



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

Erster Abschnitt. Die Frühzeit bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-95828](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-95828)



1. Gotisches Laubornament. Kupferstich. 15. Jahrhundert.
(Österr. Museum in Wien.)

Erster Abschnitt.

Die Frühzeit bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

1. Vorstufen und Anfänge.

Kupferstich und Holzschnitt sind Geistesverwandte der Buchdruckerkunst. Ihr geistliches Aufblühen war nicht möglich vor dem Beginn des modernen Weltalters, welches den Gedanken Gutenbergs zur Reife brachte. Derselbe Drang, welcher das geschriebene Wort in Letternsatz verwandelte und es in vieltausendfacher Wiederholung unter die Massen warf, hat auch zur Vervielfältigung des Bildes geführt, um dem Verlangen des Volks nach anschaulicher Belehrung, Erbauung und Augenlust Genüge zu leisten.

In den Bilderhandschriften des Mittelalters können wir das Heranwachsen der Freude an reichem figürlichen Schmuck und die allmähliche Erweiterung der darin behandelten Stoffkreise verfolgen. Zu dem Gebetbuch und der Bibel, dem goldgeschriebenen, farbenprächtigen Erzeugnis der Klosterzelle, kommen der illustrierte Roman, das Helden- und Liebesgedicht, der Römerzug eines Kaisers oder ein anderes geschichtliches Ereignis, endlich das Rechtsbuch des Schwaben- und Sachsenspiegels mit ihrer Fülle aus Welt und Leben gegriffener Abbildungen. Nach dem Übergange des romanischen in den gotischen Stil, welcher den weltlichen Ständen das Vorrecht sicherte und schließlich der Kunst ein durchaus bürgerliches Gepräge gab, war auch das Schriftwesen samt der Bücherverzierung ein zunftgerechtes Gewerbe, ja förmliche Fabrikarbeit geworden.*) Hieraus erklärt sich der handwerksmäßige Charakter, welcher dem gedruckten Bild und Bilderbuch während des ersten Jahrhunderts ihrer Entwicklung anhaftete.

Die lange Dauer dieses unkünstlerischen Betriebs ist auf den ersten Blick höchst auffällig, wenn man die Reihe von verwandten Kunstwerken in Metall und Holz,

*) R. Lambrecht, Bildercyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter. Repertorium f. Kunstwiss. VII, 405.

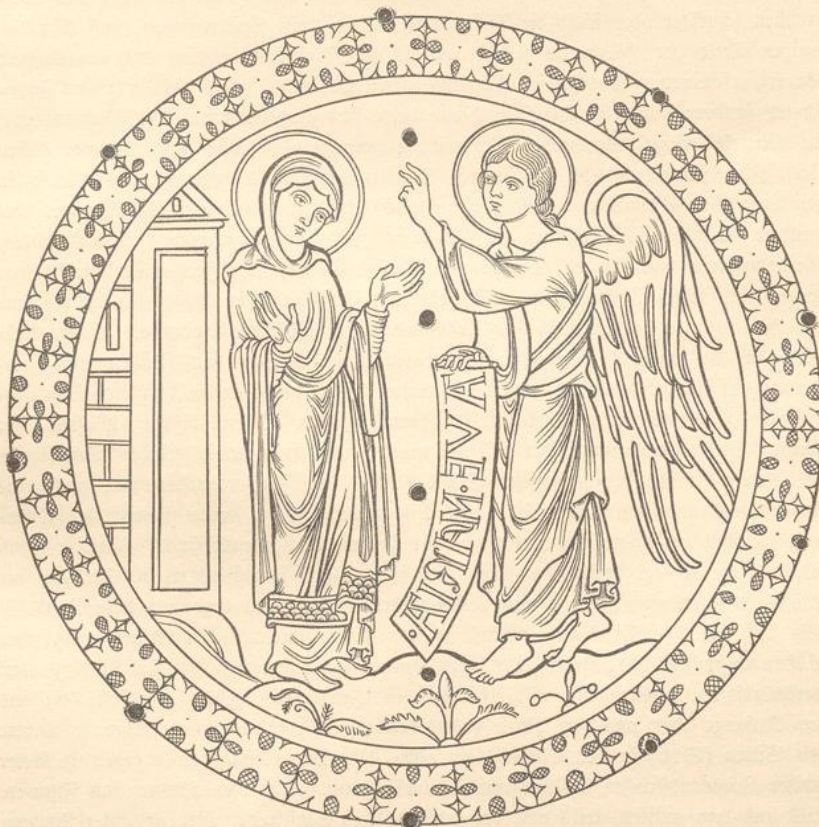
sowie von frühen Druckversuchen verschiedener Art ins Auge faßt, welche dem eigentlichen Kupferstich und Holzschnitt vorausgingen.

Schon den Alten war ja die Metallgravierung wohlbekannt. Sie ritzen oder gruben in die Flächen ihrer bronzenen Schalen, Cisten, Spiegel u. dergl. eingetiefte Umrißzeichnungen, welche nur mit schwarzer Farbe hätten gefüllt und abgedruckt zu werden brauchen, um unseren Konturstichen aufs Haar ähnlich zu sein. Aber zu einer solchen Verwendung lag offenbar im Altertum keine rechte Disposition vor. Die Kunst der klassischen Völker stand vornehmlich im Dienste der Öffentlichkeit. Selbst nachdem sie schmückend ins bürgerliche und private Leben eingetreten war, blieb sie mehr ein Gegenstand heiteren Genusses als gemüthlicher Betrachtung. Zu jener „Einkkehr in das Volksthum,“ wie sie das anspruchslose Bildchen in schwarz und weiß vollzieht, fehlten der innerliche Zug und die intime Häuslichkeit. Überdies bekundet die antike Kunst, bei aller Vorliebe für das Typische und Normale, einen tiefen Widerwillen gegen jede mechanische Wiederholung; sie war selbst bei handwerklicher Bethätigung dem Schablonenhaften, folglich auch der Vervielfältigung durch den Druck prinzipiell abgeneigt. — Im Mittelalter begegnen uns ebenfalls Metallarbeiten mannigfacher Art, welche der Technik des Kupferstechers nahe verwandt sind. Zu den merkwürdigsten derselben gehören die mittels des Grabstichels ausgeführten Gravierungen an dem berühmten Kronleuchter des Aachener Münsters, einer Widmung Friedrich Barbarossas. Dieses wahrscheinlich um 1165 gestiftete Prachtwerk der Goldschmiedekunst giebt nach herkömmlicher Weise ein Bild des himmlischen Jerusalem in Gestalt eines mit sechzehn Thürmen ausgestatteten großen Oktogons. Die Bodenflächen der Thürme tragen auf goldenem Grunde gravierte Zeichnungen, zum Theil Szenen aus dem Leben Christi, zum anderen Theil Engelsfiguren (die acht Seligpreisungen). Neuerdings angefertigte Abdrücke und genaue Nachbildungen derselben*) erweisen die völlige Übereinstimmung der Technik mit dem Verfahren des Kupferstechers (Abb. 2). Als Verfertiger des Kronleuchters, in dessen Ausführung man übrigens mehrere Hände hat erkennen wollen, wird in einem alten Nekrologium der in kunstvoller Metallarbeit wohlbewährte Frater Wibertus genannt. Einen Vorläufer des Martin Schongauer dürfen wir in ihm nicht erblicken. Denn seine Metallgravierungen waren nicht für den Abdruck bestimmt, sondern sie bildeten mit der getriebenen und durchbrochenen Arbeit nur einen Theil der Dekoration des Goldschmiedewerks. Unter denselben Gesichtspunkt fallen auch sämtliche Arbeiten der Niellotechnik und ihrer Nebenzweige. Hier handelt es sich um die Ausfüllung der in eine Metallplatte eingravierten Tiefen durch eine dunkle Schmelzmasse (niello von dem mittelalterlich-lateinischen nigellum, schwarz), welche mit dem Metall eine glatte Fläche bildet, aber dessen Glanz angenehm unterbricht. In dieser Weise sind die herrlichen großen Grabplatten (Messingplatten) des späteren Mittelalters hergestellt, welche in den Kirchen Norddeutschlands (in Schwerin und Lübeck namentlich), dann auch in Belgien, England und Scandinavien häufig vorkommen.**)

*) Fr. Bock, Der Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas. Aachen 1863. Mit Tafeln und Textabbildungen.

**) A book of facsimiles of monumental brasses on the Continent of Europe, by the Rev. W. F. Creeny. Norwich 1885. Mit Photographien.

Aber seine Hauptanwendung fand das schon den alten Völkern bekannte Niello in den Kleinkunstwerken der Goldschmiede, vornehmlich seit dem fünfzehnten Jahrhundert, dessen zierlicher Dekorationsstil diese Technik zur höchsten Blüte brachte. Rußtäfelchen, Messer- oder Dolchgriffe, Degenknöpfe u. dergl. wurden in solcher Art mit figürlichem und ornamentalem Zierat ausgestattet. Wünschte der Goldschmied schon vor dem Einschmelzen des Niello sich ein Bild von dessen Wirkung zu machen, um erforderlichen



2. Gravierung vom Aachener Kronleuchter.
(Nach Bod.)

Falls noch an den Umrissen Änderungen vorzunehmen, oder wollte er sich eine treue Kopie seiner Arbeit aufbewahren, so nahm er sich von der gravierten, aber noch nicht niellierten Platte einen Abdruck auf Papier, nachdem er zuvor die Tiefen mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt hatte. Das ist offenbar die Prozedur, welche Vasari meint, indem er dem florentinischen Goldschmiede Maso Finiguerra (ca. 1460) die auf diese Weise herbeigeführte Erfindung des Kupferstichs zuschreibt. Müssen wir die Vasarische Tradition auch von der Hand weisen, da sich deutsche Kupferstiche nach-

weisen lassen, welche nicht unerheblich älteren Datums sind als Finiguerra, und war der Abdruck dem Goldarbeiter auch nur Nebenzweck, so lag doch für die geschilderte Niellotechnik der Übergang zum Kupferstich besonders nahe und man darf getrost den oft ausgesprochenen Satz acceptieren, daß die ersten Kupferstecher Goldschmiede gewesen sind.*)

Für den Kupferstich handelt es sich um den Abdruck einer vertieften Zeichnung. Beim Holzschnitt ist in der Regel das Gegenteil der Fall; das Werkzeug des Xylographen schneidet oder sticht die Tiefen aus, welche weiß bleiben sollen, und läßt diejenigen Teile der Holzplatte stehen, welche die Farbe aufnehmen und im Abdruck schwarz erscheinen. Auch dieser Vorgang ist uralte, und zwar nicht nur der Formschnitt, sondern auch das Druckverfahren; beide sind trotzdem weder im Altertum noch im Mittelalter zu allgemeiner Verbreitung gelangt. — Die alten Ägypter haben ihren Ziegelsteinen mittels Holzstempel Marken aufgedrückt, wie sie uns ebenso in den Leuzisziegelstempeln der Römer zahlreich erhalten sind. Buchstabenstempel verwendete die hellenische Töpferei der klassischen Zeit zur Signierung der unbemalten Weinamphoren von Rhodos, Knidos und Thasos. — Auch der Zeugmusterdruck**) war den orientalischen Völkern schon früh bekannt. Daß die alten Indier farbige Kattune mit Holzmatrizen hergestellt haben, ist eine nicht verbürgte Tradition. Einen hochwichtigen Beitrag zur Geschichte des mechanischen Abdrucks von Zeichen und Zierformen auf Papier aus dem frühen Mittelalter liefert hingegen die berühmte Papyrusammlung des Erzherzogs Rainer, gegenwärtig im Österreichischen Museum zu Wien. Sie umfaßt unter der Menge antiker und frühmittelalterlicher Schriftreste, welche dem Archive der ägyptischen Stadt Arsinoë im Fayum entstammen, auch eine Anzahl von arabischen Papierstücken mit Schutzgebeten u. a., deren Schrift und Ornament fünfhundert Jahre vor Gutenberg mit Holzmodellen gedruckt sind. Zugleich ergab sich, daß die Araber bereits um die Mitte des achten Jahrhunderts n. Chr. auf der Drahtform geschöpfte Papiere aus Leinenhadern zu erzeugen begonnen haben.***) — Wie früh sich das Abendland, beeinflusst von diesen orientalischen Erfindungen, oder selbständig in ähnlichen Fertigkeiten hervorgethan hat, liegt noch im Dunkel. Zu den merkwürdigsten alteuropäischen Produkten des Zeugdrucks gehört jedenfalls die aus dem Anfange oder aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts herrührende Tapete von Sitten (Sion) in der Schweiz, ein etwa 2½ Meter langer und gegen 1 Meter breiter Leinwandstreifen, welcher mit regelmäßig wiederkehrenden Reihen von Figuren, teils aus dem antiken, teils aus dem romantischen Stoffkreise, offenbar unter Anwendung von Holzmodellen in roter und schwarzer Farbe bedruckt ist.†) Der Stil der

*) Dr. Bucher, Geschichte der technischen Künste II, 7. Vergl. auch die Bemerkungen Fr. Pippmanns im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen I, 16.

**) Vergl. die Abbildungen Nr. 1—10 in dem für alle hier einschlägigen Fragen grundlegenden und reich illustrierten Werke von L. D. Weigel und Ad. Zistermann: Die Anfänge der Druckkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. 2 Bde.

***) J. Karabacek und J. Wiesner in den Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus des Erzherzog Rainer. Wien. Bd. III, 1887 u. ff.

†) Beschrieben und abgebildet von Ferd. Keller in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XI, S. 139 ff.

Darstellungen weist auf Italien, als auf den Ursprung des Werkes, hin; und speziell für Venedig wird uns das Bestehen von Tapetendruckereien und die Anwendung des Farbendrucks vermittelt Holzmodellen aus jener Zeit urkundlich bezeugt. Reste von gedruckten Pergamenttapeten, schwerlich jünger als die Frühepoche des fünfzehnten Jahrhunderts, wurden in der Bibliothek des Stiftes Melk in Niederösterreich aufgefunden. Das rot und gelb gefärbte Pergament ist mit Mustern in schwarzer und grüner Farbe bedruckt.*) — Auch das Vordrucken von Zeichnungen für Nadelarbeiten mit Hilfe von Stampiglien war dem späteren Mittelalter nicht unbekannt. Zwei Stickereien im Germanischen Museum**) mit Darstellungen aus dem Neuen Testament lassen an den beschädigten Stellen, wo der Leinenstoff zu tage tritt, den mit schwarzer Farbe ausgeführten Vordruck erkennen. Manche der ältesten Zeit angehörige, besonders große Formschnitte sind höchstwahrscheinlich zu solchem Zweck angefertigt und nebenbei dann oder auch erst später auf Papier abgedruckt worden. Das Druckverfahren auf gewebtem Zeug wird von Cennino Cennini in seinem „Trattato della pittura“ ausführlich beschrieben. Das 173. Kapitel dieses dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts angehörigen Malerbuches handelt „Von der Weise, mit der Form Gemälde auf Leinwand herzustellen.“ Die Prozedur bestand hiernach im wesentlichen darin, daß man den Zeugstoff in einen Rahmen fest einspannte, dann den gefärbten Model darauf preßte und nun mit einem Holzplättchen oder Schildchen die Unterfläche des Zeugstoffs rieb, um so das energisichere Haften der Farbe auf demselben zu bewirken. Die beiden Vorgänge des Pressens und Reibens, welche hier kombiniert erscheinen, spielen selbstverständlich auch in der Geschichte des Papierdrucks eine Rolle und wir kommen später darauf zurück. — Die nächste Verwandtschaft mit dem Buch- und Bildruck der späteren Zeit hat schließlich die ebenfalls bereits im Mittelalter nachweisbare Herstellung von Monogrammen und Initialen durch geschnittene Stempel, an Stelle der freien Handschrift oder Zeichnung. Das handschriftliche Nekrologium des Klosters Einsiedeln in der Schweiz (Cod. 305) bietet Belege dafür. Auch Engelberger Handschriften aus der Zeit des Abtes Frowin (um 1147) enthalten zahlreiche, offenbar mit Modellen gedruckte Initialen. Ob es Metall- oder Holzstempel gewesen sind, welche dabei angewendet wurden, bleibt hier und überhaupt für die ältere Zeit sehr fraglich. In jedem Falle haben wir es mit erhabenen geschnittenen Formen, also mit unmittelbaren Vorläufern des Holzschnitts zu thun. Aber es waren das alles einstweilen technische Handgriffe, von denen man nur beiläufig, zögernd und nicht folgerichtig Gebrauch machte.

Die eigentliche Geschichte des Kupferstichs wie des Holzschnitts beginnt erst mit dem Zeitpunkte, in welchem die Vervielfältigung eines für diesen Zweck hergestellten Bildes die einzige Aufgabe der Thätigkeit der beiden Künste wird: sei es nun, daß die bildliche Darstellung für sich allein besteht, sei es, daß sie als Illustration sich mit dem Buche verbindet. Erst am Ausgange des Mittelalters und insbesondere seit dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sich das geistige Bedürfnis nach bildlicher Veranschaulichung so weiter Kreise des Volks bemächtigt und war vorzugsweise in

*) Camefina in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Bd. IX, S. 95 ff.

**) Esfenwein im Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit, 1872, S. 146 ff.

Deutschland zu einer so unwiderstehlichen Macht geworden, daß nur das mechanische Verfahren des Bilddruckes den massenhaften Anforderungen Genüge leisten konnte. Und zwar hatte dieses Verlangen nach Bildlichkeit und Anschaulichkeit in erster Linie einen religiösen Grund. Es ist der Geist des Reformationszeitalters, der Drang, sich der Heilswahrheiten unmittelbar und persönlich zu vergewissern, welcher darin seinen Ausdruck findet. Unter den gedruckten Bildern jener Epoche bilden diejenigen religiösen Inhalts eine noch bei weitem größere Mehrzahl als unter den gedruckten Büchern der ältesten Zeit. Das Buch war auch für Schulzwecke und für die Gelehrten da; das Bild hatte die große Laienwelt, den gemeinen Mann im Auge. Was dem Vornehmen und Reichen die Tafelmalerei und Miniaturmalerei darboten, den Schmuck der Hauskapelle, den Erbauungsstoff der stillen Andachtsstunde: dafür mußte der Bilddruck bei dem Ärmern sorgen. Dieser kaufte sich das Blättchen auf dem Jahrmarkt vor der Kirchenthür, brachte sich seinen Schutzheiligen von der Wallfahrt heim, heftete ihn an die Wand, an die Bettstätte, an die Stall- oder Zimmerthür. Der „Brieff an der Wand,“ das Erzeugnis des „Briefmalers“ oder „Briefdruckers,“ wie die Verfertiger dieser in der Regel kolorierten und mit gedruckten Unterschriften versehenen Holzschnitte genannt wurden, war das allgemein verbreitete Stück vollstündlicher Kunst in der Behausung des Bürgers und des Landmannes. Und so ist es ja an manchen Orten heute noch. Der handwerksmäßige Betrieb zur Erzeugung dieser oft rohen Marktware wird hieraus vollkommen erklärlich. Er gilt namentlich für den Holzschnitt. Die alten Stöcke wurden jahrelang immer neu abgedruckt und, wenn sie endlich abgenutzt waren, durch Kopien ersetzt. Ein höherer Zug mag von vornherein im Kupferstich gelegen haben. Das sauber gedruckte, oft recht geschmackvoll kolorierte Bildchen ward in das Andachtsbuch, in das Missale geklebt; es konnte selbst dem verwöhnten Auge die Miniatur ersetzen. Aber auch hier drängte sich der Massenbedarf ein; Kupferstiche wurden ebenso wie Holzschnitte auf Messen, den „Heiltumsmärkten,“ feil gehalten und in den Klosterwerkstätten oder auch von bürgerlichen Meistern fabrikmäßig hergestellt. So erklärt sich die Menge von schlechten handwerklichen Kopien und Nachahmungen, welche der älteste Kupferstich neben den wahrhaft künstlerischen Arbeiten aufzuweisen hat. — Was hier von dem einzelnen Bild gesagt ist, das gilt dann in gleichem Umfange von der Buchillustration. Auch sie dient zunächst fast ausschließlich religiösen Zwecken. Die Andachtsbücher, die „Armenbibel,“ der „Heilspiegel,“ der „Beichtspiegel,“ „Der Seele Trost,“ das Evangelienbuch, die Apokalypse u. a., sind aneinander geheftete Reihen von Holztafeldrucken, sogen. Blockbücher, deren Bildern zum besseren Verständnis einige Zeilen Text in Prosa oder Versen unten angefügt zu sein pflegen. Nicht zur Augenweide, sondern zur Belehrung und zur Kräftigung des Glaubens an die Wahrheiten des Christentums wurden diese Bilderbücher hergestellt. Das Bild ist ein Werkzeug der religiösen Volksliteratur.

Übrigens wollen auch die Reime weltlicher Art und Kunst in diesen Zukunabeln des Bilddruckes vollauf gewürdigt sein. Der Wissensdrang der neuen Zeit führte der Phantasie eine Fülle bisher ungeahnter Stoffe zu; Natur und Geschichte erschlossen ihre Quellen. Abbildungen von Pflanzen und Tieren, Ansichten von Städten und Naturwundern, historische Ereignisse, merkwürdige Persönlichkeiten ziehen an uns vorüber, wenn wir die älteste Illustrationsliteratur durchmustern. Zu den Gestalten

aus dem Altertum gesellen sich die Helden des Mittelalters, zu der Heiligenlegende kommt das Fabelbuch. Nicht nur die Schätze an kirchlichen Geräten und Gefäßen, die heiligen Gewänder und Reliquiarien, sondern auch die Reichskleinodien, merkwürdige Gebäude, Bauteile und Ornamentmuster werden abgebildet. Der Kalender wird mit gedruckten Monatsbildern ausgestattet. Endlich forderte der gesellige Verkehr schon seit lange seinen Teil an bildlichem Stoff. In unseren mit Bildern und Sprüchen verzierten Neujahrswünschen hat sich eine uralte Gepflogenheit erhalten, welcher man damals am liebsten durch die Übersendung eines Holzschnittes mit passend gewählter Unterschrift entsprach. Auch Einblicke in das häusliche Leben thun sich auf. Der Humor und die Satire erheben ihre Stimme. Die weiteste Verwendung aber fanden Kupferstich und Holzschnitt bei der Fabrikation der Spielkarten. Im Mittelalter hatte man diese durch Malerei hergestellt; jetzt wurden sie zu einer der ergiebigsten Aufgaben der vervielfältigenden Kunst.*)

So war der Boden in jeder Hinsicht vorbereitet und eine große Menge von geistigen und materiellen Bedürfnissen geschaffen, um zur üppigen Reife zu bringen, was jahrhundertlang auf die Geburt gewartet hatte. Deutschland kann sich rühmen, die tüchtigsten Kräfte zu dieser epochemachenden Entwicklung beigestellt zu haben. Ihre Thätigkeit haben wir nun näher ins Auge zu fassen.

2. Der Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts.

a. Die älteste Technik.

Wie dunkel und rätselvoll auch die Anfänge des deutschen Bilddruckes immer noch sein mögen, so viel steht doch wohl gegenwärtig fest, daß der Holzschnitt in Deutschland mindestens ein halbes Jahrhundert früher als der Kupferstich zur Ausbildung und weiteren Verbreitung gekommen ist. Wir glauben trotzdem hier den Kupferstich voranzustellen zu sollen, weil uns in der Geschichte seiner Entwicklung die ersten Persönlichkeiten von wahrhaft künstlerischer Natur und Eigenart begegnen. Es lag schon in dem Ursprunge des Kupferstichs aus der Goldschmiedewerkstatt von allem Anbeginn ein geistig feinerer Zug, welcher dem aus der Modelfabrik des Zeugdruckers hervorgegangenen Holzschnitte fehlte. Dazu kam der oben geschilderte Massenbedarf an billigem Anschauungsmaterial für das Volk, welchem der Holzschnitt lange Zeit hindurch nur auf Kosten der Kunst zu entsprechen vermochte.

Die Technik des deutschen Kupferstichs blieb durch den ganzen Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts eine sehr einfache.**)

Die Werkzeuge, deren sich die ältesten Stecher bedienten, waren Stichel und Punze des Goldschmiedes. Dazu kam später die kalte Nadel zur Ausführung feinerer Strichlagen. Auch Schaber und Polierstahl

*) M. Eitelberger v. Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften III, 262 ff.: Über Spielkarten.

**) Abr. Bosse, *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain, par l'eau forte etc.* Paris 1645; deutsche Bearbeitung von G. A. Böcker, *Nadierbüchlein u. s. w.* Nürnberg 1652; F. Longhi, *Die Kupferstecherei*; deutsch von C. Barth. Hildburghausen 1837; F. A. Börner, *Archiv für die zeichnenden Künste* IX, 200 ff. Leipzig 1863; B. Bucher, *Geschichte der technischen Künste* II, 4 ff.

waren unentbehrlich. Als das Hauptinstrument des Kupferstechers ist der Stichel zu betrachten und derselbe muß damals im wesentlichen die nämliche Gestalt und Zurichtung bejessen haben, wie der Grabstichel unserer Zeit: ein vierkantiger, vorn abgechrägter Stahlstift von verschiedener Stärke und bald spitzerem oder breiterem Anschliff, mit einem pilzförmigen hölzernen Gest, welches bei der Arbeit in die innere Handfläche gestemmt wird. Mit diesem Werkzeuge pflegen zunächst die Umrisse der Figuren und Gegenstände, die Gewandfalten und inneren Gliederungen höchst sorgfältig und oft energisch eingegraben zu sein, während zur Schattengebung und Modellierung zartere Strichlagen, einfache oder gekreuzte, angewendet wurden. Man sieht es der ganzen Ausführung an, daß sie aus der Technik des Metallarbeiters, aus der Goldschmiedewerkstatt, hervorgegangen ist. Ihr Charakter ist ein vorwiegend zeichnerischer. Außer den Umriffen sind besonders alle feineren Details, Haare, Schmuckstücken, auch Nebendinge, wie das Pelzwerk am Kostüm, oft mit der größten Sauberkeit in engen, zarten Strichen ausgeführt: freilich alles nach einer und derselben Weise, in der Regel ohne stoffliche Unterscheidung, ohne Rücksicht auf den Lokalon und auf die Luftperspektive. Der Himmel erscheint gewöhnlich weiß, in der einfachen Papierfarbe, nur selten von Wölkchen belebt, welche dann häufig viel zu schwer und fest in den Umriffen sind, um der Wahrheit nahe kommen zu können. Da die Stiche der frühesten Zeit gewöhnlich auf Färbung berechnet waren, wiegt bei ihnen die Umrißzeichnung in derben Strichen vor. Die Farben sind entweder mit Patronen oder aus freier Hand aufgetragen; außer der Fleischfarbe sind roter Lack, ein gelbliches Braun und Grün die gebräuchlichsten Töne. Erst nachdem von der Bemalung abgesehen wurde, trat die Kunst des Modellierens durch feinere Strichlagen in ihr Recht. Und diese mögen von den Meistern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht nur mit dem Stichel, sondern auch bisweilen mit der kalten Nadel oder Schneidnadel ausgeführt worden sein: einem spitzen, im Körper kreisrunden Instrument, welches wie ein Zeichenstift gehandhabt wird. Da sich beim Einritzen oder Eingraben in die Metallfläche stets ein höherer oder niedrigerer Rand (Grat, Bart) zu bilden pflegt, so müssen auch die alten Kupferstecher zum Entfernen desselben sich eines Schabeisens bedient haben. Ebenso war ihnen, wie bemerkt, sicher ein ähnliches Instrument wie unser Polierstahl bekannt, um den Grund, welcher beim Drucken weiß bleiben sollte, vollkommen glatt und rein herzustellen.

Wie der Linienstich, so ist auch die Punktiermanier, von welcher sich gleichfalls im fünfzehnten Jahrhundert schon die Spuren finden, aus der Goldschmiedetechnik abzuleiten. An Stelle der eingegrabenen Striche treten hier mit der Punze oder mit einem spitzen Hammer eingeschlagene Punkte, welche die Schattierung bilden. Die Wirkung ist derjenigen der Schrotblätter ähnlich, nur daß bei diesen die eingeschlagenen oder eingebohrten Punkte ebenso wie die eingeschnittenen Linien weiß bleiben, also eine dem Holzschnitt verwandte Bestimmung haben, weshalb wir sie auch mit diesem zusammen betrachten werden. — Radierung, Schabkunst und die übrigen an den Kupferstich anzureihenden Arten der Technik entstammen späteren Jahrhunderten.

