



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das Cabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen in Berlin. 2.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Das Cabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen in Berlin.

2.

Unter dreiviertel Millionen von Blättern (so viel ungefähr besitzt dieses Cabinet) von denen ein so großer Theil das Schönste und Beste darstellt, was Handzeichnung, Kupferstich und Holzschnitt überhaupt je und irgendwo leisteten, fällt es schwer, Einzelnes zur Betrachtung herauszuwählen. Es geht mir dabei ähnlich, wie denjenigen Besuchern dieser Säle, die kein bestimmter Zweck, ein speciellcs Werk zu suchen, sondern nur der allgemeine Wunsch, Erfreuliches zu sehen, herführt: die Fülle des Vorhandnen macht die Entscheidung über das zu Wählende schwierig. Am besten ist es, in solchem Fall etwas dieser Sammlung allein Eigenes, besonders Charakteristisches zu verlangen. Auch die seltensten und vollkommensten Kupferdrucke sind doch mehr oder weniger Gemeingut verschiedener Cabinete. Wirkliche Unica dieses Genres existiren wohl nur wenige. Das Eigenste eines jeden Cabinets ist daher nur unter den Handzeichnungen zu suchen. Freilich bleibt auch von diesen Zahl und Art zu groß und verschieden, als daß die engere Wahl unter ihnen nicht auch wieder ähnliche Schwierigkeiten mit sich brächte, wie die weitere unter dem ganzen Bestande der Sammlung. Ohne langes Besinnen aber fordere ich das mir unter allem, was diese Schränke enthalten, fast am meisten Liebe und Theuere, die Handzeichnungen von Hans Holbein. Und zwar jene drei Bände mit den 70 Porträts aus einem Studienbuch von ihm. Es sind Köpfe von Geistlichen aus dem Kloster Sanct Ulrich zu Augsburg und von einer Menge vornehmer Patricier und Beamten derselben Reichsstadt, während seines dortigen Aufenthalts in den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts gezeichnet. Die Blätter sind fast sämmtlich Pergament, das Zeichenmaterial Silberstift, hier und da mit einem leisen Tushton, auch wohl mit zarter Andeutung localer Farben einzelner Gesichtstheile, mit weiß aufgesetzten höchsten Lichtern nachgeholfen, bei einigen einzelne Contouren noch mit der Feder nachgezogen, wobei es indeß zuweilen zweifelhaft bleibt, ob es nicht von der Hand eines Späteren nachträglich geschah. Die Namen der Gezeichneten sind von Holbeins eigener Hand auf jedem Blatt neben oder über jedes Bildniß geschrieben; die Rückseiten der Blätter hier und da noch mit „Einfällen“, Arabesken oder Gestalten voll gezeichnet; alles zeigt, daß es die Seiten eines künstlerischen Notiz- und Skizzenbuchs waren, und Holbein diese Köpfe zur Erinnerung, zum Gebrauch für sich hineinschrieb, während er in gutem Gespräch mit den Originalen beisammensaß. Aber in dieser größten Unbefangenhcit und Bescheidenheit — welche

