, aneinanderzubinden; z. B. langes Einschwingen der Kurven über dem linken Schenkel, entlang dem linken Schienbein und dann über das rechte Bein hin.

Dom. Brusasorci (1494–1576; Greis mit Sense: Uffizien 1793F), dessen Anschluß an Venedig schon von Ridolfi ausdrücklich erwähnt wird und der ganz offenbar durch den Gebrauch der Feder-Pinsel-Technik Venedigs auch dessen Lichtwirkung zu erreichen sich bemüht, vermag den graphischen Stil Veronas doch nicht zu verleugnen. Schnörkel, Bogenschraffuren, langgezogene spitze Linien mischen sich unter das Strichbild, über die unvenezianische Herkunft des Künstlers keinen Zweifel lassend.

Paolo Veronese: Sehr instruktiv ist ein Durchblättern von Hadelns „Venezianischen Zeichnungen der Spätrenaissance“ (denen er in unserem Sinn mit beschränkter Berechtigung Paolo Veronese anschloß) unter Anlegung dieser graphologischen Betrachtungsweise. Erstens fällt die große Zahl von Federzeichnungen auf. (Ihr Prozentsatz im Werk Paolos ist in Wirklichkeit noch größer; Hadeln ließ wohl absichtlich auch relativ viele Blätter anderer Techniken zu Wort kommen.) Zweitens lasse man den Charakter der ganzen Blätter in der Gesamtheit ihres Linienaufbaus auf sich wirken, ohne auf einzelnes einzugehen: Die Linien gleiten von Figur zu Figur, es ist ein ständiges Quirlen und Fließen leicht geschwungener, ungefährer Parallelen, die immer wieder aufgegriffen und weitergespielt werden (Hadeln, Taf. XXII, XXVII, XXXIV); ein Verbinden auch von Schrift, Figur und Schnörkel, ähnlich wie bei Stefano (Taf. XXXVIII u. a.). Schon ein so ungefährer Überblick läßt, wenn man von den im Gegenständlichen und im Zeitstil begründeten Unterschieden absieht, eine ähnliche Struktur des graphischen Gesamtbildes er-



Abb. 254. Paolo Farinati. München, Graph. Sammlung 2989  
(Ausschnitt originalgroß)





Abb. 255. Stefano da Verona. London, British Museum 1895-9-15-788  
(nach Vasari Society) 236/213 mm



Abb. 256. Stefano da Verona. Sammlung F. Lugt  
(Copyright) 303/213 mm

kennen. Mit Hadelns Taf. XXII, XXV, XXXV wäre als Liniensumme etwa „Stefanos“ sitzender Heiliger (Brit. Mus. 1895-9-15-788 v.) zu vergleichen<sup>126</sup>. Doch kennt die frühe Veroneser Zeichnung auch Vielfiguren-Blätter mit ähnlicher Schichtung der Gestalten übereinander, so daß sich ein verwandtes Blattbild ergibt. Vgl. etwa Pisanellos(?) Trachtenbilder in der Ambrosiana, Stefanos 3 Propheten in Wien (Albertina-Kat., Abb. 11), besonders auch „Pisanellos“ Kampfdarstellungen bei Lugt und im Britischen Museum (5226-57; vgl. Abb. 257 und 258!). Die Beziehung ist so eng, wie sie als Auswirkung einer grundsätzlich verwandten graphischen Haltung im Abstand von 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Jahrhunderten nur sein kann. – Drittens beachte man Einzelheiten der Strichführung. In der Berliner Studie zur Hochzeit von Kana (Abb. 258) etwa, mit welcher Freude der Schnörkel eines Möbels mehrmals nachgezogen ist (8-förmiges Stuhlbein rechts unten; ähnlich den S-ähnlichen Linien in „Stefanos“ Marienkrönung, Abb. 256). Zwischen Einzelfiguren aus dieser Zeichnung Paolos und „Stefanos“ Londoner Zeichnung (1895-9-15-788 r.; Abb. 255) besteht jedenfalls in der Linienzusammensetzung eine so evidente Verwandtschaft, daß wir uns auf die Gegenüberstellung der Abbildungen beschränken können.

Sehr interessant ist es auch, wie in Veroneses Kreidezeichnungen, so ur-venezianisch sie zunächst scheinen, unwägbare Verschiebungen, Biegungen und Verkettungen der Linien eine kurvig-kreisende Bewegung erzeugen, die, dem Meister selbst wohl unbewußt, veronesisches Erbteil ist und ihn von Venedig trennt. In dem Frauenkopf der Uffizien (Hadeln, Taf. XLIX) etwa zieht ein großer Strom kurviger Parallelen in S-förmiger Linie vom Haarknoten zur linken Schläfe

<sup>126</sup> Oder „Stefanos“ Dresdner Skizzenblätter bzw. Uffizien 1106E verso.





Abb. 257. Veronesisch, 1. Hälfte 15. Jahrhundert. London, British Museum (Sloane 5226-57) 275/184 mm



Abb. 258. Paolo Veronese. Berlin, Kupferstichkabinett (nach Hadeln) 206/173 mm

über die linke Wange zum Kragen an der rechten Halsseite der Dargestellten (also von der oberen Mitte des Blatts zu dessen rechtem Rand und dann zum linken unteren Eck) – ein großer Bewegungszug, der wieder in „Stefanos“ genannter Prophetenzeichnung im Britischen Museum ähnlich verläuft. Voraussetzung ist in beiden Fällen die ähnliche Struktur der „Zelle“ des Strichs, aus der sich die Gesamtzeichnung zusammensetzt.

Obwohl es verlockend wäre, diese Beziehungen auch in Pinselstudien und auf weiß-gehöhten Blättern Paolos aufzuzeigen, möchten wir dadurch die Darstellung nicht zu breit werden lassen. Man kann sich an Hand der Hadelnschen Abbildungen leicht davon überzeugen, daß auch die Weißhöhung hier in fließenden Linien und nicht in Punkten oder Flecken gegeben ist. Noch in Carletto Caliaris (des Sohns Paolos) Zeichnung des Johannes Ev. (Louvre/ Hadeln, Taf. LXIII) aber ist das graphische Gefühl des Verona „Stefanos“ bis in den Zug des Gewandkonturs hinein lebendig. –

Schließlich sei noch zweier schon ins 17. Jahrhundert hinüberreichender Veroneser Zeichner gedacht: Paolo Farinatis (gest. 1606) und Jacopo Ligozzis (gest. 1627). Beide berührten sich auch mit Florenz; Ligozzi übersiedelte sogar dorthin. Immer wieder gibt sich jedoch ihre Veroneser Abstammung in ihrer graphischen Haltung zu erkennen. Von Farinati zeigen wir absichtlich einen Ausschnitt aus einer im Formalen Michelangelo nachempfundenen Zeichnung eines Propheten (München 2989; Abb. 254). Wie grundsätzlich anders aber ist das Strichgerüst einer Zeichnung Michelangelos! Die Veroneser Skizze zeichnet spielerisches Schwingen des Konturs



aus (Hand und Arm des Propheten), und Schraffuren in leicht kurvig bewegten, weichgleitenden Parallellagen mit kleinen Richtungsdivergenzen, die den Strich vor Eintönigkeit bewahren (Brust und Bauch des Putto). Gerade in der Übertragung Veroneser Strichführung auf eine Michelangelo nachgeformte Komposition erkennt man, wie wenig beide miteinander zu tun haben<sup>127</sup>.

Noch viel schlagender für die Konstante graphischer Einstellung in Verona zeugt aber Ligozzi in einer Figurenstudie der Uffizien (1915 F; Abb. 252)<sup>128</sup>. Der Ausschnitt ist bewußt gewählt, um unsere These zu illustrieren. Es bestätigt aber ihre Richtigkeit, daß es möglich war, mit dieser Photographie sehr gute Kenner italienischer Zeichnung wenigstens fürs erste zu täuschen. Durch gegenständliche oder zeitstilbedingte Einzelheiten nicht gewarnt, sprachen sie sich für „Verona, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts“ aus, indem sie bezeichnenderweise die deutliche Ausprägtheit des Ortsstils ohne weiteres mit der Periode seiner intensivsten Verwirklichung in Verbindung setzten. Die Strichführung in dieser Studie Ligozzis ist so offensichtlich vom Geiste eines Stefano da Zevio, daß wir glauben, mit der Zusammenstellung der Abbildungen schon des Beweises genug gegeben zu haben<sup>129</sup>. Es sei eingeräumt, daß zahlreiche Zeichnungen Ligozzis unter Florentiner Einfluß vieles von ihrer Eigentümlichkeit verloren haben, so daß sie weder recht veronesisch, noch klar florentinisch erscheinen und jedes eigene Gesicht aufgaben. Aber selbst diese Blätter unterscheiden sich dann durch eine ungewöhnlich weitgehende Ausführung, die sie Miniaturen annähert, von der eigentlichen Florentiner Produktion und verraten oberitalienische Sorgfalt und Kalligraphie der Linienziehung. Ähnlich zu deuten ist auch die fast regelmäßige Verwendung von Gold in diesen Blättern.

Endlich Alessandro Turchi (1581–1648), für den das über Farinatis und Ligozzis veronesische Strichtendenzen Gesagte immer noch zutrifft (Venedig, Akademie 283)<sup>130</sup>. Im 18. Jahrhundert ist Giov. Bettino Cignaroli (1706–70)<sup>131</sup> als ungewöhnlicher Zeichner hervorzuheben. Sein Verschmelzen zahlreicher Studien zu bildhaftem Gesamteindruck, sein Arbeiten mit betont spitzer Feder in einer z. T. der Radierung verwandten Strichführung, mit glitzernden, ausgesprochen graphisch empfundenen Linien, seine Signierfreudigkeit, alles zusammengenommen: das graphisch besonders Ungewöhnliche, fast Gekünstelte seiner Zeichnung ist veronesisches Erbe<sup>132</sup>. –

Die Erforschung der *frühen veronesischen Zeichnung* (vor Stefano da Verona) liegt nicht weniger im argen, wie die der mittelitalienischen. Wir verweisen hier nur auf zwei Blätter: Ein bekanntes, das schon von anderer Seite datiert und lokalisiert worden ist, aber eine bloße Nachzeichnung darstellt und ein zweites, das wir mit der gleichen Freude wie schon die Zeichnung Ottaviano Nellis in die Literatur einführen als besonders frühe mit Bestimmtheit faßbare wirkliche Entwurfszeichnung aus dem Veroneser Kreis. Die erste dieser Zeichnungen, Nr. 1105 E der Uffizien (Abb. 259), wird mit Recht mit den 1377 begonnenen Fresken Altichieros und Avanzos im Oratorium des heiligen Georg zu Padua in Zusammenhang gebracht<sup>133</sup>. Diesen wohl ungefähr gleichzeitig oder wenig später ist sie aber nicht von so hoher Qualität, daß man

<sup>127</sup> Vgl. auch Farinatis Zeichnungen in der Albertina und die „Dreieinigkeits“ (Uffizien 1842 F).

<sup>128</sup> Zum Vergleich sehr geeignet wäre auch die „Himmelfahrt der heiligen Magdalena“ (Turin, Kgl. Bibl. 15945), die in einer Feder-technik reiner Veroneser Tradition durchgeführt ist.

<sup>129</sup> Zu empfehlen ist noch besonders ein Heranziehen der Rückseite von Brit. Mus. 1895-9-15-788 (Vas. Soc. IV, 14).

<sup>130</sup> Abb. Katalog von Fogolari 1913, T. 64.

<sup>131</sup> P. Rotari (1707–62) tendiert allerdings stärker nach Venedig.

<sup>132</sup> Vielköpfeblatt in der Brera (134); Abendmahl mit griechischer Signatur ebendort (136).

<sup>133</sup> Ein anderes, dem Altichiero zugeschriebenes Blatt der Sammlung Königs (No. 445 der italienischen Ausstellung in Amsterdam, 1934) zeigt eine so ausschließlich formal interessierte Strichführung, daß es in unserer Betrachtung besser beiseite bleibt.



sie als Meisterzeichnung anerkennen könnte, besonders in einem zeichnerisch so hochbegabten Gebiet, das später Pisanello hervorbringen sollte. Kleine Unstimmigkeiten tragen dazu bei hier an eine bloße Nachzeichnung denken zu lassen<sup>134</sup>. Auch als solche bleibt sie natürlich wegen ihrer frühen Entstehung für uns wichtig. Naturgemäß ist bei einer Nachzeichnung die Freiheit der Federführung von vornherein in starkem Maße beschränkt. Trotzdem verrät sich hier und dort die Linienfreudigkeit, die in Stefano gipfeln sollte, etwa in Kleid und Haar des knienden Mädchens. Der Wille zu abwechslungsreicher Strichführung setzt sich – wenschon der geringeren Qualität des Blatts entsprechend relativ ungeordnet und wenig sinnvoll – auch hier durch in ziemlich jähem Unterschieden der Liniendicke zwischen den Gestalten. Und das, was sich bei den Großen der Schule zum höchsten Wert präziöser und durchaus eigentümlicher Linienführung steigert, ist hier eine gewisse Schrulligkeit der Zeichnung. Soweit diese aber besteht, gibt sie dem Blatt eine unverkennbar und es eindeutig lokalisierende Note – und darum ist es für unsere Untersuchung wichtig.



Abb. 259. Nachfolger Altichieros  
Florenz, Uffizien 1105 E (Ausschnitt leicht vergrößert)

Anders liegt die Sache aber bei dem schon erwähnten zweiten Blatt, das sich in der Ambrosiana befindet (Vol. 237/1747; Abb. 249). Es verrät soviel Können und (trotz der starken Gebundenheit durch eine sehr minuziöse Technik) freie Selbständigkeit des Zeichners, daß wir es als Entwurfszeichnung einzuführen wagen. Die lockere erste Skizzierung ist überall noch sichtbar stehengeblieben. Die Vorderseite gibt in Feder, Bisterpinsel und weißem Pinsel auf rötlich grundiertem Papier einen Mann, der vielleicht im Begriff ist, ein Pferd zu besteigen; die Rückseite in Feder allein eine kniende Frau im Profil nach rechts, die Hände betend gefaltet<sup>135</sup>. Trachtlich sind beide Gestalten mit den Fresken des Georgsoratoriums in Padua zu verbinden<sup>136</sup>. Ohne in ihnen wirklich nachweisbar zu sein, gehören sie in ihren engsten Umkreis, stammen also von einem Veroneser „Meister“ um 1370.

Von der graphischen Detailbehandlung aus bestätigen sich diese Feststellungen durchaus. Die zeichnerische Durchbildung geschieht mit einer liebenden Feinheit, die ganz unmittelbar mit den

<sup>134</sup> So auch Schubring: Altichiero 1898, S. 45, Anm. 2.

<sup>135</sup> Diese Gestalt ist nur flüchtig konturiert (im Sinn rein sachlichen Festhaltens eines Tatsachenbestands) und für unsere Betrachtung weniger aufschlußreich. Unter ihr die spätere Aufschrift „Bramante“. Offenbar besteht Porträtähnlichkeit.

<sup>136</sup> Stellt man sich die Zuschauerin auf der Szene der klagenden Frauen von der Kreuzigung (Marle IV, Abb. 63), die mit einem Kind an der Hand über die Brücke schreitet, kniend vor (unter Wahrung ihrer Profilstellung), dann hat man die Betende unserer Zeichnung genau, mit allen kostümlichen Details (außer einem etwas runderen Ausschnitt des Kragens). Auch die Krieger in diesen Fresken tragen genau die Kleidung unseres Mannes (mit Gürtel und gerollten Kniestrümpfen) und lassen sich oft in ähnlicher Rückenstellung – den Kopf zur Seite gedreht – sehen. Die Raffung des Rocks und das Hineinstecken seiner Zipfel hinten in den Gürtel zeigt der Hirte rechts auf der Geburt Christi (Marle IV, Abb. 69). Es mag sich um eine Studie zu einem der zahlreichen zugrunde gegangenen Fresken des Umkreises Altichieros handeln.



best durchgeführten Zeichnungen Pisanellos zu vergleichen ist. Wie dort wird auch hier, trotz der Bindungen, die sich aus der weitgetriebenen Ausführung ergeben, dem Einzelstrich unvergleichliche Sorgfalt entgegengebracht. Echt veronesisch sind die Bahnen feinsten Parallelen, die in weicher Kurve die Gewandfalten am Rücken und am Aufschlag des Rocks angeben. Die ganz lang durchgezogenen Bogen der Haarsträhnen, der Schwung, mit dem die Stirnfalten zum Auge eingerollt sind, um dann in der Braue nach entgegengesetzter Richtung, einem vegetabilischen Ornament gleich, entlang dem Nasenrücken zu gleiten – das alles sind Eigentümlichkeiten, die auf den Veroneser Kunstkreis führen müßten, auch wenn jene gegenständlichen Beziehungen nicht vorlägen (vgl. Köpfe in Abb. 253, Abb. 255). Die Zeichnung ist deshalb für unsere Betrachtung von Wichtigkeit, weil sie wie keine andere die Möglichkeit gibt, die Konstante der Veroneser Linie, die wir bis ins 17. Jahrhundert verfolgten, auch über Pisanello und Stefano zurückzuführen in eine Zeit, als von diesen Meistern, in denen die Graphik Veronas gipfelt, der jüngere noch nicht einmal geboren war. –

### c) VENETO

Mit gewissen Unterschieden, die zum Teil in einer wechselnden Lage zwischen den Zentren Venedig, Parma, Bologna usw. ihren Grund haben mögen, gelten die für die Veroneser Zeichnung gemachten Definitionen auch für die Zeichner aus dem Festland des Veneto im weiteren Sinn. Wollten wir versuchen, innerhalb dieses nordöstlichen Teils Italiens unsere Untersuchung noch weiterhin zu differenzieren, so würde das einem Erzwingen von Resultaten gleichkommen. In keiner der Städte, wie Padua, Mantua, Vicenza oder im Friaul oder dem Dolomitengebiet kann man von „Zeichenschulen“ sprechen, deren Verfolgung über einen Zeitabschnitt möglich wäre, genügend groß, um für unsere Fragestellung ein Ergebnis zu versprechen. Viele der Künstler, die nicht in eine Ortstradition gleich der veronesischen hineingeboren waren, verbanden sich auch enger mit Venedig. Aber etwas von dem Charakter des Festländischen, der in Verona gipfelte, behalten gerade ihre Zeichnungen doch stets.