Als die Gravierarbeit des Goldschmieds zur vervielfältigenden Kunst führte, trat an Stelle des Edelmetalls die Kupferplatte; nur ausnahmsweise mag ein weiches Material verwendet worden sein; später kam die Eisenplatte hinzu. Beim Kupfer

sind Widerstandsfähigkeit und Nachgiebigkeit, Hartes und Milde in so glücklicher Weise gemischt, sein Korn hat so viel metallische Kraft und fügt sich andererseits aufs geschmeidigste den Anforderungen an eine glatte, reine Oberfläche, daß man seine Unersehllichkeit bald erkennen mußte. Massenhafte Druckauflagen kann es allerdings nicht liefern. Die zahlreichen Kopien alter Kupferstiche finden darin ihre Erklärung, daß die Originalplatten bald abgenutzt waren. Chemische Vervielfältigungen der Platten gab es noch nicht; die Verstählung des Kupfers zur Erhöhung seiner Abdrucksfähigkeit ist bekanntlich erst eine Errungenschaft unserer Zeit.

Die Druckfarbe der ältesten deutschen Stiche hat einen bräunlichen, blassen Ton, der oft der Bisterfarbe sich nähert. Allmählich tritt in dieser Hinsicht eine Vervollkommenung ein und namentlich die deutschen Stecher der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts legten auf schöne, nicht ruhige, sondern transparent schwarze Farbe großes Gewicht. Hand in Hand damit ging die Vervollkommenung des Druckverfahrens und des Papiers. Die ältesten deutschen Kupferstiche sind mit dem Ballen oder mit der Walze gedruckt und lassen die Spuren dieses unentwickelten Verfahrens deutlich erkennen. Seit der Mitte des Jahrhunderts begegnen uns, am frühesten in Süddeutschland, mittels der Druckerpresse hergestellte Blätter, welche hinsichtlich der gleichmäßigen Kraft und Klarheit des Druckes nichts zu wünschen übrig lassen. Das Werk Martin Schongauers bezeichnet auch in dieser Hinsicht den Höhepunkt der Kunst seiner Zeit. Die besten Drucke vom Ende des Jahrhunderts sind auf festes, gut geleimtes Papier gedruckt. Aus den Fabrikmarken (Wasserzeichen) der alten Papiere kann man häufig auf die Herkunft der Drucke und der Stiche schließen.*) Bisweilen freilich hat sich ein solcher Schluß auch als gewagt herausgestellt. Obgleich gewisse Zeichen bisher nur in einem bestimmten Umkreise nachweisbar sind, z. B. das Lilienwappen, das Herz, die Zange nur in Niederdeutschland, so darf man daraus doch keine zu weit gehenden Folgerungen ziehen. Denn abgesehen von der Verwendung ähnlicher oder völlig übereinstimmender Wasserzeichen in verschiedenen Fabriken hat man damals ohne Zweifel, ebenso wie heute, sich durchaus nicht immer nur einheimischer Sorten bedient, sondern Papier wie Farbstoff auch von auswärts bezogen.

b. Anonyme Meister und Monogrammisten.

Die Meister, welchen wir die ältesten erhaltenen Kupferstiche verdanken, erscheinen uns heimat- und namenlos. Nur einige haben ihre Blätter datiert, andere die Anfangsbuchstaben ihres Namens, vielfach in Verbindung mit allerhand Werkzeugen, gewöhnlich am Fuß oder auch in der Mitte des oberen Randes der Stiche, als Monogramme beigelegt. Regelmäßig kommen solche Monogramme erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vor. — Aber seit man diese oft kostbaren Überbleibsel zu sammeln und kritisch zu vergleichen begonnen hat,**) ist

*) Eine Zusammenstellung alter Wasserzeichen findet sich bei Weigel und Zistermann, Anfänge der Druckkunst, Bd. II, Taf. I—III.

**) Den ersten Versuch einer allgemeinen Übersicht der deutschen Kupferstichgeschichte machte C. D. v. Heineken in seinen „Neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen“ (Dresden 1786). Als grundlegende Verzeichnisse bleiben der namentlich auf dem Material der Wiener

auch eine geschichtliche Gruppierung derselben möglich geworden. Es ergibt sich mit großer innerer Wahrscheinlichkeit, daß die deutsche Kupferstecherei, ebenso wie die deutsche Malerei jener Epoche, von den niederrheinischen Gebieten gegen Süden sich entwickelt und hier namentlich in Franken und am schwäbischen Oberrhein ihre Hauptpflegestätten gefunden hat. Köln und Nürnberg, die alten Kunst- und Handwerkszentren, die blühenden Sitze der Malerei und der Goldschmiedarbeit, haben auch auf den verwandten Betrieb des Kupferstichs grundlegenden Einfluß geübt; für die späteren Jahrzehnten des Jahrhunderts treten daneben die schwäbisch-elsässischen Orte in den Vordergrund.

Bei sämtlichen Erscheinungen des Kunstlebens der damaligen Zeit erhebt sich die Frage, wie sie sich zu den großen flandrischen Erneuerern der Malerei verhalten. Die deutsche Kunst ging, trotz aller nachweisbaren Beeinflussung durch die niederländischen Stammverwandten, ihren eigenen Weg und vor allem that dies der deutsche Kupferstich. Er verzichtet auf die harmonische Schönheit und den malerischen Glanz der flandrischen Schule; aber er bewahrt sich dadurch seine deutsche Eigenart, die Innigkeit der Empfindung und die rücksichtslose Wahrheitsliebe. Beim Durchmustern der Hunderte von Blättern der deutschen Meister des hier geschilderten Zeitalters wird uns nur selten der Strahl ungebrochener Schönheit und Grazie treffen, obwohl in der beseelten Sticheführung selbst oft ein eigener Zug von Anmut liegt. Tiefe des Gemüts, Kraft und Lebendigkeit müssen uns für den Mangel an formaler Schönheit entschädigen. Auch diese Denkmäler bezeugen es wieder, daß der Geist des Volkes, aus dem sie hervorgegangen, nicht auf Genuß, sondern auf ernstes Denken und harte Arbeit gerichtet war. Der Marienkultus, das ideale Erbe des Mittelalters, schwebt darüber, wie eine sanfte Musik, an welcher die weicher gestimmten Seelen sich erbauen.

Unter den allerfrühesten Resten des deutschen Kupferstichs begegnen uns mehrere liebliche Madonnenbildchen, welche ganz den Geist der niederrheinischen Malerschule atmen. W. Schmidt, welcher zwei der Blättchen zuerst publiziert hat, sagt darüber

Sammlungen beruhende „Peintre-graveur“ von A. Bartsch (Wien 1803 ff.) und für die ersten Jahrhunderte bis zum Ende des sechzehnten das unter dem gleichen Titel erschienene reichhaltige Werk von J. D. Passavant (Leipzig 1860 ff.), ferner G. K. Naglers Monogrammistens (München 1858 ff.) immer noch unentbehrliche Hilfsmittel. Vergl. dazu den gehaltvollen Aufsatz von A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl. II, 3 ff. und von den Spezialforschungen aus jüngster Zeit besonders W. Schmidts Inkunabeln des Kupferstichs im kgl. Kabinett zu München (München 1887), sowie desselben Autors Aufsatz: Zur Geschichte des ältesten Kupferstichs, Repertorium f. Kunstwiss. X, 126 ff., und die verschiedenen, auf umfassender Denkmälervergleichung beruhenden ikonographischen Studien von M. Lehrs, namentlich den Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des fünfzehnten Jahrhunderts, Nürnberg 1888, und desselben Verfassers kritische Beiträge zur Kenntnis der ältesten Monogrammistens in Bd. IX ff. des Repertoriums f. Kunstwiss., in erster Linie die Arbeit über den deutschen und niederländ. Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. Von Lehrs haben wir einen den wissenschaftlichen Anforderungen der Zeit entsprechenden Peintre-graveur des fünfzehnten Jahrhunderts zu erwarten. — Vorzügliche heliographische Reproduktionen der seltensten und interessantesten Stiche des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts (aller Schulen) bieten die seit 1886 im Erscheinen begriffenen wertvollen Publikationen der „Internationalen Chalcographischen Gesellschaft.“ Man vergl. auch die heliographische Publikation von Amand-Durand, mit Text von G. Duplessis (Paris 1875 ff.).

(a. a. D. S. 4, zu Taf. II, 1 u. 2): „Dieser Stecher ist noch ein Kind der liebenswürdigen weichen vor-van-Gyckschen Kunst: er besitzt Süße und Reinheit der Empfindung, jedoch geraten ihm bewegte Kompositionen schlecht.“ Den letzteren Zug teilt der Stecher mit den alten Kölner Malern, von denen ihm in der Gesichtsbildung, in der Form und Bewegung der Hände, in der Gewandbehandlung und in anderen Punkten besonders der Urheber des Kölner Dombildes, Stephan Lochner, verwandt ist.

Derselben Richtung, oder nach der Ansicht des eben genannten Autors sogar derselben Persönlichkeit, gehört das älteste deutsche in Kupferstich ausgeführte Kartenspiel an, welches wir noch besitzen. Es ist zugleich eines der schönsten seiner Art und man pflegt den Meister, der es gestochen, gewöhnlich nach diesem Werke schlechtthin als den „Meister der Spielfarten“ zu bezeichnen.*) Von ihm rühren auch die Gefangennehmung Christi bei Weigel und Zestermann (Anf. der Druckerkunst, Nr. 429), das Martyrium der heil. Katharina in München (Passavant, P. Gr. II, 238, 187) und der Christus als Schmerzensmann in der Sammlung Malcolm zu London her. Das Kartenspiel (im ganzen aus sechs Farben zu je vier Figuren- und neun Zahlenkarten bestehend, von denen man jedoch gewöhnlich nur je vier Farben, also zweiundfünfzig Karten, zu einem Spiel vereinigte) ist in den gut erhaltenen Exemplaren von ungemein kräftiger und lebensfrischer Ausführung des Stiches, die Druckerfärbung tiefer als gewöhnlich, die Kartenfarbe mit der Schablone nachher aufgedruckt. Die Unterscheidungszeichen der sechs Kartenfarben, welche nach deutscher Art der lebendigen Natur entnommen sind (1. Rosen, 2. Cyklamen, 3. Wilde Menschen, 4. Vögel, 5. Hirse und Glentiere, 6. Löwen und Bären) und die Figurenkarten jeder Farbe (König, Dame, Ober, Unter) gaben dem Stecher Anlaß zu der mannigfaltigsten Betätigung seiner Meisterschaft und er bewegte sich in diesem weiten Gebiete stets mit gleicher Anmut und Sicherheit. — In späteren Blättern zeigt der Kartenstecher einen strengeren, edigeren Stil, den er ebenfalls mit großer Geschicklichkeit handhabt. Man sieht klar: diese feste Technik war das Ergebnis einer langen Schulung, deren Traditionen aus der Werkstatt der Goldschmiede stammen.

Der erste deutsche Stecher, für dessen Zeitbestimmung uns ein sicherer Anhaltspunkt vorliegt, ist der Urheber der Folge von sieben Blättern mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, welche aus der ehemaligen Sammlung Renouvier zu Montpellier 1881 in das Kupferstichkabinett des Berliner Museums übergegangen sind. Es ist das einzige bekannte Exemplar dieser Blätterfolge, deren große kunsthistorische Bedeutung darin besteht, daß sich darunter der älteste datierte Kupferstich befindet, welchen man kennt. Wir führen denselben in getreuer Nachbildung vor (Abb. 3). Das die Geißelung Christi darstellende Blatt ist an dem gotisch verzierten Gebälk in der Mitte des oberen Randes mit der Jahreszahl **MCCCXLVI** (1446) versehen. Wie das Beispiel veranschaulicht, haben wir es hier mit Äußerungen jenes oft übertriebenen Realismus zu thun, welcher die deutsche Kunst jener Tage kennzeichnet. Besonders tritt dieser Zug in den Darstellungen der Marter scenes hervor, wo Henker und Kriegs-

*) Bartsch, P. Gr. X, 80 ff.; Passavant, P. Gr. II, 70 ff. u. 247; M. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielfarten, Dresden 1885; W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. X, 128 ff.

knechte zu schildern waren, deren rohe und gemeine Erscheinung oft bis an die Grenze unfreiwilliger Komik geht. Der Meister, dem diese Stiche gehören, zeigt eine Reihe von ausgeprägten Eigentümlichkeiten: kurze Gestalten mit dicken Köpfen, platte Füße, oft in Voluten geringeltes Haar, häßliche, ja grimassenhafte Gesichtszüge. Dabei aber verrät er die lebhafteste Empfindung und bei aller elementaren Einfachheit seiner Technik doch ein gewisses Geschick in der Zeichnung und im Ausdruck. Für die Behandlung sind namentlich die kleinen kurzen Stricheln charakteristisch. Modellierung, Schattengebung, Perspektive sind noch im höchsten Grade mangelhaft. Einzelnes gemahnt unverkennbar an die Goldschmiedetechnik. Da uns über die Heimat des Künstlers jede schriftliche Andeutung fehlt, sind wir in dieser Hinsicht auf den Stilcharakter seiner Arbeiten hingewiesen. Dieser deutet auf den Zusammenhang mit der niederrheinischen Schule.

Festeren Boden gewinnen wir durch die Betrachtung der den folgenden Dezennien angehörigen Meister. Da tritt zuerst Nürnberg hervor, als die mutmaßliche Heimat eines höchst fruchtbaren Stechers, von dessen Tätigkeit viele hundert Blätter und Blättchen zeugen. Man hat für ihn, bis wir Bestimmteres über seine Persönlichkeit wissen, den Namen „Meister des heiligen Erasmus“ vorgeschlagen, weil auf einem seiner Stiche, von dem die Kupferplatte sich erhalten hat,*) das Martyrium jenes Heiligen dargestellt ist. Als Kulminationspunkt seiner Wirksamkeit muß die Zeit um 1450 angenommen werden. Die Stiche des Meisters, welche sich größtenteils in süddeutschen Sammlungen, besonders zahlreich im Germanischen Museum zu Nürnberg vorfinden, tragen zwar ein durchaus primitives Gepräge mit manchen Unbeholfenheiten und Absonderlichkeiten; aber sie bekunden eine selbständige Kraft von unverkennbarer Eigentümlichkeit. Leicht zu merkende Züge seiner Hand sind die fast rechtwinkelig herabgezogenen Mundwinkel, die horizontalen Stirnfalten und schwarzen, in die Ecke geschobenen Augensterne. Für den Zeitpunkt um die Mitte des Jahrhunderts zeugt u. a. der beginnende knitterige Faltenwurf. An Stelle der in rundliche Backen („Baddeln“) auslaufenden Tracht der Figuren des „Meisters der Spielkarten“ zeigt sich ein schlichteres Kostüm, gürtellos bei den Frauen, weit und bauschig bei den Männern. Außer den typischen Gegenständen aus dem Neuen Testament, den Martyrien und Heiligenfiguren, umfaßt das Werk des Meisters auch eine Anzahl streng und kräftig gestochener Ornamentmuster, höchst wahrscheinlich für Goldschmiede bestimmt, mit zum Teil phantastischen, zum Teil der Natur entlehnten Blättern und Blumen.

Von solchen, für praktische Zwecke berechneten Ausnahmen und von der seltsamen Typik der Spielkarten abgesehen, herrscht der kirchliche Gestaltentwurf unbeschränkt. Nun aber fordern auch Welt und Gegenwart ihr Recht. Vollen Einblick in beide gewährt uns ein etwa gleichzeitiger Stecher, den man nach zweien seiner interessantesten Blätter den „Meister der Liebesgärten“ nennt. Das größere derselben ist auf unserer Tafel reproduziert. Hier weht ein Hauch von burgundisch-flandrischer Luft.

*) Im vorigen Jahrhundert im Kabinett Silberrad, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg. Vergl. Chr. Gottl. v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte II (1776), 199; M. Lehrs, Der Meister mit den Vandrollen, Dresden 1886, S. 16 ff.; desj. Katalog d. German. Museums, S. 13 ff. und W. Schmidt, Repertorium X, 137 ff. sowie desj. Zinfunabeln, S. 4 ff.



Der große Liebesgarten. Kupferstich; niederländisch.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

Die höfische Sitte, der Luxus in Trachten und Geräten, der Sinn für Natur und weltliche Lust, wie sie am Hofe Philipps des Kühnen sich entwickelt hatten und von dort zunächst auf die Niederlande übergingen, finden ihren Ausdruck in dieser gestaltenreichen Komposition. Wir dürfen den Urheber derselben deshalb aber nicht, wie es früher geschehen (Passavant II, 252), zu den Niederländern zählen. Denn auch in Deutschland haben alle jene charakteristischen Lebensformen, Trachten und Sitten, besonders nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, ihre Verbreitung gefunden und



3. Geißelung Christi; Kupferstich aus der Passion von 1446.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

man weist unseren Meister neuerdings mit überzeugenden Gründen der niederrheinischen Stechergruppe zu. Hauptblätter von ihm finden sich im Germanischen Museum (Stücke einer Passionsfolge; Lehrs, Katal. S. 11), im Städelschen Institut (Auferstehung Christi), in der Sammlung Arenberg zu Brüssel, in Amsterdam, Berlin und a. a. O. Der (in unserer Nachbildung etwas verkleinerte) „Große Liebesgarten“ führt uns in den Vorstellungskreis der Minnepoesie und des Minnelebens, aus welchem die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance im Norden wie im Süden so häufig schöpfte. Die Szenerie bildet ein blumiger Wiesenplan, in dessen Mitte, am Rande eines Bächleins, ein sechseckiger Tisch mit allerhand Erfrischungen, Früchten und der-

gleichen steht. Ringsherum sind sechs Paare von Damen und Herren in heiterer Unterhaltung versammelt: das Pärchen links im Vordergrund spielt Karten; rechts daneben sitzt eine mit phantastischem Blumenschmuck aufgeputzte langgelockte Schöne und lauscht, mit der Laute in der Hand, den Worten des über die Bank vorgeneigten Herrn, der ihr aus einer Schriftrolle vorzulesen scheint; im Mittelplan reicht ein dritter Kavalier seiner auf ihn zuschreitenden Dame aus dem geöffneten Deckelgefäß eine Erfrischung dar u. s. w. Dazwischen bewegt sich am Boden wie in den Lüften allerhand wildes und zahmes Getier. Den Abschluß des Plans bildet ein dichtes Gehölz, über dem zwei betürmte Burgen in die Lüfte ragen. Es ist der nämliche Apparat, welcher auf zahlreichen Miniaturen, Tafelbildern und Wandgemälden wiederkehrt. Als besonders charakteristische Züge beachte man den reichen Pelzbesatz an den Gewändern, die um das Haupt geschlungene Sattelbinde, die bei dem Kavalier im Mittelgrunde rechts in langen Zaddeln herunterhängt, die alten häßlichen Gesichter der meisten Figuren, die sehr ungeschickte Wiedergabe ihrer Stellungen und Bewegungen, die in langen Parallellinien sich herabziehenden, unten dreieckig gebrochenen Faltenmassen. Die Technik des Stiches ist eine noch höchst primitive. Die zarte Strichführung folgt nur ganz im allgemeinen den Formen und Rundungen der Gestalt; die größten Tiefen sind mittels Kreuzlagen verstärkt. Das Erdreich ist durch kurze senkrechte Striche dargestellt, vielleicht um den Rasen anzudeuten, auf dem eine Menge größtenteils stengelloser Blumen wachsen.

Ebenfalls niederrheinisch, wahrscheinlich kölnisch ist das anmutige Blatt eines anderen anonymen Meisters, die in Halbfigur dargestellte Madonna auf der Mondichel, welche wir nebenstehend (Abb. 4) reproduzieren.* Die Madonna ist mit einem perlenbesetzten Untergewand und Mantel bekleidet und drückt voll Härlichkeit das Kindchen an sich, das mit beiden Händen einen Rosenkranz hält. Aus den oberen Ecken, rechts und links von der mit Sternen besetzten Krone der Himmelskönigin, neigen sich zwei Engel herab und halten den großen Rosenkranz, welcher das Rund der Mondichel umgibt. Das liebliche Blatt atmet durchaus den Geist der kölnischen Schule und ist unzweifelhaft das Werk eines bedeutenden Meisters. Die Herausgeber der Weigelschen Sammlung setzen es in die sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts.

Das ist die Zeit, in welcher nun auch der erste und bedeutendste Monogrammist der deutschen Stecher Schulen des Jahrhunderts wirkte, der „Meister E. S. von 1466.“ Er hat den Gebrauch, in dieser Weise mit Buchstaben zu bezeichnen, eingeführt, um dadurch eine Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung seiner Stiche zu schaffen. Außer der Jahreszahl 1466 findet sich auf mehreren seiner Blätter auch

1466 • E • 1466 • S •

das Datum 1467, auf einem (der heil. Barbara) das Jahr 1465. Über die Persönlichkeit dieses phantasiereichen und mit feinsten Empfindung begabten Meisters ist man noch zu keinem gesicherten Ergebnis gelangt. Als sein Familienname

*) Nach dem Stich von W. Unger bei Weigel und Zistermann, Anfänge der Druckerkunst, Band II, Nr. 424. Das Blatt kam 1872 an Holloway in London und befindet sich jetzt bei Edmund Rothschild in Paris.

wurde Stern, Stecher, Stecklin u. a. angenommen und kürzlich, besonders aus technischen Gründen, der Beweis zu führen gesucht, daß wir in ihm den kaiserlichen



4. Madonna auf der Mondichel. Kupferstich; niederrheinisch.
(Sammlung E. Rothschild in Paris.)

Münzmeister und Stempelschneider Erwein vom Stege zu erkennen haben sollen;*) doch für keine dieser Vermutungen gelang es bisher zwingende Beweisgründe

*) Alfr. v. Wurzbach, Zeitschrift f. bild. Kunst 1884 (XIX), 124 ff.; vergl. M. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten, S. 9 ff.; W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. VII, 490 und X, 130.

E. v. Lützow, Kupferst. u. Holzschn.

vorzuführen. Dagegen hat sich die Ansicht Passavants (P. Gr. II, 40), daß der Meister von Geburt und Schule Oberdeutscher war, mit wachsender Evidenz als richtig herausgestellt. Dafür sprechen zunächst die zahlreichen Wappen schwäbischer und ober-rheinischer Adelsgeschlechter (Zollern, Werdenstein, Fürstenberg, Rappoltstein, Gramweil, Castell u. a.), welche sich auf seinen Blättern, besonders auf den von ihm gestochenen Spielkarten, finden. Die Thätigkeit des Künstlers wird hiernach speziell im Ober-rheinthal und im Elsaß zu lokalisieren sein. Daraus erklärt sich auch das wiederholte Vorkommen des österreichischen Bindenschildes auf den Blättern des Meisters E. S., welches manchen veranlaßt hat, seine Heimat in Österreich zu suchen. Die österreichischen Vorlande reichten in jener Zeit bis nahe an den Rhein hinan. Im Elsaß wie im Breisgau hatte Österreich Besitzungen, und namentlich ist es der Breisgau, welchen man bei der Bestimmung der Heimat des Meisters in erster Linie zu berücksichtigen hat. Dafür lassen sich vorzugsweise sprachliche Gründe in die Waagschale werfen. Die Orthographie der Inschriften auf den Stichen des Meisters E. S. weist nach Südwestdeutschland; es ist die mittelhochdeutsche Schreibweise, welche im oberen Rheinthal damals noch herrschte, während sie in Bayern, in Nürnberg und Umgebung schon verdrängt war. Hiermit stimmt auch der Stilcharakter des Meisters am besten überein. Dieser bezeugt eine starke Beeinflussung durch die flandrische Kunst im Sinne der van Eycks und ihrer Nachfolger. Wir brauchen deshalb keinen Aufenthalt des Künstlers in den Niederlanden zu statuieren, obwohl derselbe keineswegs ausgeschlossen ist. Die niederländische Kunstweise fand in Oberdeutschland zuerst Eingang; sie beherrscht von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an die Tafelmalerei, früher bereits die Buchillustration und nun auch den Kupferstich. Der Empfindungstiefe und dem Gedankenreichtum der Deutschen gesellt sich der flandrische Realismus, der Sinn für Formvollendung und Glanz der Technik. Das sind die Grundeigenschaften des Meisters E. S. und zugleich die seines großen Geistesverwandten und Nachfolgers, des Kolmarer Meisters Martin Schongauer. Beide stehen sonach örtlich und geistig im Zusammenhang.

Das Werk des Meisters E. S., welches bei Passavant (mit Inbegriff der Schule) 212 Nummern zählt, läßt sich nach Lehrs auf mindestens 400 Blätter berechnen. Es umfaßt alle damals gangbaren Stoffkreise religiöser und weltlicher Natur: die Bibel vom Sündenfall bis zum Johannes auf Patmos, die Madonna in über dreißig Variationen, die Passion (Lehrs, Repertorium IX, 150 ff.), die Evangelisten und Apostel in mehreren Folgen, zahlreiche Heiligenbildchen, Wappenfiguren, Szenen im Genre der Liebesgärten, verschiedene Kartenspiele, ein phantastisches Figurenalphabet (in Faksimile reproduziert nach den im Münchener Kupferstichkabinett befindlichen Originalen von J. B. Oernetter), Ornamentblumen u. a. m. — Beachtenswert sind hiervon in erster Linie die beiden vom Jahre 1466 datierten Stiche des wunderthätigen Madonnenbildes von Einsiedeln (Bartsch Nr. 35 und 36), welche der Meister auf einer nach diesem vielbesuchten Gnadenorte unternommenen Wallfahrt, wie man meint, auf Veranlassung des damaligen Stiftskapitulars von Einsiedeln, des bekannten Humanisten Albrecht von Bonstetten, ausgeführt haben soll. Auf dem größeren, von uns (Abb. 5) reproduzierten Blatte (B. 35) steht an dem Bogen unter der Jahreszahl und dem Buchstaben E: „dis ist die engelwichi (Engelweibe) zu unser lieben frouwen zu den



5. Die große Madonna von Einsiedeln. Kupferstich vom Meister E. S.
(Hofbibliothek in Wien.)

einfließen auf *gracia plena*.“ Höchst selten ist auf einem so beschränkten Raume (7" 9" hoch, 4" 8" breit) eine solche Fülle von Gestalten in gleich geschickter Anordnung untergebracht



6. Thronende Madonna. Kupferstich vom Meister G. C.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

und mit solcher Mannigfaltigkeit der Motive, Schönheit der Zeichnung und Empfindungstiefe durchgeführt worden, wie in dieser bewunderungswürdigen Komposition. Das kleinere Blatt (B. 36) stimmt nur in der Hauptgruppe der Madonna mit dem Engel und

dem heiligen Meinrad, welche Kerzen halten, im wesentlichen mit dem größeren Stich überein und fügt über dem Haupte der Jungfrau noch die Taube hinzu; dagegen



7. Das Schweißstuch Christi. Kupferstich vom Meister E. S.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

sehen die unten knieenden Pilgergestalten, und an Stelle des figurenreichen Engelchors, welcher auf dem größeren Blatte die über der Brüstung erscheinende Dreieinigkeit umgiebt, sehen wir auf dem kleineren Stiche nur Gottvater und Christus allein

auf Wolken schweben; auch trägt das kleinere Blatt kein Monogramm, nur die Jahreszahl 1466. Schon diese Unterschiede der Blätter zeigen, daß es sich jedenfalls um eine sehr freie Nachbildung des berühmten Gnadenbildes handelt und daß der Meister selbst, der die Stiche jedenfalls auch an dem Wallfahrtsorte feilbieten ließ, dem größeren und viel wertvolleren Blatt allein die volle Beglaubigung seiner Marke hat zu teil werden lassen. — Mehrere andere Arbeiten von seiner Hand tragen das Monogramm und die Jahreszahl 1467. Wir führen zwei derselben in Reproduktionen vor (Abb. 6 u. 7): eine liebliche thronende Madonna, von anbetenden Engeln umringt, unter prächtigem Baldachin, aus welchem die Taube des heiligen Geistes hervorschwebt (Passavant, P. Gr. II, 55, 143), und das Schweißtuch mit dem Haupte Christi, von Petrus und Paulus gehalten (B. 86), letztere zwei Gestalten von wuchtigem Ernst und großartiger Lebendigkeit; der Christuskopf steht in der Ausführung nicht auf gleicher Höhe. — Von den übrigen, meistens unbezeichneten Blättern des Meisters sind noch besonders hervorzuheben: die Passionsfolge (12 Bl. vollständig vorhanden in Gotha und in Dresden); der heilige Georg zu Fuß (Passav. 171); die aus 11 Bl. bestehende Folge der „Ars bene moriendi“, nach Lehrs (Repertorium XI, 51 ff.) das Vorbild aller xylographischen Ausgaben dieses weitverbreiteten Erbauungsbuches; sodann die schöne Pietà im British Museum (Wiltshire II, H, 29), die wir nebenstehend reproduzieren (Abb. 8); ferner das runde Blättchen: „Der Heiland segnet die heilige Jungfrau“ (B. 87); die Anbetung des Kindes (B. 13); die Madonna als Himmelskönigin, mit dem Kinde thronend, zwischen zwei Engeln (B. 34); der heilige Johannes auf Patmos (P. 161, 162); das Martyrium des heiligen Sebastian (B. 75—77); die heilige Barbara (B. 81); der Wappenstein mit den Passionswerkzeugen (B. 88); sodann von den weltlichen Gegenständen: das Konzert (P. 188); die Dame mit dem Schalksnarren (P. 192); endlich das groteske Alphabet und die beiden Kartenspiele, das größere und das kleinere, mit ihren geistvoll gezeichneten Figuren, Vögeln, Blumen u. s. w.