höchsten Kunstwerke der Bildnißzeichnung, der Menschendarstellung haben wir in ihnen vor uns! Kein noch so vollendetes Bild, selbst die dresdner Madonna nicht, hat mir je so die volle Empfindung der Meistergröße Holbeins gegeben, wie diese schlichten Köpfschen. Jeder giebt eine ganze Geschichte, ein Schicksal und legt dessen innersten Keim und Urquell, den tiefsten Charakter des Dargestellten klar und bloß. Dabei erscheinen sie durchweg so, als wüßten sie keinen Augenblick, daß sie dem Maler sitzen, unverhohlen spricht ihre eigenste Natur uns an. Nie ist einem Kopf das sogenannte rechte Licht und die „geschmackvolle“ oder bedeutende Stellung gegeben; alles ist immer nur wie zufällig ergriffen; aber dann nicht etwa mit der geistreichen Flüchtigkeit des Skizzenisten hingeworfen, der mit dem scharfen Treffen der prononcirtern Züge den Effect der Aehnlichkeit und Lebendigkeit erzeugend, das Auge über die leichtfertige Behandlung der feinem Formation, der intimeren Züge täuscht, sondern mit der gründlichen Ehrlichkeit, die dieser große Realist so wenig im ausgeführtesten Bilde wie in der simpelsten Contourskizze, so wenig in der Malerei der kleinsten Perle des Schmucks seiner Baseler Bürgermeisterstochter, wie in der des wunderbaren Jungfrauenantlitzes seiner „Mutter Maria“ verläugnet. Solche Ehrlichkeit ist nun wohl das Erbe der alten deutschen Schule überhaupt, wie es das der altflandrischen war. Was aber Holbein so hoch über seine künstlerischen Landesgenossen erhebt, ist die herrliche geistvolle Freiheit, welche sich in ihm mit dieser Grundeigenschaft verbindet, während letztere selbst bei so viel Meisterschöpfungen Dürers in ihrer rührenden, ernstern Treue einzig und allein für die kleinbürgerliche Beengtheit entschädigen muß, von welcher sie da untrennbar erscheint. Bei diesen holbeinschen Köpfen ist alles da. Prüfen wir den Zug jeder eine Form umschreibenden Linie, jede leise Tönung, welche jene zu modelliren hingesezt ist, so bestehen sie durchaus, es ist nie und nirgends künstlerischer Schwindel, es ist überall, wie man wohl sagt, das Mark in den Knochen gezeichnet. Aber wie fein untergeordnet ist das, in wie leichtem Fluß auf dem Pergament entstanden, ohne jedes Betonen des eignen Wissens und Könnens, eben ganz bescheiden und ohne Kraftaufwand hingespield. Wie so ein Auge in seiner Höhle sitzt, so ein Paar fein gekniffene oder vollschwellende oder schlaff hängende Lippen gezogen sind; wie jenes blickt, wie diese zucken, lächeln, reden; wie diese Stirn-, Wangen- und Nasenbeine, diese weichen vollen Backen sich körperlich modelliren und zwar meist im vollen Licht durch ein anscheinendes Nichts von Ton, einen kaum merklichen ganz leisen Hauch von Färbung, das will eben gesehen sein. Das culturhistorische Interesse, das diese Bildnisse gewähren, ist nicht geringer als das künstlerische. Es ist eine höchst eigenartige, in sich abgeschlossene Menschenwelt, welche aus diesen Blättern wieder in vollem Leben aus ihrer mehr als dreihundertjährigen Vergangenheit ans Licht steigt. Den zahlreichen Mönchsköpfen meint man es anzusehen, daß die um jene Zeit

eben erwachenden Stürme und Kämpfe der Reformation noch kaum die Welt zu durchtosen, die Geister durcheinander zu schütteln und sie selbst zu berühren begonnen haben. Man vermißt in allen gänzlich den Ausdruck und das Gepräge des Fanatismus, welches den Geistlichen-Physiognomien der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts durchweg eigen ist. Die hagern, fleischlosen Gesichter einiger sehen so mehr treuherzig als äscetisch aus, und die in der Mehrzahl befindlichen vollen oder fetten und aufgeschwemmten, mit Doppelkinn und Hängebacken vereinen mit der natürlichen Behaglichkeit des Temperaments meist den Ausdruck des tiefen innern Friedens gläubiger Seelen oder einer heitern und ruhigen Klugheit. Ebenso interessant ist es, die Physiognomien der Augsbürger Patricier, die Fugger an der Spitze, zu prüfen. So viel Feinheit, überlegne kühle Ruhe und berechnender Verstand spricht uns aus dem Antlitz aller Hauptträger dieses berühmten Bankiergeschlechts entgegen, daß die Erwerbung und stete Vermehrung ihrer ungeheuern Reichthümer sehr erklärlich und verständlich aus diesen Gesichtern wird. An jugendlicher und besonders weiblicher Schönheit nach unsern heutigen Begriffen fehlt es sehr auffallend. Hier und da wohl ein langhaariger junger Patriciersohn mit einem Anfluge von der ritterlichen oder der naiven Anmuth heiliger Jünglinge in altdeutschen Gemälden; aber kaum eine einzige deutsche Frau oder Jungfrau, welche auch nur entfernt den Phantasten der nationalen Romantiker entspräche. Stehen doch auch Holbeins Madonnenkopf und Gestalt, und außer ihr einzelne dürersche Marien als wirklich holde und reizvolle Frauen- und Mädchenbilder fast allein unter allen weiblichen Erscheinungen, von denen uns die Kunst unsres Vaterlandes aus jenem Jahrhundert Kunde giebt. Im Durchschnitt ist es ein Geschlecht mit breiten, starken Backenknochen, gedrückten Augen, harten Kiefern, hölzernen Lippen, engen und besangnen Ausdruck und kümmerlicher Gestalt, was nicht ausschließt, daß das reifere Alter, die Mutter- und Hausfrauenschaft doch noch das erfreuliche Gepräge charaktervoller Tüchtigkeit, häuslicher Bravheit, Umsicht und Güte in ihnen entwickelt, wie es in diesen holbeinschen Porträts der „frommen Hausfrau“ manches Patriciers oft so liebenswürdig zur Erscheinung kommt. Jedenfalls aber waren in „teutschen Landen“ im sechszehnten Jahrhundert die Männer der schönere Theil und mit gutem Grunde.