Vielleicht ist hier der rechte Platz zu einer prinzipiellen Zwischenbemerkung, damit dem Verfasser nicht durch ein etwaiges Mißverständnis ein Vorwurf gemacht werde, den er nicht verdient. Bei einigem schlechten Willen (oder auch zu gutem Willen, wenn man mehr aus diesem Aufsatz herauslesen sollte, als hineingeschrieben wurde) könnte es so scheinen, als würde hier der Versuch unternommen, jede freiwillige Übersiedlung eines Malers in ein anderes Kunstzentrum, jede fremde Schulung, die aus seinem Gesamtwerk gar nicht wegzudenken ist, jeden Einfluß, den er begierig aufgriff, in ihrer Bedeutung für null und nichtig zu erklären. Davon sind wir weit entfernt! Unsere Feststellungen gelten unmittelbar nur für die Grundstruktur der Strichführung in der Zeichnung, dort allerdings weitgehend und von da aus auch als Symptom für Erscheinungen auf anderen künstlerischen Gebieten. Selbst wenn der Ursprung eines Künstlers sich in keiner anderen Weise mehr aus seinen Werken erschließen ließe – diese Möglichkeit sei theoretisch zugegeben – dürfte die Strichführung in der Zeichnung als Ausdruck der angeborenen Möglichkeit, überhaupt künstlerisch zu denken, einen Rückschluß auf seine Herkunft zulassen. Weder Paolo Caliari soll zum reinen Veronesen, noch Tizian zum Dolomitenmaler oder Palma zum reinen Bergamasken gemacht werden. Sie gehören in ihrem Gesamtschaffen zu Venedig. In ihrer grundsätzlichen zeichnerischen Haltung jedoch sind sie den Kunstkreisen ihres tatsächlichen Ursprungs zuzuzählen. Denn an der beschriebenen Konstante der Venezianer Linie nehmen sie nicht teil; in der Grundlage ihres künstlerischen Vorstellungsvermögens, dem Bereich seiner





Abb. 260. Kreis Mantegnas. Florenz, Uffizien 1289 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 261. Schule Mantegnas. Florenz, Uffizien 404 E  
(Ausschnitt vergrößert)

ersten graphischen Umsetzung ins Kunstwerk, bleiben sie Glied derjenigen „Konstante“, der sie herkunftsmäßig angehören. Der Nachweis der Existenz solcher Konstanten des Liniengefühls und ihr Verfolgen in einzelnen Beispielreihen ist der Kern dieser Untersuchung. Das Zurückführen künstlerischer Tätigkeit auf ihre lokalen Grundlagen, auch wenn sich ihr Schwerpunkt äußerlich und innerlich verlagert hatte, ist nur eine sekundäre Folge unserer Anschauung, die den „stetigen Faktoren“, nicht individuellen Ausdeutungen innerhalb der einzelnen Kunstkreise nachgeht. Wo – um ein Beispiel vorwegzunehmen – läßt sich der Unterschied etwa zwischen Leonardo und seiner Mailänder Nachfolge eindeutiger feststellen, die Scheidung reinlicher durchführen als in der Strichführung der Zeichnung? –

Kehren wir zur Nachlese von Zeichnern Nord-Ost-Italiens, die nicht größeren graphischen Zentren entstammen, zurück: Tizian wurde schon erwähnt (Abb. 231). Der wichtigste Graphiker, dessen Name noch nicht fiel, ist Mantegna. Wegen der Uneinigkeit über den Umfang seines Zeichenwerks wagen wir jedoch nicht mehr als sehr allgemein auf ihn einzugehen. Geboren ist er in der Gegend von Vicenza, seine eigentliche Heimat aber wurde Padua. Es ist im Zusammenhang dieser Untersuchung reizvoll festzustellen, daß diese Stadt, Venedig am nächsten liegend, auch in ihrer zeichnerischen Einstellung am meisten mit ihr gemein hat, ja daß sie graphisch sowie geographisch zwischen Venedig und Verona förmlich die Mitte hält. Gerade in der Zeichnung sind z. B. Bellini und Mantegna noch nicht scharf geschieden. Elemente venezianischer Strichführung tauchen immer wieder im Umkreis Mantegnas auf. Fast wichtiger jedoch als ihr Vorkommen in der Nachbarstadt ist ihr anderer Einsatz dort; der ist eindeutig festländisch. In Padua



werden Dinge, die in Venedig aus ganz bestimmter „optischer“ Einstellung heraus entstanden, ins „Graphische“ übertragen; d. h. aber letzten Endes, daß bestimmte Erscheinungen ihres ursprünglichen Sinns verlustig gehen und dafür einen anderen erhalten, mit dem sie entstehungsmäßig nichts zu tun haben.

Wenn der Venezianer dem Strich als wesentlichen Gehalt etwa die Funktion eines Licht- und Schattenträgers gibt (siehe die Reihe von „Gent. Bellini“, Uffizien 584, bis Longhi, Correr III 16; Abb. 222–230), dann ist ihm das Eigenleben der Linie ganz nebensächlich gegenüber ihrer möglichen Ausnutzung als Erzeuger von Helligkeitswerten. Wenn aber im Umkreis Mantegnas ganz ähnlich gearbeitet, z. B. auf eigenen Kontur verzichtet wird (Jugendlicher Märtyrer, Uffizien 1289 E; Abb. 260), dieser dafür als Ende von Gruppen heller und dunkler Striche ausgespart bleibt, vielfach mit kleinsten Strichelchen gearbeitet wird, die Durchbildung der Gestalt also zunächst mit Helligkeitswerten zu geschehen scheint, dann ist damit dort der graphische Gehalt einer Zeichnung nicht erschöpft.

Man muß von der Betrachtung Venezianer Zeichnung herkommen, um in einem Blatt wie diesem, trotz der ganz anderen Endwirkung, jene Ähnlichkeiten im graphischen „Baustein“ gleich zu sehen. Der grundsätzliche Unterschied ist, daß solche Strichelchen sich hier im Mantegna-Kreis doch wieder zu einem Gefüge ordnen, das zutiefst linienmäßig empfunden ist (Faltenzüge als langgeschwungene Linien!). Man hantiert mit Mitteln, die aus Bestrebungen heraus entstanden sind, denen man fern steht. Die eigenen Ziele aber sind ganz aufs Graphische gerichtet: dem entsprechen die minutiöse Durchbildung und die Wirkung einer Zeichnung wie dieser, die, was Linienbetontheit anlangt, Verona nähersteht als Venedig.

Noch ein anderes Moment, das in diesem Blatt, wie auch besonders in mantegnesken Stichen deutlich hervortritt, sei angeführt: Optisch gedacht ist es, wenn der Venezianer einen Kontur auf der dem Licht zugewandten Seite von Körpern dünn zeichnet, auf der Schattenseite verdickt. Mantegna kennt diese Möglichkeit (wohl von Jac. Bellini; Abb. 237)<sup>137</sup>, und benutzt sie – aber dabei wird ihm ihr dekorativer Reiz sofort der primäre. Er sieht darin eine Bereicherung seiner Linienvielfalt und seine Schule folgt ihm (besonders im Stich) bestimmt aus den gleichen Tendenzen. Dort allerdings ganz Selbstzweck geworden, schematisierte die Übung bald. Alle Repliken der berühmten Judith-Zeichnung verstärken z. B. die Schattenkonturen. Ein leicht vergrößerter Ausschnitt aus der schönsten von ihnen, dem Exemplar in den Uffizien (404 E; Abb. 261), zeigt, wie auch diese Technik sich hier ganz innerhalb der Linienfreudigkeit des Gesamtblatts entwickelt. –

Als einer Paduaner Familie sei hier auch der Campagnola nochmals gedacht. Von Paduaner Strichtradition kann ja kaum gesprochen werden. Innerhalb der Einheit aber, zu der sich die „festländische“ Zeichnung in all ihrer Vielfalt gegenüber Venedig doch zusammenschließt, darf man auch Mantegna und Campagnola zusammen sehen. Beide sind sich im Aufnehmen venezianischer Elemente und ihrer Zusammensetzung und Ausdeutung in einer Venedig fremden Gesinnung ähnlich.

Für die Landschaftszeichnung versuchten wir diese Umwertung schon anzudeuten (Uffizien 1380 E; Abb. 262). Es gibt Blätter (z. B. Oxford, Ch. Ch. I, 21)<sup>138</sup>, in denen alle Darstellung über das Gegenständliche hinaus erst als Träger absoluter Linien ihren letzten Sinn findet. Dann werden langziehende Wolken zu großen, sich immer weiter fortspinnenden Kurven, die Bergkonturen spitze Zackenlinien, zu denen Wellen steiler Bogen hochsteigen, das Gesträuch

<sup>137</sup> Das Pariser Skizzenbuch enthält zahlreiche Beispiele.

<sup>138</sup> Abb. im Katalog der Sammlung (Bell, 1914, T. VIII).





Abb. 262. D. Campagnola. Florenz, Uffizien 1380 E  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 263. D. Campagnola. Florenz, Uffizien 1772 F  
(Ausschnitt vergrößert)

ein auseinanderstrahlendes Bündel von Flammen – alles um der Linie in ihren Möglichkeiten weiter, weichster Dehnung oder konzentrierter Spitzheit oder krauser Ballung willen. In einzelnen Blättern kommt man tatsächlich deutschem Liniengefühl nicht weniger nah, wie in Verona. Der Hintergrund der Hirtenanbetung von Domenico Campagnola im Britischen Museum z. B. ist – Altdorfer vergleichbar – nicht so sehr keine „Landschaft“, als ein Konzert steigender, fallender, sich ballender und auseinanderstrebender Linien, für die der Gegenstand mehr Instrument als Zweck der Darstellung ist.

Schließlich noch ein Ausschnitt aus einer Domenico Campagnola zugeschriebenen Figurenstudie (Uffizien 1772 F; Abb. 263), die im Graphischen ganz wie seine Stiche (etwa die „Himmelfahrt“ von 1517) aufgebaut ist. Gewiß erscheint auch sie zunächst Venezianer Zeichnungen verwandt, etwa dem giorgionesken Kopf in den Uffizien (682 E; Abb. 244). Wie ruht aber der Strich dort, der sich hier im Haar des Knaben wild lockt, in einer wahren Garbe hinter dem Ohr des linken Mädchens hervorspringt; was dort schöne Geschlossenheit ist, flackert hier in vielerlei Art, wo dort Konturen überzeichnet oder aufgelöst sind, kann man hier im Wechsel auch des umschreibenden Strichs gar nicht genug finden.

Zuletzt noch ein Blick auf Pordenone, bloß um sich zu vergewissern, daß auch in dem umfangreichen zeichnerischen Werk dieses Friulaners die Beobachtungen über das Verhältnis des venezianischen Festlandes zu Venedig Gültigkeit haben. Ein Ausschnitt aus einer Kreuztragung in den Uffizien (1751 F; Abb. 264) beweist es zur Genüge. Reine Federzeichnungen (z. B. Brit. Mus. 1854-6-28-112)<sup>139</sup> oder Rötél-Studien (Windsor/Chatsworth)<sup>140</sup> von ihm stellen das „Kalli-

<sup>139</sup> Hadeln, Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance T. 34.

<sup>140</sup> Hadeln I. c., Taf. 30, 37.





Abb. 264. Pordenone. Florenz, Uffizien 1751 F  
(Ausschnitt leicht verkleinert)

graphische“ seines Zeichenstils noch unmittelbarer heraus. Es mag jedoch fast reizvoller sein, bei dem Reichtum an Pentimenten der hier abgebildeten Zeichnung in jedem der sich überlagernden Liniennetze unsere bisherigen Beobachtungen bestätigt zu finden. –

#### d) ALLGEMEINE ZWISCHENBEMERKUNG

Einzelne der in Venezien festgestellten Möglichkeiten graphischen Ausdrucks wiederholen sich mit gewissen Verschiebungen im übrigen Oberitalien, besonders in der Lombardei und der Emilia. Z. B. kommt jene Metallhaftigkeit des Strichs, die gelegentlich den Reiz von Zeichnungen Liberales ebenso wie Mantegnas ausmachte, in so ziemlich allen oberitalienischen Schulen vor; bei Boltraffio und Predis wie – mutatis mutandis – bei Lelio Orsi, Parmeggianino (Abb. 265, 291, 282) und G. C. Amidano († 1630, Parma Kabinett).

Eine andere, aller oberitalienischen Zeichnung gemeinsame Tugend ist jenes Rechnen mit der dekorativen Wirkung der Strichdicke, bald als einem gegensätzlichen, bald als verbindendem dekorativen Element. Es reicht von Altichiero, Mantegna bis zu Mazzolino, Parmeggianino und Späteren.

Jede der Schulen hat noch die mannigfaltigsten anderen Strichmöglichkeiten, die sie gegenseitig unterscheiden, gleichzeitig aber auch untereinander in der Abfolge feinsten Nuancen verbinden; Strichmöglichkeiten, die innerhalb der einzelnen Kreise teils durch unzählige Spielarten technischer Vermengung in ihrer Zahl noch vermehrt, teils mit einer gewissen Bewußtheit, einem aufs höchste gesteigerten Empfinden für jeden besonderen graphischen Wert auseinandergehalten werden; einem Empfinden, dem die *feinste* Differenz höchster Genuß war.

Es ist für die Haltung norditalienischer Zeichnung bezeichnend, daß gerade jene Eigentümlichkeiten, die überall in ihren Schulkreisen auftauchen, in steter technischer und wesenhafter Wechselwirkung mit der Druckgraphik verbunden sind. Der glitzernde Charakter vieler oberitalienischer Zeichnungen ist, wenn er nicht auf der Metallplatte entdeckt wurde, für die Übertragung in den Stich jedenfalls wie vorherbestimmt. Und die Wurzel des oberitalienischen Mehrfarbenholzschnitts in seiner speziellen Prägung liegt bestimmt in den in der Zeichnung gepflegten Unterschieden von Licht- und Schattenkonturen. Dieser Unterschied ist es auch, der, wie zuletzt Alfredo Petrucci<sup>141</sup> beschrieben hat, zunächst den oberitalienischen Mehrplattenholzschnitt vom deutschen absetzte, welcher dazu neigte, den ganzen Kontur mit einer Druckplatte zu umreißen.

Viel enger als in Mittelitalien, wo Erscheinungen wie Baroccio oder Beccafumi Ausnahmen sind, gruppieren sich in Oberitalien Zeichenschulen, ganze Richtungen zeichnerischen Ausdrucks um die einzelnen Arten der Druckgraphik in ihrer Technik und ihrem jeweiligen Wesen. Eine Seite der Bologneser Zeichnung bewegt sich in den Bahnen des akademischen Stiches. Parma entwickelt eine der Radierung verwandte Linienhaltung zu besonderer Höhe. In verschiedenen

<sup>141</sup> Boll. d'Arte 1932–33: 269.



Orten der Lombardei und Emilia bestehen besonders weitgehende Wechselbeziehungen zwischen Zeichnung und Clair-Obscur-Holzschnitt. Dem genauer nachzugehen, besonders unsere Erkenntnisse vom Strich der Zeichnung auf die Beurteilung der Graphik übertragen zu wollen und dort eine ähnliche Untersuchung durchzuführen, würde hier zu weit führen. Jedenfalls ist in Oberitalien, vergleichbar seiner Vorliebe für zartere Übergänge und verwischende Lavierungen in der Einzelzeichnung, auch die Grenze zwischen Zeichnung und Druckgraphik fließender; ebenso aber auch zwischen Zeichnung und Bild. Darum scheint in Mailand das Pastell in größerem Maße zuerst gepflegt worden zu sein. Wie sehr etwa bei Piazzetta der Übergang von der Zeichnung zum Bild unbestimmt bleibt, wurde schon kurz erwähnt. Meder hat mit Recht Lomazzos Behauptung, Leonardo habe mit Pastell gezeichnet, in Frage gestellt<sup>142</sup>. Die Tatsache, daß das Pastell plötzlich in Mailand überall in Leonardos Schule auftauchte, heißt nicht, daß Leonardo als der tatsächliche Urheber dieser Technik anzusehen sei, sondern wohl, daß sie eine der notwendigen lombardischen Umdeutungen leonardesken Sfumatos und leonardesker Ausdruckswerte in den eigenen Zeichenstil und in eine dem eigenen Linienempfinden gemäße Technik war. Faßt man das Pastell so auf, dann begreift man, warum gerade Baroccio Mittelitaliens bedeutendster Pastellzeichner sein mußte. Geboren in Urbino und, wie wir zeigten, graphisch weitgehend Umbreer, entstammte er einer Mailänder Familie. Als reiner Mittelitaliener hätte er dieses Suchen nach immer neuen graphischen Ausdruckswerten wohl nicht gekannt.

Auch stärkeres Denken vom und zum Material ist Merkmal oberitalienischer Zeichnung<sup>143</sup>. Dazu gehört, daß die Effekte bunter Grundierungen nirgends so ausgenutzt, so mannigfaltig und stark empfunden werden, wie in Oberitalien. Hatte sich schon Venedig durch die Verwendung des blauen Naturpapiers (in der Masse blaugefärbten Papiers) ausgezeichnet, so trifft man erst recht im oberitalienischen Festland auf jede Farbe und ihre kluge Ausnutzung<sup>144</sup>. (Sehr bezeichnend, daß es in Florenz manieristische oder gotisierende Kreise von Zeichnern sind, etwa der um Fra Angelico, die sehr bunt grundieren – gelb, grün, violett, rot, braun usw. – und daß es dann greller und schroffer geschieht als in Oberitalien.)



Abb. 265. Predis? Florenz, Uffizien 426 E  
(Ausschnitt originalgroß)

<sup>142</sup> Die Handzeichnung, 1919, S. 136.

<sup>143</sup> Es überrascht gar nicht, daß Beccafumi trotz seiner Bemühungen in der Druckgraphik doch versagte – aus psychologischen Gründen und seiner Einstellung zur Druckgraphik heraus: Stich- und Holzschnittentwürfe in Berlin und den Uffizien Abb. 213); Vgl. Troche (Berliner Berichte, LV, 1934, S. 28f.).

<sup>144</sup> Braunes Naturpapier etwa bei Magnasco (Königs 1551), rötliche, bräunliche, blaue Grundierungen im Kreise Francias (Brera), graue in dem Parmeggianinos usw. Farbigeit der Zeichnung überhaupt (Pastell) oder Aquarell (leuchtende Aquarellierung von Studien eines Piola: Parma, Bibliothek 18347/50) Tränken des Papiers mit (gelblicher) fettiger Farbe, daß es fast durchsichtig erscheint (G. B. Pittoni; er zeichnet darauf mit Rötel [Venedig, Akademie]) und unendlich viel Anderes.





Abb. 266. Luini. Florenz, Uffizien 14565 F  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 267. Gaudenzio Ferrari. Florenz, Uffizien 624 E  
(Ausschnitt originalgroß)

Dementsprechend wird in Oberitalien nicht nur jede Technik gepflegt und in ihrem spezifischen Reiz empfunden von der flüchtigsten Skizze bis zur Zeichnung einer Vollendung, die Mittelitalien kaum je erstrebte, vom polyphonen Klang der metallisch glitzernden Linie bis zur Einzelmelodie eines verschlungenen Schnörkels, sondern man kostet dort besonders auch den Reiz eines schon durch seine Farbe naturfernen Strichs<sup>145</sup> oder vielfältiger Materialmischungen bis zu den kompliziertesten Verbindungen<sup>146</sup> aus, die technisch undurchsichtiger sind, als das in Mittelitalien geschätzt worden wäre. Einer gewissen sachlichen Schlichtheit des technischen Aufbaus mittelitalienischer Zeichnung, wo das Zeichenmaterial nicht in diesem Maß als Wert eingesetzt wurde, weil es auch mit dem Strich als seinem Träger selbst nicht geschah, steht in Oberitalien vielfach technische Undurchsichtigkeit gegenüber. Dadurch ist die Spanne graphischer Möglichkeiten in Oberitalien ungleich größer; denn jeder Wechsel des Zeichenmaterials wurde als Ausdruckswert empfunden.

Diese Feststellungen bestätigen sich in allen Kreisen oberitalienischer Handzeichnung grundsätzlich. Die Wege, die man überall eingeschlagen findet, sind sich zwar nie gleich. Sie unter-

<sup>145</sup> Etwa die Judith-Kopie nach Mantegna in Chatsworth: Feder und leuchtend roter Pinsel. Gewandstudie in der Ambrosiana, „venezianisch“ (aufgestellt in Saal VI): roter und blauer Pinsel. Schiavone (Abb. 292): hellgrüner Pinsel auf weißem Papier. (In Florenz wieder besonders im Umkreis Fra Angelicos: David [London Brit. Mus.]: leuchtend violetter Pinsel).

<sup>146</sup> Etwa das Zusammenschmelzen von so verschiedenem Material wie Röteln und Feder in Zeichnungen Gent. Bellinis und Carpaccios (Chatsworth) oder Bister-Pinsel und Weiß-Höhlung mit schwarzer Kreide auf braunem Papier (Carpaccio, Greisenkopf: Oppenheimer No. 54) zu einem neuen Gesamtcharakter, nicht zu bloßer Summe, ohne Beeinträchtigung des Einzelmateri- als. Oder gar die Mischungen Correggios: Überdecken schwarzer Kreide mit weißem Pinsel zu grauen Tönen: Rötelngrund mit weißer Kreide überzogen zu stumpfem Rosa usw. In diesen Tendenzen liegen wohl auch Grundlagen des oberitalienischen Pastells.