Der Technik des Meisters E. S. hat schon A. Bartsch eine sorgfältigere Analyse gewidmet, als er sie sonst von den älteren Meistern zu geben pflegt. Und in der That besitzt der Stil dieses Stechers ein ganz persönliches Gepräge. Seine Köpfe sind etwas zu groß im Verhältnis zu den Figuren, die Nasen lang und fein, die Augäpfel klar und bestimmt gezeichnet, die Haare häufig in Schlangenwindungen herabhängend, Hände und Füße sehr lang. Häufiger, als man es anderswo bei einem gleichzeitigen Stecher sieht, verziert er die Gewänder mit einer Bordüre, welche zwischen zwei Bandstreifen eine Reihe von Sternchen zeigt. Im allgemeinen herrscht bei ihm die knapp anliegende Tracht der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Seine Bäume sind kugelförmig. Seine Sticheführung ist von außerordentlicher Delikatesse. Er schattiert mit feinen, unterbrochenen, selten gebogenen, immer sehr dicht gezogenen Strichen und läßt die dunkeln Partien gegen die hellen in außerordentlich feinen Pünktchen ausgehen. Die tieferen Schattentöne sind durch Kreuzlagen hergestellt, welche sehr spitzwinkelige Rauten bilden; niemals durchkreuzen sich die Linien in rechten Winkeln.

Wenn es Bartsch an der Hand dieser Beobachtungen gelungen war, eine beträchtliche Zahl von unbezeichneten Stichen dem Meister zuzuweisen und so den Grund zu seiner wissenschaftlichen Charakteristik zu legen, so hat die neuere Forschung mit

vielm Glück auf diesem Fundamente weitergebaut und uns auch in die Entwicklung des Meisters Einblick verschafft. Es ist nicht anders denkbar, als daß zu einer so umfassenden Tätigkeit, wie sie das Werk des Meisters E. S. bezeugt, mehrere Dezennien erforderlich waren. Der Anfang seines Wirkens muß bis gegen den Anfang der fünfziger Jahre zurückreichen, da der um jene Zeit blühende „Meister des heiligen Erasmus“ noch Stiche aus der frühesten Zeit des E. S. kopiert hat.*) Die Passion, der heilige Georg zu Fuß, die Blätter der „Ars bene moriendi“ fallen in diese



8. Pietà. Kupferstich vom Meister E. S.
(London, British Museum.)

Kategorie. Die „unverhältnismäßig großen, etwas oblongen Nymphen, die stereotype Kopfneigung nach der linken oder rechten Schulter, die fingerartig langen Beine und stark eingezogenen Hüften, die Zeichnung der Bäume, welche Schwämmen gleichen, die man auf Äste gespießt hat.“ das sind, nach Lehrs, Kriterien der Jugendzeit des Meisters. Den Ausgang der Tätigkeit desselben dürfen wir mit dem Jahre 1467 annehmen. In manchen Blättern, die aus dieser späteren Zeit stammen, erreicht seine Technik, namentlich in der Wiedergabe von Stoffen und ähnlichen Details, einen

*) W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. X, 137; M. Lehrs ebend. XI, 52.

farbigen Reiz, welcher uns an den Glanz des Brokats, an das Blinken der Waffen und Geschmeide auf den Bildern der flandrischen Maler erinnert.

Man kann von keiner eigentlichen Schule des Meisters E. S. reden; aber die Zahl seiner Nachfolger und Kopisten ist enorm; in Stich, Holzschnitt, Niello und sonstigen Vervielfältigungsarten wurden seine Blätter nachgeahmt, Motive aus ihnen entlehnt, ganze Folgen in eine andere Technik übertragen; auch in Italien wurden seine Stiche viel kopiert und benutzt, z. B. für die unter dem Namen Baccio Balbini gehenden Sibyllen und Propheten (Repertorium f. Kunstwiss. X, 99); es giebt kaum ein Blättchen von seiner Hand, welches nicht durch irgend einen oft recht schwachen Imitator wiederholt worden wäre; in manchen dieser Arbeiten mag man auch die Werke von Gesellen erblicken, welche unter den Augen des Meisters in seiner Werkstatt beschäftigt waren.

Aus der Menge dieser dunklen Gestalten, über welche die Geschichte schweigt, hebt sich ein Kollektivname hervor, hinter dem lange ein bedeutender Künstler gesucht worden ist, bis man seinen wahren Wert erkannte: der sogenannte „Meister mit den Bandrollen,“ oder mit den „Schriftbändern,“ wie man auch wohl vorgeschlagen hat.*) Auf einem der ihm zugeschriebenen Stiche findet sich die Jahreszahl 1464, weshalb ihn Passavant einfach nach diesem Datum benennen wollte. Man weist dem Stecher gegenwärtig etwa sechzig Blätter zu. Von diesen haben sich aber die meisten als Kopien, und zwar vornehmlich nach dem Meister E. S., herausgestellt, und das ganze Gepräge der dem Bandrollen-Meister zugehörigen Arbeiten hat so viel Handwerksmäßiges, daß wir darin keine schöpferische Persönlichkeit, sondern nur die geistlosen Kopistenhände irgend „einer weltabgeschlossenen, von den großen Kunstströmungen unberührten Werkstatt“ erkennen können. Aus dem Dialekt der häufig auf diesen Blättern angebrachten Inschriften darf gefolgert werden, daß die Heimat des Bandrollen-Meisters am Niederrhein zu suchen ist. Außer dem Meister E. S., von dem er u. a. verschiedene mit der Jahreszahl 1467 versehene Originale benutzte, hat der Kopist auch die Arbeiten des „Meisters des heil. Erasmus,“ die des sogenannten „Meisters der Sibylle“ (Passav. II, 68), den „Meister der Spielkarten,“ die Holzschnitte der „Biblia pauperum“ und unter anderen auch verschiedene italienische Vorbilder für seine Nachahmungen und Kompilationen verwertet. Auch dem Stiche mit der Jahreszahl 1464 liegt eine fremde Komposition zu Grunde, nämlich ein Holzschnitt, welcher dasselbe Datum trägt. Wir begnügen uns, die Art dieses Stachers durch zwei besonders interessante Beispiele zu illustrieren. Das eine ist das berühmte Blatt des apokryphen Meisters „P von 1451,“ die stehende Madonna auf der Mondichel (Passav. II, 7, 1), welche vor dem Bekanntwerden der Passion v. J. 1446 lange für den ältesten datierten Stich galt.**) Die Bezeichnung auf dem früher der Weigelschen Sammlung angehörigen, 1872 um einen enormen Preis an Herrn Eugen Felix übergegangenen, jetzt aber nicht mehr in dessen Besitz befindlichen Abdruck

*) Passavant, P. Gr. II, 9 ff.; M. Vohs, Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886. Der von Duchesne herrührende Name „Maitre aux banderoles“ wird mit „Bandrollen-Meister“ im Deutschen allerdings nicht richtig wiedergegeben; die Bezeichnung hat sich jedoch so sehr eingebürgert, daß wir sie auch hier beibehalten.

**) Weigel und Zistermann, Anfänge der Druckkunst, Bd. II, S. 335—336, Nr. 406.

erwies sich als gefälscht. Wir legen unserer Reproduktion den neuerdings bekannt gewordenen Druck der Riccardiana in Florenz zu Grunde; dieser ist ohne jedes Datum und Monogramm, und das Blatt ergiebt sich in Formen und Technik als ein unverkennbares Werk des „Meisters mit den Bandrollen“, der im vorliegenden Fall einen älteren Holzschnitt und einen Stich von dem „Meister der Spielkarten“ für sein Werk benutzt hat. An Stelle der vier Engelgruppen mit den für den Meister charakteristischen Schriftbändern zeigt der in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek bewahrte Holzschnitt*) die vier Evangelisten-Symbole, gleichfalls mit Spruchbändern; die Haltung der Madonna und besonders die des Kindes, Flammenglorie und Mondsfichel stimmen durchaus überein. Dem „Meister mit den Spielkarten“ ist die eigentümliche Krone der Madonna mit den Tauben und dem hohen, zackigen Ornament entlehnt. Die Technik des Bandrollenmeisters erkennt man leicht an den kurzen, geradlinigen, schräg geführten Querschraffierungen. Für seine Formengebung ist besonders der Typus der Madonna mit der stark hervortretenden langen Nase, den kleinen Augen, den vollen Lippen und dem zurückgestrichenen Haar, das Jesuskind mit seinen schneckenförmigen Böckchen und dem alten Gesichtsausdruck, der auch bei den Engeln wiederkehrt, endlich die schwache Zeichnung der Hände und Füße charakteristisch. — Das zweite von uns reproduzierte Blatt des Bandrollen-Meisters ist die zuerst von Fr. Lippmann**) publizierte „Gefangennahme Christi.“ Sie gehört zu einer Folge der Passion, welche höchst wahrscheinlich den Blättern des „Erasmus-Meisters“ nachgebildet wurde. Wenigstens haben sich zwei der Stiche dieses Künstlers, welche man früher bloß für andere Plattenzustände der Nachstiche hielt (der Gekreuzigte und die Auferstehung), als Vorbilder der Passionsdarstellungen des Bandrollen-Meisters herausgestellt. Die technische Ausführung der „Gefangennahme Christi“ läßt den Urheber der „Madonna auf dem Halbmond“ leicht wiedererkennen, erscheint nur um einen Grad handwerksmäßiger und derber, vornehmlich in den tief und breit eingegrabenen Umrißlinien.

Besonders interessant ist der von H. Hyman's erbrachte Nachweis, daß eines der Blätter des „Meisters mit den Bandrollen“ die Komposition der „Kreuzabnahme“ von Rogier van der Weyden in der Madrider Galerie wiedergiebt.***) Die von dem belgischen Autor daran geknüpfte Hypothese, daß Rogier selbst der uns unbekannte Stecher sei, bedarf nach dem heutigen Stande der Forschung keiner Widerlegung mehr.†) Aber die Thatfache bleibt bestehen: der Stecher hat das berühmte Bild Rogiers nachgebildet, freilich ungeschickt und roh, mit Hinzufügung von zwei abscheulich verzerrten Schächergestalten, doch in allen wesentlichen Punkten der Anordnung so getreu, daß wir nicht daran zweifeln können, er habe die Komposition, sei es im Original, sei es in einer Kopie, vor Augen gehabt. Daß wir in den Stichen wie in den Holzschnitten

*) W. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes, Nürnberg, Nr. 110.

**) Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen VII, 79.

***) Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bruxelles 1881, pag. 261 ff. — Eine Faksimile-Nachbildung des Stiches findet sich im Verzeichnis der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg. (1878.)

†) Alfr. v. Wurzbach, Kunstchronik 1882, Sp. 441 ff.; Lehms, Meister mit den Bandrollen, S. 1.

der ältesten Zeit überhaupt weit häufiger, als man es früher gedacht, Nachbildungen von Werken der Malerei und der Plastik, bisweilen von Originalen bedeutender Meister besitzen, darf jetzt als ausgemacht gelten. Es ergibt sich das vielfach schon aus dem argen Mißverhältnis zwischen der durchdachten Komposition und der elenden Reproduktion.*) Aber man darf deshalb natürlich nicht annehmen, daß für jene alten Stecher und Holzschnneider die Reproduktion als solche der Zweck ihrer Arbeit gewesen sei, wie für den vervielfältigenden Künstler der modernen Zeit. Sie nahmen eben ihre Vorlagen für die Heiligtumsware, wo sie sie fanden, und nur wenigen war es gegeben, selbst die Erfinder ihrer Zeichnungen zu sein.

Wir heben aus der Zahl der anonymen Meister und Monogrammisten vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts noch zwei hervor, deren Schaffen wenigstens im Großen einen vorwiegend originalen Stempel trägt: den sogenannten „Meister des Hausbuches“ und den „Meister des Schwabenkrieges.“ Beide sind neben dem Meister E. S. und Martin Schongauer die bedeutendsten deutschen Kupferstecher jener Zeit.

Der „Meister des Hausbuches“ führt diesen Namen von einem im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg befindlichen illustrierten Buche,**) dessen Zeichnungen mit den Stichen dieses Künstlers übereinstimmen. Früher wurde er, ohne genügenden Grund, der „Meister von 1480“ oder auch wohl der „Meister des Amsterdamer Kabinetts“ genannt, weil sich die größte Anzahl seiner sehr seltenen Blätter in der dortigen Sammlung befindet. Ihn deshalb für einen Holländer zu halten, liegt kein Grund vor. Auch die Beziehungen zu den Flandern, welche Passavant (P. Gr. II, 255) betonte, fallen bei ihm nicht stärker in die Augen, als bei manchen anderen Stechern der Epoche. Das für die süddeutsche Familie Goldast angefertigte „Hausbuch“ trägt vielmehr in Zeichnung, Tracht der Figuren und manchen charakteristischen Details, z. B. den wiederholt als Wappenzeichen vorkommenden württembergischen Hirschgeweißen, ein entschieden oberdeutsches Gepräge***) und daselbe gilt von den bisher unter dem Namen des Amsterdamer Meisters gehenden Stichen, die sich auf den ersten Blick als die Werke einer hervorragenden Künstlerkraft darstellen. Es ist bezeichnend für ihn, daß er auch als Kupferstecher den weltlichen Stoffen eine besondere Vorliebe zuwendet; wir finden hier dieselbe Lebenskenntnis, denselben freien Blick für alle wissenswerten Dinge der Welt, die aus den Bildern des „Hausbuches“ hervorleuchten. Damit verbindet sich eine schwungvolle Darstellungsweise und ein so feines Schönheitsgefühl, wie es von den Deutschen der Epoche sonst nur Schongauer offenbart, so daß wir es begreifen, wie Passavant, der diese Züge treffend charakterisiert, dazu kam, den Meister

*) W. Schmidt, Denkmale des Holz- und Metallschnittes, Einleitung, S. 1.

**) Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des fünfzehnten Jahrhunderts mit vollständigem Text und skizzierten Abbildungen. Mit einem Vorworte von Dr. A. Eschenwein. Frankfurt a. M. 1887. — Der Titel „Hausbuch“ bezeichnet, wie der Herausgeber mit Recht betont, den Charakter desselben in nicht zutreffender Weise. Das Buch enthält nicht etwa dasjenige, was im Hause gebraucht wird, sondern es giebt Belehrung über den ganzen Umfang des technischen Wissens und Könnens jener Zeit, in Gestalt von Bildern, welche die mannigfachen Erscheinungen, Gebräuche, Formen des Lebens darstellen. Vergl. R. v. Retberg, Kulturgeschichtliche Briefe, Leipzig 1865.

***) M. Lehrs, Katalog des German. Museums, S. 30 und Repertorium f. Kunstwiss. XI, 52 ff.



Gefangennahme Christi; Kupferstich vom „Meister mit den Bandrollen“.

(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

mit Memline in Zusammenhang zu bringen. Auch in Darstellungen biblischen Inhalts bewährt der Stecher die nämliche Lebendigkeit und Originalität der Auffassung und eine zarte Empfindung für Adel und Anmut. Beweis dessen ist u. a. das köstliche kleine Blatt mit der „Heimsuchung Mariä“ (Passav. II, 256, 5). Seine Stichführung ist fein und geistvoll, die Wirkung der Drucke häufig von weichstem Schmelz. — Von den Stichen des Hausbuchmeisters finden sich zahlreiche Kopien, vornehmlich von der Hand des Monogrammisten b x 8. *)

Der letzte der Monogrammisten, die wir hier zusammenfassen, der Meister P W oder P  W, führt uns noch einmal in die niederrheinische Gegend zurück. Er wird nach seinem Hauptwerk auch der „Meister des Schwabenkriegs“ genannt. Nachdem man in ihm lange Zeit einen Oberdeutschen, von einer Seite sogar einen Nürnberger erkennen wollte, hat auch in diesem Falle die sprachliche Untersuchung der Werke des Meisters die Lösung der Heimatfrage gebracht. Der Dialekt der zahlreichen Inschriften auf dem „Schwabenkrieg“ ist kölnisch; auch andere Zeichen sprechen dafür, daß dort nicht nur der Schauplatz der Tätigkeit, sondern auch die Geburtsstätte dieses hervorragenden Künstlers zu suchen ist. **) Der „Schwabenkrieg“ ist schon durch seine Größenverhältnisse einer der merkwürdigsten Stiche jener Zeit. Er besteht aus sechs Querfolio-Darstellungen, welche in zwei Reihen zu je drei Blättern aneinandergefügt eine Bildfläche von über einem Meter Länge und über einem halben Meter Höhe (genau Millim. 1121 : 512) geben. Den Gegenstand der Schilderung *** bildet jener unglückliche Feldzug Kaiser Maximilians I. gegen die Schweizer vom Jahre 1499, den der „deutsche Xenophon“ Wilibald Pirckheimer, Dürers Freund, so lebendig beschrieben und der bekanntlich zu der staatlichen Selbständigkeit der Schweiz gegenüber dem deutschen Reiche geführt hat. Die Darstellung räumt den kriegerischen Ereignissen übrigens nur einen Teil der Fläche ein; sie nehmen dadurch einen mehr episodischen Charakter an und das Ganze macht den Eindruck eines Prospekts oder einer Vogelschau des Kriegstheaters, wie auch in der erklärenden Inschrift auf Bl. 2 angedeutet ist. Der rechts stehende deutsche Text derselben lautet:

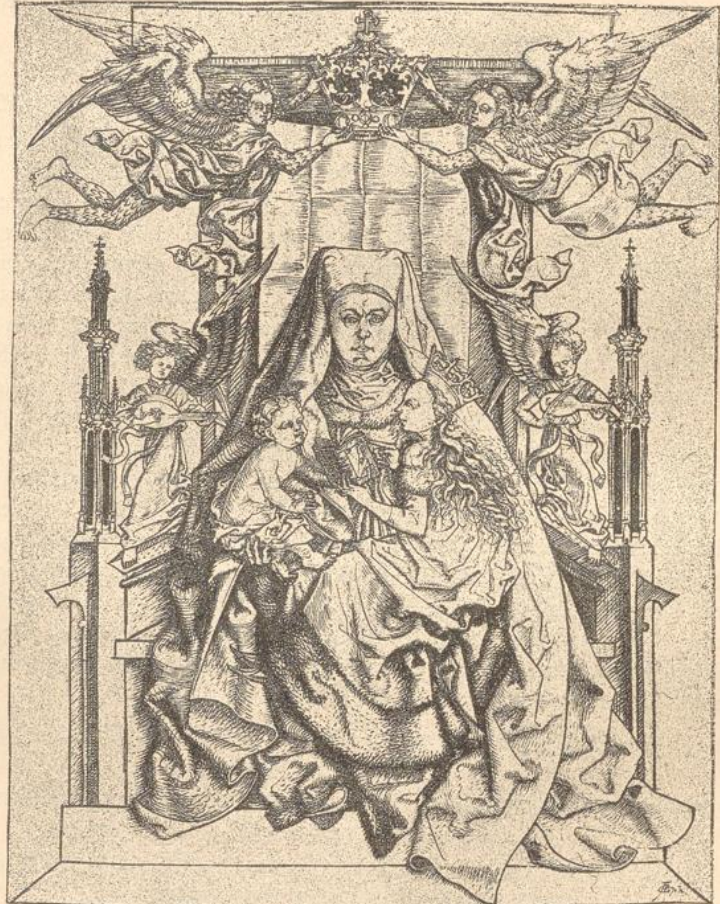
* DIS * IST * DER KRICH * TZWICHSE * DEMRMICHSE * KVNICK *
 VND * DEN * SWEITZER
 * VND * GANSE * LAITSCHAFT * STET * SLOS * VND * DVRFE * IMSWEITZ'
 * LAND * VND * EIN
 * DEIL * FON * SWABE * LAIT * VND * WAIR EIN * S * STAIT * GE-
 TZEICHNIT * DAS IST * DENSWEITZ'
 * VNDWORFE * DASAND' * DERICH * VND * DE' * SPRVICK * VOM
 REIN * VND * THONAW BEIDE

*) Von Sandrart ohne Grund auf Barthel Schön, einen vermeintlichen Bruder Martin Schongauers, gedeutet. Vergl. Passavant, P. Gr. II, 118.

**) W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. X, 131; M. Lehrs, ebend. S. 254 ff.; ders. im Katalog d. German. Museums, S. 55 ff., wo die verschiedenen Abdrücke und Reproduktionen des „Schwabenkriegs“ verzeichnet sind.

*** J. v. Auffer, Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit, 1853, S. 13 ff.; Passavant, P. Gr. II, 159 ff.

Der Meister handhabt den Stichel, besonders in den figürlichen Teilen der Komposition und auch in den zahlreichen kleinen Städtebildern, den Blumen des Vordergrundes und sonstigem Beiwerk, mit großer Zartheit, und seine Zeichnung atmet das volle Leben der Natur. Die landschaftlichen Teile, Bäume, Felsen, Gewässer u. a.,



9. S. Anna selbdritt. Kupferstich vom Meister P. W.
(München, Germanisches Museum.)

erweisen sich als schwächer. Einige der prächtigen Landsknechtgestalten des Vordergrundes, die mit gespreizten Beinen dastehen oder in wildem Anprall auf den Feind eindringen, sind dagegen eines bedeutenden Meisters der Renaissance würdig. In manchen kleinen Menschlichkeiten, die sich nebenher abspielen, lebt ein dem Pieter Brueghel verwandter Geist.

Wie der Meister die biblischen und kirchlichen Stoffe bald mit lebensvollem



10. Loth und seine Töchter. Kupferstich vom Meister P. W.
(Wien, Albertina.)

Realismus, bald mit eigener Poesie und Großartigkeit zu behandeln weiß, das zeigen die von uns reproduzierten Stiche mit „Loth und seinen Töchtern,“ nach dem Abdruck der Albertina (mit austradiertem P, von Bartsch VI, 317 dem Wenzel von Olmütz zugeschrieben) und mit „S. Anna selbdritt,“ nach dem von Lehms (a. a. O. Taf. VII)

publizierten Abdruck im Germanischen Museum (Abb. 9 u. 10). — Derselbe Autor wies unserem Künstler auch mit überzeugenden Gründen die schönsten aus dem fünfzehnten Jahrhundert erhaltenen deutschen Spielkarten zu, das sogenannte „runde Kartenspiel“, von welchem schon Sohm (Kunstblatt 1845, S. 139) in gerechter Bewunderung der köstlichen Blätter sagte: „Die Arbeit ist, sowohl was die Erfindung und Zeichnung als was die Ausführung betrifft, gleich ausgezeichnet und von der aller anderen bekannten Meister abweichend, daher um so mehr zu bedauern, daß wir von dem Urheber nichts weiter wissen, als daß er in Köln oder der Umgegend zu Hause war.“ Auf dem Titelblatt befinden sich nämlich die drei Kronen des Kölner Stadtwappens und die Aufschrift: SALVE FELIX COLONIA. Das Kostüm stimmt gleichfalls zu dieser Herkunft. Und dasselbe kehrt in den mannigfaltigsten Details genau auf den Blättern des „Schwabenkriegs“ wieder, welche auch das gleiche Wasserzeichen (das gekrönte Lilienwappen) wie die runden Spielkarten tragen und überdies durch die nämlichen Eigentümlichkeiten in der Zeichnung (z. B. der Pferde) und der Beschriften (z. B. in den Formen D und E für D und E) als Arbeiten derselben Hand gekennzeichnet sind. Die Freiheit und Wahrheit in der Auffassung der Natur, von welcher die Blätter des „Schwabenkriegs“ zeugen, findet sich in den Miniaturbildchen der Spielkarten in noch gesteigertem Grade. Besonders die Tierfigürchen, die Papageien, spielenden Häschen u. s. w. sind von der putzigsten Lebendigkeit. Die deutschen Kleinmeister des sechzehnten Jahrhunderts und selbst ein Georg Hufnagel haben kaum etwas Bewunderungswürdigeres geschaffen. — Endlich gehört ihm auch, der unten am Rande stehenden Bezeichnung nach, das schöne, von uns reproduzierte gotische Laubornament (Abb. 11), vielleicht das Vorbild des oben (Abb. 1) abgebildeten Ornaments, welches ganz ähnliche Motive im Gegensinn zeigt. — Daß wir mit dem Meister P P W bereits an der Wende des Jahrhunderts angekommen sind, dafür zeugt ja schon das Datum des „Schwabenkriegs“, und das beweisen zum Überfluß die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Tracht auf den Spielkarten wie auf den Kriegsdarstellungen; einige derselben, z. B. die geschlitzten Ärmel und die breiten Schuhe, kündigen deutlich die Dürer-Burgkmair'sche Formenwelt an. Damit stimmt überein, daß man Reminiszenzen sowohl an den Meister E. S. als auch an Martin Schongauer bei dem Kölner Stecher nachgewiesen hat. Dieser ist ein jüngerer Zeitgenosse des Kolmarer Meisters und ein in mancher Hinsicht ebenbürtiger. Man spürt in ihm bereits den Geist der neuen Epoche.



11. Gotisches Laubornament. Kupferstich vom Meister P. W.
(Wien, Albertina.)

c. Martin Schongauer und seine Schule.

Wenn wir somit, nach dem eben Bemerkten, zeitlich auch einige Schritte rückwärts machen müssen, um den Ausgangspunkt für die Betrachtung Martin Schongauers zu gewinnen, so bezeichnet dieser doch in allem Übrigen einen bedeutungsvoll emporweisenden Abschnitt in der Geschichte der deutschen Kupferstecherei. Das Monogramm M & S ist mehr als eine Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung: es deckt eine künstlerische Persönlichkeit von Fleisch und Blut, deren Namen wir kennen, deren Heimat und Wirkungskreis urkundlich beglaubigt sind, unter deren Augen zahlreiche Gesellenhände schufen, die für die größten Meister fern und nah den geistigen Magnet bildete.

Auch Martin Schongauer, geb. in Kolmar gegen 1450, gest. in Breisach, wahrscheinlich am 2. Februar 1491, wurzelt fest in der künftigen Überlieferung. Er entstammt einem Augsburger Bürgergeschlecht. Sein Vater, Kaspar Schongauer, war Goldschmied und übte zuerst in der schwäbischen Reichsstadt sein Gewerbe aus, zog dann nach Kolmar und erwarb dort 1445 das Bürgerrecht. In der Goldschmiedewerkstatt des Vaters hat „hipsch Martin,“ wie man ihn „wegen seiner Kunst“ nannte, den Grund zu seiner Geschicklichkeit gelegt; der alte Zusammenhang des Kupferstichs mit dem Goldschmiedgewerbe bleibt immer noch in Geltung. Aber dazu gewann der hochbegabte Künstler schon in frühen Jahren eine außerordentliche Meisterschaft in der Malerei. Wer einmal die mächtige, glanzvolle Wirkung seiner „Madonna im Rosenhag“ vom Jahre 1473 verspürt hat, weiß die Stärke seiner malerischen Begabung zu würdigen. Er ist, soviel wir wissen, der einzige Kupferstecher des fünfzehnten Jahrhunderts, der gleichzeitig die Malerei ausgeübt hat. In dieser Kunst mag Kaspar Isenmann, der damals unter den bürgerlichen Malern von Kolmar die erste Stelle einnahm, sein Lehrer gewesen sein. Derselbe war, wie alle hervorragenden Zeitgenossen, vertraut mit der flandrischen Maltechnik und Stilart. Aber zu solcher indirekten Unterweisung erwarb sich Martin Schongauer unzweifelhaft auch eine unmittelbare Kenntnis der niederländischen Kunstweise. Obgleich er dem Rogier van der Weyden, welcher bereits 1464 starb, persönlich nicht mehr hat nahe treten können, so zeigt sich seine Kunst doch mächtig beeinflusst durch den großen Brüsseler Meister. Von den Epochen der inneren Entwicklung Schongauers, die wir auf Grundlage der jüngsten Untersuchungen heute wenigstens mit annähernder Sicherheit zu unterscheiden imstande sind, fällt die erste völlig unter diese starke Einwirkung der Flandrer.