Diese kostbare Sammlung findet eine kaum minder kostbare Ergänzung an einer ähnlich umfangreichen von Porträtzeichnungen von Albrecht Dürers Hand. Sie sind durchweg größer als die holbeinschen, sämmtlich mit der einfachen Kohle auf geleimtes Papier gezeichnet, und dann durch Erhitzung desselben mit Dämpfen fixirt. Außer ihrer künstlerischen Bedeutung werden sie dadurch noch wichtig, daß sie die treuesten Bildnisse aller auf einem Reichstag zu Augsburg versammelt gewesenen deutschen Fürsten sind, vom Kaiser Maximilian dem Ersten beginnend. In solchen Arbeiten unmittelbar vor einer so

vielfach imponirenden Natur hat der Meister willig jene „Beengtheit“ verloren, von der ich oben sprach. Diese Köpfe zeigen bei aller schlichten Treue und Naivetät doch durchweg eine wahrhaft großartige Auffassung der Persönlichkeit und eine mächtige Behandlung jenes allereinfachsten ursprünglichsten Materials, der Kohle, welcher nur die des auf Holz zeichnenden Stifts und keineswegs die des Pinsels bei Dürer gleichkommt: breit, voll, scharf bestimmt, mit unfehlbarer Sicherheit umrissen, und zugleich mit dem geringsten Aufwand von schlichtesten Tonlagen durchaus fleischig, rund modellirt. Die vollendete souveräne Meisterschaft des größten Künstlers, wie dort bei Holbein mit der ehrlichsten Hingebung an die Sache und dem stillen tiefen Hineinversenken von Seele und Auge in die Natur vor ihm gepaart. Auch darin gleichen diese Blätter denen Holbeins, daß sie ganz den Eindruck des unmittelbar und wie zufällig Aufgefaßten machen. Kein Stellen, kein Arrangiren zum Zweck des Porträts; das Licht ist genommen, wie es gerade in das Zimmer einfiel, und die stattlichen Herren sind gezeichnet, wohl wie sie eben für sich am bequemsten dasaßen. Um so echter, wahrer, überzeugender die Wirkung. Die Mehrzahl ist im Profil genommen und im vollen Licht, und dann bedarf es für den Meister doch keiner Schattenflächen und Massen; nur weniger leicht verwischter oder gekreuzter Kohlenstriche an Schläfen, Wangenbein, Kiefern und Nase, um das Bild in kraftvollem Relief, in runder Körperlichkeit aus der Fläche des Papiers herauszuheben. Herrn Ulrich von Hutten finden wir auch unter diesen Köpfen (diese Zeichnung ist unter Glas in die betreffende äußere Schrankthür eingelassen): ein feines, geistiges Gesicht, das wenig gemein hat mit der derben, fleischigen Sinnlichkeit so vieler andern der Standesgenossen und Fürsten seiner Zeit, eine gestreckte, wenig und leise eingebogene Nase, um Wange, Kinn und Lippen kurzer, nicht zu starker Vollbart, ein zugleich feurig und sinnend aufblickendes Auge, über der Haube, welche das Haar umschließt, das breitträndrige ausgezackte Baret der Landsknechte der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts tief in die Stirn und schräg auf die rechte Seite gedrückt, so daß die Unteransicht seines Randes den dunkleren Hintergrund für das scharf absehbende lichte Profil bildet. Besonders merkwürdig, ja wunderbar anziehend ist mir unter diesen dürerschen Köpfen immer ein lebensgroßer weiblicher erschienen, der prachtvoll eingerahmt an einer Wand des (geschilderten) grünen Saales hängt, wohin ich den Leser noch besonders zu führen gedenke. Ebenfalls einfache Kohlenzeichnung, giebt er das Bild einer etwas vollen Frau von 35—40 Jahren in der Dreiviertels-Ansicht. Als Kopfsputz trägt sie die bekannte, das Gesicht eng umschließende, das Haar völlig bergende, darüber ziemlich hoch ansteigende Frauenhaube jener Zeit. Ist sie blind auf dem einen Auge gewesen, oder ist es nur eine Schwäche des Lidés darüber? Genug, das Auge der rechten Seite, der beschatteten, von welcher sie uns doppelt mehr als von der linken lichterem