Abb. 268. Pellegrino Tibaldi. Florenz, Uffizien 809 E  
(verkleinert)



Abb. 269. P. F. Morazzone. Florenz, Uffizien 820 E  
(Ausschnitt vergrößert)

scheiden sich voneinander als die „Strichkonstanten“ der Einzelschulen. Doch führen sie alle in Richtung des „stetigen Faktors“ der Zeichnung Gesamt-Oberitaliens: Größtmöglicher Reichtum an graphischen Formen um ihrer selbst willen.

#### e) LOMBARDEI

Der *Mailänder Schulkreis* ist in der Zeichnung besonders reich an ständigem Wechsel, ja Überraschungen in der Strichbildung. Und zwar in steter Mischung von übergroßer Weichheit und plötzlich dazwischenfahrenden Härten, die aber wieder nicht, wie in Florenz, Verfestigung des Aufbaus verursachen, sondern ihn in schiefen Zwischenlagen lockern, stören, oft sogar seinen klaren Ablauf zerstören. Aus dieser Unberechenbarkeit der Mailänder Liniengruppe entsteht ihr Reiz einer gewissen Rätselhaftigkeit, welche auf den, der sie mit Hingabe abzulesen sich bemüht, die Unruhe ständigen Stimmungswechsels zu übertragen vermag. Sie ist stets von jener Unwirklichkeit (in ihrer Einstellung zum Gegenständlichen sowohl, wie in ihrer graphischen Eigenheit und ihrem inneren Zusammenhalt), die auch der Mailänder Malerei zeitweise eigentümlich war.

Gleichzeitig sind sehr verschiedene Prägungen möglich: Predis (? / Uffizien 426 E; Abb. 265) gelangt zu förmlicher Überwertung metallhaften Strichs, indem er ihn so dicht setzt, daß zwar sein Glitzern der Strichführung im östlichen Oberitalien ähnlich, sein Gesamteindruck aber ein farbig-weicherer wird; er durchbricht aber die Milde dieser Strichführung dadurch, daß er ganz harte Detailangaben hinzufügt, die Ausfluß echt oberitalienischen Linien- und Kurvengefühls sind (Nase, Haar). Ambrogio Borgognones Strich (Marienkrönung, Berlin 5104; Abb. 273)<sup>147</sup>

<sup>147</sup> Ganz abgebildet: Parker, *North Italian Drawings of the Quattrocento*, 1927, S. 65.





Abb. 270. Bramantino. Florenz, Uffizien 15733 F  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 271. Daniele Crespi. Florenz, Uffizien 803 E  
237/321 mm

ist ein einziges Blitzen von Linienbündeln, die unruhig in sehr spitzen Winkeln aneinanderstoßen. Was in Hinsicht auf die Mittel das gerade Gegenteil der Predisschen Strichführung scheint, eint sich auf dem Nenner des glitzernd Spielerischen, Seltsamen, Unberechenbaren. Und das bleibt bis ins 17. Jahrhundert, wo es auch im Blitzartigen der Weißhöhungen in Bildern etwa Daniele Crespi (gest. 1630) wiederkehrt.

Luini (gest. 1531; Uffizien 14565 F; Abb. 266), vor allem Gaudenzio Ferrari (gest. 1546; Himmelfahrt Mariä, Uffizien 624 E; Abb. 267; / Madonna, Uffizien 378 E; / Verkündigungsengel, Berlin 5090 usw.), sein Schüler Fermo Stella (Turin 14654: Beweinung Christi) und Bramantino (Uffizien 15733 F; Abb. 270) seien für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts genannt. Überraschender Richtungswechsel der Striche, farbiger Charakter und geringe Statik, dazwischen Blitze von Deckweiß, die wie eine heftige Entladung starken, (durch die farbigen Tendenzen der Schule) zurückgedämmten Liniengefühls wirken. Ottaviano Cane<sup>148</sup>, Figino, Lanino mögen die 2. Hälfte des Jahrhunderts vertreten; vor allem aber der zwar in Bologna geborene, aber aus einer lombardischen Familie stammende Pellegrino Tibaldi, dessen Zeichnung gewisse lombardische Züge wie mundartliche Eigentümlichkeiten beibehielt (Madonna, Uffizien 809 E; Abb. 268)<sup>149</sup>. Es ist lombardisch, wie seine Weißhöhung mit dem unbändigen Zucken eines elektrischen Funkens über eine fast farbig weiche Pinselzeichnung hinspringt. Noch Pier Francesco Morazzone (1571–1626) aus der Gegend von Varese stammend (Gefangennahme Christi; Uffizien 820 E; Abb. 269) arbeitet auf einer streckenweise sehr weichen Pinseluntermalung mit

<sup>148</sup> Turin, Kgl. Bibl. No. 14653: Magdalena.

<sup>149</sup> El. Valentiner, *Old Master Drawings VI*, 1931, p. 48.



einer Weißhöhung, die zum Teil flackernd spitz ist. Daniele Crespis Studien schließlich (Uffizien 803 E; Abb. 271) zeigen einen hemmungslosen Fall der Strichbündel und eine wehende Schiefe der Linien, die unmittelbar an Borgognone zurückerinnern. Der Charakter früher lombardischer „Skizzenbücher“ ist allerdings so miniaturhaft gebunden, daß sich mit ihnen unsere Beispielsreihe nur schwer nach oben erweitern läßt. Immerhin ist auch hier, besonders in der Art der Verwendung der Weißhöhung die Linienhaltung gelegentlich von jener Verbindung großer Glätte und nervöser, spritziger Zwischenlagen, wie sie in der freieren Zeichnung späterer Zeit erst deutlich werden sollte. Ein Ausschnitt aus einem Skizzenblatt vom Ende des 14. Jahrhunderts (Corsiniana in Rom, Abb. 272)<sup>150</sup> zeigt einen blitzenden und in seiner Unruhe sehr aktiven Strich, wie er bei Gaud. Ferrari grundsätzlich verwandt ist. Der Unterschied gegenüber dem östlichen Oberitalien, etwa „Altichieros“ Zeichnung in der Ambrosiana, ist jedenfalls hier schon deutlich fühlbar.



Abb. 272. Lombardisch, Ende des 14. Jahrhunderts.  
Rom, Gall. Corsini fol. 19 v. (Ausschnitt verkleinert)

Zur Verdeutlichung der Konstante lombardischer Linie sei auch auf einige Cremonesen verwiesen. In der Strichführung seiner Zeichnung steht *Cremona* ja – wieder ganz entsprechend seiner geographischen Lage – mitten zwischen Mailand und Parma. So wird im Zusammenhang mit Parma nochmals darauf zurückzukommen sein. Hier sei nur auf Federzeichnungen dreier Cremonesen aufmerksam gemacht, deren graphische Haltung der Borgognones, wie wir sie beschrieben (Abb. 273), weitgehend entspricht. Es sind Bernardino Gatti (gen. Sojaro; um 1495–1575, Uffizien 2102F, Apostelgruppe; Abb. 274)<sup>151</sup>, Giulio Campi (1502–72; Bildnis Francesco Sforzas; Uffizien 2127F; Abb. 275) und Giov. Batt. Trotti (gen. Malosso; 1555–1619; Gottvater, Uffizien 774E; Abb. 276), also Künstler verschiedener Generationslagen. Es ist natürlich, daß sich die Zeichnungen aus zeitstilistischen Gründen in allem Kompositionellen, der Figurenbildung usw. weitgehend von Borgognone unterscheiden. Verlegt man aber im Sinn unserer Untersuchung die Anschauung auf das Strichbild, dann überrascht es, wie nahe sich graphologisch die Blätter plötzlich rücken. Hier wie dort die gleichen Bündel jäh vorschießender Schraffuren, das gleiche wechselvolle Spiel und unruhige, ja haltlose Wechseln wehender schiefer Strichlagen aus einer sehr nervösen, aber stark drängenden, vom graphischen Gefühl bestimmten Einstellung zum Kunstwerk. Zwischen Stefano da Zevio und Paolo Veronese war die Verbindung über die äußere Entwicklung hinweg nicht weniger eng als hier. (Das gilt besonders für Gatti.)

<sup>150</sup> Fol. 19 verso. Vgl. Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia* 1912, p. 449f. Ferner wären das Figuren-Blatt aus dem zerlegten Skizzenbuch der Akademie von Venedig – Toesca l. c. Abb. 358 – oder das harfenspielende Mädchen aus dem Giovannino de'Grassi zugeschriebenen Codex in Bergamo (fol. 29) zu vergleichen.

<sup>151</sup> Vgl. auch die Pilgerszene: Turin 15991.





Abb. 273. Ambrogio Borgognone. Berlin, Kupferstichkabinett 5104 (Ausschnitt leicht verkleinert)



Abb. 274. Bern, Gatti (Sojaro). Florenz, Uffizien 2102 F (Ausschnitt originalgroß)



Abb. 275. Giul. Campi. Florenz, Uffizien 2127 F (Ausschnitt originalgroß)

#### f) PARMA

Andere Zeichner der Cremoneser Schule besprechen wir im unmittelbaren Zusammenhang mit Parma um die Zwischenstellung Cremonas, die unserer Theorie von der verbindenden graphischen Haltung kleiner Zeichenschulen besonders in Oberitalien entspricht, deutlich werden zu lassen.

Zuerst ein Vergleichspaar, das geeignet erscheint, die Sonderprägung oberitalienischen Strichgefühls in Parma deutlich zu machen. Ein Ausschnitt aus einer Zeichnung Parmeggianinos (Uffizien 1972; Abb. 277)<sup>152</sup> tritt einem Detail aus einer gut vergleichbaren Florentiner Zeichnung gegenüber (Uffizien 791 E; Abb. 278)<sup>153</sup>. Vasari ist Parmeggianinos Generationsgenosse, in beiden Fällen sind eilende Gestalten mit einem in sehr ähnlicher Bewegung schwingenden Gewand gewählt. An das eigentümlich Florentinische in Vasaris Zeich-



nung braucht nur kurz erinnert zu werden: Möglichst knappe Konturführung, scharf begrenzte, strukturbetonende Bänder von Pinsellavierung in dienender Rolle gegenüber dem graphischen und gegenständlichen Aufbau – all das in einer Zeichnung des Manierismus, dessen Tendenzen als Zeitstil hier in ein graphisches Denken übertragen sind, das letzten Endes das eines Pollaiuolo sein könnte.

Dem setzt Parmeggianino ein graphisches Empfinden gegenüber, das trotz gewisser toniger Weichheiten in seiner Zeichentechnik eine ungleich größere Wertung der Linie als Gefühlsträger, Freude an ihrer absoluten Modulationsfähigkeit verrät. An Stelle der gleichmäßig breiten Pinselbahnen Vasaris vereinigen sich hier Bündel schwingender Linien zu Schatten, der klaren Plastizität seiner Lichtpartien entspricht hier ein unendlich feines Schwingen glitzernder weißer Linien in reichbewegter gegenseitiger Annäherung und Entfernung. Parmeggianino und Vasari sind hier Vertreter zweier grundsätzlicher, entgegengesetzter graphischer Prägungen, vollkommen der eine in der energischen Klarheit seiner Begrenzungen, der andere im Überspielen aller Horizontalen, die den Vertikalfluß beeinträchtigen könnten, durch zarte Linien, Spritzer von Deckweiß.

Manche der eben versuchten Formulierungen – (weil dabei das Wort der Erscheinung doch unterlegen bleibt, sei hier eigens einmal betont, daß uns das Herausholen der beweisenden Stellen aus den Originalen durch Wahl und Ausschnitt der Musterbeispiele im selben Maß als wissenschaftliche Aufgabe gelten mußte, wie die Ausdeutung im Text) – braucht man nicht allein auf Parmeggianino und den Stil seiner Heimat beschränken. Vielmehr sind sie oft gleichzeitig Hinweis auf graphische Erscheinungen, die gerade Parmeggianinos Eingebundensein in das weitere Oberitalien zeigen (vgl. das eigentümlich Glitzernde der Mailänder Strichführung). Schon die Tatsache, daß Parmas Zeichenstil über Cremona mittelbar mit Mailand verbunden werden kann, insofern als einzelne Cremonesen mehr am Speziell-Mailändischen, andere am Parmeser Liniengefühl teilnehmen, deutet die starke Verbundenheit der Schulkreise Gesamtoberitaliens an. In anderer Weise werden wir Parmeggianino dem reinen Liniensstil der Veroneser Zeichnung (im weiteren Sinn) zugewandt, ja durch die Persönlichkeit Andrea Schiavones sogar mit Venedig verbunden sehen. So ordnet sich die Parmeser Graphik folgerichtig in die Zusammenhänge der oberitalienischen Graphik ein: Einerseits tritt dort die Melodik der Linie des Veroneser Kreises sozusagen polyphon auf, andererseits findet in der nervösen Spitzheit des Strichs eine Annäherung an den mailändisch-lombardischen Kunstkreis statt.

Doch darf deshalb Parmas Graphik keineswegs als bloße Zwischenstufe jener beiden gedeutet werden. Seine Zeichnung bildet nicht passiv die Summe aus Eigentümlichkeiten West- und Ost-



Abb. 276. Giov. Batt. Trotti (Malosso). Florenz, Uffizien 774 E  
(Ausschnitt originalgroß)

<sup>152</sup> Ganz abgeb. Fröhlich-Bum, Parmigianino 1921, Abb. 86 (Circe).

<sup>153</sup> Ganz abgeb. Uffizien-Publikation (Olschki) V/1, Taf. XI (Hochzeitsmahl von Ahasverus und Esther).





Abb. 277. Parmeggianino. Florenz, Uffizien 1972 E  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 278. Vasari. Florenz, Uffizien 791 E  
(Ausschnitt originalgroß)

Oberitaliens, sondern (zusammen mit dem Umland Reggio-Cremona-Piacenza etwa) ein höchst aktives selbständiges Zentrum. Schon an der Schwelle vom Quattrocento zur Hochrenaissance (soweit man in jenem Kreis, der sogleich in den Manierismus weitergleitet, überhaupt von Hochrenaissance reden kann), mit Al. Araldi (Uffizien 376 E)<sup>154</sup>, der Familie Bembo (Cremona), also mit den ersten dort faßbaren Zeichnern, beginnt jene schwingende und sogar kreisende Bewegung von Parallelkurven, die enger gelagert sind als im Veneto, ruhiger und weitausgreifender als in der eigentlichen Lombardei (oberitalienisch freier jedoch als etwa in Umbrien, zu dem Araldi gewisse Beziehungen der Komposition hat).

Beispiele: Bembo (sitzender Apostel; Uffizien 1444 E; Abb. 279)<sup>155</sup>: Ansetzen sehr flacher Bogen in der Gürtelraffung; – Altobello Melone (Madonna, Uffizien 2109 F); – Correggio (Putten; Uffizien 1949 F: Partie an der Brust; Abb. 281)<sup>156</sup>; – Giorgio Gandini (Madonnenkopf, Coll. Santarelli); – Giulio Campi (Figurenstudie, Uffizien 2116 F; Abb. 280); – Parmeggianino, (Uffizien 1517 E, 1519 E, 1525 E; Abb. 282; – Madonnenstudien: München, Britisches Museum usw.)<sup>157</sup>; – Camillo Boccaccino (Cremona 1515–46; Uffizien 2089 F; Abb. 284); – G. C. Amidani (1566/1633, Parma, Bibliothek 929: Heilige Familie); – Lanfranco (Parma 1581–1647; Uffizien 2056 F:

<sup>154</sup> Rassegna d'Arte III, 1903, 133 ff. L'Arte VI, 1903, 371.

<sup>155</sup> Nach Ferri: „Bembo Vecchio“ (traditionelle Zuschreibung). Aus einer Serie von 6 Apostelstudien in den Uffizien (1441–1446); Bister-Pinsel, weißer Pinsel auf rosa grundiertem Papier.

<sup>156</sup> Vgl. auch die Correggio zugeschriebene Madonnenstudie in der Sammlung Dubini, Mailand: Ricci, Rivista d'Arte III, 1905, 173.

<sup>157</sup> Fröhlich-Bum, Parmigianino Abb. 99, 49, 50 u. a.





Abb. 279. Bonifazio (?) Bembo. Florenz, Uffizien 1444 E  
175/85 mm



Abb. 280. Giulio Campi. Florenz, Uffizien 2116 F  
261/156 mm

Fliehender, Mantel; Abb. 285)<sup>158</sup>; – Pierantonio Avanzini (Piacenza 1656–1733; Uffizien 13 180 F; Figuren im Vordergrund; Abb. 286); – Donato Creti (Cremona 1671–1749[!]; Uffizien 14 184 F; Abb. 287) und Ilario Spolverini (1657–1734; 1714 dat. Zeichnung in der Sammlung G. Lombardi, Colorno). Eine Reihe, die ein schönes Beispiel für das Auftreten einer zeichnerischen Eigentümlichkeit als „Stetigen Faktors“ ist. Vor allem kehren leicht geschwungene, dabei aber gar nicht „sanfte“ Bogen immer wieder: Entweder sind sie in sich geknickt oder sie erhalten durch leichte Richtungs differenzen etwas Unstetes, Jähes, Geladenes. Ihre kühle Eigenwertigkeit wird noch gesteigert durch das Hinzutreten gegensätzlicher Strichhäufungen, denen gegenüber eine Einzellinie dann in desto betonterer Isoliertheit hervortritt (etwa die Partien neben dem Rücken des Puttos von Correggio oder in den Ärmelfalten der Figuren Parmeggianinos und Cretis).

Solche Verbindungen sind aber innerhalb des parmesischen Kunstkreises nur eine unter zahlreichen Variationen zeichnerischen Ausdrucks. Ja, vielleicht ist die Zeichnung in keiner der oberitalienischen Städte abwechslungsreicher als in Parma.

Correggio allein ist dafür beispielhaft. Schon ein Ausschnitt aus einer Federzeichnung, wie der hier abgebildete (Abb. 281), birgt eine Vielfalt von graphischen Möglichkeiten – schwingende, flatternde, kitzelnde, verschnörkelte und frei schraffierende Linien – wie sie selbst in Oberitalien

<sup>158</sup> Lanfrancos Altersgenosse Sisto Badalocchio (1581–1647) löst zwar in barocker Weise den Strichverband weitgehend auf, bewahrt aber der Einzellinie dabei Selbständigkeit und Eigenleben. Die Zartheit seiner Nuancen erinnert an Parmeggianino (Madonna, Modena 1262).



selten ist. Im ganzen stellen Correggios Zeichnungen eine wahre Musterkarte zeichentechnischer Sonderfälle dar, so sehr, daß man sich beinahe scheut, von einem zeichnerischen Gesamtwerk Correggios zu sprechen. Eine Folge davon ist, daß die Forschung nie recht an Correggio als Zeichner heranging und heute noch weit von einer endgültigen Umschreibung des Umfangs seiner graphischen Tätigkeit ist. Der Grund dafür, daß die für Parma typische Vielfalt graphischer Lösungen gerade im Hauptmaler der Schule im allzu Uneinheitlichen zerfällt – man muß es wagen, das auszusprechen – liegt wohl darin, daß die zeichnerische Grundhaltung Parmas unrenaissancehaft war. Ein Renaissancekünstler wie Correggio war deshalb als Maler nicht weniger schöpferisch. Das Parmesische in seinem graphischen Denken aber stand allzusehr in Widerspruch zum Zeitstil, um Basis für ein einheitliches und umfangreiches zeichnerisches Schaffen abgeben zu können. Ohne deshalb die Forderung nach einer exakten Bearbeitung der Zeichnungen Correggios fallen zu lassen, muß man sich wohl von vornherein darauf gefaßt machen, daß Correggios graphisches Schaffen einen um so geringeren Umfang aufweisen wird, je endgültiger man es wird umschreiben können.