Es ist voranzusetzen, daß der Goldschmiedelehrling nicht gleich zum Pinsel, sondern erst zum Grabstichel gegriffen hat. In der „Madonna auf der Mondichel, von Engeln gekrönt“ (B. 31) dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit seinen ältesten Stich, ja sein frühestes Werk überhaupt erblicken.*) Das Blatt (Abb. 12) zu bezweifeln, liegt kein

*) Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888, S. 7 ff. Außer dieser gehaltvollen Dissertation kommen von der ungemein reichhaltigen Litteratur über den Meister für unseren Zweck vorzugsweise noch in Betracht: Em. Galichon, Martin Schongauer peintre et graveur du XV^e Siècle, Gazette des Beaux-Arts, III (1859), p. 257 ff.; Mfr. v. Wurzbach, Martin Schongauer, Wien 1880; W. Lübke, Schongauer-Studien, Zeitschrift f. bild. Kunst, XVI (1881), S. 74 ff.; L. Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, Repertorium f. Kunstwiss. VII, 31 ff.; W. v. Seidlitz, Martin Schongauer als Kupfer-

zwingender Grund vor, so wenig wie bei zwei anderen Stichen, welche sich durch ihren Stil als derselben Frühzeit angehörig erweisen. Es sind dies der „Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes“ (B. 69) und die „Madonna mit dem Papagei“ (B. 29). Auf den ersten Blick unterscheiden sich die genannten Blätter von den späteren Stichen des Meisters durch die Eigentümlichkeit ihrer technischen Behandlung. „Gewänder wie Fleischteile,“ bemerkt W. v. Seidlitz über die beiden ersteren Stiche treffend, „sind in durchaus gleichmäßiger Technik mittels kurzer, nicht zu feiner und nicht zu dichter Strichelchen, welche bei den Halblichtern in Häkchen übergehen, modelliert; in den tiefsten Schatten sind diese Arbeiten nicht wesentlich verstärkt, dagegen werden sie bis dicht an die höchsten Lichter herangeführt. Die Umrisse sind noch verhältnismäßig wenig betont.“ Auch das dritte Blatt zeigt die nämliche, vorwiegend zeichnerische und lockere Behandlung. Aber dazu kommt hier schon der gelungene Versuch, die Stoffe (der Gewandung und namentlich des Kissens) zu charakterisieren, was diesem Stich einen eigentümlichen Reiz verleiht. Man erkennt darin den Einfluß des Meisters E. S., den wir oben bereits als das eigentliche Vorbild Schongauers im Kupferstich bezeichnet haben und dessen schönste Blätter gerade in den Jugendjahren Martins (1466—67) ans Licht traten. Nahe Berührung des heimatischen Wirkungskreises, Verwandtschaft des Stammes, der Sinnesart und der Technik verbinden die beiden Künstler aufs innigste. — Was den flandrischen Bestandteil in den Jugendwerken Schongauers anbetrifft, so erstreckt sich dieser in erster Linie auf die Typen und den Ausdruck der Köpfe. Namentlich die Maria und der Johannes neben dem Schmerzensmann mit ihren ältlichen, vom tiefsten Gram erfüllten Zügen erinnern schlagend an Rogiersche Gestalten. Anklänge verwandter Art machen sich auch später noch geltend. In der Gesamtauffassung und besonders in der Landschaft verspürt man ebenfalls den flandrischen Einfluß. — Von den drei genannten Jugendwerken zeigen der Schmerzensmann und die Madonna auf der Mondichel noch die beachtenswerte Eigentümlichkeit, daß sie mehr bildnerisch als malerisch gedacht und daher in Halbfiguren von auffallend großen, breiten Formen dargestellt sind. Vornehmlich die Dreifigurengruppe mit dem Schmerzensmann tritt aus der spitzbogig überwölbten Fensteröffnung, in welche sie hinein komponiert ist, in plastischer Rundung hervor. — Die beiden leterwähnten Blätter (B. 31 und 69) haben auch die konventionelle Zeichnung der Wolken miteinander gemein, die wie Wellengekränzel oder Falbelbesatz aussehen. Übrigens blieb die Wolkenbildung auch später eine schwache Seite von Schongauers Grabsticherkunst. Einen Versuch naturalistischer Behandlung zeigt die große Kreuztragung (B. 21).

Verfolgt man Schongauers Entwicklung nun in technischer und formaler Hinsicht weiter, so stößt das Auge zunächst auf eine Anzahl von Blättern, welche den frühesten Jugendwerken in der Behandlung sehr nahe stehen, den Künstler dagegen stilistisch

stecher, ebenda. S. 169 ff. und unter den verschiedenen, früher citierten Abhandlungen von Lehrs besonders dessen Verzeichnis der Sammlung auf Schloß Wolfegg, Repertorium XI, S. 54 ff. — Gute Reproduktionen einiger Hauptblätter von Schongauers Stecherwerk mit Text von Janitsch und Lichtwark bietet die Publikation: Stiche und Radierungen von Schongauer, Dürer, Rembrandt, in heliographischer Nachbildung nach Originalen des k. Kupferstichkabinetts zu Berlin, Berlin 1885 ff. Vergl. auch: Oeuvre de Martin Schongauer, reproduit et publié par Amand-Durand. Texte par G. Duplessis. Paris 1881.



12. Madonna auf der Mondichel. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Hofbibliothek in Wien.)

G. v. Lützow, Kupferst. u. Holzsch.

und geistig vorgeschritten zeigen und die man daher einer Übergangszeit zu dem Stil seiner beginnenden Reife zuschreiben darf. Es gehören dahin vor allen zwei von Schongauers herrlichsten und berühmtesten Kompositionen: die große Anbetung Christi (B. 4) und die von dem jugendlichen Michelangelo kopierte Versuchung des heiligen Antonius (B. 47). Die anmutige, in einen frühmittelalterlichen Gewölbekorb hineingedachte Szene der Anbetung mit der noch durchaus flandrischen Madonna und den reizvollen Ausblicken in die Ferne steht in lebhaftem Gegensatz gegen die abenteuerliche Phantastik des heiligen Antonius, der von seinen teuflischen Peinigern durch die Lüfte entführt wird. Aber die Technik beider Blätter ist durchaus verwandt, in der lockeren Behandlung, der zarten Strichführung und in der nur andeutungsweise Betonung der Details. — Auch das liebliche Idyll der „Flucht nach Ägypten“ (B. 7), mit seiner üppigen, südlichen, flandrischen Bildern entlehnten Vegetation, Dürers Vorbild für die Darstellung im Marienleben, wird nicht lange nach diesen Blättern entstanden sein. — Derselben Gruppe sind ferner der kleine heilige Georg im Rund (B. 51) und das dem Volksleben entnommene Blatt des Marktbauern (B. 88) zuzurechnen. — Auf allen bisher besprochenen Blättern hat das M von Schongauers Monogramm die frühere Form mit den senkrechten parallelen Schenkeln (M), an deren Stelle später die in die Breite gezogene Form (M und M) trat.

Daß der Meister auch zu großartigen figurenreichen Darstellungen dramatischer Natur schon in verhältnismäßig jungen Jahren vorgeschritten ist, beweist sodann das mit Recht hochgepriesene Blatt der großen Kreuztragung (B. 21). Seine Technik ist noch durchaus jene freie, zeichnerische; die Typen erinnern in Formen und Ausdruck an die flandrischen Vorbilder; die Bildung der Gliedmaßen, Extremitäten und Gewandfalten zeigt ebenfalls noch nichts von den charakteristischen Zügen der späteren Zeit. Aber in der Entwicklung der Szene, in der Gruppierung und Verteilung der Massen auf die verschiedenen Pläne der Komposition, in der gewaltigen Entfesselung der Leidenschaften ist der Meister hier schon auf dem Gipfel seiner Kunst angelangt. Die Kriegsknechte mit ihren ans Groteske streifenden Physiognomien und eckigen Bewegungen sind echte Kinder der Passionsbühne. „In schroffem Gegensatz zu ihnen steht die Leidensgestalt des Heilandes, der im Niederstürzen sein schmerzvoll brechendes Auge auf den Beschauer richtet und doch seine mit Milde gepaarte Würde bewahrt. Dieser Christustypus, die eigenste Schöpfung Schongauers, ist zugleich die früheste Verkörperung der modernen Empfindungsweise, welche in dem Erlöser in erster Linie den Repräsentanten der leidenden Menschheit sieht“ (Seidlitz).

Als Arbeiten ungefähr der gleichen, immer noch frühen Zeit sind aus technischen Gründen folgende zu betrachten: das kleine Blatt mit Christus am Kreuz (B. 22), der seltene Christus am Kreuz mit dem Strahlennimbus (Galichon, S. 334), der kleinere heilige Sebastian (B. 60), die anmutige Gestalt der heiligen Agnes (B. 62) und eine der thörichten Jungfrauen in halber Figur (B. 87). In der Behandlung aller dieser Stiche wiegt noch der zeichnerische Charakter mit den kleinen runden Häkchen in den Halbschatten vor.

Zu den letzten Werken der Übergangsepöche in den entwickelten Stil zählen die beiden Einzelfiguren der Verkündigung (B. 1 u. 2) und das herrliche Blatt des Todes der Maria (B. 33). Die Typen des Rogier van der Weyden und gewisse Nach-

Klänge des grämlichen Ausdrucks der Köpfe lassen sich auch hier noch wahrnehmen. Die Kopie des Todes der Maria von Wenzel von Olmütz, welche das Datum 1481 trägt, und eine andere, im Jahre 1477 angefertigte Nachahmung des sicher nach dem „Tode der Maria“ entstandenen „Christus bei der Magdalena im Garten“ (B. 26) führen zu der Annahme, daß der „Tod der Maria“ in die Mitte der siebziger Jahre fällt. Dies ist der Termin, den wir überhaupt als den Wendepunkt in Schongauers Entwicklung anzunehmen haben. Der „Tod der Maria“, den Vasari preist, den manche für eines der letzten und reifsten Werke des Meisters erklärten, ist in Wahrheit die höchste Manifestation seiner Jugendkraft, reich und lebensvoll, wie keine zweite, von unbeschreiblicher Vollendung in allen Details, in den knöchernen, eckigen Formen und den energischen Umrissen der Figuren den späteren Arbeiten mannigfach verwandt, und doch kein Werk jener völlig abgeklärten Individualität, wie sie aus den Schöpfungen der unmittelbar folgenden Epoche hervorleuchtet.

Das Hauptwerk dieser Epoche ist die Folge der Passion (B. 9—20). Um den Charakter derselben zunächst in technischer Hinsicht zu bestimmen, wie es der Standpunkt dieser Darstellung fordert, so besteht ihr Hauptunterschied von den Blättern der früheren Zeit in dem Hervortreten einer mehr streicherischen Behandlungsweise an Stelle der zeichnerischen. Die zarte, durchsichtige Strichlage wird nicht mehr allein durch jene kurzen runden Häkchen verstärkt, welche das charakteristische Merkmal der Frühzeit Schongauers ausmachen, sondern daneben tritt zur Erzielung dunklerer Schatten die regelmäßige Kreuzschraffierung. Die Mischung von freier Zeichnung und Kreuzlage bildet das technische Kriterium der Passionsfolge. Auch in der bestimmteren, tieferen Föhrung des Konturs manifestiert sich die Technik als ausgesprochene Grabstichelarbeit. — Hand in Hand mit diesen technischen Veränderungen gehen die Umwandlungen in den Typen und in der Empfindungsweise. Die ersteren zeigen sich frei von der flandrischen Beeinflussung. Maria wird nicht mehr mit gealterten Zügen, sondern in mädchenhafter Jugendschönheit dargestellt; Joseph von Arimathia hat sich aus dem unbärtigen Greis in einen kräftigen jungen Mann mit Vollbart verwandelt. Die gestochene Passion geht in dieser Beziehung noch einen Schritt weiter als die gemalte des Museums zu Kolmar, welche auch etwas älteren Datums ist. „Manche Gestalten der gemalten Passion sind, wie es eine Vorliebe der Niederländer war, in Brokatgewänder gekleidet. Schongauer hat die Brokatgewänder von seiner Kupferstichpassion entfernt und so wieder um einen Schritt weiter seine flandrischen Vorbilder verlassen“ (Burdhardt, S. 11 ff.). Auch im Faltenwurf der Gewänder steht der gemalte Zyklus dem Rogier näher als die Kupferstichpassion. Dort wiegen noch die kleinlichen, knitterigen Falten vor, während hier die Faltenlage tief und haushig ist. — Dazu kommt endlich die mehr und mehr ins Weiche und Freundlich-Sanfte gestimmte Empfindungsweise. Charakteristisch dafür ist vornehmlich der jugendlich milde Christus-typus „mit seinen weit geöffneten Augen unter hochgewölbten Brauen, mit dem breiten Nasenrücken, dem kleinen, zwischen aufgedunsenen Backen liegenden Munde, dessen Lippen wulstig hervorquellen, endlich dem zurüctretenden, mit spärlichem Bartwuchs bedeckten Kinn“ (Seidlitz). Unser umstehendes Beispiel, die Kreuztragung (B. 16), erläutert das Gesagte und giebt zugleich eine Anschauung von der dramatischen Lebendigkeit, von welcher die Passionszenen erfüllt sind (Abb. 13). Hier, wo die größten



13. Kreuztragung. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

Gegensätze auf kleinem Raum zusammenstoßen, und wo es namentlich galt, die sanfte Hoheit des Erlösers ins hellste Licht zu stellen, werden seine Peiniger mit aller jener brutalen Roheit ausgestattet, welche in solchen Darstellungen das Erbe der deutschen Kunst ausmachte. — Wir führen als idyllisches Gegenstück dazu die anmutige kleine „Madonna im Hofe“ (B. 32) vor, ein etwa gleichzeitig mit der Passion entstandenes

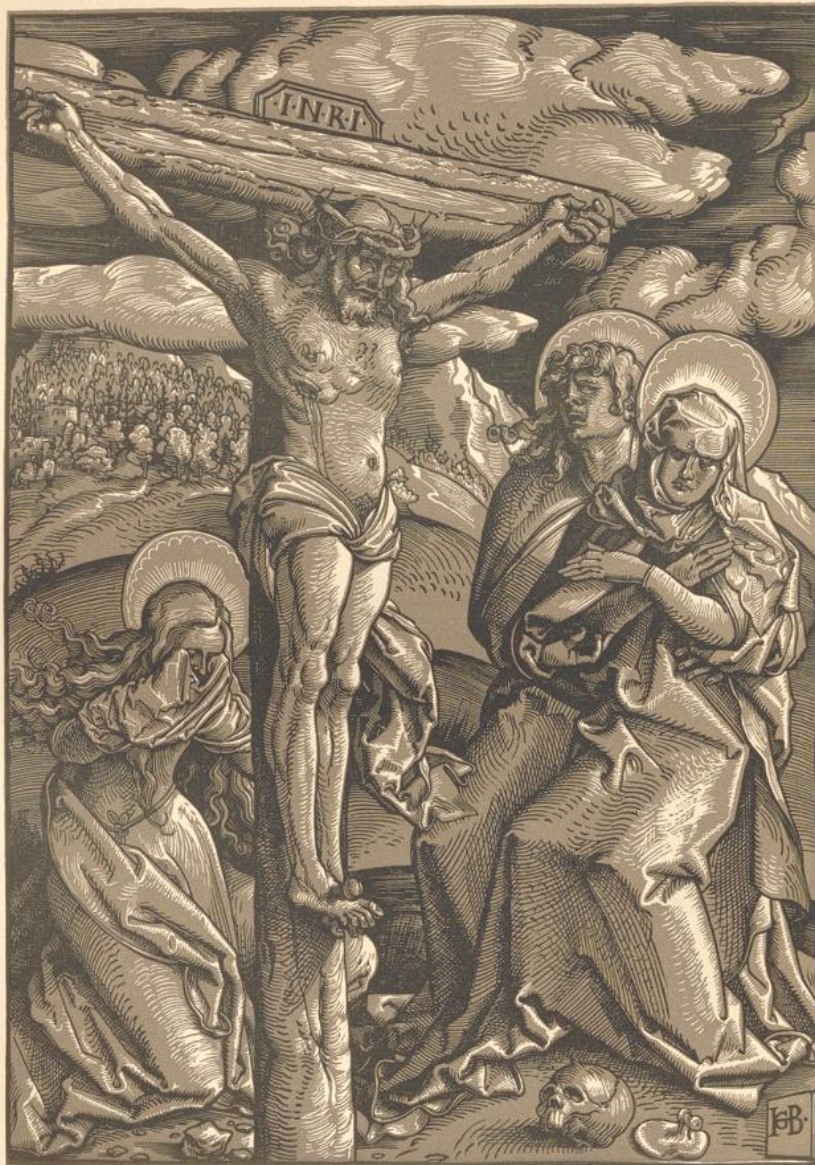


14. Madonna im Hofe. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

Blatt, welches für den Frauentypus des Meisters, wie er jetzt sich herausbildete, bezeichnend ist (Abb. 14). Die milde Freundlichkeit und sonnige Ruhe, welche über dem Ganzen ausgebreitet sind, geben die Grundstimmung des Meisters in dieser Epoche wieder. Hier zeigt auch die Formengebung schon alle für Schongauer charakteristischen

Eigentümlichkeiten: das rundliche Gesichtsoval mit der hohen klaren Stirn, die Schlankheit der Gliedmaßen, die langen, knöchernen Finger, die eckigen, tiefen Gewandfalten. — In dieselbe Kategorie gehören: die kleinere Geburt Christi (B. 5), die Taufe Christi (B. 8), der schon erwähnte „Christus mit der Magdalena“ (B. 26), der heilige Laurentius (B. 56), der Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (B. 23) und die Apostelfolge (B. 34—45). Von der letzteren gilt jedoch, was auch von der Passion zu sagen ist, daß einzelne Blätter nicht gleichzeitig mit den übrigen oder nicht ohne Zuthun von Gehilfen Händen entstanden sind, wie sich aus der Vergleichung ihrer technischen Eigentümlichkeiten ergibt. — Auf allen Stichen seiner mittleren Zeit bedient sich Schongauer des Monogramms mit dem in die Breite gezogenen, mit kurzem mittleren Winkel ausgestatteten M, wie es die beiden von uns reproduzierten Beispiele zeigen.

Die letzte Epoche von Schongauers Thätigkeit, welche in die erste Hälfte der achtziger Jahre fällt, ist die seines vollkommen abgeklärten, zur höchsten Feinheit und Meisterschaft herangereiften Stiles. In technischer Hinsicht wird die hierher gehörige Gruppe seiner Stiche durch die mehr und mehr vorwiegende, schließlich allein herrschende Kreuzschraffierung charakterisiert. Aus dem Zeichner ist jetzt ein virtuoser Stecher geworden, der eine bisher unerreichte Skala von Tönen, vom tiefsten Schatten in malerischer Abstufung bis zum hellsten Licht, hervorzubringen und zu beherrschen weiß. Die Formen runden sich zur lieblichsten Anmut und Weichheit ab. In der Gewandbehandlung treten besonders die sogenannten Augen, jene runden Tiefen in den Faltenenden, wie sie u. a. auch für Peruginos Faltenwurf so bezeichnend sind, als neues Element hervor. Den Übergang zu dieser Gruppe bilden die späteren Blätter aus der Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—86) und die köstlichen, ins Rund komponierten Wappenschilder (B. 96—105), unter denen besonders die mit weiblichen Figuren von höchster Zierlichkeit und Schönheit sind; die wilde Frau mit dem Kinde (B. 100) ist nach der „Tier-Dame“ aus dem kleineren Kartenspiel des Meisters E. S. komponiert, und zwar nach Lehrs (Repertor. XI, 56) die einzige „direkte Nachahmung“ jenes Monogrammistens, welche sich im Werke Schongauers nachweisen läßt. — Ferner gehören in diese Reihe: der segnende Christus (B. 68), der thronende Christus (B. 70), die Anbetung der Könige (B. 6) und das anmutige Blatt mit der Verkündigung (B. 3), auf welchem der Kopf des Engels Gabriel, einer jener lieblichen, für den Meister so bezeichnenden Engelsköpfe mit dem reichen wallenden Lockenhaar und den entwickelten, seelenvollen Zügen, durch Feinheit und Vollendung besonders ausgezeichnet ist; von dem letzterwähnten Blatt existiert eine Kopie, welche die Jahreszahl 1485 trägt. — Den höchsten Rang in der spätesten Entwicklungsphase des Meisters nehmen folgende Blätter ein: der große Christus am Kreuz (B. 25), ebenso hervorragend durch die von tiefer Empfindung befeelten Figuren, wie durch den reichen, malerisch abgestuften landschaftlichen Hintergrund, sodann das von uns (Abb. 15) reproduzierte herrliche, lebenatmende und poesievolle Blatt mit dem heiligen Johannes auf Patmos (B. 55), die vier vielleicht als Vorlagen für Goldschmiede aufzufassenden Evangelisten-symbole (B. 73—76) mit dem besonders charakteristischen, von stiller Seligkeit erfüllten Engel des Matthäus, dann der heilige Michael (B. 58), die edle, schönengewandete Gestalt der heiligen Katharina (B. 65), die kleine stehende Madonna (B. 27), der heilige Antonius



Christus am Kreuz.
Holzschnitt von Hans Baldung Grien.



Christus am Kreuz, Kupferstich von Martin Schongauer.
(Nach L. Hölzner.)



15. Johannes auf Patmos. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Hofbibliothek in Wien.)

der Eremit (B. 46), der heilige Augustinus (B. 61), die in Abb. 17 vorgeführten sich prügelnden Lehrjungen (B. 91) u. a. Auch die beiden größten von Schongauers Ornamentstichen, der Bischofsstab (B. 106) und das Rauchfaß (B. 107), werden mit gutem Recht in die Schlußepoche des Meisters versetzt, weil sie dessen stecherische Virtuosität in ihrem vollen Glanze zeigen.



16. Ornament mit Hopfen. Kupferstich von M. Schongauer.
(Hofbibliothek in Wien.)

Mag auch über manches Einzelne in dieser Aufeinanderfolge der Stiche Schongauers bei der Feinheit und Schwierigkeit der Unterscheidungen immer noch Streit bestehen: im Ganzen ist sie auf äußere und innere Gründe fest gestützt. Wir sehen den Künstler aus der Unbehilflichkeit und Gebundenheit zu dramatischem Leben und sicherer Meisterschaft heranwachsen, und endlich ein Ideal von jener sanften, still beseligten Schönheit hervorbringen, wie es dem Genius des ausklingenden Mittelalters

entsprach. Der männliche Ernst, die Gedantentiefe der Epoche Dürers und Luthers fehlen ihm noch; es fehlt ihm auch das volle Register malerischer Kraft. Aber was aus der erst halberwachten Volksseele seines Jahrhunderts an echter Empfindung sich künstlerisch verklären und mit dem freien Blick in die Natur, wie die Flandrer ihn erschlossen, harmonisch verbinden ließ, das hat er in seiner Weise vollendet ausgeführt. Er bleibt ein Stolz unserer Nation für alle Zeiten.



17. Sich prügelnde Lehrlinge. Kupferstich von M. Schongauer.
(Hofbibliothek in Wien.)

Es ist urkundlich nachgewiesen, daß sich Martin Schongauer die letzten Jahre seines Lebens in Breisach niedergelassen hat (D. Burdhardt, a. a. O. S. 67) und sehr wahrscheinlich, daß er dort vorwiegend, wenn nicht ausschließlich, mit der Ausführung von malerischen Aufträgen beschäftigt gewesen ist. In einer Baseler Gerichtsurkunde



18. Kreuzabnahme. Kupferstich von Ludwig Schongauer.
(Wien, Albertina.)

vom 15. Juni 1489 heißt es ausdrücklich: „Martin Schongauer der Moler burger zu Brisach.“ Die Kupferstecherwerkstatt, in der auch früher schon, zur Seite des vielfach in Anspruch genommenen Meisters, Gehilfen- und Schülerhände thätig waren, mag in Wolmar zurückgeblieben sein. Ludwig Schongauer, ein (wahrscheinlich älterer) Bruder Martins, früher in Ulm ansässig, seit 1486 Bürger von Augsburg, ließ sich

nach dem Tode Martins in Kolmar nieder und übernahm 1492 den Betrieb der Werkstatt (D. Burckhardt, a. a. O. S. 76 ff.). Während von Ludwigs Malereien, trotz mannigfacher Spuren seiner ausgedehnten Thätigkeit, bisher nichts mit Bestimmtheit hat ermittelt werden können, liegen uns eine Anzahl von Stichen mit dem Monogramm L & Z vor, welche ihm zugeschrieben werden dürfen (Passavant, P. Gr. II, S. 115 ff.). Es sind Arbeiten einer etwas unsicheren Hand, welche jedoch eines individuellen Gepräges nicht ermangeln. Die Technik ist durchaus zeichnerisch, mit unregelmäßig geführten Kreuzschraffierungen; die Wirkung hat etwas Verfahrenes. Von entwickelter Perspektive finden wir noch keine Spur, und auch die Zeichnung, besonders der Extremitäten, läßt vieles zu wünschen übrig. Das durch seinen Gegenstand erheblichste unter den monogrammierten Blättern Ludwigs, die Kreuzabnahme, finden die Leser nach dem einzigen, bisher bekannt gewordenen Abdruck (in der Albertina zu Wien) umstehend reproduziert (Abb. 18). Es giebt von dem derben, realistischen Wesen des Meisters einen klaren Begriff. Mit Martins Art und Kunst hat es nichts zu schaffen. Die übrigen Stiche Ludwigs geben fast ausschließlich Darstellungen aus dem Tierleben von zum Teil recht gelungener Charakteristik.

Ob auch das unvollendet gebliebene große Blatt der „Jakobschlacht“, welches unter Martin Schongauers Arbeiten figurirt (B. 53), dem Bruder zuzuschreiben ist, wie D. Burckhardt will (a. a. O. S. 81 ff.), bleibt bei der Verschiedenheit von den monogrammierten Stichen Ludwigs für uns noch zweifelhaft. Jedenfalls aber ist die „Jakobschlacht“ eine Werkstattarbeit, an deren Ausführung Martin unmöglich beteiligt gewesen sein kann und die wir uns ganz gut auch erst nach des Meisters Ableben entstanden denken können. Die „Lahmheit in Stellungen und Gesichtsausdruck“ und die auf keinem echten Stiche Martins nachweisbare Form des Monogramms zeugen für diese Auffassung, wie schon Seidlitz richtig bemerkt hat (a. a. O. S. 175). — Den sonstigen Arbeiten der Gesellenhände weiter nachzugehen, wäre müßig. Auch von den zahlreichen Kopisten und Nachempfíndern kann hier nicht im Einzelnen die Rede sein. Es genügt für unseren Zweck, zu konstatieren, daß der Einfluß von Schongauers Kunst und Technik auch nach des Meisters Tode noch Dezennien lang in Wirkung blieb und sich nicht nur auf die Kreise der oberdeutschen Schulen, sondern auch auf entlegene Gebiete, namentlich auf den Niederrhein erstreckte, wie speziell die Arbeiten der Monogrammisten

·B·A·R·, H·B·, L·G·, des Urhebers der geistvoll phantastischen „Versuchung Christi“ (B. VI, 361, 1), welcher zu den bedeutendsten Stechern seiner Zeit gehört, u. a. beweisen. — Einzelne dieser Nachfolger und Schüler erhoben sich durch ihr Talent zu einer freieren Stellung; einigen hat man daher auch bestimmte Namen gegeben, welche jedoch sämtlich noch der wissenschaftlichen Begründung entbehren.