zeigt, ist mehr als halb geschlossen, während das andere mit dem Ausdruck einer innern Fröhlichkeit geradeaus blickt. Von dieser herzigen, guten, glücklichen Gemüthsstimmung umspielt der gleiche Ausdruck nicht minder das geschlossene; aber das breite Lid legt sich darüber wie eine zart verschleiende Wolke über die heitere lachende Sommersonne, und nur unter seinem schattigen Rande zückt mit milderem Glanz die schöne Fröhlichkeit des Herzens hervor, die so voll und erquicklich aus dem weitoffenen linken Auge strahlt.

Die neueste Zeit hat mit einer der jüngsten Erwerbungen des Cabinets diesem einen würdigen Wettstreiter um die höchsten Ziele der Bildnißzeichnung mit jenen beiden größten Heroen derselben, Holbein und Dürer, aus einem Theile der Welt zugeführt, wo wir, ehe uns letzterer erschlossen wurde, unter allen Landen wohl am wenigsten etwas dem Aehnliches vermuthet und gesucht haben würden: aus Japan. Die preußische Expedition nach Ostasien brachte mit jeder Art von Proben japanesischen Kunstfleißes und damit ebensoviele Beweise seiner glänzenden Entwicklung eine Menge von Bildern und Holzschnittwerken dortiger Künstler mit herüber, welche uns nöthigten, endlich den Vorurtheilen und der geringen Meinung gründlich zu entsagen, die, von der Anschauung der kindischen Kunst der Chinesen abstrahirt, einen richtigen Begriff von der jenes grundverschiedenen Volkes bisher bei uns nicht hatten aufkommen lassen. Aber in noch höherem Grade als diese Arbeiten meist gewöhnlicher, populärster Bestimmung, Bilderbücher und Bilderbogen naturgeschichtlicher und menschlicher Gegenstände und Scenen, welche eine seltene Fertigkeit in der Darstellung des Charakteristischen der natürlichen Erscheinungen als ein allverbreitetes Gemeingut der japanesischen Zeichner bekundeten, in noch höherem Grade wird unsre Anschauung von dem, was diese leisten können und leisten, rectificirt durch jenes Skizzenbuch eines ihrer berühmtesten Maler, des Towleskey, welches von der Expedition für unser Kupferstichcabinet mitgebracht wurde. Auffällig und überraschend sind darin zunächst die mannigfachen Berührungspunkte und Aehnlichkeiten mit jener Sammlung der holbeinschen Porträtköpfe. Die Zeichnungen des japanesischen Meisters sind von derselben Größe, stellen Gesichter jedes Alters und Geschlechts dar und — es ist keine Uebertreibung — zeigen oft genug keine geringere Höhe der Meisterschaft. Die abscheuliche Uniformität der Haartracht und die andere, welche für ein an europäische Mannigfaltigkeit der Gesichtsbildungen gewöhntes Auge der allgemeine nationale Typus des Schädelknochenbaues bei den Japanesen hervorbringt, diese Uniformität, aus welcher sich das Persönlich-Individuelle des Gesichtscharakters und Ausdrucks so viel schwieriger hindurchzuringen vermag, nöthigt uns, die Kunst des Malers nur um so mehr zu bewundern, der es so wie dieser versteht, innerhalb solches Gesammttypus die besondre menschliche Persönlichkeit in solcher Feinheit und Bestimmtheit in seinen Bildnissen zur Geltung und zur Anschauung