Wo sich Zeitstil und graphischer Ortsstil grundsätzlich entgegenstehen, sind gerade die besten zu Kompromissen in der Zeichnung am wenigsten geeignet. Rückblickend versteht man so auch die Spärlichkeit des zeichnerischen Werks der Hauptvertreter der Renaissance im Veneto: Man wird sich nie eines umfangreichen Zeichenwerks Giorgiones, Bonifazios und Palmas erfreuen können; und muß die Uneinheitlichkeit der Zeichnungen Tizians ebenso erklären. Man hat bei ihm so wenig wie bei Correggio, wenn es sich um die Zeichnung handelt, eine geschlossene Vorstellung, nicht weil diese großen Maler als Zeichner aus sich heraus allzu vielfältig oder kompliziert waren, sondern weil das Festländisch-Oberitalienische in ihrem Liniengefühl unvereinbar war mit den graphischen Forderungen ihres Zeitstils. Aus den gleichen Gründen ist umgekehrt Mittelitalien so fruchtbar an ganz großen Zeichnern der Renaissance, deren graphisches Werk ein geschlossener geistiger Begriff ist. Erst mit Parmeggianino, Tintoretto, Veronese usw. konnten und mußten sich die Schwerpunkte graphischen Gestaltens wieder nach Norditalien verlagern.

In Parma wird man sich darum, wenn man die graphische Leistung der Schule in ihrem zeichnerischen Höhepunkt erkennen will, Parmeggianino zuwenden. Kraft ihrer ganzen Linieneinstellung mußte die Schule im Manierismus kulminieren. Und man kann bei aller Vielfalt der in ihren Eigenwerten ausgekosteten Techniken und Stricharten nicht oft einen so vollkommenen Eindruck eines ganz geschlossenen graphischen Denkens erleben wie im Saal der Parmeggianino-Zeichnungen in der Pinakothek von Parma.

Zahlreiche Prägungen der Zeichnung Oberitaliens vereint der größte Zeichner aus der Mitte dieses Gebiets: Mantegneskes, Veronesisches, Mailändisches – alles ist irgendwie angedeutet. Fließend ist die Grenze zur Druckgraphik, zu Holzschnitt und Radierung<sup>159</sup> in Italien nirgends mehr wie hier. Die wesentlichsten Stile eigenwertiger Linie scheinen in dieser manieristischen Zeichnung nachzuschwingen und vorausgeahnt zu sein: Gotik und Rokoko. Aber in Parmeggianino ist Vielfalt nicht Schwanken, sondern Auskosten aller Möglichkeiten eines Stils, dessen Tendenzen mit dem eigenen künstlerischen Denken bis in die bauende Zelle der Strichgruppe identisch sind. Wenn an Verona erinnert wurde, so denken wir an Blätter wie Parmeggianinos Figurenstudie der Uffizien 1525 E (Abb. 282), wo man tatsächlich im freiesten Hochgleiten der Linie von dem bewegten Gewandsaum links bis zum Kopf, ja sogar in der durch die Strichart

<sup>159</sup> Bis ins 18. Jahrhundert: D. Creti (Uffizien 15988F).



mitbedingten Durchbildung des Kopfes (Nase, Augen, Haar) weitgehend an Stefano da Zevio gemahnt wird (Uffizien 1106 E, Abb. 283)<sup>160</sup>. Und an Mantegnas Zeichenstil lassen etwa die von großem graphischem Zartgefühl getragenen Unterscheidungen von Licht- und Schattenkonturen in der Aktstudie in Dresden (1920–54) (Abb. 289) oder dem Bad der Nymphen (Uffizien 751; Abb. 288) denken.

In diesem Zusammenfassen schönster allgemein-oberitalienischer Elemente gerade dann, wenn sie Zeugnisse selbstgültiger Linie sind, liegt eine besondere Stärke der Graphik Parmas. Diese mit der zentral-oberitalienischen Lage der Stadt in Beziehung zu setzen ist keine naheliegend-äußerliche Erklärung, sondern in unserem Zusammenhang ein Versuch einer tieferdringenden Ausdeutung. Eine solche Einbindung mutet Parma keine bloß rezeptive Einstellung oder gar Unterlegenheit im Schöpferischen der Graphik zu. Denn dasjenige allgemein-Oberitalienische, das aus der Zeichnung Parmas strahlt, wird ja von ihm selbst sehr aktiv mit besonderer Vollkommenheit und Folgerichtigkeit vertreten.

Wie Michelangelos Strichgruppe sozusagen als eine „graphische Darstellung“ auch seiner Figurenauffassung und seiner Kompositionsschemen verstanden werden darf, ist die gleiche fließende Bewegung, Bogenlinie und Anwendung zart geschwungener Parallelen der Figurenbildung Parmeggianinos (Uffizien 751; Abb. 288)<sup>161</sup> ebenso wie seiner Strichgruppe eigentümlich. Wenn sich hier verschiedene auch in anderen Teilen Oberitaliens vorkommende Linienelemente treffen, so zeigt sich ihre enge Zugehörigkeit zu Parma (so gut wie zu den anderen Kreisen ihres Vorkommens) vor allem auch in der seltenen Einheitlichkeit, mit der hier manieristisches graphisches Empfinden und große Kunst verbunden sind. Daß das anders sein kann, mag Vasaris Beispiel zeigen. Unleugbar liegt bei ihm (vgl. nochmals Abb. 278!) zwischen dem manieristischen Schwung einer Gestalt und der florentinischen Festigkeit des zeichnerischen Ausdrucks eine gewisse Diskrepanz.

Es mag genügen, daß die Einheitlichkeit graphischer Empfindung Parmeggianinos in drei Techniken: reiner Federzeichnung (Uffizien 1525 E; Abb. 282), einer Kombination von Feder, schwarzer Kreide, weißem Pinsel auf farbigem Papier (Dresden; Abb. 289) und einer noch reicheren Mischung mit Bevorzugung des Pinsels (Uffizien 1972 E; Abb. 277) gezeigt wird, um die Gültigkeit dieses sehr zarten, fast zerbrechlichen Linienstils in jedem Material zu beweisen, dem die feinste Nuance der Konturführung, die winzigste Winkeldifferenz zwischen Schraffurgruppen Ausdrucksfaktor war. Niemals sind solche Blätter „heruntergezeichnet“ als bloße Naturstudien; stets eignet ihnen irgendein graphischer Sinn, ein besonderer Linienbezug.



Abb. 281. Correggio. Florenz, Uffizien 1949 F  
(Ausschnitt vergrößert)

<sup>160</sup> Vgl. u. a. auch Stefanos Blätter in Dresden.

<sup>161</sup> Vgl. ferner: Zeichnung der „Rache des Vulkan“. Parma (Copertini, Parmeggianino 1932, II, Taf. VIII).





Abb. 282. Parmeggianino. Florenz, Uffizien 1525 E verso  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 283. Stefano da Verona. Florenz, Uffizien 1106 E (Ausschnitt verkleinert)

Die Ausgeprägtheit dieses graphischen Denkens bringt es mit sich, daß die Linie stets über das Gegenständliche gestellt wird. Das Gewand in der „Circe“-Zeichnung der Uffizien (Abb. 277) ist so wenig „Stoff“, wie jene Nymphe (Abb. 288) in erster Linie „Mädchengestalt“ ist. Letztere ist wie die „Verkörperung“ der Kurve schlechthin, ersteres eine Linienflut mit kaum mehr gegenständlichem Bezug. (Vgl. auch die Gewandbildung Cam. Boccaccinos; Abb. 284.) Aus dieser Einstellung heraus ergeben sich auch (seltene!) Tondo-Zeichnungen, wie die Correggios bei Dubini oder eine Madonna Bernardino Campis in der Akademie von Venedig<sup>162</sup>, wo das Schwingen des Strichs in Kreis oder Oval und sein spannungsreiches, vielfältiges Verhältnis zum Rahmen im Vordergrund des Interesses steht.

Weit häufiger und ganz selbstverständlich ist ebenso das Hinweggehen über Naturformen bzw. ihre dekorative Ausdeutung durch überspielende Linienzüge und zwar nicht wie in Venedig aus optischen, sondern aus dekorativen Gründen. Ein Beispiel ist eine Hand – Ausschnitt aus einer Figurenstudie (Uffizien 1396 E; Abb. 290) von B. Campi – wo der Handrücken und die unter ihm herabhängende Falte zu einer einzigen dekorativen Schattenkurve zusammengefaßt sind und dem greifenden Daumen und Zeigefinger in völliger formaler Entsprechung, aber Umkehrung der Hell-Dunkelwerte zwei Schattenkurven gegenüberstehen, die aus zartgeschwungenen Pinselparallelen gebildet sind. Die gegenständliche Form ist hier zugunsten einer sehr selbständigen Kurvenharmonie ganz zurückgetreten, ja schwer lesbar geworden. Bei Parmeggianino geschieht

<sup>162</sup> Abgeb. Katalog der Akademie 1913, Fogolari, Taf. XXXIX.





Abb. 284. Camillo Boccaccino. Florenz, Uffizien 2089 F  
(Ausschnitt leicht verkleinert)



Abb. 285. Lanfranco. Florenz, Uffizien 2056 F  
(Ausschnitt leicht vergrößert)



Abb. 286. Pierantonio Avanzini. Florenz, Uffizien 13180 F  
(Ausschnitt verkleinert)



Abb. 287. Donato Creti. Florenz, Uffizien 14184 F  
101/141 mm





Abb. 288. Parmeggianino. Florenz, Uffizien 751 E  
(Ausschnitt leicht verkleinert)

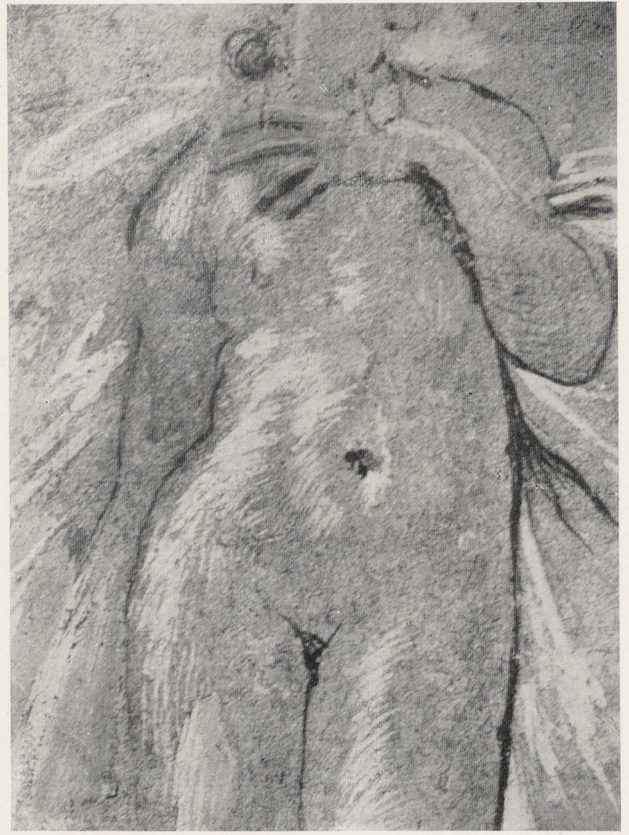


Abb. 289. Parmeggianino. Dresden, Kupferstichkabinett 1920-54  
(Ausschnitt originalgroß)

das immer wieder, z. B. auf der einen Zeichnung der Circe in den Uffizien (750 E) in den Falten, die der herabhängenden Hand der Circe entströmen<sup>163</sup>.

Ähnliche Erscheinungen sind es auch, die in Lanfrancos Zeichnung etwas wie heimlichen Mannerismus durchschimmern lassen (vgl. Abb. 285). Hat man sich an so deutlichen Beispielen eingesehen, wird man dieselben Tendenzen auch in Zeichnungen, wo sie versteckter oder noch unausgebildeter sind, erkennen. Etwa in Giulio Campis Figur an der Säule (Uffizien 2116 F; Abb. 280). Hier dominiert die in kreisender Bewegung aufsteigende Linie, die nicht nur die Hinterholung und die Säule motorisch einbindet, sondern in der gleichen Richtung das zurückgestellte Bein, das Gewand über dem Schenkel, die gesenkte Hand erfaßt im rein Graphischen des Linienzugs. (Vom Schwung der Gestalt selbst soll hier absichtlich nicht gesprochen werden.) Und nun wird auch klar sein, daß selbst in Bambos Apostelstudien (Uffizien 1444 E; Abb. 279) nicht so sehr die Strichlagen den Faltenzügen des Gewands folgen, als die Falten einem Liniengefühl untergeordnet sind, das sich im Einzelstrich ebenso auswirkt, wie in der Legung eines Faltenrats. –

Das schon mehrmals erwähnte allmähliche Aufsaugen von Zeichenschulen durch größere Zentren ist ein form-entwicklungsgeschichtlicher Vorgang, der der allgemein-europäischen Entwicklung entspricht. In dem intimen Ausdrucksmittel der Linie in der Zeichnung scheinen sich lokale Sonderprägungen noch besonders lang zu halten. Immerhin beginnt im Parmeser Kunst-

<sup>163</sup> Fröhlich-Bum, Parmigianino 1921, Abb. 88; Copertini I. c. Taf. CXI. Gleiches gilt für Parmeggianinos Figurenstudie 1518 E der Uffizien, wo rechte Hand und Arm der Frau rechts im Zug der Linien sich auflösen und die Frauen links von ihr schon in den Einzelheiten kaum mehr zu erkennen sind, desto stärker aber in ihrer dekorativen Bedeutung als Linienkomplexe wirken.





Abb. 290. B. Campi. Florenz, Uffizien 1396 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 291. Lelio Orsi. Florenz, Uffizien 2000 F  
(Ausschnitt vergrößert)

kreis mit Lelio Orsi (1511–87) etwa ein Nervöserwerden in der Strichgruppe fühlbar zu werden, das schon leise bei Correggio, Giorgio Gandini (1489–1538)<sup>164</sup> anhebt und wohl als langsames Einschmelzen in die eigentlich lombardische Linienauffassung gedeutet werden muß. (Nicht zufällig übrigens, daß damit – nicht in der Linie, sondern im Allgemein-Formalen – ein Hereinspielen leonardesker Elemente einsetzt.) Gewisse Zeichnungen Orsis sind ganz parmesisch im engeren Sinn (z. B. Oxford M34<sup>165</sup>, Madonna), andere wie eine Kopfstudie in den Uffizien (2000 F; Abb. 291) zeigen neben dem alten Linienstil (im Haar etwa) eine metallische Spitzheit, scharfe Brechung des Strichs, die auch in Mailand begegnet – vgl. Luini Uffizien 14565 F oder Borgognone (Abb. 266 und 273) – oder eine Schraffur (Frau mit Kind<sup>166</sup>, München 3073; Figurenstudie, Sammlung Santarelli 9075; Abb. 334), die ihr Glitzern mit Parmeggianino gemein hat, in der gegensatzreichen Verbindung kleinteilig-feiner Härten mit sehr weicher Gesamterscheinung aber mehr nach der Lombardei tendiert. Das gilt auch für die hier abgebildete Studie Lanfrancos (Abb. 285). Auch in ihr mischt sich ursprünglich Parmesisches – Art der Kurvenparallelen im Mantel, sein Saumende rechts – mit dem blitzartig Schießenden lombardischer Strichführung (vgl. Bern. Sojaro, Uffizien 2102 F; Abb. 274)<sup>167</sup>. Endpunkte dieser Entwicklung sind Zeichner

<sup>164</sup> Zeichnungen in der Sammlung Santarelli. <sup>165</sup> Abb. Illustrierter Katalog Christ Church, Oxford. <sup>166</sup> Ruhe auf der Flucht nach Ägypten?

<sup>167</sup> Nebenbei erwähnt sei, daß die Parmeser Komponente in Lanfranco immerhin noch so stark ist, um etwa in der Unterzeichnung seiner Fresken in der Villa Borghese in Rom als besonders weithinziehende Parallelschraffur der beschriebenen Art und zwar – Zeichen seiner graphischen Einstellung – vom normalen Beschauerstandpunkt aus sichtbar zu sein. Es wäre überhaupt eine sehr lohnende Aufgabe, Fresko- und Gemälde-Unterzeichnungen in der Weise zu untersuchen, wie das hier für die Zeichnung selbst geschieht. Soweit das dem Verf. möglich war, fand er gewisse Beobachtungen aus der Strichgruppe der Zeichnung dort bestätigt. Erwähnt sei das zum Teil bis auf die Untermalung abgeschabte Kreuzigungsfresko im Pal. Ducale von Mantua, dessen Vorzeichnung weitgehende Verwandtschaft mit früh-veronesen Schraffuren aufweist (nach N. Giannantoni, *Il Pal. Ducale di Mantova* 1929, S. 33: „Avanzo“) und die typisch umbrische Vorzeichnung der Fresken im Pal. Trinci, Foligno.





Abb. 292. Schiavone. Florenz, Uffizien, 1845 F  
(Ausschnitt originalgroß)

Parmeser Art; andererseits ist die Führung des Strichs mit sehr breitem, auflösendem Pinsel venezianisch und im Grunde in Widerspruch gegen jene Linienhaltung. Der keineswegs reine Klang



Abb. 293. Schiavone. Florenz, Uffizien 1847 F (Ausschnitt kaum verkleinert)

wie Gaetano Callani (1736/1809; Sammlung Lombardi, Colorno) und Biagio Martini (1761/1840; Parma Pinakothek).

Als eines graphologischen Sonderfalls sei – in Parenthese – Schiavones gedacht, der in seiner Zeichnung in sehr ungewöhnlicher Weise Parma und Venedig verband. Möglich war diese Ausnahme wohl nur, weil er aus Dalmatien, also einem Gebiet ohne feste graphische Tradition stammte. Mary Pittaluga<sup>168</sup> hat die Venezianer Einsprengungen in Schiavones Druckgraphik, die im wesentlichen von Parmeggianino abgeleitet ist, beschrieben als größere Gleichmäßigkeit und atmosphärische Duftigkeit gegenüber den klareren Hell-Dunkelzonen Parmeggianinos selbst. Zwei Beispiele (Uffizien 1845 F/1847 F; Abb. 292/293) zeigen, wie diese Beobachtung auch auf die Zeichnung zu übertragen und in unserem Sinn vom Allgemeinen des Eindrucks auf das Spezielle der Strichführung anzuwenden ist. Einerseits ist der gerundete Linienschwung voll kleiner Differenzen in Schiavones Zeichnungen von

von Schiavones Zeichnungen, der sich gelegentlich bis zur unerfreulichen Brüchigkeit steigern kann, ist gewiß die Folge gerade dieser Verbindung heterogener Elemente. –

Es bestätigte sich aus der bisherigen Betrachtung Oberitaliens, daß bei aller Abwechslung in der graphischen Haltung, die sich als geradezu typisch herausstellte, zwischen den einzelnen Schulkreisen gewisse Gemeinsamkeiten in der Strichbildung bestehen, vor allem, verglichen mit Mittelitalien, im grundsätzlich anderen Verhalten gegenüber dem Eigenwert der Linie. Auch hier ordnen sich, Mittel-

<sup>168</sup> L'Incisione Italiana nel Cinquecento, Milano 1928, S. 274ff.



italien vergleichbar und doch anders, die *Zusammenhänge innerhalb des Gesamtgebiets* gesetzmäßig. Während dort allerdings die Kreise ausgeprägter graphischer Haltungen sich recht klar scheiden, so daß sie in ihrem gegenseitigen Verhalten der Klarheit der dort gepflegten Einzelstrichgruppe verglichen werden konnten, besteht in *Norditalien eine gleitende Abfolge*, ein spielerisches An- und Ineinander der graphischen Ausdrucksformen, auch hier also eine gewisse Entsprechung zu Aufbau und Verhalten der Einzelstrichgruppe. In Mittelitalien fügen sich die Schulkreise mit einer inneren Folgerichtigkeit aneinander, die etwas vom logischen und konsequenten Linienaufbau mittelitalienischer Zeichnung hat; denn die extreme Prägung von Florenz steht klar und geschlossen im Zentrum und in deutlicher Symmetrie und einer gewissen gegenseitigen Entsprechung ordnen sich die anderen Bezirke mittelitalienischer Zeichnung hinzu.