So vornehmlich bei Albrecht Glockenton und Wolf Hammer, wie die Träger der Monogramme  und  genannt zu werden pflegen. Der erstere nimmt unter den Schülern Martin Schongauers die erste Stelle ein. „Er kommt seinem großen Vorbilde in Zeichnung und Stichweise sehr nahe. Seine Stiche zeichnen sich in frühen Drucken durch einen nur ihnen eigentümlichen feinen Silberton aus, und auch abgesehen von den Kopien nach Schongauer, die er mit einer für seine Zeit ungewöhnlichen Genauigkeit ausführte, zeigt er sich in eigenen Kompositionen als ein

bedeutender Künstler.“ — „Besonders charakteristisch, neben den geraden, in Häkchen endigenden Knickfalten, sind für ihn die Köpfe mit dem am Schädel eng und glatt anliegenden Haar, das an den Schläfen in übertriebener Lockenfülle nach beiden Seiten flattert.“ Diese von Lehrs (Repertor. IX, 1) gegebene Charakteristik paßt zunächst vollkommen auf den fälschlich dem Martin Schongauer zugeschriebenen größeren heil. Georg (B. 52), den wir daher mit Entschiedenheit dem Monogrammisten A. G. vindizieren müssen. Außerdem gehören ihm noch fünf unbezeichnete Stiche an: ein Christus am Kreuz und vier Wappen der Domkapitel und Kirchenfürsten von Würzburg und Eichstätt, welche sich zum Schmuck dortiger Missalien von 1479, 1481 und 1482 verwendet finden. Sie fallen offenbar in die frühe Zeit des Meisters. Seine späteren Arbeiten tragen sämtlich das Monogramm. Wir erwähnen von den selbständigen Kompositionen das anmutige Blatt mit der Anbetung der Könige (B. 1), den Gefrenzigten (B. 14) und die in vier Plattenzuständen bekannte Folge von zwölf Blättern zur Passion (B. 2—13), welche teilweise, wie jetzt fest steht, für die gemalte Reihe von sechzehn Darstellungen aus dem Leben Mariä und der Passion im Museum zu Kolmar als Vorbilder gedient haben. In der Anbetung der Könige und bei dem Gefrenzigten wollte Waagen*) Anklänge an Rogier wahrnehmen. Unter den Schongauer-Kopien des Monogrammisten A. G. seien der Tod Mariä und die Doppelfolge der Klugen und der thörichten Jungfrauen hervorgehoben. — Der Monogrammist **WAXH** erweist sich als ein Handwerksgehilfe des Meisters A. G., der teils dessen Stiche, teils die Blätter Martin Schongauers ziemlich ungeschickt kopierte und auch aus Motiven anderer Zeitgenossen und Vorläufer, zum Teil aus Blättern des Meisters E. S. sich Material zu neuen Stichen holte. Unter seinen Arbeiten nach Martin Schongauer ist vornehmlich die Kopie der großen Kreuztragung (B. 21) bemerkenswert, von welcher das Dresdener Kabinett den einzigen bisher bekannt gewordenen Abdruck besitzt. Die Platte wurde von dem Monogrammisten A. G. später aufgestochen und in diesem Zustande kommt das Blatt häufig vor. — Als Beispiel der Abhängigkeit des Monogrammisten B. G. von dem Meister E. S. hat das auch gegenständlich sehr merkwürdige Blatt des Liebesgartens ein besonderes Interesse.**)

Einzelne Züge sind direkt dem Vorgänger entlehnt, das meiste ist demselben frei nachgebildet. Verglichen mit der Darstellung desselben Gegenstandes durch den oben besprochenen „Meister der Liebesgärten,“ sehen wir die Kunst in der Schilderung des äußeren Lebens, der Sitten, Trachten und Umgangsformen der Zeit, vor allem aber in der Vertiefung und Abstufung des Raumes hier bedeutend vorgeschritten. Während sich die Vorgänge dort auf einem teppichartig behandelten Wiesengrunde abspielen, gewährt uns die Darstellung hier ein mannigfaltig gegliedertes landschaftliches Bild. Über den Burghof hinweg, in welchem eine Anzahl sturzhafte gekleideter Herren mit ihren Damen kosen, blicken wir hinunter in ein Flußthal mit Badenden und Schiffen, und über ein weites Feld, auf dem sich Krieger im Waffenhandwerk üben; links sprengt ein Reiter mit einer Dame hinter sich dem Liebesgarten zu; den Hintergrund füllen pyramidal gestaltete Bergkuppen.

*) Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, II (1867), S. 278 ff.

**) In Lichtdruck abgebildet von H. G. Gutekunst, Die Kunst für alle, Taf. 19.

Das nämliche Bestreben, den Raum perspektivisch zu vertiefen und so zu einer bildartigen Wirkung zu gelangen, beherrscht auch das nebenstehend (Abb. 19) reproduzierte Blatt des Monogrammist **LÄN.** mit dem heil. Georg (Passavant, P. Gr. II, 175, 1), offenbar ebenfalls das Werk eines oberdeutschen Stechers, welcher namentlich in der Zeichnung des Pferdes seine unverkennbare Abhängigkeit von Martin Schongauer verrät. Der Blick schweift auch hier in eine bergige, mit Burgen und Ortschaften besetzte Ferne, in deren Tiefe links ein Gewässer sich ausdehnt. Baulichkeiten, Bäume, Figuren u. s. w. sind in den Größenverhältnissen und in der Behandlung der Raumabstufung angepaßt. Im Vordergrund der Kampf mit dem Drachen, dem die Prinzessin mit lebhaftem Gestus zuschaut. Links in der Felshöhle ein Gerippe, an welchem ein Wolf nagt. In der Mitte vorn, zwischen Totenkopf und Knochen, das Monogramm des Stechers. — Fr. v. Bartsch*) wollte den Urheber des Blattes auf Grundlage des undeutlich monogrammierten Exemplars dieser Darstellung mit dem ohne Grund Hans von Windheim benannten Stecher identifizieren, der dem Meister des heil. Georg allerdings nahe steht, sich aber mit ihm an Geschicklichkeit nicht messen kann.

Zu den geistig bedeutendsten und auch in stecherischer Hinsicht ausgezeichnetsten Schülern des Kolmarer Meisters gehört unstreitig der leider gleichfalls dem Namen nach bisher unbekannte oberdeutsche Monogrammist **B M.**, von dem wir in dem beigegebenen Stich des Johannes auf Patmos eine seiner trefflichsten Leistungen reproduzieren. Erfindung, Ausdruck und Behandlung zeugen für ein starkes und selbständiges Talent, welches jedoch seinen geistigen Zusammenhang mit Schongauer nicht verleugnen kann. Der Vergleich mit dessen oben abgebildeter Komposition desselben Gegenstandes ist nach beiden Seiten hin von großem Interesse. Das Werk des Meisters **B M.**, welches bei Bartsch (VI, 392) nur vier Nummern zählt, ist neuerdings ungefähr auf ein Duzend Blätter angewachsen**), und bei der unzweifelhaften Genialität des Stechers, die sich u. a. auch in der freien, leicht skizzierenden Art seines Vortrags kundgibt, dürfen wir vermuten, daß es ein noch viel reicheres gewesen ist. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehören vornehmlich noch die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (B. 2) und das ungewöhnlich große Blatt mit dem „Urteil Salomonis“ (B. 1), mit Figuren bis zu 24 cm Höhe.

Sicher oberdeutsch ist auch der Monogrammist **MZ.**, um dessen Persönlichkeit und Werk im übrigen ein ganzer Legendenkreis sich angesammelt hat. Man nannte ihn Martin Zasinger (oder Basinger), Mathäus Jagel, Zingel, Zink, Zwickopf, ohne daß für irgend einen dieser Namen auch nur der Schein einer urkundlichen Begründung aufzufinden wäre. Auch daß er ein Münchener von Geburt gewesen sei, steht als Hypothese rein in der Luft, weil es durchaus nicht bewiesen ist, daß die beiden großen Stiche „Der Ball“ und „Das Turnier“ (B. 13 u. 14), in welchen man Darstellungen der bayerischen Hauptstadt aus der Zeit und vom Hofe Herzog Albrechts IV. hat erkennen wollen, auch wirklich dorthier entnommen sind. Nur so viel steht fest, daß

*) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Wien 1854, S. 131, Nr. 1517.

**) Passavant, P. Gr. II, 124—126; Lehrs, Katalog d. German. Museums, S. 32, Nr. 135.



Johannes auf Patmos. Kupferstich; oberdeutsch. (Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)



19. Der heil. Georg mit dem Drachen. Kupferstich vom Meister v. H. N.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

der Urheber dieser beiden figurenreichen Stiche und einer Anzahl kleinerer Blätter, welche das angegebene Monogramm und die Daten 1500, 1501 und 1503 tragen, zu den interessantesten und selbständigsten Vertretern der deutschen Kupferstecherei von der Wende des Jahrhunderts zählt. Seine Domäne ist nicht das Andachtsbild, nicht der verklarte Schmerz der Passionsdarstellung. Es sind vorwiegend Marterzenen voll ausgesprochen realistischer Details und weltliche Motive von ganz moderner genrehafter Färbung, welche ihn beschäftigen. Dabei legt er ein großes Gewicht auf die Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe, welche mit ihren zackigen Felsen, zart umrissenen Baulichkeiten und schlanken Tannenbäumchen an Altdorferische und Dürer'sche Motive gemahnen; nur daß das Ganze hier noch nicht völlig abgeklärt und harmonisch ist. Die Behandlung der kleineren Stiche des  zeichnet sich durch ungemein zarte Konturierung und Modellierung aus; in einzelnen Blättern, wie der „Umarmung“ (B. 15), erzielt der Meister einen ganz modernen malerischen Reiz. Derber ausgeführt sind die beiden großen Darstellungen, welche als Kostüm- und Sittenbilder zu den wertvollsten Denkmälern ihrer Zeit gehören.

Trocken und langweilig erscheint uns hierneben der stofflich und zeitlich verwandte *Mair von Landsbut* (Bartsch VI, 362 ff.; Passavant II, 156 ff.), dessen datierte Stiche die Jahreszahl 1499 tragen. Nur wenige seiner Gestalten sind in den Köpfen von individueller Charakteristik, die Körper und Gewänder meist so flach und roh, daß sie wie für Kolorierung berechnet erscheinen. Einige Blätter finden sich denn auch mit einem braunen oder grünlichgrauen Ton gedeckt und die Lichter darauf mit Weiß gehöhlt, so daß sie die Wirkung von *Clairobscur* oder von Handzeichnungen machen. So z. B. „*Simson und Delila*“ (B. 3) in den Abdrücken der Wiener Hofbibliothek und des Stäbelschen Instituts zu Frankfurt a. M. Von gegenständlichem Interesse ist besonders das große Blatt der „*Todesstunde*“ (B. 10), auf welchem Freund Hein mit gespanntem Bogen unter drei im Hofe scherzenden Liebespaaren sich sein Opfer holt.

In die Reihe der minderen Talente gehört auch der vielumstrittene Meister W, nach jetzt wohl sicher stehender Ermittlung identisch mit dem Stecher „*Wenceslavs De Olomvce*“, wie der Name auf seinem nach M. Schongauer kopierten Blatt mit dem „*Tode der Maria*“ (B. 22) lautet. Dieser Wenzel von Olmütz*) hat in seiner früheren Zeit eine ganze Reihe von Stichen des Kolmarer Meisters, dann den sogen. Meister des Hausbuches von 1480, später mit Vorliebe Dürer kopiert. Er ist ein geschickter Techniker, aber kein Künstler von ausgesprochener Individualität. Besonders kenntlich macht er sich durch die „wulstige Draperiebehandlung“ und durch die Arbeit „mit krummen Strichen, die sich weniger der Schongauerschen als der des Meisters von 1480 anschließt;“ und zwar zeigt er durch seine ganze, etwa zwanzig Jahre ausfüllende Kopistenthätigkeit immer die gleiche Hand; „natürlich erscheint dieselbe in den nach Dürer ausgeführten Arbeiten teils durch die Bedeutsamkeit der Vorlagen

*) Die von Bartsch, P. Gr. VI, 347 begründete Urheberschaft dieses Stachers für sämtliche mit W bezeichneten Stiche wurde neuerdings durch W. Schmidt, *Kunstchronik* XXII (1887), Sp. 193 ff., und durch M. Lehrs, *Katalog d. German. Mus.* S. 34 ff. in überzeugender Weise bestätigt. Alle anderen Deutungen des Monogramms, z. B. die auf Wolgemuth oder auf dessen Werkstätte, dürfen hiernach als beseitigt angesehen werden.



20. Der heil. Paulus. Kupferstich vom Meister W.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

gehoben, teils durch die lange Übung geschickter" (W. Schmidt). Von seinen Arbeiten nach Schongauer seien beispielsweise die „Geburt Christi“ (B. 4) und der „Schmerzmann zwischen Maria und Johannes“ (B. 69), von denen nach Dürer der „Traum“ (B. 76), der „Spaziergang“ (B. 94) — beide im Gegensinn — und der „Raub der Amymone“ (B. 71) namhaft gemacht. — Bisher noch unermittelt ist der Ursprung seines merkwürdigen satirischen Blattes „Roma Caput Mundi“ (Passav. II, 135, 71). — Die Art seiner Technik und Gewandbehandlung zeigt der umstehend (Abb. 20) reproduzierte Stich des heil. Paulus (B. 28). — Von besonderer Schönheit und Sauberkeit der Ausführung sind seine verschiedenen Stiche von Sakramentshäuschen im gotischen Stil, zierliche Baldachine mit Fialentürmchen, bisweilen mit kleinen Figuren ausgestattet und offenbar zu Vorlagen für Goldschmiede bestimmt. Eines der schönsten darunter ist das Baldachintürmchen, welches in seinem oberen Teil die kleine Figur des stehenden Heilands zu Füßen des Kreuzes und weiter unten die etwas größere Gestalt der Madonna mit dem Kinde zeigt (B. 54). Unterhalb der Madonna, am Mittelspeiser, steht das Monogramm W. — Zu einem anderen ähnlichen Sakramentshäuschen gehört auch ein kleiner sechseckiger Grundriß (Vehrs a. a. O. S. 35, Note 3).

Gleichfalls als Vorlage für Werkmeister gedacht ist der interessante Stich eines Weihbrunnkfessels mit dem Webel, welcher das Monogramm , wahrscheinlich das Meisterzeichen Jörg Syrlins d. J. trägt (B. VI, 314, 1). Während nämlich Jörg Syrlin d. Ä., des Jüngeren Vaters, bekanntlich das herrliche Chorgestühl des Münsters von Ulm schnitzte, wird die Erfindung des achteckigen, mit spätgotischem Ast- und Laubwerk verzierten Weihwasserbeckens daselbst dem jüngeren Jörg Syrlin zugeschrieben, und der angegebene, von uns reproduzierte Stich (Abb. 21) stimmt mit dem ausgeführten Gerät so vollkommen überein, daß die Annahme der gleichen Autorschaft für beide durchaus gerechtfertigt erscheint. Unter den Münstervisierungen von Ulm findet sich auch ein Blatt mit dem Namen Jörg Syrlins und dem Datum 1496, welches ganz dasselbe Monogramm wie der Stich trägt. Es muß sich dabei um den jüngeren Meister handeln, weil die Thätigkeit des Vaters nur bis 1493 nachweisbar ist. Wir haben somit den jüngeren Jörg Syrlin, Bildschnitzer von Ulm (geb. 1455), den deutschen Kupferstechern vom Ende des 15. Jahrhunderts beizugesellen. Ein zweites, mit gleicher Chiffre versehenes Blatt desselben Meisters, eine achteckige Platte mit einer geometrischen Zeichnung (Abb. 22), besitzt das British Museum.* Offenbar ist darin der Grundriß des Weihwasserbeckens zu erblicken.

Jörg Syrlin ist übrigens nicht der einzige Meister, welchen die Bildnerei der damaligen Epoche zu dem Kontingente der deutschen Kupferstecher stellt. Auch *Veit Stoß*, der berühmte Urheber des Englischen Grusses in der Lorenzkirche zu Nürnberg, war nach Neudörffers Angabe nicht bloß Bildschnitzer, sondern auch Maler, Zeichner und Kupferstecher. Passavant (II, 153 ff.) hat zu dem bei Bartsch (VI, 66 ff.) nur drei Blätter umfassenden Werk des Meisters noch neun andere Stiche hinzugefügt und eine im wesentlichen zutreffende Charakteristik seiner Eigenart gegeben. Seine

*) W. H. Willshire, Catalogue of early prints in the British Museum, London 1883, II, 253, 735; Kunstchronik, XIX (1884), Nr. 23, 30 und 36.

Technik ist mehr malerisch als im strengen Sinne Kupferstecherisch und macht daher bisweilen einen etwas unsicheren Eindruck; auch sind die Drucke häufig ungenügend. Im übrigen macht sich auch hier der feine, verständnisvolle Zeichner geltend, den die Skulpturen des Zeit Stosß bekunden, und Ausdruck wie Bewegung der Gestalten haben oft die größte Lebendigkeit. Mit dem Zeichen auf des Meisters Bildwerken stimmt

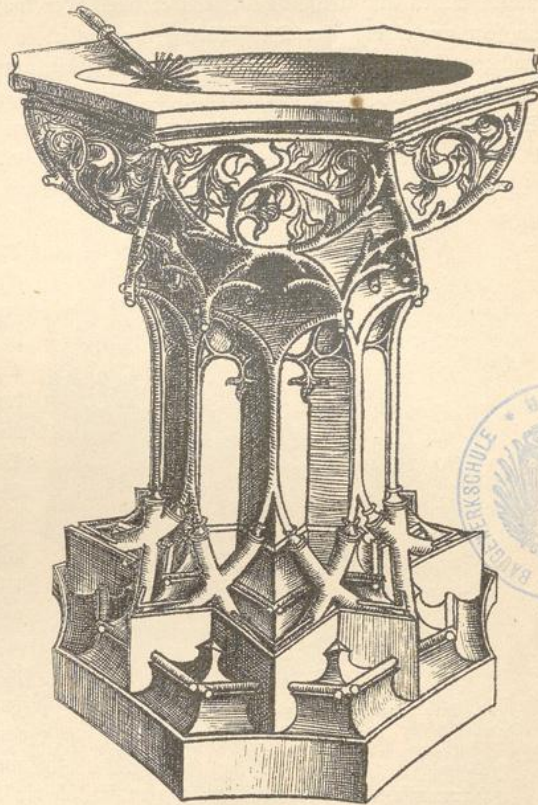
das Monogramm **F S**

(Fitzus Stoss) überein. Wir machen als eines der Hauptblätter die „Auferweckung des Lazarus“ (B. 1) namhaft.

Bei den hier zuletzt besprochenen Stechern ist der Schuleinfluß Martin Schongauers natürlich nur im weiteren Sinne des Wortes aufzufassen. Dasselbe gilt in noch verstärktem Maße von der Gruppe der niederdeutschen Künstler, mit welcher wir die Betrachtung der Stecher des 15. Jahrhunderts abschließen. Der Kolmarer Meister war auch für sie das leuchtende Vorbild; manche seiner Kompositionen wurden von ihnen kopiert oder in Hauptzügen benutzt. Aber von einem direkten Zusammenhange mit Schongauers Werkstatt, wie er in so vielen unbestimmbaren Blättern anonymer Autoren jener Epoche deutlich zu Tage tritt, kann hier nicht die Rede sein. Überdies ist neben dem deutschen Element auch das niederländische wahrzunehmen. Manche dieser niederdeutschen Stecher erscheinen uns wie geistige Erben der flandrischen Malerschule. Bei einzelnen macht sich das niederländische Wesen so energisch geltend, daß wir an ihrer deutschen Abkunft zweifeln dürfen.

An die Grenze Hollands, nach Zwolle, weisen die Bezeichnungen der Blätter eines niederrheinischen Meisters, welcher nach dem seiner Chiffre beigefügten Zeichen auch wohl der „Meister mit dem Schabeisen“ genannt zu werden pflegt.

G. v. Rusow, Kupferst. u. Holzsch.

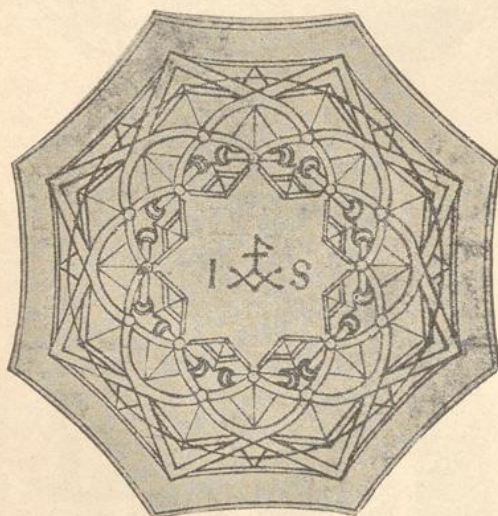


I S

21. Weißwasserbecken im Ulmer Münster. Kupferstich von Jörg Syrlin d. J. (Hofbibliothek in Wien.)



Er wird für identisch gehalten mit dem Meister Johann von Köln, welcher eine Zeitlang auf dem Agnetenberg bei Zwolle, dem frommen Zufluchtsorte des Thomas a Kempis, ansässig gewesen sein soll (Passavant II, 178 ff.). Die Weischrift Zwoll (= Zwollensis, fälschlich Zwott gelesen), welche die Stiche des Künstlers tragen, zeugt wohl unzweifelhaft für eine längere Anwesenheit desselben in dem holländischen Städtchen. Einige seiner Kompositionen tragen den unverkennbaren Stempel der niederländischen Schule, andere weisen auf westfälische Vorbilder hin. Der künstlerische Wert der Blätter ist ein sehr ungleicher, ihre Durchbildung, namentlich in den oft beisslos rohen und knolligen Extremitäten, im ganzen recht mangelhaft, wenngleich in stecherischer Hinsicht stets höchst fleißig und von metallischer Festigkeit. Zu den sorgfältigsten behandelten Stichen gehört die große „Anbetung der heil. drei Könige“ (B. 1), zu den empfindungs-



22. Grundriß zu dem Weihwasserbecken von Jörg Syrlin.
(London, British Museum.)

vollsten die „Trauer um den Leichnam Christi“ (B. 7). Ein charakteristisches Blatt, in seinem derben, doch würdevollen Realismus, ist der stehende Erlöser, der den linken Fuß auf die Weltkugel setzt (B. 8). Originell in Auffassung und Komposition sind der „Heil. Christophorus zu Pferd, mit dem Christuskind auf der Schulter“ (B. 12), der „Heil. Georg mit dem in der Luft schwebenden Drachen“ (B. 13), der „Jüngling und der Pilger“ (B. 16) und die als Darstellung eines antiken Stoffes besonders beachtenswerte, freilich sehr unschöne Komposition des Rentaurenkampfes (Pass. 77). Der Gesamteindruck des Werkes ist kein unbedeutender.

Harmonischer und erfreulicher wirken freilich die Stiche des zweiten hierher gehörigen Meisters, welcher die entschiedensten Einwirkungen von der flandrischen Kunst erfahren hat, des geistig wie technisch gleich hoch zu schätzenden Franz von Bocholt, wie seine Chiffre F V B gewöhnlich gedeutet wird; allerdings ohne jeden haltbaren Beweis, da uns verbürgte Nachrichten über seine Geburt und seinen Aufenthalt in jener westfälischen Stadt fehlen. Der Meister hat sich mit dem Studium Schongauers eingehend beschäftigt, wie seine treffliche Kopie von dessen „Versuchung des heil. Antonius“ beweisen kann. Aber noch näher standen dem Niederdeutschen offenbar die Meister Dirk Bouts und Rogier van der Weyden; in manchen seiner Blätter, wie z. B. in dem „Urteil des Salomo“ (B. 2) und der von uns mitgeteilten „Verkündigung“ (B. 3) erkennt man deutlich den Einfluß ihrer Vorbilder. Das Beispiel giebt auch einen klaren Begriff von dem fein gebildeten Geschmack, der zarten Empfindung



Die Verkündigung Mariae. Kupferstich von f. v. B.
 (Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

und der minutiösen Sorgfalt in der Ausführung aller Details, welche die besseren Arbeiten des Meisters kennzeichnen. Durch das Fenster dringt das helle Sonnenlicht und durchwärmt das trauliche, mit zierlichem Gerät und geschnitzten Möbeln ausgestattete Gemach. Wir glauben eine Vorstufe zu Dürers „Hieronymus im Gehäus“ vor Augen zu haben.*) Bei diesem Stecher tritt auch das Bestreben, den Gewandstoff als solchen technisch zu charakterisieren, bisweilen mit dem glücklichsten Erfolge hervor. Damit verbindet sich ein oft überraschend klarer und frischer Druck, wie wir ihn beispielsweise an dem Exemplar des „Jacobus major“ (B. 8) der Wiener Hofbibliothek bewundern können.

Daß „Franz von Vocholt“ sich bei Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern bereits hoher Schätzung erfreute, beweist u. a. sein niederdeutscher Stammesgenosse, der Vocholter Kupferstecher Israhel van Meckenem († 1503), welcher verschiedene Platten des Meisters F V B retouchiert, auf einigen derselben das ursprüngliche Monogramm durch das seinige ersetzt hat. Dieser vielgenannte und höchst produktive Mann erscheint überhaupt als der Typus des gewerbmäßig arbeitenden Kupferstechers jener Zeit. Unter den etwa fünfhundert Blättern, auf welche sich Israhels Werk beläuft**), ist kaum eines als Originalkomposition von seiner Hand zu betrachten. Es sind sämtlich Reproduktionen oder Kopien nach Gemälden, Zeichnungen und Stichen anderer Meister oder auch Kompositionen, in denen einzelne Motive aus älteren Stichen verwendet und mit anderweitig entlehnten Figuren zusammengestellt sind. Obwohl kein ungeschickter Techniker, wie dies bei seiner großen Produktivität erklärlich erscheint, erweist er sich doch in der Zeichnung recht ungenügend, geist- und geschmacklos, und höchstens zum Ausdruck eines derben Humors fähig, aber jeder feineren Empfindung bar. Am besten gelingen ihm Porträts. Auch ornamentale Gegenstände, Kirchenggeräte u. dergl. hat er nicht ohne Verständnis dargestellt. Charakteristisch für ihn ist die längliche Gesichtsförm mit dem „kleinen, etwas säuerlich herabgezogenen Mund, dessen Breite gewöhnlich der Nasenspitze entspricht.“ — „Dieser stereotype Zug, der noch durch zwei von den Nasenflügeln bis über die Unterlippe hinausreichende Schattensfalten verstärkt wird, verleiht den Gesichtern das Aussehen von zusammengedrückten Gummiköpfen.“ Auch in der Musterung der Gewänder findet sich ein für Israhel charakteristisches Element. „Dieses Stoffmuster besteht in der Regel aus einem sechsstrahligen Stern, der rings von sechs halbkreisförmigen Linien, die sich indes nicht berühren, umschlossen wird.“***)

Unter den Gemälden hervorragender Meister, welche in Israhels Kupferstichen wiederkehren, sind in erster Linie die vier Augsburger Dombilder des älteren Hans Holbein zu nennen. Sie decken sich mit vier Stichen aus Meckenems Folge des Marienlebens (B. 30, 31, 32 u. 37), und Woltmann (Holbein, 2. Aufl. II, 45) erkannte unzweifelhaft richtig, daß der Stecher nicht die Bilder selbst, sondern des Künstlers Entwürfe zu denselben reproduziert hat. „Auch diejenigen (acht) Darstellungen von Meckenems Marienleben, welche wir nicht unter den Augsburger Dombildern

*) Waagen, Kunstidentmaler in Wien, II, 250.

**) W. Lehrs, Repertorium f. Kunstwiss. IX, S. 155.

***) Derf., Katal. d. German. Mus. S. 44; vergl. auch Waagen a. a. O. II, S. 251.

wiederfinden, gehen entschieden auf Erfindungen des älteren Holbein zurück." Auf mehreren von ihnen, besonders auf der „Vermählung Mariä“ (B. 33) und auf der „Krönung Mariä“ (B. 41) sind die Holbeinschen Typen und schlanken, kleinköpfigen Gestalten unverkennbar. Dabei kommen auch einzelne Abweichungen vor, und zwar stets zu Ungunsten der Stiche, die vornehmlich im Ausdruck hinter den Gemälden weit zurückstehen. — Auch die Folge von 55 kleinen Stichen mit dem „Leben Christi“, welche sich — leider nirgends ganz vollständig — in verschiedenen Sammlungen (am reichhaltigsten in Berlin, Dresden, London und Nürnberg) findet und von Lehrs mit überzeugenden Gründen dem Israhel zugeschrieben worden ist (Katalog des German. Museums S. 41—55), könnte vielleicht nach irgend einem Cyklus von Gemälden an einem zu Grunde gegangenen Altarwerk eines gefeierten niederrheinischen Meisters von dem Stecher kopiert worden sein. Für die Berühmtheit der Vorbilder zeugt der Umstand, daß davon zahlreiche Wiederholungen, in größere und kleinere Gruppen geordnet, sich nachweisen lassen, welche jedoch keine Kopien der Stiche Meckenems sind; fünfzehn der Darstellungen fanden Aufnahme in die „Armenbibel“, das bekannte xylographische Andachtsbuch jener Zeit. Möglich ist es übrigens auch, daß Meckenem für sein „Leben Christi“ nicht einen zusammenhängenden Gemälde-Cyklus kopiert, sondern verschiedene Kupferstich- und Holzschnittfolgen älterer oder zeitgenössischer Meister kompiliert hat, wie das verschiedentlich ihm nachzuweisen ist. — Von seinen zahlreichen Kopien nach Stichen Schongauers, zum Teil im Gegenfuss, braucht hier keine besonders aufgeführt zu werden. Nach Dürer kopierte er u. a. die „Heil. Familie mit der Heuschrecke“ (B. 44), ferner den „Spaziergang“ (B. 94) und die „Vier nackten Weiber“ (B. 75), welche letzteren zwei wir auch unter den Stichen Wenzels von Olmütz finden. Außerdem wurden der Meister E. S., der „Meister des Hansbuches“ und andere Stecher seiner Zeit von ihm in Kontribution gesetzt. An die „Gefangennahme Christi“ aus der „Passion“ des Meisters E. S. lehnt sich z. B. eines der vorhin erwähnten Blätter aus dem „Leben Christi“ deutlich an. Bei anderen, so z. B. auch bei der von uns reproduzierten „Enthauptung Johannis des Täufers“ (B. 8), ist das Vorbild noch unbekannt.