zu bringen. Die Art der Zeichnung ist merkwürdig genug. Mit der für uns kaum begreiflichen Sicherheit der Hand, welche nur bei einem Volk möglich ist, das mit dem Pinsel schreiben lernt, zieht er, ebenfalls mit diesem Griffel die Contouren jedes Kopfes und seiner innern Theile in nie unterbrochenem freiem Fluß der Linie auf sein Reispapier hin, ohne Absetzen, ohne Ausweichungen, in der Gleichmäßigkeit einer mit Zirkel und Reissfeder geschlagenen Kreislinie oder des Contours altgriechischer Vasenbilder, und doch dabei gleichzeitig mit einer verständnißvollen Markirung auch der leisesten Schwingung der Formen, welche er umschreibt, indem es das tiefste künstlerische Eindringen in das Wesen derselben, in die innerste Construction der natürlichen Erscheinung bekundet, auch jeden Gedanken des mechanischen und äußerlichen Machens ausschließt, zu welchem sonst der Anblick solches völlig geläufigen Hinschreibens der Contouren nicht mit Unrecht veranlaßt. Dieser Umriss ist dann ganz leicht colorirt, scheinbar mit einem einzigen Farbenton ausgefüllt, und doch ist jeder dieser ganz von vorn beleuchteten schattenlosen Köpfe völlig körperlich und rund, dank einem Reichthum der subtilsten unmerklich leisen Variationen und Uebergänge vom höchsten Glanzlicht bis zum tieferen Mittelton innerhalb jener einheitlichen Gesamtfarbe, die wieder ihrerseits — die wahre Kunst des echten Coloristen — für jeden dieser mehr als hundert Köpfe eine andere und individuelle ist. Aber bei aller Bewunderung des Künstlers ergreift uns doch bald eine gewisse Beängstigung bei der Betrachtung dieser langen Reihe seiner trefflichen Arbeiten. Die fürchterliche Häßlichkeit der dargestellten Race, all diese lebendig-todten Altweweibergeköpfe mit ihren eng geschloßten Augen, ihren wie zum Pfeifen zusammengekrampften Lippen, ihren Runzeln und fahlen Schädeln, erträgt unser Empfinden nicht lange, und mit welchem Gesicht uns auch Gott gestraft oder gesegnet haben möge — mit einem innigen Dankstoßgebet: „Herr, ich danke Dir, daß ich zur kaukasischen Race gehöre“, mag auch der Häßlichste unter uns diese Bände schließen. Es giebt hier noch genug, um reineren unbedingteren Genuß zu gewähren. Ersuchen wir z. B. lieber einen der gerade anwesenden Herren Directoren Prof. Weiß oder Gotho uns aus ihrem Allerheiligsten jenes große kastenartige dunkelbraun-violette Lederetui herauszureichen, über welches sie sich mit Recht die speciellste Wacht vorbehalten haben. In seinem sammetgefütterten Innern stecken vier längliche schmale Bücher, wie Contobücher, in altes gelbes Schweinsleder gebunden. Es mag uns ein Gefühl der Weihe überkommen, wenn wir sie anfassen, und es ist, als hörten wir die Mahnung: „zeuch Deine Schuhe aus, denn hier ist heiliges Land!“ Diese Büchelchen stecken nacheinander in den tiefen Wamms- und Hosentaschen Paul Potters, wenn er hinausging auf seine niederländischen Weiden und Triften, aufs Dorf und in die Ställe; auf diesen Blättern von der Hand des größten Genies und des emsigsten treuesten Arbeiters fixirt,