In Oberitalien bedeutet die Reihe Venedig–Padua–Verona–Parma–Cremona–Mailand (um nur Hauptorte zu nennen) eine viel mehr gleitende Abfolge von Elementen graphischen Ausdrucks, die in steter Ab- und Zunahme von Ost nach West oder umgekehrt sich aneinanderfügen. So gilt in diesem linienbetonenden Gebiet der Graphik auch eine linienhafte Reihung der Schulen, die desto kontinuierlicher ist, je enger sich die Verbindung jener Kreise durch zwischen sie gehörige kleine Schulen und Einzelmeister gestaltet.

#### g) BRESCIA UND BERGAMO

Eine kleine Nachlese aus den west-oberitalienischen kleinen, abseits liegenden Schulen von Bergamo und Brescia sei hier noch angeschlossen: *Brescia*, mitten zwischen Mailand, Parma und Mantua gelegen, steht auch mit seiner Graphik zwischen diesen. Bartolomeo Montagna stammt von dort (1450–1523; Uffizien 1694F: Weibliche Gestalt<sup>169</sup>; Abb. 294). Seine innere Nähe zu Mantegna wie zu Bellini prägt sich auch in seiner Konturunterscheidung, seiner kurzen, „metallischen“

<sup>169</sup> Ganz abgeb.: Uffizien-Publikation (Olschki) III/1, 7.



Abb. 294. Bart. Montagna. Florenz, Uffizien 1694 F  
(Ausschnitt leicht vergrößert)



Abb. 295. Romanino. Florenz, Uffizien 1465 E  
(Ausschnitt leicht vergrößert)





Abb. 296. Prospero Bresciano. Florenz, Uffizien 11910 F  
178/118 mm

Schraffur aus, doch ist ihre Zusammensetzung westlich-unruhiger, viele Zutaten lockerer und spielerischer. Gleiches gilt für Romanino (1485–1566; Puttenfries, Uffizien 1465 E; Abb. 295). Trotzdem auch er von Venezianer Malern (und zwar um eine Generation späteren als Montagna) abhängig ist, was sich in seinem vielfach offenen Kontur, der gelegentlichen Breite seines Strichs graphisch äußert, ist seine Schraffur kurviger geschwungen (im Sinn der zeichen-geographischen Komponente Parma) und nervöser (als Ausdruck der Nähe der Lombardei). Zuletzt Aktstudien Prospero Brescianos (spätes 16. Jahrhundert, Uffizien 11910 F; Abb. 296), die offensichtlich Zeichnungen Parmeggianinos<sup>170</sup> voraussetzen. Die Komponente Mailand spricht aber in der oft genannten Nervosität des Strichs mit und wohl auch eine mantegnesk-paduanische Komponente in dem besonders ausgeprägten metallischen Glitzern der Schraffur.

Das alles ist aber in den wenigsten Fällen als unmittelbare Einflußnahme dieser benachbarten Hauptorte zu verstehen, sondern als ganz natürliche graphische Zwischenstellung entsprechend Brescias geographischer Lage. –

In *Bergamo* ist es nicht anders. Das was Hadeln<sup>171</sup> „Kalligraphie“ der Zeichnung des Palma Giov. (Uffizien 1871 F; Abb. 297) innerhalb des Venezianer Kunstkreises nennt, und was W. Heil<sup>172</sup> als „Sinn für das Eigenleben des Strichs, für den immanenten ornamentalen Reiz von Kurve und Liniengeschlinge“ bezeichnet, erscheint uns gerade als das Unvenezianische an diesem fast ganz zum Venezianer gewordenen Künstler, dessen bergamaskische Abstammung sich auch in der lombardischen Krausheit und Nachdrücklichkeit seiner Linie immer wieder verrät. (Heil führt solche Züge in Palmas Zeichnung auf seine Bekanntschaft mit Polidoro da Caravaggio zurück.) Der Fries von Köpfen, aus dem wir hier einen Ausschnitt abbilden, ist gegenständlich besonders geeignet, dem giorgionesken Dreiköpfe-Blatt der Uffizien (Abb. 244, vgl. Abb. 297!) gegenübergestellt zu werden. Palma macht mit einem malerischen Einschmelzen des Umrisses eines Kopfs in den Hintergrund, dem Verbinden der Einzelheiten (Augenhöhle), das wir an Hand der giorgionesken Zeichnung speziell für Venedig schilderten, nicht Ernst. Bei ihm ist Venezianer Weichheit weder in der Gesamtskizze, noch in den Einzelstrichen, wo sie gerade jenes giorgioneske Blatt so deutlich zeigte, vorhanden. Statt dessen zeichnet er in etwas spröden Kurven, die einer tonigen Verschmelzung der Linien Widerstand leisten. Seine Strichverbindungen sind krauser als die des Venezianers, rechnen dafür aber mit großer Eigenbedeutung der Linie. Strichmäßig steht selbst eine Zeichnung, wie die Wiener Studie zur „Ankunft Heinrichs III. in

<sup>170</sup> Z. B. in Parma: Copertini II, Taf. II.

<sup>171</sup> Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance, 1925, p. 20.

<sup>172</sup> Preuß. Jahrb. 1926, 70f. Selbst das Vorherrschen der Feder, das Heil feststellt, möchten wir in dieser Weise interpretieren.





Abb. 297. Palma Giovane. Florenz, Uffizien 1871 F (Ausschnitt verkleinert)

Venedig<sup>173</sup> Oberitalienisch-Festländischem so nah wie Venezianischem (venezianisch z. B. das Überschraffieren weiter Partien). Man fühlt sich in manchem an Borgognone, Bern. Gatti, Lelio Orsi erinnert.

Nicht anders ist es mit Palma Vecchio<sup>174</sup>. Seine Linienführung ist gelegentlich wie eine Verbindung der hochaufsteigenden Linie des Veneto mit lombardischer Unruhe. – Gewisse Blätter G. B. Moronis zeigen einen dem Parmeser verwandten Holzschnittstil<sup>175</sup>. P. F. Molas (1612–68) Landschaftszeichnungen<sup>176</sup> sind nicht nur durch den Zeitstil, sondern durch das Prickelnde, Stoßweise ihrer lombardischen Strichführung von denen des Campagnola-Kreises getrennt. –

Borromini (1599–1667; aus der Gegend von Como) mag als Beispiel architektonischer Verkörperung mancher Eigentümlichkeiten lombardischer Einstellung zur Linie hier ebenso erwähnt werden, wie wir früher schon Pietro da Cortona und Bernini mit Bildungen graphischen Aufbaus in den entsprechenden Landschaften verglichen (S. 245, 259) oder wie das für die Florentiner Palastarchitektur in ihrer inneren Verwandtschaft zu Erscheinungen der Florentiner Strichgruppe möglich wäre<sup>177</sup>. Manches von dem, was in Borrominis Architektur an Linienbetontheit, Zierat, statisch Überraschendem bemerkenswert ist, ist Ausfluß des gleichen Liniengefühls, das in der lombardischen Strichgruppe beschrieben werden konnte. Erinnern wir uns unserer Definitionen etwa der Zeichnung Borgognones oder Bernardino Gattis (Abb. 273/274), so überrascht es, wieviel solchem graphischen Denken ähnliche Elemente Borrominis Architekturvorstellung aufweist. Auch er bevorzugt komplizierte Richtungsverschiebungen<sup>178</sup>, spitze oder überstumpfe, schwer nachrechenbare Winkelverhältnisse; was in der Graphik Linienreichtum um seiner selbst willen, Arbeiten bald mit Strichbündeln, bald mit überraschenden Einzellinien ist, entspricht beim Architekten einem unruhigen Wechsel zwischen sphärischen, geraden und schwingenden Wandteilen. Borrominis Ausgehen von „Reliefeinheiten“<sup>179</sup> wäre schließlich dem starken Rechnen mit der Blattfläche, der „nicht-dingliche Charakter“<sup>180</sup> seiner architektonischen Gebilde der funktionslosen Selbstherrlichkeit oberitalienischer Zeichnung zu vergleichen. Seine „Gebilde-Mannigfaltigkeit“<sup>181</sup> entspricht geradezu einem Wesenskern oberitalienischer (und vielleicht besonders west-

<sup>173</sup> Albertina-Katalog No. 191 mit Abb.

<sup>174</sup> Etwa Federzeichnung in Haarlem (A. Spahn, Palma Vecchio 1932, Abb. 48).

<sup>175</sup> Vgl. Frizzoni, Münchner Jahrbuch 1912, VII, S. 36.

<sup>176</sup> Brit. Mus.

<sup>177</sup> Hetzer I. c. S. 18.

<sup>178</sup> Sapienza, Türrische. Dagobert Frey, Architettura Barocca: Taf. CXXVIII.

<sup>179</sup> Hans Sedlmayr, Die Architektur Borrominis (Berlin 1930), S. 88.

<sup>180</sup> Sedlmayr, I. c. 87.

<sup>181</sup> Sedlmayr, I. c. 91.





Abb. 298. Ag. (?) Carracci. Florenz, Uffizien 1518 F  
121/73 mm



Abb. 299. Ag. (?) Carracci. Florenz, Uffizien 1527 F  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 300. B. Passerotti. Florenz, Uffizien 12227 F  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 301. T. Passerotti. Florenz, Uffizien 6154 F  
(Ausschnitt verkleinert)



oberitalienischer) Zeichnung und seine eigene ungeheuer große zeichnerische Fruchtbarkeit schließlich ist bestimmt in der echt oberitalienischen Wertung der Zeichnung als künstlerischer Denkform mitbegründet.

#### h) BOLOGNA UND FERRARA

Mit dem letzten zu besprechenden Kunstkreis italienischer Zeichnung, der östlichen Hälfte der Emilia (Bologna und Ferrara) rücken wir wieder Toscana näher. In Bologna sind die stetigen Faktoren der Zeichnung so besonders klar ausgeprägt, daß wir uns trotz der beispielhaften Bedeutung, die diese Stadt dadurch in unserer Untersuchung gewinnt, kurz zu fassen vermögen.

Der Höhepunkt der Bologneser Kunst liegt so eindeutig im Barock, daß wir, unseren bisherigen Erfahrungen nach, dort nicht nur eine besonders hohe Blüte barocker Zeichnung, sondern immanente barocke Züge im Gesamtablauf der Zeichnung voraussetzen können. Und wirklich dürfte es keine Zeichenschule geben, die in solchem Maß wie die Bologneser steter Spiegel des Gesamtumfangs des Barock in der Strichführung der Zeichnung ist. Denn so, wie der Barock in seinem weitesten Rahmen in Künstlern wie Rubens und Claude (um ganz grob zu vereinfachen) zwei äußerliche Antipoden zu umfassen vermag und gerade diese Weite des Stils eins seiner wesentlichen Charakteristika ist, so kennt auch die Bologneser Zeichnung zwei grundverschiedene Formen der Strichbildung. Und wie in jener unvergleichlichen Spannung eine eigentümliche Kraft des Barock liegt, so beruht Eigentümlichkeit und Stärke der Bologneser Zeichnung auf dem Nebeneinander von streng akademisch-gebundenem und freiestem, wildestem Liniendenken. Dadurch allein erhebt sie aber in doppelter Weise die Forderung, zur oberitalienischen und nicht zur

mittelitalienischen Graphik gerechnet zu werden. Denn erstens liegt in dieser, aus dem Linienempfinden fließenden Spannung eine Achtung vor dem Strich als Ausdrucksmittel, die nicht stärker oberitalienisch sein kann; und zweitens steht die „akademische“ Seite dieser Einstellung oft in unmittelbarer Verbindung mit dem Stich, was der in Oberitalien üblichen Nähe zur Druckgraphik entspricht. Es vertieft unsere Erkenntnis von der Konstante der Linienführung, daß diese barocke Zweipoligkeit, wie man sie nennen könnte, auch in der Zeichnung von Künstlern festzustellen ist, die chronologisch und in ihrem Gesamtschaffen mit Barock nichts zu tun haben.

Stellt man zwei beliebige Zeichnungen aus dem Kreis der Carracci einander gegenüber (Frau vom Rücken gesehen: Uffizien 1518F; Abb. 298, und Kopfstudie 1527F; Abb. 299; beide Agostino Carracci zugeschrieben)<sup>182</sup>, so wird sofort deutlich, was unter diesen beiden Extremen, die wir im folgenden kurz die „freie“ und die „gebundene“ Bologneser Strichführung nennen wollen, verstanden sein will: Freieste, jede Möglichkeit



Abb. 302. Bandinelli. Florenz, Uffizien 1527 E verso  
(Ausschnitt verkleinert)

<sup>182</sup> Oder man vergleiche: Uffizien 1541F (Aktstudie in schwarzer Kreide) und 789E (zwei Kopfstudien in Rötel). Vgl. besonders die Beispiele bei Bodmer, *Old Master Drawings* 1933, VIII, S. 51ff.





Abb. 303. Tiarini. Florenz, Uffizien 6285 F  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 304. G. M. Crespi. Berlin, Kupferstichkabinett 14710  
(Ausschnitt originalgroß)

bis zur bejahten Wirrheit spontan nutzende Federführung auf der einen, denkbar starke Gepflegtheit, ordentliche Schönlinigkeit des Strichs auf der anderen Seite – eine Korrektheit, die nicht minder fanatisch ist, wie ihr Gegenteil. Dort, in der „freien“ Prägung des bolognesischen Strichs eine ganz bewußte Wildheit der Linien, die zerhackt sein können (Hals), oder dick hingestrichen (Rücken) oder frei gekritzelt (Rückentuch), kurvig vervielfacht (Ärmel), flatternd zittrig (Arman-satz), deren Regellosigkeit aber nur scheinbar ist. Denn hier wird äußerste Bindungslosigkeit schon wieder gesetzvoll. Es ist kein bloßes Fehlen der Gesetzmäßigkeiten, die sich in der Struktur der Zeichnungen anderer italienischer Schulen ausprägen, sondern die Freiheit von jenen Eigenschaften ist hier selbst eine höchst positive Eigentümlichkeit. Demgegenüber ist das zweite Beispiel von einer Gebundenheit des Strichs, die andere Schulkreise Italiens ebensowenig kennen. Nicht eine Linie ist hier spontan geführt. Der Linienverband herrscht gegenüber dem Gegenständlichen, wie gegenüber der Einzellinie so bedingungslos, daß sich erneut ein Paradoxon ergibt: Wo alle Freiheit der Linie ertötet scheint, entsteht eine höchst eigentümliche graphische Prägung.

Die Beispiele ließen sich aus dem Umkreis der Guercino, Procaccino<sup>183</sup>, die mehr der ersten, Renis, Albanis, Domenichinos, der Guercino-Schule, die der zweiten Möglichkeit häufiger zu-neigen, beliebig vermehren. Wir verweisen zunächst beispielhaft auf einige Ausschnitte aus Zeich-nungen in „freier bolognesischer Strichführung“: Annibale Carracci (1560–1609; Uffizien 766, Bacchische Szene: Olschki, Uffizien-Publikation, IV/2, 9); Tiarini (1577–1668; Uffizien 6285 F; Abb. 303); Lorenzo Pasinelli (1629–1700; Uffizien 20276F; Abb. 305) und G. M. Crespi (1665 bis 1747; Berlin 14710; Abb. 304)<sup>184</sup>.

<sup>183</sup> Besonders ausgeprägt in dieser Weise: Figurenstudien, Venedig Akademie (Bollettino d'Arte XXV, 1931, 76).

<sup>184</sup> Und noch andere wie Burrini, Cavedone, B. Gennari usw.



Damit ist schon eine Reihe von Künstlern umschrieben, die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert reichen, immerhin aber dem Barock bzw. Spätbarock angehören. Zeitlich zurückschreitend begegnet man aber auch in vorbarocken Zeichnungen dieser „barocken“ Doppelpoligkeit der Bologneser Strichführung. Auch hierfür nennen wir zunächst einige Beispiele der „freien“ Linienhaltung. Von Bartolomeo Bagnacavallo (1484 bis 1542; Uffizien 1648 E: Madonna; Abb. 309), selbst wenn er sich formal an Parmeser Ma-



Abb. 305. L. Pasinelli. Florenz, Uffizien 20276 F 154/107 mm

nieristen anlehnt, und von Passerotti (1530–92) gibt es Blätter (Uffizien 242 F = Berenson 1646, Händestudie; Uffizien 6143 F; Uffizien 12 227; Abb. 300), deren Strich in einer Weise ausfahrend, hin und her irrend, wild aufgelöst ist, die zu ihrer Art zu malen, ihrer manieristischen Bildauffassung in wirklichem Gegensatz steht. Selbst Niccolò dell'Abbate (aus dem Bologna benachbarten Modena, 1512–71; Uffizien 12 149 F; Abb. 310) und Primaticcio weichen in dieser „freien“ Weise gelegentlich von der sonstigen manieristischen Strichführung Oberitaliens ab<sup>185</sup>. Die üblichen manieristischen Kurven usw. können bei ihnen allen verboten, zerhackt, zusammengezogen, eng gehäuft sein, so daß an Stelle manieristischen Ausschwingens ein undurchsichtiges Klumpen, wildes Flattern von Strichen tritt.

Zur Zeit der Renaissance, soweit dieser Begriff in der Bologneser Malerei anwendbar ist, entstehen im Kreise Francias die Fresken der Cäcilienlegende in S. Giacomo Maggiore in Bologna. Dazu existiert ein Entwurf von Chiodarolo (Uffizien 166 E; Abb. 308), der ein besonders schlagender Beweis für die immanenten barocken Tendenzen bolognesischer Zeichnung wie für die Weite des Gegensatzes ist, der eine zeitstilbedingte „Großkunst“ und die einer örtlichen Konstante angehörende Graphik trennen kann. Denn das ausgeführte Fresko ist der Inbegriff gleichgültig-glatte Malerei in einer verspäteten Quattrocento-Manier. Die Strichführung dieser Zeichnung aber ist von einer Wildheit im Aneinanderfügen kurzer Kreuzlagen (links hinter den Sitzenden), die an gewaltsam zerworfene Gesteinsschichten gemahnt, einer Unmäßigkeit der Ballung (Kopf des Sitzenden), einer Lockerheit und einem jähen Wechsel (Bäume im Hintergrund, angedeutete vier Figuren der Männergruppe usw.), daß der zeichnende Chiodarolo zu einem besonders markanten Vertreter der immanenten „barocken“ Tendenzen der Bologneser Zeichnung in ihrer „freien Prägung“ wird.

Schließlich noch ein Ausschnitt aus einer Zeichnung eines bolognesischen „Quattrocentisten“, Francesco Francias (Uffizien 580 E: Drei Heilige; Abb. 307). Gemeinsam mit Gesamtoberitalien die Grundtendenz „metallischer“ Schraffur, abweichend ihr ungeordnet-krauser, sich ballender

<sup>185</sup> Gerade die engen formalen Beziehungen, die zwischen gewissen Zeichnungen Primaticcios (in Wien und Chantilly) und Parmegianinos bestehen, lassen seine andere Strichführung hervortreten (vgl. L. Dimier, *Le Primatice*, 1928, Taf. XXIX–XXXIII).



Charakter, der eine Sonderprägung oberitalienischer Strichführung im Sinn der sogenannten „freien“ Möglichkeit der Bologneser Konstante graphischen Denkens darstellt. Ebenso interessant ist es Timoteo Viti von Angleichungen an Raffael und Umbrien wieder in ganz bolognesische Strichführung zurückgleiten zu sehen, und zwar gerade in die, die wir „freie“ nannten<sup>186</sup>. –

Demgegenüber stehen schon immer Blätter, die von jenen soweit entfernt sind in akademisch glatter graphischer Haltung, wie die „gebundene“ Strichart der Carracci von deren „freier“. Genannt sei eine Apostelstudie der königlichen Bibliothek zu Turin, dem Amico Aspertini zugeschrieben, womit höchstwahrscheinlich der Künstler, jedenfalls aber der Kreis, in den das Blatt gehört, richtig bestimmt ist (Abb. 306)<sup>187</sup>.