Im übrigen besitzt Israhel van Meckenem, gerade wegen dieser weit ausgreifenden Vorbilderschaft seiner Kunst, in welcher uns manches verlorene Original bedeutender Meister erhalten sein mag, ein mannigfaches kunst- und kulturgeschichtliches Interesse, obwohl wir sein selbständiges künstlerisches Verdienst als Erfinder auf ein Minimum reduzieren müssen. — Die richtige Erkenntnis seiner Stellung und seines handwerksmäßigen Betriebes läßt vor allem darüber keinen Zweifel mehr bestehen, daß der deutsche Kupferstich am Ende des 15. Jahrhunderts durchaus keine rein selbstschöpferische Kunst war, sondern vielfach den Charakter einer bloß reproduzierenden, für das Massenbedürfnis arbeitenden, kompilatorischen Thätigkeit angenommen hatte, welche erst durch das Eingreifen eines Genius von so eigenartiger Natur und Gestaltungskraft, wie Dürer sie besaß, ihre Ursprünglichkeit zurückgewinnen und zu höheren Zielen sich aufschwingen konnte.



Die Enthauptung Johannis des Täufers. Kupferstich von Israhel van Meckenem.

(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

3. Der Holzschnitt des fünfzehnten Jahrhunderts.

a. Die ältesten Formschnitte und Schrotblätter. — Das Blockbuch. — Zeitangaben und Meisternamen. — Klosterlicher und bürgerlicher Betrieb.

Daß der Holzschnitt bis zu seiner ersten, ebenfalls durch Dürer herbeigeführten Blüte einen viel längeren Weg zu durchmessen hatte als der Kupferstich, erklärt sich aus der eingangs erörterten Lage der Dinge von selbst. Seine Anfänge reichen in Deutschland weit über den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zurück. Die Bedingungen für einen wahrhaft künstlerischen Betrieb lagen bei ihm noch ungünstiger als beim Kupferstich. Der älteste Holzschnneider war ein gewöhnlicher Handwerker, der in der Regel nach seinen eigenen unbeholfenen Zeichnungen Bilder für den Massenbedarf, für die Erbauung und Belehrung des gemeinen Mannes herzustellen hatte. Das Aussehen dieser primitiven Holzschnitte ist daher meistens abstoßend und roh. Derbe Linien, mit breiter Feder gezeichnet, geben die äußeren Umrisse wie die innere Gliederung der Gestalt; Schatten, Modellierung, Perspektive fehlen gänzlich (s. Abb. 23). Man sieht der Technik deutlich den Ursprung aus dem Zeugdruck an; in manchen der ältesten deutschen Holzschnitte, z. B. in dem „Tod der Maria“ des Germanischen Museums*), hat man sogar höchst wahrscheinlich nur Holzmodel zu erkennen, welche zum Vordrucken von Stickmustern bestimmt waren. Erst allmählig dringt an Stelle dieser primitiven, rein zeichnerischen eine mehr bildmäßige Auffassung und Behandlung des Holzschnittes durch, seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts mit wachsenden Erfolgen. Figuren und Gewänder werden durch kurze Schraffierungen gerundet, Schattenpartien durch Strichlagen angedeutet, auch wohl einzelne Stücke der Darstellung, wie Schuhe, Pferdehufe, Wappenzeichen u. dergl., ganz schwarz gelassen, endlich die verschiedenen Pläne des Bildes durch Hintereinandersetzung und Größenabstufung der Figuren in eine Art von Perspektive gebracht. Bei aller noch immer vorherrschenden Handwerksmäßigkeit und äußeren Roheit bekunden die deutschen Holzschnitte dieser Zeit in der Erfindung und Komposition oft so viel Geist und Stilgefühl, daß der Gedanke sich aufdrängt, in ihnen Kopien von Werken bedeutender Künstler zu erblicken, obschon der Nachweis derartiger Vorbilder schwerlich gelingen wird. Nicht selten mögen es Nachbildungen aus zweiter und dritter Hand gewesen sein, welche die Holzschnneider, so gut wie es eben ging, für ihren fabrikmäßigen Zweck auf den Stock übertrugen. Ein bedeutamer Umschwung trat gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts dadurch ein, daß hervorragende Maler für den Holzschnitt direkt auf den Stock zu zeichnen begannen. Dem Holzschnneider fiel von nun an lediglich die xylographische Wiedergabe der Zeichnung zu und seine Aufgabe war, diese mit höchster Treue durchzuführen.

Material und Werkzeug des ältesten Holzschnittes waren Laubholz und Schneidmesser. Diese bildeten wenigstens die Regel und genügten auch vollkommen jener schlichten Technik, welcher die genaue Reproduktion der Zeichnung als einziges Ziel gesetzt war. Der Xylograph schneidet aus dem Stück nach der Länge gesägten und

*) A. Essenwein, Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg, 1875, Taf. I. II.

sorgfältig geglätteten Birnbaumholzes, auf dessen Fläche die Zeichnung aufgetragen ist, mit dem Messer die leeren Stellen heraus, so daß nur die gezeichneten Linien oder Massen stehen bleiben. Während also beim Kupferstich die für den Abdruck bestimmten Umriffe oder Strichlagen eingegraben werden, ist hier das Gegenteil davon der Fall: sie erscheinen durch das Wegschneiden der leeren Stellen erhöht; der Kupferstich giebt Tiefdruck, der Holzschnitt Hochdruck. Die von dem Messer herausgeschnittenen tiefen Stellen erscheinen im Abdruck des Holzstockes weiß, die in der Höhe der Fläche stehende gebliebene Zeichnung kommt schwarz.

Eine Ausnahme von dieser Regel bilden die als Schrotblätter (*gravures en manière criblée, dotted prints*) bekannten alten Drucke, welche die Zeichnung weiß auf schwarzem Grunde zeigen. Man war über ihre technische Herstellung lange Zeit im unklaren. Neuere Untersuchungen*) ergeben, daß wir Hochdrucke in ihnen zu erblicken haben, die gleich den Zugschnitten der modernen Xylographie nicht mit dem Messer, sondern im wesentlichen mit dem Grabstichel ausgeführt sind. Während der alte Holzschnitt sonst das Bild in Schwarz aus dem weißen Grunde herausarbeitet, ist dasselbe beim Schrotblatt durch weiße Linien und Punkte hergestellt. Die Punkte machen sich besonders bemerkbar; in England hat man die Technik daher nach den „dots“ benannt. Zu ihrer Herstellung haben sich die Arbeiter entweder der Punzen oder vielleicht auch einer Art von Geigenbohrern bedient, wie sie die Uhrmacher gebrauchen. Die Punkte kommen meistens in einfacher Nebeneinanderstellung vor, besonders zur Wiedergabe von eintönigen Flächen, Stoffen, Hintergründen u. dergl., bisweilen aber auch gemischt mit gekreuzten Linien und kleineren Pünktchen, um eine reichere stoffliche Wirkung oder Musterung hervorzubringen. Formen, die sich in größerer Zahl wiederholen, wie die Lilie im Gewandmuster der untenstehenden Madonna (Abb. 24), scheinen ebenfalls durch Punzen hergestellt zu sein. Zu dieser Arbeit in weißen Linien und Punkten wurde übrigens auch die schwarze Linie hinzugezogen, an solchen Stellen, wo sie nicht zu entbehren war, nämlich zur Andeutung irgend einer Form im höchsten Licht; diese blieb dann von der herausgestochenen Masse stehen. Die Gesamtwirkung der in solcher Weise hergestellten Blätter ist ihrer komplizierten Technik wegen eine weit bedeutendere und glänzendere als die der schlichten Messerschnitte. Sie hängen durch die Werkzeuge des Stichels und des Punzens mit der Goldschmiedekunst und dem Kupferstich zusammen und wurden gewiß in der Regel nicht auf Holz, sondern auf Metall ausgeführt; als Hochdrucke müssen sie jedoch den Holzschnitten beigeordnet werden.

Bei diesem Anlaß möge die früher weit verbreitete Meinung berührt werden, daß das Material des ältesten Formschnittes überhaupt Metall, nicht Holz gewesen sei.***) Diese Ansicht darf gegenwärtig als beseitigt erachtet und angenommen werden, daß dem Metallschnitt gerade für die Anfänge des Bilddruckes lange nicht diejenige

*) S. N. Köhler in der Chronik für vervielfältigende Kunst, 1889, Nr. 9; vergl. auch J. Schönbrunner, ebendasselbst, Nr. 12. Der erstere Aufsatz verzeichnet die wichtigste ältere Literatur.

**) E. Fr. v. Rumohr, Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, Leipzig 1837, S. 97 ff.; Passavant, P.-Gr. I, 20 ff.; Weigel und Besteremann, Anfänge der Druckerkunst, I, 21 ff.



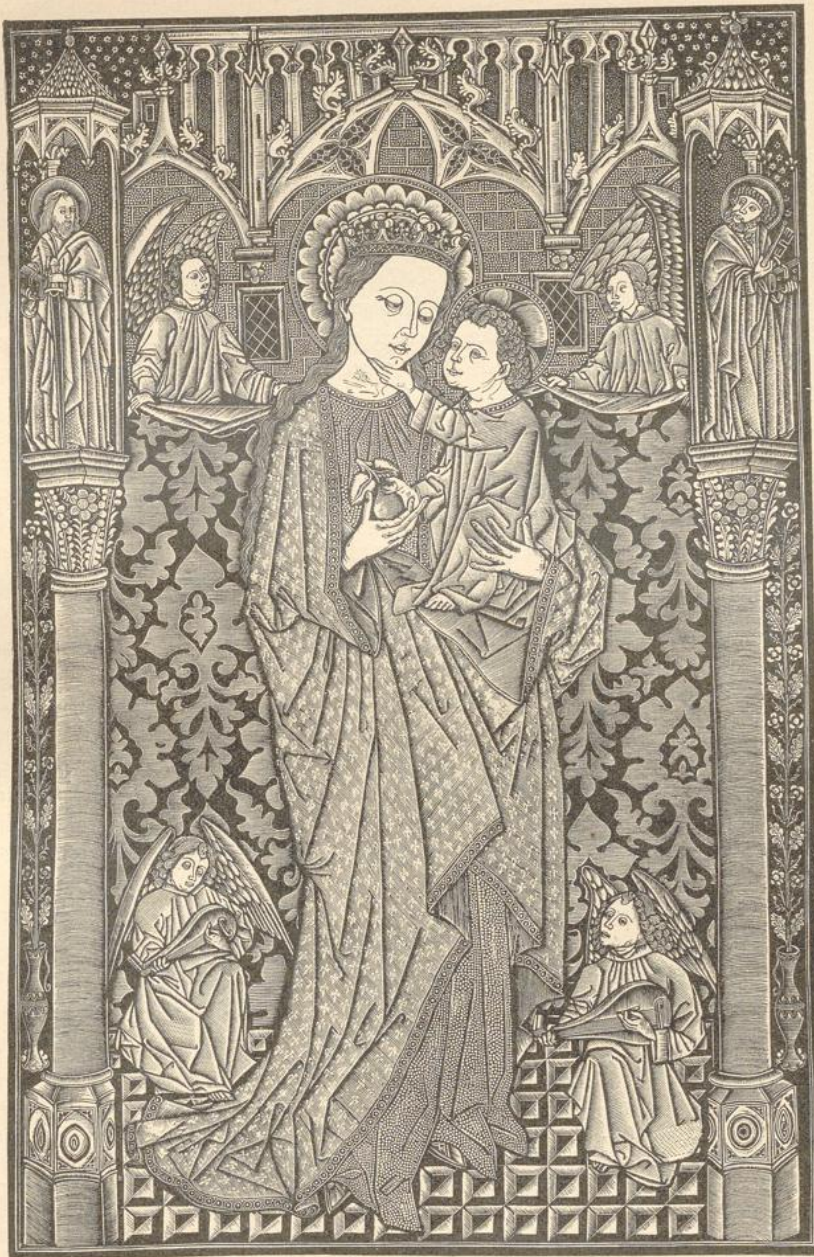
23. Die heil. Veronika mit dem Schweßtuche Christi. Holzschnitt.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

Bedeutung zukommt, welche man ihm früher beimessen wollte. *) Nur ausnahmsweise ist in der ältesten Zeit neben dem Holz auch Messing oder ein anderes weiches Metall (Letternmetall, sog. Schriftzeug?) für den Hochdruck in Verwendung gekommen, als Regel, wie gesagt, bei der Stichel- und Punzenarbeit der Schrotblätter. In der Blütezeit der deutschen Buchillustration (gegen Ende des 15. und im Laufe des 16. Jahrhunderts) hörte der Metallschnitt gänzlich auf. Nur Ornamente, Zierleisten und sonstige kleinere Illustrationen, welche — wie die Bildchen der auf Pergament gedruckten französischen Gebetbücher (*livres d'heures*) — eine besonders feine, miniaturartige Behandlung erheischten, um scharfe und klare Drucke zu liefern, werden auch damals noch vielfach in Metall geschnitten sein. Das Aussehen der ältesten Bildrucke, welche man früher für Metallschnitte zu halten gewohnt war, steht zu jenen Zierdrucken im geraden Gegensatz. Sie sind, wie in der Zeichnung und im Schnitt unbehilflich, so auch im Abdruck roh und unvollkommen.

Der Bildruck scheint vor der Erfindung der Buchdruckerpresse teils nach Art des Zeugdruckes durch Aufpressen, teils durch Reiben hergestellt worden zu sein. Und zwar ging das erstere Verfahren wohl dem letzteren voraus. Dafür spricht sowohl die eigentümliche Druckfarbe als auch die sonstige Beschaffenheit der ältesten Blätter. Ihre Farbe ist dick und ölig aufgetragen, die Linien sind selten rein, meistens ungleichmäßig und abgerissen. Der Druck verrät in seinem ganzen Aussehen ein Verfahren, welches der nötigen Festigkeit und Sicherheit entbehrt. Auch die Rückseite der ältesten Holzschnitte zeugt für die primitive Technik des Aufpressens. Man bemerkt daran keine tieferen Eindrücke oder Quetschungen, wie sie bei den Reiberdrucken vorkommen und wie die Buchdruckerpresse sie wieder in anderer Weise hervorbringt. Einen Beleg für diese Eigenschaften des ältesten deutschen Bilddruckes bietet das unten in nur wenig verkleinertem Maßstabe wiedergegebene Blatt der Wiener Hofbibliothek (Abb. 25) mit der Darstellung des heil. Vitus, Patrons von Böhmen, in fürstlicher Tracht mit dem Herzogshut, auf der Linken ein Buch mit seinem Symbole, dem Hahn (Fr. v. Bartsch, Nr. 2527; vgl. Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst, Nr. 306; Passavant, P.-Gr. I, 14).

Einen höheren Reiz empfing der primitive Holzschnitt durch seine bunte Kolorierung. Wir dürfen sie uns bei den einfachen Linien Schnitten als Regel denken. Erst die Farbe macht aus dem ältesten Holzschnitt ein Bild im kleinen. Auch die Schrotblätter finden sich häufig koloriert und zwar nicht selten mit feinem Geschmac in der Farbenwahl, während die Masse der sonstigen kolorierten Holzschnitte auch in dieser Hinsicht als Handwerksware sich erweist. — Man hat den Versuch gemacht, nach dem Kolorit eine Scheidung und Gruppierung der frühesten Holzschnitte vorzunehmen, und jedenfalls liegt die Vermutung nahe, daß die Hauptrichtungen der Malerschulen auch den Geschmac der Holzschnittilluminierer beeinflusst haben. Das lebhafteste Kolorit der schwäbischen Meister leuchtet in den Bildrucken von Ulm und Augsburg; auf den Blättern der Nürnberger Xylographenschule wiegen minder kräftige Töne vor: das Karmosin geht ins Bräunliche, das Gelb ist in der Regel mattes Ockergelb; die Farbenskala der Holzschnitte vom Niederrhein bewegt sich meistens in

*) Fr. Lippmann, Repertorium f. Kunstwiss. I, 222 ff.



24. Madonna zwischen musizierenden Engeln. Schrotblatt.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

arten, blassen Halbtönen. — Die Folorierung der Holzschnitte läßt auch deutlich verschiedene Stufen der geschichtlichen Entwicklung erkennen. Die ältesten Blätter mit einfachen Umriffen sind in gleichmäßig aufgetragenen, platt hingesezten Farben foloriert. Später macht sich eine Schattierung bemerklich, mit dunkleren Farben in den Tiefen, z. B. bei der Gewandung.

Einen wichtigen Punkt in der Entwicklung des Holzschnittes bildet sein Verhältnis zur Schrift. Die ältesten xylographischen Blätter sind ohne jede schriftliche Beigabe *). Das Bild erklärt sich selbst; die allbekannten Vorgänge aus der biblischen Geschichte, die Heiligenfiguren, die Martyrien, sie bedürfen keiner Bezeichnung oder Umschreibung. Die Bilder sollen dem Volk nur vergegenwärtigen, was ohnehin in seiner Seele lebt; sie versinnlichen ihm sein geistiges Eigentum. — Auch die Spielkarten, welche sicher zu den frühesten Erzeugnissen der Holzschnittfabrikation zählten, beschränkten sich gewöhnlich auf das Bild, unter einfacher Beigabe von Ziffern und Namen. — Anders gestaltete sich die Sache, sobald mit der Anschauung eine reichere Belehrung verbunden, Verstand und Phantasie durch neue Vorstellungen beschäftigt werden sollten. In solchen Fällen war das Bild für ein Publikum bestimmt, welches des Lesens kundig, der eingehenderen Unterweisung bedürftig war. Den Darstellungen wurden Spruchbänder eingefügt, Unter- und Überschriften gegeben, dann auch die Bilder wohl mit förmlichen Texten, Sprüchen, Reimen, kurzen Erzählungen begleitet. Es entsteht eine den Bildern angehängte Flugblätterliteratur, welche für die Geschichte des Schrifttums und der Sprache nicht minder wichtig und belehrend ist, als für die der Kunst. Die Schrift wurde bei allen diesen Blättern, wie das Bild, von dem Xylographen geschnitten; sie bildet mit der bildlichen Darstellung eine zusammenhängende Holztafel. Und eine aneinander gebastete Reihe solcher Holztafelbrücke ergibt das sogenannte Blockbuch. Beide Formen des alten Holzschnittes, der einzelne Tafeldruck und das aus einer Folge von Tafeln bestehende Blockbuch, haben daher mit der eigentlichen Buchillustration nichts zu thun. Es sind reine Erzeugnisse der Xylographie, nicht der Typographie. Erst nachdem die beweglichen Lettern erfunden waren, löst sich das alte Verhältnis von Bild und Schrift, wie es in den Tafeldrucken und Blockbüchern obgewaltet hatte. Buchdruck und Bildruck gingen ihre eigenen Wege, um dann auf höherer Stufe wieder zusammen zu treffen und das gedruckte illustrierte Buch zu schaffen.

Auch die Tafelbrücke und Blockbücher werden in stofflicher Hinsicht völlig von der mittelalterlichen Tradition beherrscht; religiöse Darstellungen bilden ihren Hauptinhalt, die Kirche bewahrt noch immer ihren weitreichenden Einfluß auf Bild und Schrift; sie verkündet durch die Bilder ihre Heilswahrheiten, sie weist durch sie auf die

*) Reiches Anschauungsmaterial bieten die bereits oben erwähnten „Anfänge der Druckerkunst“ von F. D. Weigel und Ad. Jester mann, sowie die Sammelwerke von Esenwein über die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum und von W. Schmidt über die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes in den Münchener Sammlungen; ferner R. J. Veder, Holzschnitte alter deutscher Meister in den Originalplatten gesammelt von Hans Albr. v. Derschau, Gotha, 1808—1816, Fol.; endlich G. Hirsh und R. Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München und Leipzig 1888 ff. Fol. — Man vergl. auch die Aufzählungen bei Passavant, P.-Gr. I, 27 ff. und Br. Bucher, Geschichte d. techn. Künste I, 365 ff.



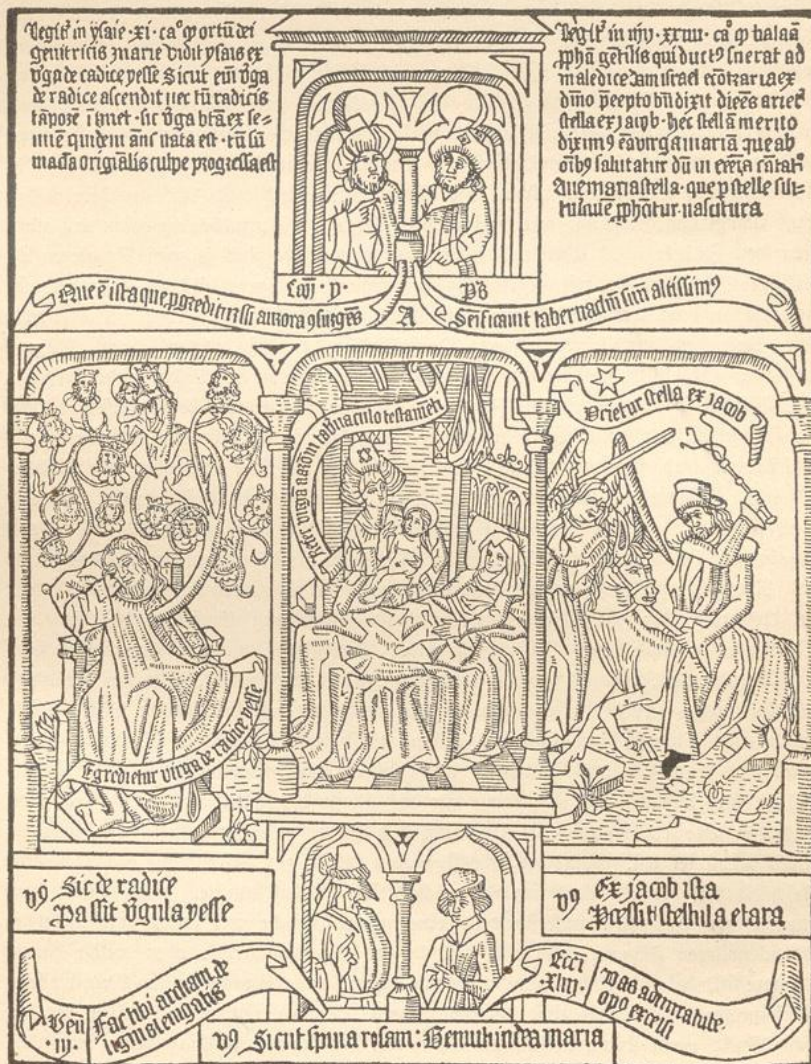
25. Der heil. Vitus. Holzschnitt. (Hofbibliothek in Wien.)

Verdienste der Heiligen um die ewige Seligkeit der Gläubigen hin. Wie auf den Altarwerken, den Glasgemälden, den Tafelbildern und Miniaturen, so wiederholen sich auch in diesen Holzschnitten die Darstellungen des Leidens Christi, die Szenen aus dem Leben der Maria und der Heiligen in unzähligen Wiederholungen. Auch die nicht seltenen Todesbilder und die mit Gebeten und Reinsprüchen ausgestatteten Neujahrsblätter sind Zeugnisse für den frommen Sinn der Zeit. Übrigens kommen neben den kirchlichen auch manche weltliche Darstellungen vor, welche jedoch häufig mit dem Glauben oder mit dem Aberglauben in Beziehung stehen, so z. B. merkwürdige Himmels- und Naturerscheinungen, wie Meteorfälle, Kometen u. dergl., ferner Legenden, Fabeln, die beliebten Judenverfolgungen und Spottblätter auf die Juden, Bedrängnisse durch die Türken und andere Szenen geschichtlichen Charakters, dann auch medizinische Dinge, Bilder des Aderlassens, anatomische Figuren, endlich Städteansichten, Szenen aus dem alltäglichen Leben mit erläuternden Sprüchen und Mahnungen, Kalender, Stammtafeln, Heiltümer, Kleinodien: kurz, der ganze gestaltenreiche Bilderkreis, welcher die Kunst am Ausgange des Mittelalters beschäftigte, findet sich in diesen Holzschnitttafeln wieder.

Ein besonderes Interesse gewähren die Blockbücher, und zwar vor allem wegen des cyllischen Charakters ihrer Darstellungen. Der tief im Wesen unseres Volkes wurzelnde Drang nach zusammenhängender, von einem herrschenden Grundgedanken getragener Darstellung weiter Ideenkreise, der auf jeder Seite der deutschen Kunstgeschichte seine Bestätigung findet, verleiht auch den alten Holzschnittfolgen ihren eigentümlichen Wert*). Das verbreitetste Andachtsbuch dieser Art ist die „Ars moriendi.“ Sein Inhalt wurzelt in frühmittelalterlichen Ideen, sein Stil weist auf niederländischen Ursprung hin. Aber es giebt davon auch mehrere frühe Ausgaben deutscher Abstammung, die eine wahrscheinlich aus der Kölner, eine zweite aus der Ulmer Schule, drei andere mit deutschem Text, unter dem Titel: „Die Kunst zu sterben,“ die eine davon mit dem Namen Hans Sporer und der Jahreszahl 1473, die andere, wohl ziemlich gleichzeitige, mit der Bezeichnung „Ludwig ze Ulm.“ Die Bilder, in den ältesten Ausgaben elf an der Zahl, zeigen uns einen Menschen auf dem Sterbelager, von dem Teufel heimgefuht und bedrängt; Gottvater, der Heiland, die Jungfrau Maria, die Heiligen kommen ihm zu Hilfe, sein guter Engel beschützt ihn, und endlich trägt er den Sieg davon. Das letzte Blatt zeigt uns, wie die feindlichen Dämonen voll Ingrimm entweichen und die Seele des Geretteten gen Himmel schwebt. Den Bildern geht ein Vorwort voraus und jeder Darstellung ist eine Seite Text beigegeben, außerdem das Bild mit Spruchbändern ausgestattet, alles in xylographischer Ausführung. In den meisten solchen Blockbüchern sind Bilder wie Texte nur auf der einen Seite des Papiers gedruckt, und zwar in der Regel mit blasser bräunlicher Farbe. — Das zweite, nicht weniger volkstümlich gewordene Holzschnittbuch ist die „Biblia pauperum,“ die xylographische Wiedergabe jener „Armenbibel“ des Mittelalters, welche in zahlreichen illustrierten Handschriften sich erhalten hat und uns den Inhalt der christlichen

*) Die besten Übersichten der ganzen Gattung bieten Sam. Leigh Sotheby, *Principia Typographica*, London 1858 (vol. II: Germany) und Eug. Dutilleul, *Manuel de l'amateur d'estampes*, I, 28 ff. Paris 1884.

Glaubenslehre in chylisch geordneten Bilderreihen vor Augen führt, wie wir sie ebenso auch in einer Fülle von Werken der großen Kunst, an Kirchenportalen, in Glasfenstern,



26. Holzschnitt aus der Biblia Pauperum (Ausg. zu 50 Tafeln, Bl. 1). (Nach Dutuit.)

in dem Email-Antependium von Klosterneuburg, an Kirchengewerten mannigfacher Art wiederfinden. Diesen Bilderfolgen und ihrer eigentümlichen Gruppierung liegt der Gedanke zu Grunde, daß nach dem Worte Christi an seine Jünger (Evang.