brachte er dann das Bild aller Dinge, die er draußen in freier Welt gesehen und gefunden, heim zu seiner Werkstatt, das Material jener unschätzbaren Wunderwerke der Malerei, die sein kurzes neunundzwanzigjähriges Leben mit dem Glanz der Unsterblichkeit schmücken. Die Skizzenbücher Potters, vor etwa zehn Jahren einem stuttgarter Kunsthändler für das berliner Museum abgekauft, sind nicht bloß durch die wundervolle Schönheit ihres Inhalts, den unerschöpflichen Reichthum und die Mannigfaltigkeit ihrer Zeichnungen so köstlich, sondern auch dadurch so mächtig und interessant, daß sie uns zeigen, wie ein Meister dieses Schlages gearbeitet hat, nicht mehr, um es zu werden; denn jeder Strich in diesen zahllosen Studien zeigt von einer künstlerischen absoluten „Machtfülle“, welche in allen Zeiten nur wenige der Auserwählten erreichten — sondern aus bloßem inneren Bedürfnis, sich jede Naturform zu eigen zu machen, um einer jeden durchaus Herr zu sein, wo es der künstlerische Zweck erfordert, und daneben aus der uneigennütigen Freude und Lust an den tausendfachen Reizen der schönen Schöpfung, der offenbarsten, wie der verborgensten, bescheidensten, die sich der Beachtung und Schätzung des profanen Sinns gänzlich entziehen. Zeichnungen, diesem letztern Motiv entsprungen, füllen mehr als die ganze eine Hälfte des größten und stärksten dieser Bücher. Es sind Blumen, Gräser und einzelne Zweige, Blüthen und fruchttragende Büsche, Kinder sorgsam und künstlich gepflegter Gärten wie des Feldes, des Ackers und der Wiese, an denen Tausende ihr Leben lang achtlos vorübergehn. Wer die Fülle zarter Schönheit und Lieblichkeit nicht kennt, womit gerade diese anspruchlosesten Gebilde der freigebig spendenden Erde geschmückt sind, der müßte es vor diesen ihren Abbildern bewundernd inne werden. Von der prachtvollsten Rose, Hyacinthe, Tulpe und fremdländischen Zierpflanze bis zur Haferähre, zum simpeln Grassalm hat der Meister jeder Form die gleiche Hingebung und Liebe zugewandt, sie mit gleich treuem Fleiß, der jede kleinste Besonderheit aufmerksam beobachtet, und mit einem unbewußten Schönheitsgefühl nachgebildet, welches unter seinen Händen jede dieser Studien wie eine in sich geschlossene Kunstschöpfung erscheinen läßt. Fast alle sind auf derbes geripptes Papier mit der Feder, mit einer unerhörten Sicherheit umrissen, hingezeichnet, welche sich nur dem contoureunden Pinselzuge jenes Japanesen vergleichen läßt, Blüthen, Knospen, Dolden, Aehren und jedes Blattwerk in jeder Verkürzung und all den tausend immer andern neuen und reizvollen Ueberschneidungen und Verschiebungen, welche die Erscheinungen der gleichen Pflanzengebilde so unerschöpflich an Mannigfaltigkeit des Reizes machen. Die so meist in natürlicher Größe Gezeichneten sind dann mit ein paar ganz leichten Localtönen colorirt, diese aber mit so feinem Sinn aufgefaßt, so richtig in der Farbe, so sehr an der rechten Stelle angebracht, daß sie den vollen Eindruck natürlicher Wahrheit und einer viel weitern malerischen Durchführung hervor-

rufen, als sie wirklich vom Meister erhalten haben. Wie die Blüten und Gräser, so studirt er die Stämme und Aeste jeder heimischen Baumart, die Details ihrer narbigen und bemoosten Rinde, mit der Zeichensfeder und zwei bis drei Farbentönen das schärfste Bild davon in der Totalwirkung wie in allen charakteristischen Einzelheiten und scheinbaren Zufälligkeiten auf graugetöntes Papier bringend. Dann folgen wieder hunderte von Bauernhäusern nach der Natur und zusammengesetztere malerische Motive von Dorfstraßen, ländlichen Wegen u. s. w. Interessantere Nester boten sich seinem Auge freilich als dem heutigen Maler! Welche Giebel, welche Thüren und Fenster, welche offenbare Verhöhnung der Vertikallinie, welche unmögliche und malerisch nur um so prächtigere ländliche Architektur! Mit diesen Studien untermischt die allergenauften Zeichnungen jeder Art des ländlichen Geräths, der Ackerwerkzeuge, Gefährte, Eimer, Brunnen, und jedes dieser Dinge in allen denkbaren Verkürzungen, Ansichten, Stellungen, eine Art des Studirens, wie ich es nur noch bei Adolf Menzel, dem heutigen großen Fortsetzer der alten Realisten, kenne. All diese Zeichnungen betonen immer die Lichtmassen mit aufgesetztem Weiß und fassen höchst effectvoll und anschaulich machend die Schattenpartien in einen darüber gelegten gemeinsamen Luschton zusammen. Den Hauptschatz aber von allen Büchern enthält das vierte: die Studien nach Schafen und Rindern, also von seinem vorzugsweise eigensten künstlerischen Gebiet. Das Princip des Arbeitens ist dasselbe, wie den Pflanzen und den Geräthen gegenüber: was die Natur seinem Auge bietet, will er ganz und aus dem Grunde sich zu eigen machen; so findet er kein Ende, die Ansichten der Objecte zu variiren, abgeschnittene Kalbsfüße direct auf die Sohlen ihrer gespaltnen Hufe angesehen, Hammel- und Ochsenköpfe ganz von unten und dergl. mehr. Diese aber meist in der weitestgehenden Ausführung in Aquarell- und Deckfarben, erstaunlich in ihrer miniaturartigen Detailvollendung und nicht minder in der leuchtenden Energie ihrer Farbe. Und wie das Todte, so das Leben, wie die Ruhe, so die Bewegung, die weidenden Kühe und Schafe, die Scenen der Wäsche und Schur — wir fänden kein Ziel des Schilderns und Berichtens; denn eines solchen Künstlers Schaffen ist reich wie die große Natur; aber wir fürchten, die ermüdete Geduld unserer Leser hat es uns längst schon gesagt. Vielleicht muß man selbst Maler oder Zeichner sein, um sich von der Betrachtung gemalter Kalbsfußstudien so hinreißen zu lassen, wie es uns passirte.