Die äußerliche formale Abhängigkeit von Umbrien ist bei den zwei letztgenannten Künstlern gewiß nicht schwächer, als bei Chiodarolo. Sie alle mögen von Raffael, Perugino oder Pinturicchio Zeichnungen nicht nur gekannt, sondern sogar eine zeichnerische Annäherung an solche Vorbilder versucht haben. Ganz unwillkürlich aber geschieht ihr Nachbilden entweder in der reinen „gebundenen“ bolognesischen Strichstruktur oder in einem Zertrümmern der umbrischen Elemente, bis sie graphisch ganz in der „freien“ Strichbildung Bolognas aufgehen (wie etwa die Reste von Kreuzschraffen bei Chiodarolo)<sup>188</sup>.

Wenn es aber in der graphischen Haltung von Bolognas Zeichnung etwas gibt, das an die Nähe Mittelitaliens<sup>189</sup> zu erinnern vermag, so ist es eben diese Klarheit der Trennung zwischen der Anwendung des einen oder des andern Strichtyps, die man als inneren Berührungspunkt mit der prinzipiellen Schärfe aller zeichnerischen Sonderungen in Mittelitalien werten mag. Die Zeichnung des übrigen Oberitalien, mit der sich die Bolognas natürlich viel weitergehend in ihrem graphischem Reichtum überhaupt berührt, hätte hierin eine mehr gleitende Skala bevorzugt. –

Verfolgt man nun diese zweite, „gebundene“ Prägung der Bologneser Zeichnung weiter zum Manierismus, so ist es leicht in dem reichen, in seiner Doppelpoligkeit besonders deutlich an der Konstante der Bologneser Strichstruktur teilnehmenden graphischen Werk der Passerotti „akademische“ Gegenbeispiele zu der gezeigten „freien“ Strichform zu finden. (Bartolommeo Passerotti: Uffizien Figurenstudie 617 = Berenson 1639; Kopfstudien: Uffizien 1464F/70F. Tiburzio Passerotti: Uffizien 6154F; Abb. 301). Aspertini<sup>190</sup>, Bagnacavallo<sup>191</sup>, die Passerotti, die Carracci (Uffizien 1527 F;



Abb. 306. Am. Aspertini zugeschr.  
Turin, Kgl. Bibliothek 16026  
129/301 mm

<sup>186</sup> Fischel (Zeichnungen der Umbrier, Beiheft zum Preuß. Jahrb. 1917, S. 175–77) interpretiert gewisse Zeichnungen Vitis ganz ebenso (Abb. 325, 326 usw.).

<sup>187</sup> Vgl. auch das Skizzenblatt eines römischen Triumphzugs und einer Apostelgeschichte der Venezianer Akademie (1933 als „Costa“, auf der Ferrareser Ausstellung, No. 244). Longhis Richtigstellung „Aspertini“ (in „Officina Ferrarese“, Roma 1934, S. 173) scheint uns berechtigt. Züge „freier“ und „gebundener“ Zeichnung mischen sich allerdings stärker in diesem Blatt, was ausnahmsweise vorkommt.

<sup>188</sup> In dieser Weise ist auch schon Jac. Ripandas graphischer Stil zu interpretieren (tätig um 1490–1530; identisch mit dem „Meister I. B. mit dem Vogel“; vgl. Byam Shaw, *Print Collectors Quarterly* XIX, 1932, XX, 1933). Seine Druckgraphik sowohl wie seine Zeichnungen schwanken zwischen beiden bolognesischen Möglichkeiten der Strichbildung.

<sup>189</sup> Zu Bolognas kunstgeographischer Stellung im allgemeinen vgl. Hetzer I. c. S. 124.

<sup>190</sup> Hier sei ausnahmsweise eines Stechers, Marc Antons, als eines über das stichtechnisch Notwendige hinaus strengen Vertreters dieses „akademischen“ Stils gedacht.

<sup>191</sup> Bologna, Pinakothek No. 77/1661: S. Lukas.





Abb. 307. F. Francia. Florenz, Uffizien 580 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 308. G. M. Chiodarolo. Florenz, Uffizien 166 E  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 309. B. Bagnacavallo. Florenz, Uffizien 1648 E  
(Ausschnitt vergrößert)



Abb. 310. Niccolò dell'Abbate. Florenz, Uffizien 12149 F  
(Ausschnitt originalgroß)





Abb. 311. Cosimo Ulivelli. Florenz, Uffizien 14677 F (Ausschnitt originalgroß)



Abb. 312. Bolognesischer Stich nach Annibale Carracci. Florenz, Uffizien 2977 (Ausschnitt originalgroß)

Abb. 299)<sup>192</sup> üben diese zweite Prägung bolognesischen Strichs in fast übereinstimmender Weise<sup>193</sup>.

<sup>192</sup> Und viele andere wie: L. M. Bigari, M. Franceschini, U. und G. Gandolfi († 1802!), F. Pedrini (19. Jahrhundert), Reni, L. Sabbatini, Bolognini, C. Procaccini, C. F. Nuvoloni.

<sup>193</sup> Meist in Feder. In Silberstift etwa vergleichbar der aufblickende Kopf des Brit. Mus. (Pp. 1–31: „F. Francia“, Silberstift, Weißhöhung, rosa gefärbtes Papier).





Abb. 313. C. Tura. Florenz, Uffizien 2068 F (Ausschnitt vergrößert)

Um diese recht zu lesen, tut man gut, hier einen vergleichenden Seitenblick auf Florenz zu werfen. Es unterscheidet sich auch in so serienmäßig und dem ersten Anschein nach ähnlich schaffenden Zeichnern wie Bandinelli grundsätzlich von Bologna. Hält man eine Kopfstudie dieses Florentiners (etwa Uffizien 1527E, Rückseite, Abb. 302, oder Abb. 159) neben den Knabenkopf Passerottis (Abb. 301), so erkennt man, wie „graphisch“-linienbetonend und gedehnt der Strich des Bolognesen, wie gebaut und scharf in Einzelgruppen gesondert auch diesmal der des Florentiners ist<sup>194</sup>.

Noch ein Vergleich mit Florenz ist lehrreich: Der Florentiner Cosimo Ulivelli (1624–1704) hat (Rötzelzeichnung der Uffizien 14677F; Abb. 311) den bolognesischen Stich<sup>195</sup> der „Almosenverteilung des heiligen Rochus“ (Abb. 312) getreu zu kopieren versucht. Er geht wirklich jeder

<sup>194</sup> Sehr bezeichnend auch, daß Passerotti sich nicht scheut, in solche Federzeichnungen mit weißem Pinsel hineinzuarbeiten. (Turin, Kgl. Bibl. 16050: Kopfstudie.)

<sup>195</sup> Bartsch XVIII, 305, No. 53: „Guido Reni nach Annibale Carracci.“ Nach H. Bodmer: Authentischer Stich nach Ann. Carracci.



Abb. 314. L. Costa. Berlin, Kupferstichkabinett 2382 (Ausschnitt verkleinert)



Abb. 315. Dosso Dossi. Florenz, Uffizien 1475 F (Ausschnitt verkleinert)





Abb. 316. Mazzolino? Florenz, Uffizien 676 E  
(Ausschnitt originalgroß)



Abb. 317. Girolamo da Carpi. Florenz, Uffizien 1971 F  
(Ausschnitt originalgroß)

Linie des Vorbilds nach. Ganz unwillkürlich aber monumentalisiert die Hand des gewiß mittelmäßigen Zeichners, vor allem durch strengere Führung und Teilung der Schraffur in Vertikal- und Horizontallagen, das krausere Stich-Vorbild. Vgl. Schraffur im Gesicht des Kindes links, am Hals des Mannes, in den Gewändern. Die Abweichungen sind desto aufschlußreicher, als sie wider Willen geschahen. –

Selbst diese sehr gedrängte Übersicht vermochte zu zeigen, daß auch in Bologna die Strichprägung der Zeichnung voll von Zügen einer natürlichen Stetigkeit ist und daß auch hier der Stil, der dem Wesen der Kunst der Stadt am meisten entgegenkam, der Barock, sich in der Linie der Zeichnung stets und schon vor seinem eigentlichen Auftreten als Zeitstil ahnen läßt als „stetiger Faktor“ künstlerischer Vorstellung. –

*Ferraras* sei nur andeutungsweise gedacht. Es nimmt graphisch eine Zwischenstellung zwischen Bologna, Venedig und (zeitweise) dem Mantegnakreis ein. Für unsere Untersuchung ist es vielleicht in seiner Frühzeit am interessantesten, dem reinen Quattrocento, wo aus Bologna selbst kaum Zeichnungen erhalten sind. Man kann eine Komponente der graphischen Einstellung Turas (in Ermangelung bolognesischer Beispiele) als Hinweis auf die Stetigkeit der unruhigen Linienhaltung in der Zeichnung dieser Ecke Italiens überhaupt gelten lassen. Die zweite Komponente, die Breite von Turas Pinselführung und ihre spezifische Lockerheit, weist allerdings nordwärts nach Venedig, ihre etwas wilde Unordnung aber deutet Bolognas Unruhe voraus an (Uffizien 2068F: Johannes-Ev.; Abb. 313)<sup>196</sup>. Diese Verbindung bleibt in einer Pinselskizze

<sup>196</sup> Gleiches gilt für die Herkuleskizze der Sammlung Königs (J 180), wo von dem in Venedig innerlich begründeten und darum konsequent durchgeführten Mittel der Licht- und Schattenkonturen in spielerischer, höchst unruhiger und unkonsequenter Weise Gebrauch



Costas<sup>197</sup> (Berlin 2382, weibl. Figur; Abb. 314) ebenso deutlich wie in einer Federzeichnung Mazzolinos (Uffizien 676 E<sup>198</sup>; Verlobung Mariä; Abb. 316) in ihre beiden Komponenten zerlegbar: In beiden Fällen ein Hereinspielen „optischer“ Elemente, Teilung zwischen weißem und grauem Pinsel gegen den hellen und dunklen Kontur hin dort, Überschräffieren weiterer Gebiete (z. B. der Einzelteile der Gesichter) hier. Dazu aber eine stärkere innere Bewegtheit, Unruhe und Geballtheit der Linien, die die Zugehörigkeit auch Ferraras zur Emilia und Bolognas Nachbarschaft andeutet.

Ähnlich ist die Zeichenweise Dosso Dossis zu verstehen (Venus und Amor: Uffizien 1475 F; Abb. 315)<sup>199</sup>: Der Zeichnung von Venedig verwandte Mittel, d. h. breiter und fleckiger Pinsel, ihre Verwendung jedoch im Sinn der östlichen Emilia und Bolognas in krauser und heftiger Führung. In anderen Fällen (Roberti, Costa, Garofalo) ist der mantegneske Einfluß stärker; später dann die Komponente aus der westlichen Emilia (Parma): Carlo Bonone da Ferrara (1569–1632: Mannalese, Uffizien 14632 F; Abb. 318; Girolamo da Carpi: Aktstudien, Uffizien 1971 F; Abb. 317), Scarsellino.

Ein ziemlich buntes Bild, vielleicht das wenigst einheitliche in unserer Betrachtung. Was die Blätter eint, ist aber ihr Einbinden der Linienstile der Umgebung in eine stärkere Aufgeregtheit; das bedeutet eine gewisse stete Verwandtschaft mit Bologna.

In dieser Hinsicht verdient Ferrara hier Erwähnung: Es ist ein typisches Beispiel einer „Zwischenschule“ der Zeichnung, wie sie im Norden Italiens die Unterschiede der größeren umliegenden Schulkreise überbrücken und ausgleichen und so das Gesamtbild sehr zarter Übergänge zwischen den einzelnen oberitalienischen Zeichenschulen bereichern. –

gemacht ist: Die Schattenkonturen sind nochmals hell hinterholt oder es wird gar auf breite dunkle Konturen mit spitzem weißem Pinsel nochmals die gleiche Linie aufgetragen, was alles sich zu einem Gesamteindruck von höchster graphischer Unruhe verbindet (abgeb. Parker, North Italian Drawings 1927, Taf. XXII).

<sup>197</sup> Vgl. auch Costas „Triumphzug“ (1935 bei Colnaghi, London, Katalog No. 65), eine Federzeichnung, die im ersten Augenblick an Venedig gemahnt, in der starken „freien“ Haltung ihres Strichs aber dann sogleich jene andere Komponente der Ferrareser Graphik offenbart.

<sup>198</sup> Traditionelle Zuschreibung, die Giglioli in A. Aspertini änderte (Boll. d'Arte 1934, 455 ff.; dort auch Abb. des ganzen Blattes). Ohne am Namen gerade Mazzolinos festhalten zu wollen, erscheint uns doch die Annahme eines Ferraresen aus den angegebenen Gründen wahrscheinlicher.

<sup>199</sup> Ganz abgeb. Uffizien-Publikation (Olschki) II/3, 9.



Abb. 318. C. Bonone da Ferrara. Florenz, Uffizien 14632 F  
(Ausschnitt verkleinert)



### III. DAS SKIZZENBLATT

Heben wir, um eine andere Betrachtung vorzubereiten, hier nur kurz ein Ergebnis der bisherigen Untersuchung heraus! Die ganze Vielfalt graphischer Erscheinungsformen, die – in ihrem klaren Wechsel zwischen den Einzelschulen Italiens, ihrer Stetigkeit innerhalb einer jeden von diesen – zu beschreiben versucht wurde, wird durch folgendes Grundprinzip der italienischen Zeichnung in schöpferischer Spannung erzeugt und geeint: Die italienische Graphik ist zwischen zwei Pole zeichnerischer Möglichkeiten eingespannt, die sich in der Linie als Ausdruck und der Linie als Wiedergabe verkörpern, im zweckhaften und zweckfernen Strich, einer Linie, die selbstgültiger Melodieträger und einer, die Verkörperung einer Gegenstandsvorstellung ist<sup>200</sup>. Dadurch steht eine musikalisches Empfinden erreichende Gesinnung einer anderen gegenüber, die von der Funktions- und Strukturdurchdringung von Naturgegebenheiten bis zum intensiven Problemstudium reicht. Übertragen auf die bauende Zelle der Zeichnung, die Strichgruppe, ist hier der Begriff graphischer Schönheit von der strukturellen Klarheit auch des Linienbilds untrennbar, dort schließt eine bestimmte Vorstellung von Linienschönheit auch undurchsichtige Komplizierung der Strichführung und Technik nicht aus, wenn sie mit einer Steigerung graphischer Reize verbunden ist. Letztere Art der Zeichnung trägt ihren Entstehungsgrund zutiefst in sich und ist am vollkommensten, wenn sie am selbstgültigsten ist, erstere aber, wenn sie zum schärfsten Instrument der Klarstellung von Problemen und Formen wird.

Man könnte diese beinahe graphologische Betrachtung in verschiedener Weise erweitern oder verlagern. Wir haben unsere Ansicht, daß die Fragestellung dieser Untersuchung nicht klarer hätte beantwortet werden können, als aus der Analyse der Strichgruppe, schon angedeutet und diese Behauptung auf die Stellung des zeichnenden Strichs im künstlerischen Schaffensprozeß zurückgeführt. Aus begreiflichen Gründen wurde hier, so naheliegend es oft gewesen wäre, von einer ergänzenden oder vergleichenden Hereinnahme etwa von allgemeinen Farb- oder Bildkompositions-Problemen abgesehen. Man wäre ins Uferlose geraten und das Wesentliche der Untersuchung wäre dadurch eher verunklärt als ergänzt worden.

Ein Exkurs – über die Einteilung des Skizzenblatts – sei hier aber wenn auch nicht voll durchgeführt, so doch angedeutet. Der Verfasser beabsichtigt, den darin nur anhangsweise angeschnittenen Fragen in Bälde gesondert nachzugehen mit der Ausführlichkeit, die sie verdienen. Denn außer den hier allein zu behandelnden Problemen, die in Zusammenhang mit unserem Thema stehen, sind hier noch andere eingeschlossen, deren Verfolgung eine Überschreitung des diesem Aufsatz gesteckten Rahmens bedeuten würde.

Mit diesem Exkurs bleiben wir noch innerhalb der Betrachtung der Zeichnung; er ist Kontrolle, und wie sich zeigen wird, Bestätigung der hier gewonnenen Resultate. Hoffentlich wird die Deutlichkeit der Erkenntnis nicht allzusehr geschmälert dadurch, daß wir innerhalb der wünschenswerten Grenzen eines Exkurses uns haltend, die Untersuchung der Einzellinie nicht in bisheriger Ausführlichkeit auf die Betrachtung des Skizzenblatts übertragen, sondern uns auf extreme Fälle beispielhaft andeutend beschränken und auf die Sonderprägungen der Einzelschulen nicht erneut eingehen. Vielmehr sollen nur Mittel- und Oberitalien als die beiden großen Summen der vielen

<sup>200</sup> Vergleichbar Pinders (nicht von der Zeichnung her geprägter) Gegenüberstellung: „Form als Hingabe“ und „als Auferlegung“ (Das Problem der Generation 1926, S. 142 und 162).





Abb. 319. B. Gozzoli. Chantilly, FR 1-5 250/155 mm



Abb. 320. Pisanello. Paris Louvre 2473 210/150 mm

Möglichkeiten graphischen Ausdrucks nochmals gegenübergestellt werden, diesmal aber in einem Vergleich ganzer Skizzenblätter<sup>200a</sup>.

Entsprechend der Vereinigung zahlreicher lokaler Strichkonstanten zu zwei großen Konstanten grundsätzlicher Strichführung innerhalb ober- und mittelitalienischer Zeichnung sind diese beiden Gebiete auch Träger von zwei prinzipiellen Möglichkeiten der Prägung des Aufbaus von ganzen Zeichnungen. Das wichtigste von dem, was über das Verhalten der Einzelstrichgruppe in jenen Kunstkreisen gesagt wurde, gilt für die Gesamtdurchformung des Skizzenblatts und kann sich dort wesentlich freier ausprägen als etwa in dem kompositionellen Aufbau von Gemälden (oder Altären), der durch Forderungen mitbestimmt wird, die sich nicht auf die Zeichnung erstrecken.

Einige kontrastierende Beispiele aus Ober- und Mittelitalien zeigen, was gemeint ist: Aus dem 15. Jahrhundert: Ein Skizzenblatt Gozzolis (Chantilly; Abb. 319): In der Mitte Christus, in jeder Ecke ein Engel, links oben eine Hand – entweder als Diagonalkreuz zu lesen oder als zwei Horizontalzeilen mit der Zentralfigur zwischen ihnen, jedenfalls eine mit exakten Winkelverhältnissen und Geraden rechnende Blattkomposition. – Dagegen Pisanello: Studie von 11 Vögeln (Pariser Codex; Abb. 320): Die Tiere sind nicht streng symmetrisch angeordnet, sondern in freischwingender langhinziehender Linie, die man in ungefähr s-förmiger Kurve ablesen könnte, beginnend mit dem bildeinwärts stoßenden Vogel links unten, dann nach der Mitte unten und weiter als Kreisen nach oben und schließliches Sicheinrollen. Dieser Schwung

<sup>200a</sup> Die das Blattganze einnehmende Kompositionsstudie ist nur *eine* mögliche Art der Füllung des Zeichenblatts und interessiert hier wegen ihrer größten Nähe zum Gemälde (und damit zur *Bild*komposition) weniger als die für uns aufschlußreichere Blattfüllung mit verschiedenen Studien.



macht ebenso sehr den Reiz des Blatts Pisanellos aus, wie der klare Aufbau der Florentiner Studie deren Vorzug ist.