Luc. XXIV, 44) alles erfüllt werden muß, was in dem Gesetze Moses, in den Propheten und den Psalmen von dem kommenden Erlöser geschrieben worden ist. Die Begebenheiten des alten Bundes werden demnach als Vorbilder dessen aufgefaßt, was im neuen Bunde zur Erfüllung gelangte und beide Vorstellungskreise daher durch Zusammenstellung miteinander in entsprechende Beziehungen gebracht. Auch die Propheten und ihre Aussprüche bilden unerläßliche Glieder in der Kette dieser Darstellungen. Auf jedem Holzschnitte sind gewöhnlich drei biblische Hergänge und vier Prophetengestalten vereinigt und zwar in symmetrischer, architektonisch gegliederter Anordnung, wie sie das nebenstehende Beispiel veranschaulicht (Abb. 26). Die neutestamentliche Darstellung nimmt die Mitte ein; rechts und links erscheinen die darauf bezüglichen Hergänge aus dem alten Testamente; Spruchbänder geben von allen dreien den Inhalt an. Über und unter dem Mittelbilde sind je zwei Propheten in Halbfiguren angebracht, mit regelmäßig geschwungenen Spruchbändern darunter, in denen die auf das Mittelbild bezüglichen Worte der Verheißung stehen. Die oberen Ecken über den alttestamentarischen Darstellungen endlich werden durch längere Textstellen ausgefüllt, welche den geistigen Zusammenhang der Bilder andeuten: ein klarer Beweis für den lehrhaften Zweck der Holzschnittbücher, welche in dieser Hinsicht genau denselben Standpunkt einnehmen, wie die zahlreichen handschriftlichen Armenbibeln des früheren und späteren Mittelalters. Heineken hat fünf Ausgaben der „Biblia pauperum“ beschrieben, die ersten vier mit 40, die fünfte mit 50 Holztafeln. Gegenwärtig sind mehr als die doppelte Anzahl bekannt (Dutuit, a. a. O. S. 91). Jene Ausgabe zu 50 Tafeln mit lateinischem Text scheint Nürnbergschen Ursprungs zu sein. Neben ihr bestehen mehrere andere xylographische Editionen mit deutschen Texten. Der Ursprung der Holzschnittarmenbibeln ist jedoch mit Entschiedenheit in den Niederlanden zu suchen. — In geistig naher Verbindung mit der Armenbibel steht die „Offenbarung Johannis,“ deren mystischer Inhalt mit seiner „Fülle der Gesichte“ die Holzschnittzeichner des fünfzehnten Jahrhunderts bis auf den jungen Dürer herab Generationen hindurch beschäftigt hat. Man zählt sechs verschiedene Ausgaben dieser Apokalypse mit 47—50 Blättern, deren jedes zwei übereinanderstehende Bilder enthält. Die Offenbarung galt lange für das älteste der Blockbücher; doch steht dies keineswegs fest; ebenso wenig der Ursprung des Buches in Oberdeutschland, den man vielfach behauptet hat. Keine der sechs Ausgaben enthält zur Bestimmung des Zeichners, Holzschneiders oder Druckers irgend welche festen Anhaltspunkte. Man kann zwei Gruppen von Ausgaben unterscheiden, eine niederländische mit etwas entwickelteren, ausdrucksvolleren Figuren, und eine deutsche mit schwerfälligeren; aber welche davon die ältere ist, hat sich bisher nicht ermitteln lassen; denn Plumpheit und Roheit allein sind keineswegs immer Beweise höheren Alters. Die Gesamtheit der Bilder hat bei diesem Buche einen streng archaischen Charakter, der sich nur in Einzelheiten bisweilen modifiziert erweist. Es scheint ihnen allen ein frühmittelalterliches Original zu Grunde zu liegen. Erst Dürers kühne Phantastik durchbrach die starren Formen der Überlieferung. — Ein viertes, noch in vier Ausgaben erhaltenes Blockbuch feiert die Jungfrau Maria als das Symbol der christlichen Kirche. Die Allegorien und erklärenden Texte sind dem hohen Liede des Königs Salomo entlehnt. Daher der Name „Canticum canticorum,“ unter dem das Buch gewöhnlich geht. Der auf sechzehn Blätter

zu je zwei Darstellungen verteilte Bilderschmuck desselben ist von ungewöhnlicher Eleganz und Feinheit. Er geht höchst wahrscheinlich auf eine niederländische Künstlerhand aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zurück. Heineken suchte seinen Ursprung in Deutschland. — Eines der wichtigsten xylographischen Bücher ist der „Heilsspiegel“ (*Speculum humanae salvationis*), von dem allein neun deutsche Ausgaben gezählt werden. Sein Inhalt ist dem der „Armenbibel“ verwandt, eine umfassende Darstellung der christlichen Heilslehre und zwar wieder in jener typischen Zusammenstellung alttestamentlicher und neutestamentlicher Bilder. Doch der Unterschied beider Werke besteht darin, daß im „Heilsspiegel“ der Text nicht mehr Beiwerk, wie dort, sondern die Hauptsache des Buches ist. Wir besitzen den „Heilsspiegel“ in zahlreichen Manuskripten, teils mit, teils ohne Miniaturen. Die vollständigen illuminierten Exemplare haben 45 Kapitel mit 192 Abbildungen; voraus gehen ein Prolog und ein Inhaltsverzeichnis, beide wie der Text überhaupt in gereimter Form. Als xylographisches Buch erscheint das Werk erst ziemlich spät und in abgekürzter Gestalt. Der Text der ältesten Ausgaben ist auf 29 Kapitel reduziert, deren jedes zwei einander gegenüberstehende Seiten füllt, jede zu zwei Spalten. Über dem Text jeder Seite steht ein Doppelbild, in architektonischer Einrahmung, in der Mitte durch ein Säulchen geteilt, auf der einen Seite die Szene aus dem neuen, auf der andern deren Vorbild aus dem alten Testamente; jede Darstellung entspricht der unten stehenden Textspalte und hat außerdem noch ihre besondere Unterschrift. Die Zahl der Figuren ist in den ältesten Ausgaben 116. Übrigens gehört der „Heilsspiegel“ streng genommen eigentlich nicht mehr zu den xylographischen Büchern. Nur zwanzig Seiten in einem der beiden anonymen Ausgaben mit lateinischem Text sind in Bild und Schrift durch Holzschnitt hergestellt. Alle übrigen Texte sind Letterndruck, was sich an der Form und Regelmäßigkeit der Buchstaben und des Satzes, sowie an der dunkleren Druckfarbe leicht erkennen läßt. Beiläufig sei bemerkt, daß sich an das „*Speculum humanae salvationis*“ die zuerst von Abriaen de Jonghe, einem holländischen Historiker des 16. Jahrhunderts, erzählte Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst durch Laurens Coster in Haarlem knüpft. Und in der That mögen Versuche dieser Art auf niederländischem Boden gemacht sein, ohne daß dadurch der Ruhm Gutenbergs als des ersten wahren Begründers der weltoberwindenden Technik geschmälert würde. Der von Heineken behauptete deutsche Ursprung der ältesten Ausgaben des „*Speculum humanae salvationis*“ mit lateinischem Text ist nicht nachweisbar. Alles deutet auch hier wieder auf die Niederlande, das Mutterland der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, hin. Können wir darin auch nicht, wie Harzen meinte, die Hand eines bestimmten Meisters erkennen, so spricht sich doch in Zeichnung und Komposition, in allen Einzelheiten des Kostüms und des Beiwerkes der Stil der van Eyck'schen Schule deutlich aus. In manchen Punkten übertreffen die Bilder des „Heilsspiegels“ die Darstellungen der „*Biblia pauperum*“ und kommen an Feinheit und Eleganz den Illustrationen des „*Canticum canticorum*“ nahe.

Die übrigen xylographischen Bücher sind von geringerer Wichtigkeit; es genügt, sie in Kürze aufzuzählen und mit wenigen Worten zu kennzeichnen. Der lehrhafte Zweck überwog bei der „*Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum*“, einem Evangelienbuch, in welchem man sich mit Hilfe der Bilder und beigelegten

Ziffern den Inhalt der verschiedenen Kapitel einprägen konnte. Die Geschichte des Samuel, des Saul und des David schildert uns das mit 40 Bildern illustrierte, nur in wenigen Exemplaren, in Wien, beim Herzog von Numale, in Berlin und in Innsbruck erhaltene „Buch der Könige“ (*Liber regum seu vita Davidis*). Dazu kommen: der „Entkrist“ (*Antichrist*), die Geschichte des Gottesleugners, nach dem ersten Briefe Johannis (I, 22); das nur in einem einzigen Exemplar bekannte „Salve Regina“, eine Bilderfolge von Wundern, die Maria bewirkte oder die durch das Erlernen und Absingen des „Salve Regina“ sich vollzogen, ursprünglich sechzehn Blätter, auf dem vorletzten mit dem Namen des Holzschneiders „*lieuhart. sp. rrgenspurk*“ bezeichnet; die gleichfalls nur in einem Exemplar (der Heidelberger Bibliothek) erhaltenen „Zehn Gebote für die ungelerten Leute;“ die „Legende vom heiligen Meinrad“, dem Gründer von Maria-Einsiedeln in der Schweiz, vermutlich aus der dortigen Gegend stammend; die im Sinne des „Reinecke Fuchs“ gehaltene „Fabel vom kranken Löwen“, mit auf Schriftbändern beigelegten Reden der Tiere, in oberdeutscher Mundart; das Buch von den „Acht Schalkheiten“, mit Bildern von allerhand Betrügereien in Handel und Wandel; der in zwei xylographischen Ausgaben mit deutschem Text bekannte „Totentanz;“ die deutsche xylographische Ausgabe der „*Mirabilia Romae*“ unter dem Titel „Das geistliche und weltliche Rom“, ein vermutlich aus dem 13. Jahrhundert stammender, für die Rompilger bestimmter Führer durch die ewige Stadt, mit einem Abriß der römischen Geschichte bis auf Constantinus; das „*Zeitlöcklein*“ (in der Bibliothek zu Bamberg) mit Szenen aus der Passion und Angaben dessen, was man beten und welcher frommen Betrachtung man sich hingeben soll zu jeder Stunde des Tages und der Nacht; der „*Beichtspiegel*“ (in der Bibliothek des Haag); die „*Chiromantie*“, d. i. die Kunst, aus der Hand zu weissagen, verdeutschte durch Dr. Johannes Hartlieb, Leibarzt des Herzogs Albrecht des Frommen von Bayern, v. J. 1448, auf dem letzten Blatte mit dem Namen des Jörg Schapff zu Augspurg, in den Abbildungen auf den ersten beiden Seiten bereits mit ausgiebiger Schraffierung in den Schattenpartien der Gewänder, an Architekturen und andern Gegenständen; endlich der Kalender des Konrad Kachelofen und andere.

Es sind uns wiederholt bei der Aufzählung dieser ältesten Holzschnittwerke Jahreszahlen und Namen begegnet, welche für die Bestimmung von Zeit und Ursprung der Arbeiten feste Anhaltspunkte bieten. Allerdings fehlt noch jede Spur einer inneren Entwicklung, einer schaffenden Persönlichkeit. Es ist nur eine große Masse, die den Bedürfnissen der Zeit entsprechend sich langsam stetig vorwärts schiebt. Aber der Historiker darf deshalb jene Zahlen und Namen nicht unbeachtet lassen. Und sie gewinnen ein besonderes Interesse, wenn man sie mit der entsprechenden Überlieferung aus verwandten Gebieten der Kunst in Vergleich zieht.

Während der älteste datierte Kupferstich, den wir oben (S. 15) vorgeführt, die Jahreszahl 1446 trägt, geht die Reihe der Zeitangaben auf deutschen Holzschnitten mehrere Dezennien weiter zurück. An der Spitze steht der vielbesprochene heil. Christoph v. J. 1423, ein Holzschnitt, der in den Buchdeckel einer Handschrift des 1803 aufgelösten Kartäuserklosters Burgheim bei Memmingen eingeklebt ist und sich gegenwärtig in der Sammlung des Lord Spencer zu Althorp bei Northampton

befindet (Abb. 27). Der zweite Einbanddeckel desselben, im Jahre 1417 geschriebenen Koder (einer Lobpreisung Mariens) trägt, als ebenbürtiges Gegenstück zu dem heiligen Christoph, den offenbar aus der nämlichen Hand stammenden Holzschnitt einer „Ver-



27. Der heil. Christoph von Burheim. Holzschnitt.

kündigung“.) Beide sind nach primitiver Weise durch Auspressen gedruckt; die Farbe der Umriffe ist tiefschwarz, die höchst sorgfältige Kolorierung von sanfter, heller und feiner Gesamtwirkung. Nach der Art der Zeichnung und Auffassung, den vollen, weichen Körperformen, dem runden, lang fließenden Zug der Gewänder schließt Fr. Lippmann (Repertor. I, 239 ff.) auf oberdeutschen Ursprung in einer Kunstschule, welche älter als die von Flandern herstammenden Neuerungen und von ihnen noch unberührt ist.** Nach Oberdeutschland weist auch der Stil der „Marter des heil. Sebastian“ in der Hofbibliothek zu Wien, mit der Unterschrift 1437. Doch bleibt es fraglich, ob die letztere sich nicht etwa nur auf das dem Holzschnitt unten beigedruckte Gebet an den Heiligen bezieht. Der Druck dieses lebendig komponierten Blattes ist schwarz und scharf, die Kolorierung in gedämpften Tönen zeugt von Geschmack. — Hier sei auch des berühmten Baseler Alphabets mit den grotesken Figuren (v. J. 1464) gedacht, welches der Armenbibel sehr nahe steht. Allerdings trägt dasselbe eine französische Legende (*mon coeur avez*) und ist wohl burgundischen Ursprungs. Man kann jedoch die deutsche Kunst in den Holzschnitten nicht so streng von der burgundischen scheiden, wie in der Malerei. Die Litteratur über das Alphabet findet sich zusammengestellt bei M. Lehrs, *Der Meister mit den Bandrollen*, S. 6—10.

Auf die Hervorhebung der wichtigeren deutschen Schrotblätter müssen wir verzichten; eine beträchtliche Anzahl derselben finden sich bei Passavant (P.-Gr. I, 85 ff.), Weigel und Zestermann (II, Nr. 322—400) und Bucher (I, 380 ff.) zusammengestellt. Die Entwicklung dieser Technik geht mit der des Holzschnittes Hand in Hand; sie nimmt schon im ersten Drittel des Jahrhunderts einen regen Aufschwung und artet erst gegen den Schluß in Flüchtigkeit und Roheit aus.

Die Reihe der deutschen Formschneidernamen reicht bis über den Anfang des Jahrhunderts zurück. Schon 1398 finden wir in Ulm einen Meister Ulrich urkundlich erwähnt, welchem aus dem Jahre 1441 die Meister Heinrich, Peter von Grolzheim und Jörg, 1442 der Meister Lienhart, 1447 Claus, Stoffel und Johann, 1455 der Meister Wilhelm, 1461 wieder ein Meister Ulrich, 1476 die Meister Michel, Hans, Konz und Lorenz folgen.*** Etwas später beginnen die Nachrichten über Formschneider in Nürnberg. Die älteste betrifft einen Meister H. Pömer, der i. J. 1428 urkundlich genannt wird; 1459 folgt ihm der Meister Mathes Kypfenberger; mehrere andere aus den siebziger und neunziger Jahren reihen sich daran.†) — Aus

*) Verkleinert abgebildet bei Ottley, *Hist. of Engr.* I, 95, der Engel allein, in Originalgröße, bei Dibdin, *Bibl. Spencer.* I, Taf. III. Zwei spätere minderwertige Kopien bei Weigel und Zestermann, a. a. O. I, Taf. 18 und 81.

**) Entschieden flandrisch ist dagegen der 1844 entdeckte Holzschnitt der „Vermählung der heiligen Katharina“ in der Brüsseler Bibliothek mit dem Datum 1418, ein Reiberdruck von mittelmäßiger Erhaltung, mit fast ganz verwachsenen Farben. Über die mehrfach bestrittene Gültigkeit der Jahreszahl vergl. Ch. Ruelens, *Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique*, Ser. I, livr. 3, und Fr. Lippmann, a. a. O. I, 242 ff. Über eine Variante in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen s. Lehrs, *Repertor.* XII, 352, der die Jahreszahl des Brüsseler Blattes 1458 lesen will. Schulverwandt ist eine „*Maria immaculata*“ mit niederländischer Umschrift im Berliner Museum.

***) C. Jäger im *Kunstblatt*, 1833, S. 429.

†) J. Baader, *Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs*, S. 5.

der ersten Hälfte des Jahrhunderts datieren Fr. Bartsch (a. a. O. S. 263) und Waagen (Kunstidentikäl. in Wien II, 307), ein mit dem Namen „Jerg Haspel v. Vitrach“ bezeichnetes Blatt der Wiener Hofbibliothek mit Christus am Kreuz und dem heiligen Bernhard, welches das Wappen der Abtei Ebrach trägt, die eine Zeit lang Vitrach unterstand. Gleichfalls durch Beischriften auf einzelnen Blättern kennen wir die Namen mehrerer Ulmer Formschneider, des Hans Schlaffer, des Michel Schorpp, ebenso des Nürnberger Formschneiders Wolfgang Hamer u. a. (Bucher, a. a. O. S. 371 ff.). Als Kartenmaler und zugleich Briefdrucker oder Formschneider ist Hans Paur aufzufassen, von dem zwei Blätter in der Bibliothek zu Stuttgart und im Kupferstichkabinett zu München herrühren, das letztere mit der interessanten Darstellung des zur Ehe nötigen Hausrats.^{*)}

Um die Frage zu entscheiden, ob es vorwiegend weltliche oder klösterliche Künstler gewesen sind, welche die ältesten Holzschnitte in Deutschland angefertigt haben, muß man sich den allgemeinen Stand der Kunst zu jener Zeit und die Stellung derselben zu den verschiedenen Gesellschaftsklassen gegenwärtig halten. Wie die Poesie, so war auch die Kunst gegen den Schluß des Mittelalters den Händen der Geistlichkeit und des Adels entglitten und in die Machtsphäre des Bürgertums übergegangen. Alles was deutsch und volkstümlich war, fand hier seine kräftige Pflege, in den Städten seinen Schutz und seine Regelung. War auch der Zweck der ältesten Holzschnittbilder ein vorwiegend erbaulicher und lehrhafter im kirchlichen Sinne, blieb auch ihr Stoffkreis immer noch im wesentlichen religiöser Natur, so fanden sich doch die ausführenden Kräfte für den massenhaften Kunstbetrieb auch auf diesem Gebiete sicher nur in den Kreisen der bürgerlichen Meister. Die Klöster nahmen wohl ebenfalls noch an der Herstellung der Formschnitte teil; einzelne Mönche mögen darin eine hohe Geschicklichkeit betätigt haben. Die aus Mondsee datierten — beiläufig bemerkt, nach Kupferstichen kopierten — Blätter in der Wiener Hofbibliothek bezeugen einen solchen klösterlichen Betrieb beispielsweise noch für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts. Aber das sind Ausnahmen von der Regel. Im allgemeinen hat man die Klöster zu jener Zeit nur als die Aufbewahrungsorte, als die Stapel- und Verkaufsplätze der Holzschnitte zu betrachten, die Entstehung der letzteren dagegen in den Städten und bei ihren zünftigen Meistern zu suchen. Die bürgerlichen Briefdrucker und Formschneider übten den Holzschnitt in fabrikmäßiger Weise aus und ihre Erzeugnisse unterstanden in erster Instanz den bürgerlichen Behörden und Gesetzen. Für Nürnberg ist es durch Urkunden bezeugt, daß wie der Buchdrucker, so auch der Formschneider durch eidliche Angelobung verpflichtet war, ohne besondere Bewilligung des Stadtrates keine Formen oder Figuren zu schneiden oder im Druck herauszugeben. Das gleiche Verhältnis wird in den übrigen süddeutschen und rheinischen Städten obgewaltet haben, welche für die Entwicklung des deutschen Holzschnittes in erster Linie wichtig sind. In ihnen allen bestand die Formschneidekunst, gleich der Malerei, der Bildschnitzerei und Kupferstecherei, als ein bürgerlich geregeltes, zunftmäßig betriebenes Gewerbe.

^{*)} Fr. Lippmann, Repertor. f. Kunstwiss. I, 237; W. Schmidt, Denkm. d. Holz- und Metallschnittes, Nr. 48.

b. Der Holzschnitt als Illustration des Letterndrucks.

Zünftiger und akademischer Kunstbetrieb haben bei allen sonstigen Verschiedenheiten das miteinander gemein, daß sie zum Erhalten und Überliefern geeigneter sind als zum Erneuern und Erfinden. Wer weiß, wie lange der alte deutsche Holzschnitt in seiner bürgerlichen Handwerksmäßigkeit noch schlicht und gerecht fortbestanden haben würde, wenn ihn nicht von außen her der unwiderstehliche Drang der Zeit mit Gutenbergs epochemachender Erfindung in Zusammenhang gebracht hätte!

Henne (Johann) Gensfleisch, genannt Gutenberg, war aus patrizischem Geschlecht, kein Zünftler, sondern ein Mann von freiem, beweglichem Geist, in mannigfachen Künsten erfahren und geschickt.*) Er übte in der Jugend (1436) in Straßburg die Goldschmiedekunst, verstand sich aufs Edelsteinschleifen und auf jegliche Art von Metallarbeit (Treiben, Punzieren, Gießen u.). Und aus dieser, nicht etwa aus dem Holzschnitt oder sonstiger Technik in weichen Stoffen, ist der Buchdruck hervorgegangen. Sein Element ist die in Metallguß hergestellte bewegliche Type. Das Schneiden des Stempels, das Schlagen der Matrize, aus der die Letter gegossen wird: alles das sind Aufgaben des Metallarbeiters. Es bedarf jezt wohl keines Beweises mehr, daß die so hergestellte Type von Gutenberg selbständig erfunden und zuerst mit genügender Schärfe und Regelmäßigkeit fabrikmäßig erzeugt worden ist, um damit große Druckwerke herstellen zu können. Die Arbeiten der Vorgänger, darunter auch die Costers in Haarlem, vermögen ihm diesen Ruhm nicht zu schmälern. Sein Genosse, der Mainzer Bürger Johann Fust, war kein Techniker, sondern der Geldgeber, welcher dem Erfinder die Mittel vorschob zur Errichtung einer Druckerei, und dann auch Gutenbergs finanzieller Geschäftsteilnehmer wurde.***) In der auf diese Weise begründeten und mehrere Jahre hindurch einzig dagestandenen Offizin begann Gutenberg 1450 in Mainz die Herstellung der „Biblia latina vulgata“, des ersten mit beweglichen Lettern gedruckten Buches der Welt. Man sieht diesem Druck noch deutlich seinen Ursprung an: er ist in der sogenannten Missalschrift, einer genauen typographischen Nachbildung der geschriebenen Bibel, ausgeführt. Schriftzüge, Abkürzungen und Format sind den Manuskripten der Vulgata nachgeformt; jede Seite hat zwei Kolonnen zu 36 Zeilen. Auf diese 36zeilige Bibel folgte 1453—1456 die 42zeilige mit kleineren Typen und rotgedruckter Überschrift, welcher sich bald eine Reihe von anderen Werken geistlichen und weltlichen Inhalts anschlossen. Seit 1466 begegnen uns deutsche Übersetzungen der Bibel, deren es bis zum Ende des Jahrhunderts allein

*) Vergl. statt aller früheren massenhaften Litteratur jezt die beiden grundlegenden Werke von Antonius von der Linde: Gutenberg, Geschichte und Erfindung aus den Quellen nachgewiesen, Stuttgart, 1878, und Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, 3 Bde., Berlin, 1886.

**) A. v. d. Linde, Gesch. d. Erfindung d. Buchdr. III, 812 ff. stellt die ansprechende Vermutung auf, daß ein in Mainz gedrucktes Fragment des Donatus de octo partibus orationis, des sogenannten kleinen Donat, eines durch das ganze Mittelalter hindurch weit verbreiteten grammatischen Schulbuchs, vielleicht zu den ersten Druckversuchen und Proben Gutenbergs gehörte; das bei Linde, S. 812, abgedruckte Facsimile macht die während der Arbeit vorgenommenen Verbesserungen der Lettern ersichtlich.

vierzehn hochdeutsche und mindestens drei niederdeutsche gab. Unter den Werken geistlichen Inhalts finden wir besonders häufig die „Reichtspiegel“ und ähnliche Andachtsbücher. Als Gutenberg (1467–68) aus dem Leben schied, hatte seine Erfindung längst ihren Weltgang angetreten. Das erste vollständig datierte, mit beweglichen Lettern gedruckte Buch ist das Mainzer Brevier v. J. 1457. Noch vor 1460 kam die Erfindung zunächst nach Straßburg, wo wir bis zum Schlusse des Jahrhunderts bereits fünfzehn Drucker erwähnt finden; 1461 übt Albrecht Pfister die Druckerkunst in Bamberg; zu Köln, wohin die Erfindung 1462 kam, erschien 1470 das erste gedruckte Buch mit Blattzahlen in arabischen Ziffern und 1472 der erste sicher datierte Druck mit Signaturen; in Augsburg finden wir den ersten Buchdrucker, Günther Zainer von Reutlingen, 1468; nach Basel gelangte die neue Kunst 1473 durch einen Schüler Gutenbergs, und in demselben Jahre nach Ulm; etwas früher bereits nach Nürnberg, 1482 nach Wien. Durch deutsche Drucker wurde die Erfindung bald auch in die Fremde getragen. Die ältesten typographischen Erzeugnisse aus italienischen, französischen und spanischen Druckorten (Subiaco, 1465; Paris, 1470–71; Valenzia, 1474) sind Arbeiten deutscher Meister.

Unter den Aposteln der welterobernden Druckerkunst hat Meister Albrecht Pfister, „Briefdrucker“ von Bamberg, für den Standpunkt unserer Betrachtung ein besonderes Interesse. Er war der erste, der das gedruckte Bild mit dem Letterndruck in Verbindung brachte, der Urheber der ältesten, mit Holzschnitten illustrierten gedruckten Bücher.*) Sein Gewerbe als Briefdrucker mußte ihn auf den naheliegenden Gedanken führen, statt des in Holz geschnittenen Textes bewegliche Lettern anzuwenden. Wir kennen vier unbezweifelte Werke der Pfisterschen Anstalt, welche in dieser Weise illustriert sind: eine Armenbibel, den „Rechtsstreit des Menschen mit dem Tode“, das Fabelbuch von Ulrich Boner „Der Edelstein“ (1461) und den mit Pfisters Namen versehenen Auszug aus der biblischen Geschichte, das „Buch der vier Historien von Josef, Daniel, Esther und Judith“. Daß die Holzschnitte der ältesten mit Lettern gedruckten Bücher gegen die der xylographischen Drucke noch keinen erheblichen Fortschritt aufweisen, ist begreiflich. Zunächst handelte es sich um die schnellere und bessere Beschaffung des Textdruckes. Die entsprechende Vervollkommenung des Bildschnittes war eine höhere Stufe, deren Erreichung anderen Kräften vorbehalten blieb. Der Holzschnitt der Pfisterschen Drucke zeigt noch durchaus die derben, eckigen Linien der früheren Zeit, ohne jede Schraffierung, ohne künstlerischen Reiz. Er ist immer auf Kolorierung berechnet. Nicht selten kehrt der nämliche Holzschnitt in einem und demselben Buche mehrfach wieder.

Den gleichen primitiven, handwerklichen Charakter haben die Holzschnitte der ältesten Drucke von Augsburg. Das Kartenmacher- und Illuministengewerbe**) blühte damals in keiner anderen deutschen Stadt kräftiger als dort. Wir stoßen daher bald auf eine große Zahl geistlicher und weltlicher Bücher, die mit den in Holz geschnittenen und kolorierten Werken dieser Illustratoren ausgestattet sind. Die frühesten lassen

*) H. Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance (1460 bis 1530). München und Leipzig, G. Hirth. Zwei Bände. Mit 263 Tafeln. 1884.

**) Im Bürgerbuch der Stadt erscheinen die Kartenmaler bereits 1418 als besondere Zunft.

sich keinem bestimmten Drucker zuweisen. So z. B. gleich die älteste illustrierte deutsche Bibel v. J. 1470. Dieselbe ist mit 55 Holzschnitten von Kolumnenbreite geziert, welche dem ersten Kapitel jedes Buches vorgedruckt sind. Die wiederholte Verwendung der nämlichen Holzstücke für ähnliche Gegenstände findet sich hier im ausgedehntesten Maße wieder: ein langbekleideter Alter mit einem Turban, der an einem Tische sitzt und die Hand auf ein aufgeschlagenes Buch legt, figuriert für die ganze Reihe der Propheten, als Jonas mit rot koloriertem Gewand, als Micha in blauem z.; eine gekrönte, jugendliche Gestalt mit langen Locken muß für sämtliche Könige ausreichen, und ebenso dient ein gleichförmiger Apostel- und Evangelistentypus für die verschiedenen Persönlichkeiten dieser Kategorien. Man erkennt deutlich den Zusammenhang der primitiven Illustrationskunst mit der alten Kartenmalerei. Künstlerisch auf keiner höheren Stufe stehen die Abbildungen in den gleichfalls anonymen Augsburger Drucken weltlichen Inhalts, wie der „Histori von der Zerstörung der Stadt Troia“ und der „Histori aus den Geschichten der Römer“, und auch die frühesten, von bekannten Druckern Augsburgs herrührenden illustrierten Bücher, wie die Leistungen des Günther Zainer (1470—1478), z. B. das „Speculum humanae salvationis“, das 1471 gedruckte „Heiligenleben“ u. a., bleiben in technischer Beziehung auf demselben tiefen Niveau.*) Nur der Stoffkreis erweitert sich mehr und mehr, je breitere Schichten des Volks durch den Buchdruck erobert werden. In den Holzschnitten des 1471 erschienenen „Spiegels des menschlichen Lebens“ von Rodericus Zamorensis, einer Silberfolge, welche die Leiden und Freuden der verschiedenen Berufsarten schildert, macht sich ein derber Realismus geltend, der das Leben in seiner bunten Mannigfaltigkeit und Wahrheit zu erfassen weiß. Ein Jahr später beginnt die Reihe der wissenschaftlichen Bücher mit Holzschnitten. Eine Fülle neuer Anschauungen wird der Buchillustration zugeführt. Diese muß uns entschädigen für den Mangel eines höheren künstlerischen Elements, den auch die Erzeugnisse der übrigen Augsburger Drucker, wie Johannes Bäumler und Anton Sorg, noch lange spüren lassen. Verhältnismäßig gut und liebevoll behandelt sind einige Holzschnitte in des ersteren, 1475—1481 in drei Auflagen erschienenem „Buch der Natur.“ Der Gesamteindruck der ältesten illustrierten Augsburger Drucke ist der einer höchst rührig betriebenen Massenproduktion von vorwiegend handwerklichem Charakter. Erst seit dem Jahre 1480 zeigt sich das Erwachen besserer Tendenzen. In Ulrich von Reichenthal's „Beschreibung des Konzils von Konstanz“, welche bei Anton Sorg 1483 erschien und die u. a. als das erste gedruckte Wappenbuch und durch ihren reichen geschichtlichen Inhalt hochinteressant ist, fesseln eine Reihe von großen Holzschnitten den Blick des Beschauers durch die Sorgfalt und Lebendigkeit ihrer technischen Ausführung. Die Zeichnungen zu den illustrierten Büchern Ant. Sorgs, der eine rege Thätigkeit entfaltete, scheinen von seinem Vater Anton Sorg d. ä. herzurühren, der als „Kartenmacher“ von 1451—1492 in den Steuerbüchern Augsburgs erscheint (Muther, a. a. O. I, 179). Ein anderer Augsburger Drucker etwas jüngerer Generation, Erhard Ratdolt († 1528), der eine Zeitlang in Venedig gelebt hatte, ist besonders dadurch interessant, daß er mit den dort an-

*) Über den Briefmaler Kropfenstein, der vielleicht als Illustrator der Günther Zainer'schen Drucke zu betrachten ist, vergl. Muther a. a. O. I, S. 11 ff.

geschafften Typen auch den italienischen Initialenschmuck und die sonstigen Bestandteile der Bücherornamentik nach Deutschland brachte. *) Die figürlichen Teile der Illustration rühren hingegen auch in seinen Drucken von Augsburger Zeichnern her. Sie lassen bereits das Herannahen der Burgkmair'schen Epoche spüren.