Sicherer dürften wir schon auf die Sympathie auch der Nichtkünstler rechnen, wenn wir sie in den grünen Saal führten und sie auf den Bilderschmuck seiner Wände hinwiesen. Aber auch hier heißt es erst recht: wo anfangen, oder schwieriger noch, wo enden? Also vorüber an all diesen Herrlichkeiten, in deren Anblick und Studium uns keine Zeit zu lang werden würde, an dieser lebensgroßen Untermalung von Grass's Selbstporträt, diesen Kopf-, Figuren-,

Thierstudien in Kohle und Aquarell von Holbein und Dürer, diesen unbeschreiblich geistvollen und delikaten Porträtzzeichnungen mit farbigen Stiften von dem großen Stecher Georg Schmidt, dieser schönen Studie des Mannes mit dem spitzen Hut von Rembrandts Hand, den Miniaturen, den Federzeichnungen von Mantegna und Signorelli, den Blättern vom alten ehrwürdigen Meister Schongauer, den Farbenskizzen Karl Blechens, dem süßen kleinen Roccocoköpfchen eines jungen Mädchens im Häubchen von einem Unbekannten, dem stolzen Prachtbilde Louis des Funfzehnten in einer Pastellausführung, welche an Glanz und Kraft der Farbenwirkung dem besten Delbilde nahe kommt.

Aber vor einem Bilde an dieser Wand bleibt auch der sehensmüdeste Beschauer stehen, und das Gefühl der Abstumpfung weicht dem innigen Interesse, der herzlichen Freude an der Betrachtung. Es ist das lebensgroße Brustbild einer jungen Frau, ein bereits etwas ausgebleichtes Pastell aus den letzten siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, wie Tracht und Frisur andeutet. Auf schmalen feinen Schultern und schlankem Halse, dessen Kleidausschnitt noch den zartesten jugendlichen Busen dem Blick zeigt, ein Köpfschen von einer holdseligen Lieblichkeit, von einem süßen Reiz, an dem jede Schilderung erlahmt. Das überschwänglich üppige, anscheinend blonde, leicht gepuderte Haar, ist zu der ungeheuerlichen Frisur jener Tage, aber in freieren Wellen, nicht dem steifen künstlichen Lockenbau, von der feinen Stirn aufwärts gethürmt und in der Höhe von einem blauen Bande umschlungen. Diese über die Schulterbreite noch hinausgeschwellende Masse läßt durch den Gegensatz die delikatsten Formen und Züge des Gesichts noch feiner und zierlicher erscheinen. Das Köpfschen ist leicht auf die linke Seite geneigt, als wäre dem zarten Halse die holde Last zu schwer, und wirft dorthin aus einem Paar großer dunkelbrauner Augen voll feuchten Schmelzes und süßen Feuers einen wahrhaft Sinn und Seele bethörenden Blick. Weh dem, den er trifft! Glücklicherweise ist es nicht der Beschauer selbst, aber man begreift vor diesem Bilde mancherlei oft wiederkehrende romantische Sagen von der tödtlichen verzehrenden Leidenschaft, welche entzündbare Gemüther für irgendein gemaltes Idol, ein meisterliches Frauenbild ergriffen. Wenn wir dies holde Gespenst beschwören wollten, so könnte es von einer glänzenden Vergangenheit, von leidenschaftlichen Abenteuern, von heißer Fürstenliebe, von versunkenen Tagen übermüthiger freier Lust und viel heitern Roccocosünden erzählen; denn im Leben nannte es sich Generalin Witt und Gräfin Potocka. Aber der Maler, der dies wunderbare Bildniß geschaffen, ist nicht genannt, und unsere sonst zum Tausen so bereiten Kunstgelehrten, wo es sich um Meister früherer Jahrhunderte handelt, geben sich bei Werken aus dieser sogenannten „Zeit des tiefen Verfalls“ (!) nicht die gleiche Mühe.