Gleiches trifft für die Alvisse Vivarini zugeschriebene<sup>201</sup> 6-Hände-Studie aus der Sammlung Lugt zu. Das lockere Diagonalkreuz, das die 5 Hände im oberen Blatteil zu bilden scheinen, ist durch die Studie in der Mitte unten in eine mehr kreisende Anordnung verändert und dadurch jede Starrheit der Anordnung vermieden. Die Hände selbst scheinen die durch das Blatt spielende Bewegung weiterzugeben. Sie beginnt bei der mittleren Hand rechts und schwingt von Hand zu Hand (im Sinn des Uhrzeigers) um die Hand in der Mitte. Ein Ablesen in Horizontal- oder Vertikalzeilen scheint unmöglich oder gezwungen. (In den Vielhändeblättern Raff. del Garbos in Wien und London fehlt z. B. dieser Schwung gänzlich<sup>202</sup>.)

16. Jahrhundert: Fra Bartolommeos Studie einer Himmelfahrt (Uffizien 1237E; Abb. 321) setzt sich, trotzdem es sich um eine Szene handelt, mit einer gewissen Schroffheit aus vertikal und horizontal klar begrenzten, deutlich voneinander abgehobenen Rechtecken von Figurengruppen zusammen, und zwar einem breiten, durch eine strenge Horizontallinie geschlossenem Sockelstreifen und den zwei säulenartig randparallel darübergestellten Streifen von Engeln, von denen sich klar die Gestalt Christi trennt. – Ebenso gebaut ist etwa Michelangelos Zeichnung des Sturz des Phaeton (Venedig)<sup>203</sup>: Horizontalbalken der Figuren unten, rechteckige Masse der Pferde und des Stürzenden, Vertikalsäule von Wagen und Zeus genau in der Mitte über ihnen. Eine ganz merkwürdige Straffheit zeilenartiger Anordnung, zeigt ein Blatt Raffaels, mit Entwürfen zur „Madonna im Grünen“ (Stix-Fröhlich = Bum, Die Zeichnungen der Toskanischen Schulen / Wien 1932, Nr. 50R).

Dagegen wieder oberitalienische Figurenstudien der ersten Jahrhunderthälfte: Zwei Blätter aus einem Skizzenbuch im Louvre, wohl aus dem Umkreis Bonifazios<sup>204</sup> (Abb. 322 und 325). Die Abbildungen sprechen deutlich genug, um eine Beschreibung der von Figur zu Figur weiter-schwingenden Linie unnötig zu machen. –

Es ist immer die gleiche Erscheinung. Gleichgültig, ob im 15. Jahrhundert in Verona Pisanello (?) um einen zart skizzierten Kern von Figuren in weitem Kreis stärker durchgezeichnete Gestalten anordnet (Anbetung der Könige usw., Wien; Abb. 323), oder in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts Cesare da Sesto leonardeske Kinderstudien in einer für Leonardo selbst so nicht möglichen Weise<sup>205</sup> in zarter Kurve um das Zentrum eines größer gezeichneten Kopfs gruppiert<sup>206</sup> (Venedig / Akademie; Abb. 324), ob in der 2. Jahrhunderthälfte der Veronese Paolo Farinati drei Zwickelfiguren in schwingendem Verband auf einem Blatt vereint (Turin, Kgl. Bibl. 15952), oder ob im venezianischen Rokoko Giambatt. Tiepolo Helmstudien in scheinbarer Zufälligkeit, in Wirklichkeit jedoch in einem melodiosen Schwung auf das Blatt streut<sup>207</sup> (Correr, Abb. 326).

Auch hier ist die Reihe mittelitalienischer Gegenbeispiele gleich geschlossen – klar gebaut, oft schroff horizontal und vertikal durchgegliedert:

<sup>201</sup> Parker, Old Master Drawings I, S. 6, Taf. X.

<sup>202</sup> Berenson 765, 766, 771. Vasari-Soc. ser. II, VIII, 3. Schönbrunner-Meder 51.

<sup>203</sup> B. B. 1601, F. 75, Brinckm. 57.

<sup>204</sup> „Schiavone?“ nach D. Westphal: Zeitschr. f. B. K. 1927–28, 314.

<sup>205</sup> Obwohl Leonardo – in Übereinstimmung zu dem, was wir über seine Strichbildung schon sagten – der einzige „Florentiner“ ist, bei dem in ähnlicher Weise schwingende Figurenanordnung auf dem Skizzenblatt wenigstens zu ahnen ist. (Anbetung des Kindes: Venedig, Schlachtenstudie: Venedig, Vielpferdeblatt: Windsor. Popp, Leonardozeichnungen 1927, Taf. XVIII, LIII, LXXVI. Bodmer, Klassiker der Kunst, S. 129, 296, 320, 321, 341.)

<sup>206</sup> Ebenso Luini (Sammlung H. Oppenheimer; Christie Katalog 1936, No. 118, Abb.).

<sup>207</sup> Vgl. auch die P. Longhi zugeschriebene Studie nach Malern bei der Arbeit, die 1929 bei de Vries in Amsterdam war (Abb. im Katalog).





Abb. 321. Fra Bartolommeo.  
Florenz, Uffizien 1237 E 230/155 mm



Abb. 322. Nachfolge Bonifazios  
Paris, Louvre 5702 verso

Lorenzo Monaco? (um 1370–1425): Uffizien 19 E; Abb. 327<sup>207a</sup>.

Verrocchio-Kreis (Uffizien 14505 F/24 F u. a.: Spätes 15. Jahrhundert<sup>208</sup>; Abb. 328).

Giuliano da Sangallo (1445–1516): Skizzenbuch, Bibliothek von Siena<sup>209</sup>.

Peruzzi (1481–1536): Sienesisches Skizzenbuch<sup>210</sup>.

Bandinelli (1493–1560): Skizzenblätter: Neapel, Museo Naz., Cart. I, Nr. 27–28; Abb. 329<sup>211</sup>.

Stefano della Bella (1610–64): Berlin 7722; Abb. 330<sup>212</sup>.

Beide Reihen bedeuten gewiß eine Auswahl extremer Prägungen. Daß eine solche aber überhaupt möglich war, zeigt die Gültigkeit unserer Analysen der Strichbildungen für den Blattaufbau in diesen Kunstkreisen. Eine Umkehrung der Beispielswahl wäre jedenfalls unmöglich!

Auch im Hereinziehen der Schrift ins Blattbild unterscheiden sich die Kunstkreise grundsätzlich. Zu der schon früher beschriebenen (S. 289) dekorativen Verbindung von Schrift und Skizze, Schraffur und Buchstabenschnörkel z. B. bei Stefano da Zevio (Abb. 256) gibt es keine größeren Gegensätze, als etwa gewisse Studienblätter Michelangelos, in die Schriftzeilen hineingestellt sind: Streng rahmengerecht in Vertikale und Horizontale nehmen diese an der gerüstartigen Verstrebung des Blattbilds teil: Kruzifixus (Christ Church), acht Putti (British Museum), Figurenstudien (British Museum)<sup>213</sup>. Das Bedürfnis nach klarer Einteilung führt in Florenz vielfach sogar zu ab-

<sup>207a</sup> Hier erscheinen gewisse Strichgruppen (Kreuzlagen im Gewand), die vielleicht als zartes Anklingen an sienese. Liniendenken und damit als Bestätigung der Vermutung Sirén's, L. wäre von Geburt Sienese, verstanden werden könnten. Die Gesamtheit der Strichstruktur L.'s läßt allerdings wirklich sienese. *Abstammung* unwahrscheinlich erscheinen. Gerade echten Sienesen gegenüber ist sein Linienstil sehr florentinisch (s. o.).

<sup>208</sup> Aus einem Skizzenbuch mit mehr Beispielen der Art. Ähnlich, bzw. sogar zur Anordnung von drei Horizontalbalken gesteigert, ein Skizzenbuch aus dem Kreis Gozzolis bei Königs (Italian Drawings . . . Burlington House, 1930 – Popham – Taf. XXII).

<sup>209</sup> R. Falb, *Il Taccuino Senese di G. da Sangallo* (Siena 1902), Taf. XXV u. a.

<sup>210</sup> Abbildungen in *Rassegna d'Arte Senese XVI*.

<sup>211</sup> Für Beschaffung der Photo danke ich Herrn Dir. Ortolani.

<sup>212</sup> Die Rückseite ist ähnlich angeordnet. Interessant auch No. 7721 derselben Sammlung, ein Bilderrätsel; Figuren mit ergänzenden Buchstaben in Zeilenanordnung, die dem Stilgefühl des Florentiners natürlich entgegenkommt. Ähnliche Blätter in den Uffizien.

<sup>213</sup> F. 139 (Oxford, Katalog Bell, Taf. LXXIII). F. 91 (Brinckm. Taf. XVIII). F. 13 (Brinckm. Taf. V).





Abb. 323. Pisanello zugeschrieben. Wien, Albertina 4855  
273/204 mm



Abb. 324. Cesare da Sesto. Venedig, Akademie 257  
(nach Fogolari) 283/196 mm



Abb. 325. Nachfolge Bonifazios.  
Paris, Louvre 5721



Abb. 326. Giambatt. Tiepolo. Venedig,  
Museo Correr 80





Abb. 327. Lorenzo Monaco? Florenz, Uffizien 19 E  
195/106 mm



Abb. 328. Florentinisch, 2. Hälfte 15. Jahrh.  
Florenz, Uffizien 24 F recto

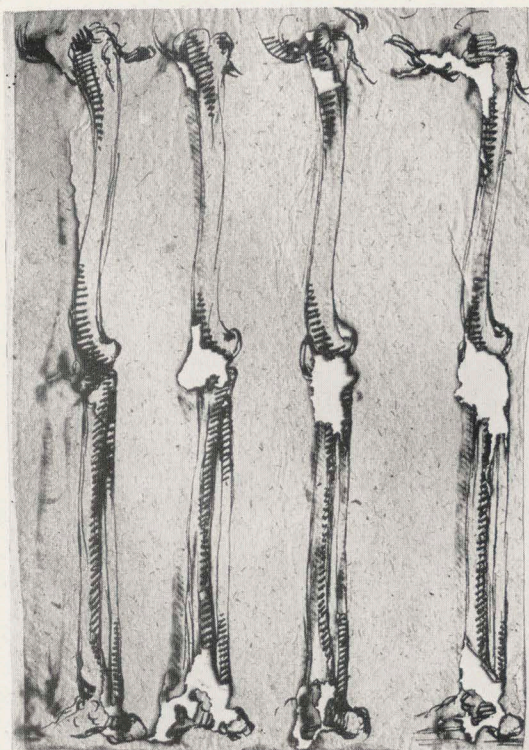


Abb. 329. Bandinelli. Neapel, Pinakothek (Cart. I, 28)  
(Foto Museum)



Abb. 330. Stefano della Bella. Berlin, Kupferstichkabinett 7722  
(Foto Museum)





Abb. 331. Filippino Lippi. Früher Sammlung Oppenheimer, London 342  
247/220 mm

sichtlicher Trennung von Einzelskizzen (Filippino Lippi; Sammlung Oppenheimer, London<sup>213a</sup>; Abb. 331) und zur Abneigung gegen die Verschmelzung eines Szenenentwurfs. Verkündigungsskizzen, bei denen Engel und Maria weit getrennt, sozusagen zu zwei Einzelfiguren gemacht, ja sogar auf zwei Blätter verteilt sind, begegnen gerade dort. Es sei an Credi (Louvre 205), die Michelangeloschule (Uffizien 229F, B. B. 1644), Pontormo (Uffizien 448 und 6653) erinnert. Alles dies zeigt auch hier eine Einstellung, die den Mittelitaliener befähigte, große Wände aufs monumentalste in rechteckiger Gliederung und scharfer Trennung mit großen Freskenzyklen zu bedecken. Selbst die zur Verbindung drängende Zeichnung des Manierismus kennt in Florenz klare Vertikal- und Horizontal-Scheidung, strebt Rechteckgliederung an: Rosso, Figurenstudie (Uffizien 6476 F = B. B. 2408)<sup>214</sup>.

Es kommt hinzu, daß in Mittelitalien Gedankliches oder Zweckhaftigkeit (in ausschließlichem Interesse forschend dem Darstellerischen oder entwerfend der Vorbereitung des Kunstwerks zugewandt) sich auch in der Durchformung des Skizzenblattes als wesentlich stärkerer Faktor erweist als in Oberitalien. Rücksichtslos gegenüber dem Charakter der Zeichnung als eines selbständigen Kunstwerks kommt etwa Sarto zur Zweizeiligkeit einer Figurenskizze (Uffizien 664 E =



Abb. 332. Andrea del Sarto. Florenz, Uffizien 664 E 254/362 mm

B. B. 106; Abb. 332), indem er in einer oberen Horizontalschicht drei Jünglinge, die sich auf eine Tischplatte stützen, in den Oberkörpern genau durchzeichnet, unterhalb der Tischplatte jedoch, die das Blatt ungefähr halbiert, viel zu klein und ganz flüchtig die Unterkörper und Beine dieser Gestalten skizziert und damit ausschließlich angibt: „So sind diese Figuren weiter zu denken“. Diese strenge und sachliche Klarheit und Brauch-

<sup>213a</sup> Jetzt: Metropol.-Museum, New York.

<sup>214</sup> Immerhin sind gerade im Manierismus Ausnahmen möglich: vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst 1927–28, S. 14.



barkeit der Studie steht ihm höher als ihre schöne Gesamtwirkung<sup>215</sup>.

Wie anders der Oberitaliener empfindet, zeigt er durch häufige zeichnerische Zusammenfassung von Einzelstudien auf einem Blatt, so daß ohne inhaltliche Notwendigkeit ein szenenartiger Eindruck entsteht. Auf dem Wiener Blatt „Pisanellos“ (Abb. 323) wird, erst wenn man die Betrachtung ganz aufs Inhaltliche verlegt, klar, welche Figuren eigentlich an der Anbetung des Kindes teilnehmen. Aus Pisanellos Kreis ist ein Skizzenblatt der Ambrosiana, wo zwei Madonnenstudien im Schwung einer einzigen Kurve szenenhaft vereint sind (Abb.



Abb. 333. Umkreis Pisanellos. Mailand, Ambrosiana 199/260 mm

333). Ebenso ist in „Schiavones“ Skizzenblatt (Abb. 325) die Pietà merkwürdig in das Ölberggebet einbezogen. Auf eine Studie Lelio Orsis (Santarelli 9075; Abb. 334), die wohl eine Darstellung der heiligen Sippe einschließt, ist es unmöglich herauszulesen, welche Figuren noch Mitglieder der Hauptgruppe, welche bloß wiederholte Zeichenversuche aus dieser sind und welche ein bildverwandtes Weiterphantasieren von der Mittelgruppe aus ohne inhaltliche Zugehörigkeit

<sup>215</sup> Ähnlich die Figurenstudien 332F und 306F der Uffizien. Abgeb.: I. Fränkel: Sarto, Taf. XIV, 1) und Taf. XXVIII, 2). In letzterem Blatt eine Querstellung der Studienfiguren, wodurch sich ein klares Winkelverhältnis, Zweizeiligkeit, kurzum echt florentinische Strenge des Blattaufbaus ergibt.

Aus dieser Vereinigung des Gegensätzlichen auf einem Blatt ist auch die Schroffheit zu begreifen, mit der in Mittelitalien und besonders in Florenz Skizzen eines ganz verschiedenen Grades der Vollendung (etwa Montorsoli Uffizien 14528F) und Technik nebeneinander gestellt wurden. Harte Trennung von Röteln und schwarzer Kreide etwa bei Dolci (z. B. Röteln für Haut, schwarze Kreide für Stoff, unverbunden, ohne wirkliches Eingehen auf Oberflächenwerte). Grenzt darin die Haltung des Florentiners gelegentlich an Unempfindsamkeit, so bedeuten ähnliche Erscheinungen in milderer Prägung in Siena noch einen wirklichen graphischen Wert (vgl. S. 264f.). Auch die Frage der Serienzeichnungen illustrativen Charakters und der bildartig gerahmten szenenhaften Entwurfszeichnungen würde in einer ausführlichen Behandlung dieses Themas eine Rolle spielen. Schon quantitativ ist hierin natürlich Oberitalien überlegen. Einer besonderen Untersuchung wäre das Rechnen mit Blattformat und Blattgröße wert, dessen Intensität nach Zeit- und Ortsstil sehr verschieden ist.



Abb. 334. Lelio Orsi. Florenz, Uffizien (Sant. 9075)



darstellen. Es scheint, als wäre hier um eine ursprüngliche Hauptgruppe herum szenenhaft eine Studienfigur nach der anderen gereiht worden.

Der oberitalienischen Zeichnung eignet also ein Suchen nach bildhaftem Ausgleich auf der Blattfläche, das der Florentiner unwesentlich erscheint gegenüber der Klarheit der Gesamtanordnung; einer Klarheit, die ganz der „Architekturhaftigkeit“ der florentinischen Strichgruppe entspricht, wie sie im Hauptteil beschrieben wurde. Ebenso zeigt das oberitalienische Linienspiel von einer Figur zur anderen, ihre Anordnung im Schwung einer Kurve über das Blatt hin die Möglichkeit einer Übertragung gewisser Feststellungen vom Einzelstrich der norditalienischen Zeichnung auf das Denken in Linien, das auch ein Skizzenblatt zu formen und durchziehen vermag. Dementsprechend ist hier die Neigung, die Zeichnung zum geschlossenen Kunstwerk zu erheben, stärker als dort (und zwar bis zur bewußten Wahl und Nutzung von Papier, Farbcharakter, Technik). In Mittelitalien bleibt die Zahl exakt darstellender Einzelstudien, herausgegriffener Einzelgestalten in der Überzahl. In Oberitalien wird das Bedürfnis, selbst Einzelmotive irgendwie bildmäßiger, in einem das ganze Blatt erfassenden Rhythmus zu ordnen, immer wieder fühlbar.

So sehr sich aber auch die Konstante der Schulkreise italienischer Zeichnung in diesen als Ganze betrachteten Blättern über Zeitstilforderungen hinweg zu verwirklichen vermag, ihre Entstehung setzt doch bereits *komplexe* künstlerische Schaffensvorgänge voraus (Strichgruppe und Einzelskizze und ihre Anordnung), die von sekundären Faktoren mitbestimmt werden. Infolgedessen können sich jene feinsten Regungen des Verhaltens gegenüber der Linie und des Denkens in bestimmten Strichgruppen und -bildern schon im Blattbild der Zeichnung weniger unmittelbar und durchgehend verwirklichen als in den elementhaft unteilbaren und nicht zu beeinflussenden Einzellinien und kleinsten Strichverbänden; denn diese werden durch Gegenstandsbezüge usw. erst in einer zweiten Stufe des künstlerischen Schaffensprozesses, in ihrer Zusammenordnung, beeinflußt. Weil darum die Empfindlichkeit graphischer Äußerung in der Gesamtheit des Skizzenblatts schon weniger differenziert ist als im Einzelstrich der Zeichnung, wurde hier ihre Beobachtung nur auf das Paar großer Gegensätze Ober- und Mittelitalien beschränkt. Selbst in einem solchen weiteren Rahmen durchgeführt, bedeutet aber diese zusätzliche Betrachtung eine Kontrolle und Bestätigung der aus der Betrachtung von kleinsten graphischen Gebilden gewonnenen Gesetzmäßigkeiten. –

Durch die Betrachtung des Einzelstrichs und der Strichgruppe bis zum graphischen Aufbau des Gesamtblattes war es also möglich, in neuer Weise zunächst innerhalb der italienischen Schulkreise stetige Faktoren festzustellen, die in anderen Gebieten künstlerischer Äußerung zeitweise kaum zu ahnen und in jedem Falle nicht so beweisend aufzeigbar sind. Diese „Bausteine“ der charakteristischen graphischen Zellen bilden aber stets (wenn auch unbewußt) die Grundlage individuellen künstlerischen Denkens.

