



Abb. 14. H. B. Grien, Kreuzigung. Handzeichnung
Berlin, K. Kupferstichkabinett.



Abb. 15. Schule Dürers, Kreuzigung
Dresden.

sinnlichen Sein zu erfassen versucht. In der Dürer zugeschriebenen Kreuzigungsdarstellung (Abb. 15) kommt der Gedanke mehr im Sinne der italienischen Renaissance zum Ausdruck: Die Geste ordnet sich der anmutigen Pose der Figuren und der kompositionellen Klarheit und Ruhe der Gruppe unter, deren Pyramidalmotiv sich in der Landschaftskulisse wiederholt. Die Ausdrucksbewegung hat mithin nur insoweit ein Recht im Bilde, als sie sich dem von ihrem metaphysischen Gehalte unabhängigen Ideal der körperlichen und räumlichen Einheit und Klarheit zu fügen vermag. Die Trauer will Schönheit, nicht allerfüllende Idee sein, wie in dem Bilde Griens (Abb. 14). Die Handlung wird in dem Dresdner Gemälde zur konventionellen Devotion, in der Zeichnung dagegen die gesamte Bilderscheinung zum überpersönlichen Ausdruck des dramatischen Gedankens.

Ein Hinweis auf Dürers scheinbar ähnliche Gestaltungsgrundsätze würde übersehen, daß in dem Dresdner Bilde Gruppe und Kreuz zwei verschiedene, sich gegenüberstehende Motive sind. In der hiermit zu vergleichenden Komposition Dürers dagegen (Abb. 16), erscheint ein einheitliches, aus dem Boden sich entwickelndes Gruppenmotiv, das in Spiralenform um das Kreuz herum sich aufwärts windet und in dem Arm des jammernden Johannes, der einzigen auffallenden Geste, mündet, um von hier wieder mit dem Blicke Christi und dem Körper der hinstürzenden Madonna in die Tiefe zu versinken. Die ganze Gruppe wird so zur Geste, auch in den Farben: Grelles, motivisch sich oft scharf isolierendes Licht mit teilweise wieder sanften Übergängen nach dem nebeligen Grau des Hintergrundes, dessen schlichte Kurvaturen