Vorbei an der köstlichen Federzeichnung der Madonna mit dem Kinde von Francesco Francia, die vom kunstvollsten Rahmen umfaßt im Durchgang zum

rothen Saal hängt, treten wir wieder in diesen, da die Zeit zum Verlassen des Cabinets drängt. Noch einige Minuten des Verweilens vor einer seiner Schrankthüren und vor der Wand nahe der Pforte, durch die wir eben von dorthier kamen. Dort an der Rückseite des ersten höhern Schrankes zunächst der oben erwähnten Barriere ist es ein kleines da eingelassnes Blättchen, das uns in immer gesteigelter Bewunderung fesselt. Ein winziger elender Garten mit dünnen niedern Bäumchen, mit der Feder skizzirt, in den wir von oben hineinblicken, umstanden von alten Hinterhäusern mit hohen, spizansteigenden, grauen Dächern. Ein Ton für diese vom Licht getroffenen Flächen, eine wechselnde Mischung von Gelb, Roth und Grau für die Schattenmassen der Hausmauern, nur oben ganz dünn angetuscht, das ist das ganze Bild. Aber durch welches Wunder der Kunst und Meisterschaft ist hier damit die volle Sonne selbst gemalt, und zwar die Frühlingssonne in all ihrer Lieblichkeit, welche über die arm seligste irdische Wirklichkeit, über verschimmelte Hofwände und kümmerliche Gärtchen einen so lachenden Zauber hinbreitet, daß er eines großen Künstlers Seele zu solchem Werk begeisterte. Dieser Künstler war Ruysdael. Am 1. Mai 1641 lag er „too Maastricht“ (so sagt die Schrift oben rechts in der Ecke) wohl in seinem Fenster und sah hinab in den alten stillen Hof davor, und was er da sah, hat er uns hier „getookent“. An der Wand neben der Thür hängt ein ganz verbräuntes Papier mit einigen kühnen mächtigen Federzügen. Wir kennen die erhabne Schöpfung, deren ersten Gedanken Rafael Sanzio in diesen großen Zügen darauf hinwarf, wie er vor seines Geistes Auge aufstieg: der Fischzug Petri, aus dem Reiche der vatikanischen Tapeten. Man sieht, er sah dies Wunderwerk bereits ganz so vor sich, wie es auf dem Carton zu Hamptoncourt in übermenschlicher Größe und Herrlichkeit später vollendet dastand. Nur die Wasservögel im Vordergrund und die Landschaft hinten am Seeufer fehlen noch im Entwurf. Dieser zeigt keinen Namen, keine Chiffer, kein Monogramm; und keine Zeichnung bedürfte weniger eines solchen zu ihrer Legitimierung als diese. Denn der rafaclische Genius in dieser Periode seiner vollsten Reife, in der Fülle seiner ersten Gewalt, seiner stillen Größe, seiner schlichten Anmuth hat sich darin mit einer Kraft und Nachdrücklichkeit jedem Sehenden offenbart, vor welcher noch nie ein Zweifel sich auch nur zu erheben wagte.

Mit diesem Eindruck in der Seele verlassen wir den Saal und seine andern Schätze. Um das, was wir davon in uns aufgenommen, nicht den hier draußen sofort ringsum andrängenden, nun doppelt mißthönig verwirrenden, modernen Kunstleinwirkungen hinzugeben, schließen wir am liebsten im Treppenhause die Augen und wollen sie erst unten im Saale links vor dem Medicergrabmal Michelangelos oder rechts vor den erhabnen Nesten phidiasscher Kunst, den parthenonischen Giebeltrümmern und Culler-Friesen öffnen. Da athmen wir wieder dieselbe Luft „und Du spürst keinen Uebergang“.