Wenn innerhalb der Zeichenschulen Italiens bald diese, bald jene im Lauf der Gesamtentwicklung größere Bedeutung gewinnt, so liegt das daran, daß jeweils die oder jene wesentliche Formstruktur eines Zeitstiles mit ihrem immanenten künstlerischen Denken identisch war, sie für diese oder jene gewissermaßen vorbestimmt waren und dementsprechend die Zeit ihrer Berufung zu allgemein gültigen Exponenten verschieden und dann gekommen war, wenn die Gesamtentwicklung sich zu jener Welle erhob, in der gerade sie mitschwingen konnten. Denn in jeder Schule läßt sich, wie wir, die Betrachtung Italiens abschließend, mit Bestimmtheit behaupten dürfen, bei liebevoller Einfühlung eine gewisse Konstante der Auffassung der Linie der Zeichnung



feststellen und gerade in ihrem Mikrokosmos – der „Feinstruktur“ um einen Ausdruck H. Sedlmayrs zu gebrauchen<sup>216</sup> – exakt erfassen; eine Konstante, die im Strich der Graphik zu allen Zeiten diejenige Sonderheit erkennen läßt, kraft deren ein Einzelschulkreis während seines Bestehens seine größte Höhe oder stärkste Eigentümlichkeit oder intensivste Ausstrahlungskraft erreichte; eine Konstante, die sein wesenhaftes Denken widerzuspiegeln vermag auch in Zeiten, in denen es in der repräsentativen Großkunst durch einen anders orientierten Zeitstil übertönt worden sein mag: und die so geheimnisvoll ist, wie alles im Letzten Natürliche.

Um für sie eine gewisse Allgemeingültigkeit beanspruchen zu dürfen, wiederholen wir zum Schluß, was wir schon kurz andeuteten, daß in dieser Untersuchung Mittelitalien nicht deshalb zum Ausgangspunkt gemacht wurde, weil hier jene Gesetzmäßigkeiten der Strichführung vielleicht mehr Bedeutung besäßen, sondern weil sie infolge der spezifischen künstlerischen Denkformen dieses Kunstkreises hier eine klarere und einfachere Ausprägung finden mußten als anderswo. Der Verfasser hoffte von derselben Stelle aus, wo er selbst zur Problemstellung gelangt war, auch den leichtesten Zugang zu ihr bieten zu können. Nachdem die Differenzierung der einzelnen Linienkonstanten in Mittelitalien beschrieben war, wurde der gleiche Versuch auch für Oberitalien unternommen. Das Ergebnis war, daß dort zwar dieselbe Gesetzmäßigkeit der „Konstante der Linienbildung“ in den Einzelschulkreisen besteht, daß sie sich aber sowohl in der Ausprägung der „Feinstruktur“ in jeder Vergleichsreihe prinzipiell von der graphischen Haltung der mittelitalienischen Schulkreise unterscheidet, als auch im gegenseitigen Verhältnis der Schulkreise untereinander und in der Art ihrer Abfolge. Dadurch steht Gesamt-Oberitalien trotz aller Vielfalt seiner Sonderprägungen als einheitliche Summe von Konstanten, die in einem gewissen Variantenverhältnis zueinander standen, d. h., als Ganzes gesehen, selbst wieder als eine übergeordnete „Konstante“ graphischen Ausdrucksvermögens der mittelitalienischen Konstante gegenüber. Die Tatsache, daß es (wenn auch in einem gewiß noch unvollständigen ersten Versuch) gelang, innerhalb zweier, im intimsten Aufbau der Zeichnung so weitgehend verschiedener Gebiete die Strichgruppe als besonders klar aufzeigbaren stetigen Faktor künstlerischen Formbildens nachzuweisen, läßt auf eine Allgemeingültigkeit dieser Erscheinung schließen, die über Italien hinausreicht.

Daraus ergibt sich die Frage nach einem entsprechenden Verhalten der einzelnen Kreise der nordischen Graphik und einer Gesetzlichkeit ihrer Zusammenordnung von selbst. Haben wir schon die Betrachtung Oberitaliens nicht einfach so durchgeführt, daß wir mittelitalienische Maßstäbe auf die oberitalienische Zeichnung übertrugen, so wird es bei der Untersuchung der deutschen und niederländischen Zeichnung in noch stärkerem Maß darauf ankommen, diese „Konstante“ aus ihrer eigensten Struktur erneut zu entwickeln. Es wird sich nicht darum handeln können, festzustellen, daß eine italienische Gesetzlichkeit auch für sie gilt, sondern zu erkennen, ob die in Mittelitalien *zuerst gesehenen* Grundgesetze der Kontinuität graphischen Denkens ihre Allgemeingültigkeit auch unter so verschiedenen Vorbedingungen erweisen und wie diese stetigen Faktoren hier anders gelagert sind.

Unseren ursprünglichen Plan zuletzt in einem Ausblick auf die deutsche Graphik schon einige grundsätzliche Erwägungen dieser Art hier anzufügen, haben wir deshalb fallen gelassen um von vornherein den Verdacht auszuschließen, für den Norden mit italienischen Maßstäben weiterzudenken. Dies Problem soll in einem zweiten Teil unserer Untersuchung vom Norden her erneut in Angriff genommen werden, so daß dieses zweite Ergebnis eine Probe dafür sein wird, ob die prinzipiellen Erkenntnisse über das Verhältnis von Schulcharakter und Strichbildung, die wir aus

<sup>216</sup> Die Architektur Borrominis 1930, S. 24.



der Betrachtung der italienischen Zeichnung gewonnen haben, sich in anderer Art auch aus den graphischen Prägungen der deutschen Landschaften ableiten lassen. Angedeutet sei hier bloß, daß wir jetzt schon glauben, das bejahen zu dürfen für alle Gebiete, die überhaupt bodenständige Graphik besitzen. –

Nicht oft ist die erste Aussage eines Kunstwerks eine Offenbarung seines Geburtsorts im engeren Sinn. Denn das Landschaftliche tritt gerade durch seine Eigenschaft als Vorbedingung künstlerischen Denkens häufig zurück hinter das Persönliche des Künstlers (das ganz wesentlich aus ihm geboren wird) und wird überlagert vom Zeitstil (der sich ihm wechselnd aufprägt). Die Konstante landschaftlichen künstlerischen Denkens bildet wohl den Untergrund für jene beiden; sie aber verdecken oft durch sich selbst diese ihre Standbasis. So erscheinen sie dem Betrachter als sekundäre Faktoren – wobei das Wort sekundär als bloßer Ausdruck einer Abfolge gebraucht sei! – näher, als das Primäre, vor das sie sich schieben.

Darum muß Landschaftliches oft unter dem Persönlichen gesucht werden. Dieses ist abzuheben um jenes, auf dem es fußt, aufzudecken. Am häufigsten aber findet man Ortsstile in der graphischen Struktur von Zeichnungen bloßliegen; hier ist am klarsten ihr Vorhandensein aufzeigbar und ihre Ausprägung abzulesen.

Das mag zunächst widerspruchsvoll erscheinen. Sieht man doch mit Recht in der Zeichnung vor allem einen besonders persönlichen Ausdruck künstlerischen Schaffens. Sobald man aber als wesentlichen Sinn der Zeichnung (im Gegensatz zur festen Formulierung im endgültigen Kunstwerk) eine erste Formgewinnung aus dem Unbewußten anerkannt hat, wird man es zumindest für möglich halten, daß sie diese scheinbaren Widersprüche zu vereinen und außer dem Persönlichen, das hier seinen ersten Niederschlag findet, auch das Landschaftliche als dessen Untergrund zu offenbaren vermag. Das in Analysen der zeichnerischen Zelle, der Linie und Strichgruppe, zu zeigen, war der Zweck unserer Untersuchung.



# KÜNSTLERVERZEICHNIS

ZU DEM AUFSATZE

„ZUR GRAPHOLOGIE DER HANDZEICHNUNG“ VON BERNHARD DEGENHART

- Agresti 253 (Abb. 189)  
 Albani 322  
 Alberti, Cherub. 255 (Abb. 187)  
 Albertinelli 230, 260 (Abb. 149)  
 Allori Al. 236 (Abb. 163)  
 Altichiero 294ff., 300, 305 (Abb. 249, 259)  
 Amidano, G. C. 300, 308  
 Angelico, Fra 231, 236, 240f., 301f.  
 Ansaldo, G. A. 274  
 Araldi 308  
 Aspertini 324, 329 (Abb. 306)  
 Avanzini 309 (Abb. 286)  
 Avanzo 294ff., 315  
 Bacchiacca 266  
 Badalocchio 309  
 Badaracco 274  
 Bagnacavallo, B. 323f. (Abb. 309)  
 Banchero 274  
 Bandinelli 227ff., 234f., 242, 244, 252, 270, 327, 333  
 (Abb. 148, 159, 302, 329)  
 Baroccio 253, 258, 260, 300f. (Abb. 188)  
 Bartolommeo, Fra 230, 239, 252, 332 (Abb. 149, 321)  
 Bassano, F. 276ff., 280 (Abb. 230, 233)  
 Bassano, L. 278  
 Bastiani, L. 279, 282 (Abb. 242)  
 Beccafumi 259–266, 281, 300f. (Abb. 200, 213)  
 Bella, Stef. della 333 (Abb. 330)  
 Bellini, Gent. 272, 281, 298, 302 (Abb. 222, 238)  
 Bellini, Giov. 297  
 Bellini, Jac. 258, 271, 276ff., 280ff., 298, 317 (Abb. 237,  
 241)  
 Belotto, B. 282  
 Bembo 308, 314 (Abb. 279)  
 Benso, G. 274  
 Bernini 245, 259, 319 (Abb. 175)  
 Bicci di Lorenzo 239 (Abb. 167)  
 Bigari 326  
 Boccaccino, C. 308, 312 (Abb. 284)  
 Bolognesisch (Abb. 312)  
 Bolognini 326  
 Boltraffio 285  
 Bonfigli 258  
 Bonifazio 284, 291, 310, 332 (Abb. 251, 322, 325)  
 Bonone da Ferrara 329 (Abb. 318)  
 Borgiaanni 269  
 Borgognone 303, 305, 315, 319 (Abb. 273)  
 Borromini 245, 259, 319  
 Boscoli 236, 239f.  
 Botticelli 240  
 Bramantino 304 (Abb. 270)  
 Bresciano, P. 318 (Abb. 296)  
 Bronzino 236, 240, 244  
 Brusasorci 291  
 Burrini 322  
 Caliarì, Carletto 293  
 Callani 316  
 Cambiaso, L. 274 (Abb. 224)  
 Campagnola 283f., 298f., 319 (Abb. 262, 263)  
 Campi, B. 312 (Abb. 290)  
 Campi, G. 305, 308, 314 (Abb. 275, 280)  
 Canaletto 280, 282 (Abb. 243)  
 Cane, O. 304  
 Cantarini 255 (Abb. 193)  
 Carpaccio 268, 270ff., 276ff., 281, 302 (Abb. 219, 228)  
 Carracci, Ag. 324 (Abb. 298, 299)  
 Carracci, Ann. 322, 324, 327 (Abb. 312)  
 Casolani 260, 262f.  
 Castello, V. 274  
 Castiglione, G. B. 274  
 Cavalier, d'Arpino 269  
 Cavedone 322  
 Cesare da Sesto 332 (Abb. 324)  
 Chiodarolo 323f. (Abb. 308)  
 Cignaroli 294  
 Cigoli 241, 244  
 Claude, Lorrain 321  
 Commodi 239, 262, 281 (Abb. 170)  
 Correggio 302, 308ff., 312 (Abb. 281)  
 Costa 324, 329 (Abb. 314)  
 Credi 336  
 Crespi, D. 304f. (Abb. 271)  
 Crespi, G. M. 322 (Abb. 304)  
 Cresti, D. 255  
 Creti 309f. (Abb. 287)  
 Daddi, B. 239 (Abb. 166)  
 Diziani 275  
 Doceno 253  
 Dolci 236f., 240, 337 (Abb. 165)  
 Domenichino 322  
 Domenico Veneziano 245  
 Dossi, D. 329 (Abb. 315)  
 Dürer 241f.  
 Empoli 239–242, 244 (Abb. 168, 172, 174)  
 Eyck 280  
 Farinati 292ff., 332 (Abb. 254)  
 Ferrari, G. 304f. (Abb. 267)  
 Figino 304  
 Folli 260 (Abb. 207)  
 Franceschi, P. 282  
 Franceschini, M. 326



- Francesco di Giorgio 247, 259–268, 281 (Abb. 203, 208)  
 Francia, F. 301, 323f., 326 (Abb. 307)  
 Franciabigio 243  
 Franco, Batt. 245, 270, 276, 282 (Abb. 245)  
 Furini 236 (Abb. 161)  
 Gandini 308, 315  
 Gandolfi 326  
 Garbo 332  
 Garofalo 329  
 Gatti 305, 315, 319 (Abb. 274)  
 Gennari 322  
 Gentile da Fabriano 258  
 Ghirlandaio, D. 232, 234, 236, 244, 252 (Abb. 156)  
 Giordano 274 (Abb. 225)  
 Giorgione 276, 279f. 282f., 310, 318 (Abb. 229, 244)  
 Giotto 230, 252 (Abb. 150)  
 Giovanni da S. Giovanni 236 (Abb. 155)  
 Girolamo da Carpi 329 (Abb. 317)  
 Giulio Romano 269  
 Gozzoli 230f., 331, 333 (Abb. 319)  
 Granacci 243  
 Guardi 272, 278 (Abb. 218, 234)  
 Guercino 322  
 Lanfranco 308, 314f. (Abb. 285)  
 Lanino 304  
 Leonardo 247, 266ff., 297, 301, 315, 332 (Abb. 179, 180)  
 Leoni, Ott. 269 (Abb. 216)  
 Liberale da Verona 291, 300 (Abb. 253)  
 Ligozzi 245, 266, 290, 293ff. (Abb. 252)  
 Lippi, Filippino 232, 234, 236, 240, 252, 336 (Abb. 153, 160, 331)  
 Lombardisch, 14. Jhrhdt. 305 (Abb. 272)  
 Longhi, P. 270, 274–278, 281, 298, 332 (Abb. 227, 240)  
 Lorenzo di Bicci 231, 239f. (Abb. 152)  
 Lorenzo, Monaco 231, 239, 333 (Abb. 151, 327)  
 Lorenzo da S. Severino d. J. 258 (Abb. 198)  
 Luini 304, 315, 332 (Abb. 266)  
 Luti 241  
 Magatta 256  
 Magnasco 301  
 Malombra 282 (Abb. 246)  
 Malosso 305 (Abb. 276)  
 Mantegna 285, 297–302, 310f., 317f., 328f. (Abb. 260, 261)  
 Maratta 255f., 269 (Abb. 192)  
 Marc Anton 250, 324  
 Marco Pino 263  
 Martini Biagio 316  
 Mazzolino 300, 329 (Abb. 316)  
 Mazzuoli 262 (Abb. 209)  
 Meister I. B. 324  
 Melone 308  
 Michelangelo 232, 234ff., 240, 242, 244f., 248, 290, 294, 311, 332f., 336 (Abb. 158)  
 Mola, P. F. 319  
 Montagna, B. 317f. (Abb. 294)  
 Montorsoli 232, 234f., 242, 337 (Abb. 154, 157)  
 Morandini, F. 236  
 Morazzone 304 (Abb. 269)  
 Moroni, G. B. 319  
 Naldini 241  
 Nelli, Ott. 256ff., 294 (Abb. 197)  
 Neroni 265  
 Niccolò d. Abbate 323 (Abb. 310)  
 Niccolò di Liberatore 257  
 Niederländ. Zeichng. 280 (Abb. 232)  
 Novelli 271  
 Nuvoloni 326  
 Orsi 300, 315, 319, 337 (Abb. 291, 334)  
 Pacchia 262  
 Pacchiarotto 263 (Abb. 211)  
 Pacher 284  
 Paggi, G. B. 274  
 Palma, Giov. 275, 283, 318 (Abb. 297)  
 Palma, V. 310, 319  
 Parmeggianino 285, 300f., 306–317, 323 (Abb. 277, 282, 288, 289)  
 Pasinelli 322 (Abb. 305)  
 Passeri 269  
 Passerotti, B. 323f., 327 (Abb. 300)  
 Passerotti, T. 324, 327 (Abb. 301)  
 Pedrini 326  
 Perugino 248–253, 255–259, 263, 268, 324 (Abb. 185, 196)  
 Peruzzi 260–266, 333 (Abb. 204, 206, 212)  
 Piazzetta 283, 301  
 Piero d. Francesca 269  
 Pietro da Cortona 258f., 268, 319 (Abb. 194)  
 Pinturicchio 252, 256, 258, 260, 269, 324 (Abb. 186)  
 Piola 301  
 Piranesi 278, 282 (Abb. 235)  
 Pisanello 258, 284–296, 331f., 337 (Abb. 247, 250, 320, 323, 333)  
 Pittoni, G. B. 275, 278, 301  
 Polidoro da Caravaggio 318  
 Pollaiuolo 240f., 244, 307 (Abb. 171, 173)  
 Pontormo 237, 239, 242, 244, 336 (Abb. 164, 169)  
 Pordenone 299f. (Abb. 264)  
 Predis 303f. (Abb. 265)  
 Primaticcio 323  
 Procaccini 322, 326  
 Quercia 260ff., 289 (Abb. 199)  
 Raffael 247–252, 255, 269, 324, 332 (Abb. 181–184)  
 Rembrandt 274, 280  
 Reni 322, 326f.  
 Ricci, Seb. 271 (Abb. 220)  
 Ripanda 324  
 Roberti 329  
 Romanino 318 (Abb. 295)  
 Rosso 336  
 Rotari 294  
 Rubens 321  
 Rustici 263



- Sabbatini 326  
 Salimbeni, V. 260, 265 f.  
 Salviati 236, 244  
 Sangallo, F. 240  
 Sangallo, G. 333  
 Santi di Tito 254 (Abb. 190)  
 Sarto 242 f., 266, 336 f. (Abb. 176, 332)  
 Sassoferrato 255 (Abb. 195)  
 Scarsellino 329  
 Schiavone 302, 307, 316, 332, 337 (Abb. 292, 293)  
 Scorza 287  
 Semitecolo 271, 277 f., 281  
 Sienesisch, 14. Jhrhdt. 262 (Abb. 205)  
 Sodoma 260, 266 f. (Abb. 201)  
 Sogliani 260  
 Sojaro 305, 315, 319 (Abb. 274)  
 Solimena 274  
 Sorri 263  
 Spinelli, P. 268 (Abb. 215)  
 Spolverini 309  
 Stefano da Verona 287–296, 305, 311, 333 (Abb. 255, 256, 283)  
 Stella, Fermo 304  
 Strozzi 274  
 Testa, P. 267 (Abb. 214)  
 Tiarini 322 (Abb. 303)  
 Tibaldi 304 (Abb. 268)  
 Tiepolo, D. 278 (Abb. 236)  
 Tiepolo, G. B. 273–276, 278, 332 (Abb. 223, 326)  
 Tintoretto, D. 278  
 Tintoretto, J. 227 ff., 270, 272, 274 ff., 281, 310 (Abb. 147, 217, 226, 239)  
 Tizian 277 f., 283 f., 297, 310 (Abb. 231)  
 Trotti 305 (Abb. 276)  
 Tura 328 (Abb. 313)  
 Turchi 294  
 Uccello 245  
 Ulivelli 327 (Abb. 311)  
 Umbrisch, frühe Zeichnung 315  
 Vanni, F. 260, 262 (Abb. 202)  
 Vanni, G. B. 236  
 Vanni, R. 262 f. (Abb. 210)  
 Vannocci 262  
 Vasari 236, 240 f., 244, 253, 268, 306 f., 311 (Abb. 162, 177, 178, 278)  
 Venedig, 14. Jhrhdt. 271, 277 f., 281 (Abb. 221)  
 Verona, frühe Zeichnung 285–296 (Abb. 248, 250, 257, 259)  
 Veronese, Paolo 283, 291 ff., 305, 310 (Abb. 258)  
 Verrocchio-Folge 333 (Abb. 328)  
 Vignali 236  
 Vincenzo da S. Gemignano 268  
 Viti 324  
 Vivarini, Alv. 332  
 Zaganelli da Cotignola 268  
 Zuccari, F. 255, 258 (Abb. 191)