In dem reichen, handelsmächtigen Ulm tritt um dieselbe Zeit ein Aufschwung des Buchgewerbes ein, während dessen früheste dortige Vertreter, Ludwig Hohenwang und Johannes Zainer, sich noch mehrfach fremder Hilfsmittel bedienten und in engeren Grenzen sich bewegt hatten: Leonard Holl druckt 1482 in der „Cosmographia“ des Claudius Ptolomäus das erste Buch mit in Holz geschnittenen Landkarten; in künstlerischer Hinsicht sind besonders die Druckwerke Conrad Dinkmuths beachtenswert; vortreffliche schwäbische Meister, die den Einfluß M. Schongauers deutlich erkennen lassen, müssen für den Ulmer Buchdruck thätig gewesen sein; in der von Dinkmuth besorgten Ausgabe von Thomas Birers „Schwäbischer Chronik“ (1486) und in der demselben Jahre angehörenden deutschen Übersetzung des „Cunuchus“ von Terenz aus der nämlichen Offizin treten zum erstenmal die Landschaft und das Architekturbild, namentlich der Straßenprospekt, in den Holzschnitten bedeutend hervor.

Unter den rheinischen Städten spielte neben Mainz, Straßburg, Speier, Basel u. a. vornehmlich Köln eine große Rolle als Druckort künstlerisch ausgestatteter Bücher. Die Hauptleistung der dort in erster Linie stehenden Druckerei von Heinrich Quentel und eines der berühmtesten Prachtwerke der deutschen Holzschnittillustration des 15. Jahrhunderts überhaupt ist die große, um 1480 in zwei Bänden gedruckte Bibel, deren Holzschnitte 1483 von Koburger in Nürnberg für seinen Bibeldruck wieder verwendet worden sind und auch sonsthin den nachhaltigsten Einfluß auf das deutsche Illustrationswesen der Epoche ausgeübt haben. Verglichen mit den Illustrationen der älteren Augsburger und Nürnberger Bibelausgaben, welche entweder in der primitiven Kartenmanier gehalten oder in die Anfangsbuchstaben eingezwängt sind, stellen sich die Holzschnitte der Kölner Bibel zum erstenmal als wirkliche Bilder dar, welche die Vorgänge nicht bloß andeuten, sondern wirklich schildern. Der offenbar der nieder-rheinischen Schule angehörige Meister betont im Vorworte diesen Bildcharakter, indem er seine Illustrationen als Nachahmungen der Tafelgemälde bezeichnet, „wie sie von alters her in den Kirchen und Klöstern gemalt stehen“ („Soe sy van oldes ouck ende capittulen kerken ende cloesteren gemaelt staen“). Die Holzschnitte sind in technischer Hinsicht ungleichartig; ohne Zweifel rühren sie von verschiedenen Händen her; am besten geschnitten erweisen sich oft die mit Feder Lanne gezeichneten Randleisten.

Von den norddeutschen Druckorten ist Lübeck in der illustrierten Buchliteratur des fünfzehnten Jahrhunderts durch ein typographisches Prachtwerk vertreten, dessen Holzschnitte durch ganz besondere Feinheit der Ausführung das Auge fesseln. Es ist das 1475 erschienene, von Lucas Brandis gedruckte „Rudimentum Noviciorum“, ein Compendium der Universalhistorie, welches nach der hergebrachten Art von der Erschaffung der Welt bis zu der neuesten Spezialgeschichte der Stadt Lübeck herab-

*) Dr. Vippmann, Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen V, 10 ff.; über den von Ratdolt zuerst eingeführten Typendruck mit Gold vergl. Passavant in Naumanns Archiv VII, 74.

reicht; den Schluß macht das Jahr 1473. Die Holzschnitte wiederholen sich teilweise noch in der alten fabrikmäßigen Art; aber sie sind mit seltenem Fleiße gearbeitet und manche verraten eine sehr geschickte Hand, welche dem Ausdruck der Köpfe vollkommen gerecht zu werden vermag.

Überblickt man die Anfänge der deutschen Buchillustration während der ersten zwei Decennien seit ihrer Vereinigung mit dem Letterndruck, so zeigen sich in ihnen die verschiedensten Bedingungen zu einem regen, technischen Betriebe: Fleiß und handwerkliche Tüchtigkeit, Umsicht und Unternehmungslust. Nur eines fehlt, um dem Holzschnitt zur wirklichen Blüte zu verhelfen: der künstlerische Geist. Erst nachdem sich Kräfte von wahrhaft schöpferischer Begabung gefunden hatten, welche ihr Talent dieser Welt im kleinen widmeten, um dadurch die große zu erobern, konnte von einer Illustrationskunst im vollen Sinne des Wortes die Rede sein.

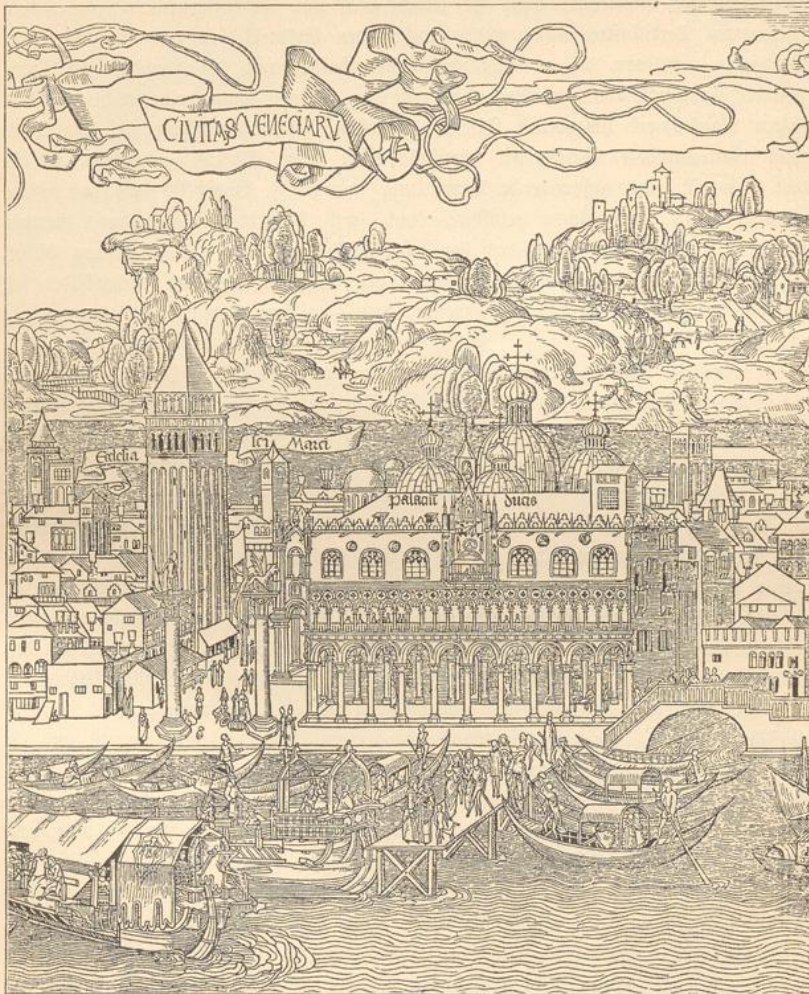
c. Die ersten Maler als Illustratoren.

Der Ruhm, die vervielfältigende Technik zur wahren Kunst erhoben zu haben, gebührt zu allen Zeiten vorerst den Malern. Nicht Hieronymus Andrea und Hans Lützelburger, sondern Dürer und Holbein sind die Leuchten des deutschen Holzschnittes. Erst mit dem Auftreten bestimmter Malernamen von einigem Gewicht belebt und erhellt sich seine Geschichte.

Von jenem Utrechter Meister Erhart Rewich (Rewyck), der mit Herrn Bernhard von Breidenbach und seinen ritterlichen Genossen im Jahre 1483 eine Wallfahrt ins heilige Land unternahm und die Beschreibung dieses Reisezuges dann mit prächtigen Holzschnitten ausstattete und 1486 zu Mainz in Druck herausgab*), fehlt uns sonst jede Kunde, so daß es schwer ist, über seine Persönlichkeit ein Urtheil zu fällen. Sicher war er ein ebenso geschickter Zeichner wie Buchdrucker; die in dem Werke Breidenbachs enthaltenen großen Städtebilder dürfen in ihrer Art epochemachend genannt werden; auch das reiche Titelblatt und die kleineren Textillustrationen verraten einen Mann von Phantasie und scharfer Beobachtungsgabe. Die Städtebilder, sieben an der Zahl, sind Beduten von langgestreckter Form, und zwar bis zu der Länge von über

*) In zwei Ausgaben, einer mit lateinischem und einer zweiten mit hochdeutschem Text, welchen er 1488 eine niederdeutsche folgen ließ. Über die zahlreichen späteren Ausgaben und Übersetzungen vergl. Brunet, *Manuel du libraire* ed. 5, T. II, pag. 1088, und Muther a. a. O. I, 89 ff. In der deutschen Originalausgabe heißt es bei der Beschreibung eines Rittes in die Umgegend von Jerusalem: „Der Maler Erhart Rewich geheissen, von Uttricht geboren, der all diß gemelt yn diesem Buch hatt gemalet vnd die Trudery yn synem Huß volsühret.“ Am Schluß der lateinischen ersten Ausgabe lautet der Name „Reuwich.“ Nach freundlichen Ermittelungen des Herrn Archivars G. W. Moes in Rotterdam läßt sich die Familie Rewyck (so ist der Name holländisch zu schreiben) gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Utrecht mehrfach urkundlich nachweisen. Ein Hillebrant van Rewyck war 1470 „Duderman“ der dortigen Sattlerzunft, zu der auch die Maler gehörten. Er ist offenbar identisch mit dem „Maetre“ Hilbrant, der 1456, 1461 und 1464 in den Rechnungen der Utrechter „Buurkerk“ bei Vergoldungs- und Malerarbeiten genannt wird. 1486 und 1492 war ein Cornelis van Rewyck „Dudermann“ der genannten Gilde. — Rewyck ist ein Dorf in der Nähe von Gouda; es werden also mehrere Familien, die von dort stammten, „van Rewyck“ geheissen haben.

fünf Fuß, so daß sie nur mehrfach zusammengefalzt in das Buch eingelegt werden konnten. Sie stellen die von den Reisenden besuchten Hauptorte — Venedig, Parenzo in Istrien, Corfu, Modon (Methone) an der Küste von Morea, Rhodus, Cypern und



28. Ansicht von Venedig (Mittelsüch). Holzschnitt aus Breidenbachs Reifewerk.

Jerusalem — mit ihren Bauten und Umgebungen in bestimmt gezeichneten und klar geschnittenen Umrissen aus der Vogelschau dar, und zwar so treu und charakteristisch, daß man sich ihrer vielfach als Quellen und Vorbilder bedient hat und wir noch heute manche der dargestellten Objekte leicht erkennen können. Die Nürnberger

Illustratoren von Hartmann Schedels Weltchronik haben für ihre Ansicht von Venedig das prachtvolle Breitbild Newichs mit der Ansicht der Piazzetta und des Dogenpalastes, wovon wir das Hauptstück hier in Verkleinerung beifügen (Abb. 28), benutzt und sich auch sonst in manchen ihrer Städtebilder an die Holzschnitte der Breidenbachschen Reisebeschreibung angelehnt, ohne sie jedoch auch nur im entferntesten zu erreichen. Die kleineren Textillustrationen, welche außer den Städtebildern das Buch Breidenbachs zieren, schildern die verschiedenen Völkerschaften und die fremdartigen Tiere, welche die Aufmerksamkeit der Reisenden erweckten. Dazu kommt ein prächtiges, von üppigem Rankenwerk umgebenes Titelblatt, dessen Gesamtanordnung auf den Textschmuck von Schedels Weltchronik ebenfalls nicht ohne Einfluß geblieben zu sein scheint. Es ist eine ansprechende Vermutung von A. F. Butsch*), daß das reiche, aus Rosen und Stechpalmen gebildete Laub- und Astwerk mit den darin herumkletternden Kindergestalten, welches den oberen Abschluß der Titelverzierung bildet, dem Marmorschmuck der Porta della Carta des Dogenpalastes frei nachgebildet sei, in deren spätgotischer Bekrönung ähnliche Putti zwischen üppigem Blätterwerk ihr Spiel treiben.

Der zweite, ungleich bekanntere Malername, auf den wir stoßen, ist Michael Wolgemuth, der Lehrer Dürers. Von ihm rührt ein großer Teil der ebenerwähnten Illustrationen in Schedels Chronik her und auch an einem anderen Hauptwerke des Nürnberger Druckverlags der Zeit, dem „Schatzbehälter“, war er vermutlich in erster Linie als Zeichner mit beteiligt. Obwohl man seine Bedeutung vielfach überschätzt und ihm namentlich in der Geschichte der vervielfältigenden Kunst irrtümlicherweise einen Rang zuzureichen versucht hat, den er von Rechts wegen nicht beanspruchen darf, ist seine Stellung am Ausgange des Jahrhunderts und am Beginne der neuen Zeit doch eine so bezeichnende für den ganzen Charakter der Epoche, daß wir ihn eingehend würdigen müssen.**). Die Geschichte der Malerei kennt Michael Wolgemuth als den Vorstand einer großen Werkstatt für kirchliche Kunst, insbesondere für Altarbilder, welche von zahlreichen Hilfsarbeitern und Gesellen nach den Anordnungen des Meisters ausgeführt wurden. Er hatte die Kunst von seinem Vater Valentin gelernt und ihr ganzer Betrieb hat bei ihm noch den alten zunftmäßigen Charakter. Als Michael (geb. zu Nürnberg 1434) die Lehrzeit beendet hatte, zog er an den Rhein, vielleicht auch weiter nach den Niederlanden, deren Kunst auf ihn mächtigen Einfluß übte, und machte sich dann in der Vaterstadt sesshaft. Von den großen Altarwerken, die für den Entwicklungsgang seiner Kunst besonders charakteristisch sind, gehören die 1487 oder 1488 gemalten vier neun Fuß hohen Flügel des von Sebastian Peringsbörffer gestifteten Altars, früher in der Augustinerkirche, gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg, der besten, reifsten Zeit des Meisters an, in welcher Dürer bei ihm „diente“ (1486—89). Wenige Jahre später datieren die beiden Druckwerke, an deren

*) Die Bücherornamentik der Renaissance, München und Leipzig, 1878, S. 12.

**) Vergl. aus der neueren Litteratur insbesondere C. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl. VIII, 382; ferner W. v. Seidlitz, M. Wolgemuth, in der Zeitschr. f. bild. Kunst, XIII, 169 ff.; Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 294 ff.; endlich den Text von Berthold Riehl zu Soldans photographischer Publikation der Gemälde von Dürer und Wolgemuth. Nürnberg. Fol.

Die funftzehend figur



29. Aarons Priesterweihe. Holzschnitt aus dem „Schapbehalter“.

Herstellung Wolgemuth als Illustrator beteiligt erscheint. Geben wir uns Rechenschaft über den Stil des Meisters, wie der Peringsdörffer'sche Altar ihn darstellt, so darf man auch hier ein völlig einheitliches Gepräge nicht erwarten. Obgleich Zeichnung und Farbe durchaus die gleichen sind, so zeigen sich doch in den Qualitäten der Ausführung nicht geringe Unterschiede. Von den acht Heiligengeschichten, welche zu je zweien übereinander an den Innensügeln des Altars dargestellt sind, gehören wohl die mit den Heiligen Bernhard, Christoph, Lukas und Sebastian ganz dem Meister selbst an. Wir erkennen ihn darin als einen Künstler, der vor allem nach scharfer Charakteristik und lebendiger Bewegung ringt, der die heilige Geschichte im Gewande seiner eigenen Zeit, mit Anknüpfung an Selbsterlebtes und Selbstangesehenes dem Betrachter eindringlich vor Augen zu führen strebt. Der treffliche Bildnis- und Landschaftsmaler verrät sich in den meisterhaft individualisierten Köpfen, in den reizvoll komponierten und aufs sorgfältigste durchgebildeten Hintergründen. Die Flusslandschaft auf dem Bilde des heil. Christoph mit ihren zierlichen Bäumchen und Baulichkeiten hat sich der junge Dürer tief eingeprägt. In den reichlich lebensgroßen Heiligenfiguren auf phantastisch verschnörkelten Postamenten, welche die Außenseiten der Altarsügel zieren, tritt hingegen ein auffallender Mangel an Haltung und Würde hervor; namentlich die männlichen Gestalten stehen in der Mehrzahl recht steif und schwächlich da; an den weiblichen entschädigt uns die Anmut ihrer Erscheinung einigermaßen für das fehlende innere Leben. Trotz mancher Schwächen ist der Gesamteindruck des Werkes ein imponierender und die malerische Ausführung von großer Tüchtigkeit.

Als nun auch in Nürnberg das illustrierte Buchwesen sich entwickelte und Anton Koburger, der tüchtigste und rührigste unter den dortigen Buchdruckern, sein erstes großes Prachtwerk mit neuen Holzschnitten vorzubereiten begann, konnte er als Zeichner derselben füglich keinen anderen als Wolgemuth ins Auge fassen. Ein bestimmtes Zeugnis freilich liegt uns gerade für dieses Werk, den 1491 gedruckten „Schatzbehälter oder Schrein der wahren Reichthümer des Heils und ewiger Seligkeit“, in betreff der Urheberschaft Wolgemuths nicht vor. Das große verschnörkelte W auf der neunzehnten Figur und mehrere ähnliche kleinere Zeichen auf anderen Abbildungen des Buches*) haben in der gedachten Hinsicht nur einen zweifelhaften Wert. Schwerer ins Gewicht fällt die unleugbare Übereinstimmung, welche zwischen dem Stil der Illustrationen des Schatzbehälters und denen von Schedels Weltchronik besteht, für welche Wolgemuths Mitarbeiterschaft im Texte selbst bezeugt ist. Namentlich ein charakteristischer Typus alter bärtiger Männergestalten mit gekräuselterm und geringeltem Haar kehrt in beiden Werken häufig wieder; er tritt uns gleich auf den Titelbildern der beiden Bücher in der Gestalt Gottvaters entgegen; und selbst abgesehen von dieser und anderen auffallenden Einzelheiten herrscht im Stil der Holzschnitte überhaupt eine große Verwandtschaft. Auch ist die Gesamtleistung der Illustration des Schatzbehälters**), obwohl sie hinter der des Schedelschen Werkes beträchtlich zurücksteht, eine so umfassende, daß man sie

*) M. Hausing, Dürer, 2. Aufl. I, 66; vergl. auch Muther, Bücherillustration I, 57.

**) Mit 96 großen Holzschnitten, von denen fünf (die Figg. 25, 39, 46, 48 und 71) zweimal vorkommen.

kaum einer anderen Werkstatt zuschreiben darf, als der Wolgemuths. In der Zeichnung wie im Schnitte der Bilder des Schatzbehalters walten große Verschiedenheiten ob. Einige Blätter, wie die in Abb. 29 reproduzierte Priesterweihe Aarons, zeigen eine geübte und sorgfältige Künstlerhand; andere dagegen leiden an starken Zeichenfehlern und sind auch in xylographischer Hinsicht so hölzern und roh, daß man sie eher für Werke irgend eines handwerkmäßigen „Hergottschneiders“, als für Leistungen wirklicher Xylographen halten möchte. Über die Namen und die sonstige Thätigkeit der ausführenden Kräfte fehlt uns jeder Nachweis.

Daselbe gilt von der zwei Jahre später erschienenen, ebenfalls bei Koburger



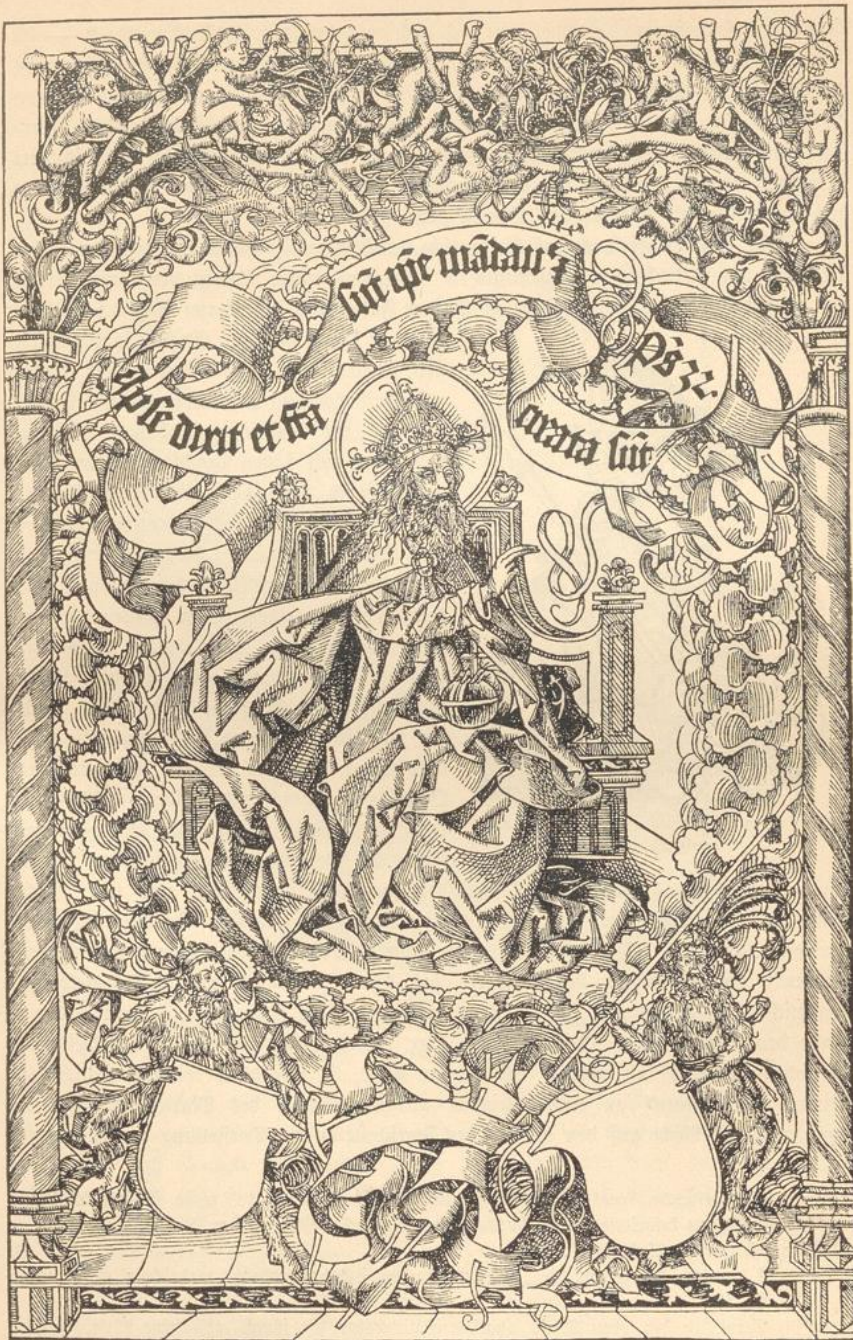
30. Ulysses und Circe. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

gedruckten Hartmann Schedelschen Weltchronik. Auf die 1493 veröffentlichte lateinische Ausgabe (*Liber cronicarum*) folgte 1494 die von Georg Alt besorgte deutsche Übersetzung unter dem Titel: „Das Buch der Croniken und Geschichten von Anbeginn der Welt bis auf diese unsere Zeit“. Hier findet sich die erste Notiz über die von dem Nürnberger Drucker beschäftigten Illustratoren. Am Schlusse wird gesagt, daß Michael Wolgemuth und Wilhelm Pleydenwurff, Maler daselbst, auch Mitbürger „diss Werk mit Figuren wercklich geziert haben.“ Wilhelm Pleydenwurff, der da als Genosse Wolgemuths erscheint, war der Sohn des Malers Hans Pleydenwurff, dessen Witwe Wolgemuth 1473 geheiratet hatte. Er wird in den Nürnberger Bürgerlisten von 1490 und 1492 erwähnt; 1495 war er bereits verstorben. Über sein Kunstvermögen und den Umfang seiner Beteiligung an der Illustration des Schedelschen Werkes war bisher nichts Bestimmtes zu ermitteln. Der Stil der Holzschnitte weist allerdings bedeutende Ver-

schiedenheiten auf, und bei ihrer großen Zahl ist das Zusammenwirken auch noch anderer Hilfskräfte mit den Genannten sicher anzunehmen.*) Zwei Nürnberger Patrizier, die Herren Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister, hatten den Künstlern reichliche Mittel für die Illustrationen zur Verfügung gestellt. Die Masse der Bilder beträgt über 2000. Davon sind ein Teil historische Kompositionen verschiedenen Formates (s. Abb. 30), ein anderer Teil Städteansichten und Abbildungen von Bauwerken, die bei weitem größere Mehrzahl aber Einzelfiguren und Brustbilder hervorragender Persönlichkeiten aus allen Perioden der Geschichte. Dies alles geordnet nach den „sieben Weltaktern“, welche die Einteilung des ganzen Stoffes bedingen. Für die größeren biblischen und historischen Kompositionen und die Einzelheiten dürfen wir Wolgemuth sicher als Zeichner annehmen. Sie zeigen oft in prägnanter Weise seinen charakteristischen Stil, seine ausdrucksvollen Köpfe, die Art seiner Naturanschauung und Komposition. Manches poetisch gedachte Blatt, z. B. der phantastisch wilde Totentanz (Fol. 264), das erschütternde Gegenstück zu dem versöhnlichen Bilde des den Tod überwindenden Christus im „Schatzbehalter“, zeugt für das Walten einer ernsten Künstlerkraft. Die Masse der übrigen Illustrationen dagegen rührt wohl von den Verstattgenossen her; doch ist die Zeichnung mancher der kleineren Figurengruppen und Brustbilder bisweilen so markig und lebensvoll, daß wir auch dabei das Eingreifen des Meisters voraussetzen dürfen. Von den Originalzeichnungen hat Sidney Colvin den Entwurf zu dem Titelblatt (Abb. 31) unlängst im British Museum nachgewiesen (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. VII, 98) und B. von Loga in seiner trefflichen Arbeit über die Städteansichten der Weltchronik (ebendasselbst IX, 192) das Gleiche für eine Zeichnung mit der Ansicht von Nürnberg im Germanischen Museum höchst wahrscheinlich gemacht. Das Titelblatt ist v. J. 1490 datiert und rührt ohne Zweifel von Wolgemuth her. Bei der Beschaffung des Materials für die Zeichnungen wird Hartmann Schedel, der Verfasser oder vielmehr Kompilator des Werkes, den Künstlern an die Hand gegangen sein. Man suchte dabei so quellenmäßig wie möglich zu verfahren, forschte überall nach den besten Vorlagen, half sich aber im Notfall auch ganz unverdrossen mit Kombinationen und freien Erfindungen. Daß für die Städtebilder Breidenbachs Reise als Quelle diente, wurde bereits bemerkt. Im ganzen finden sich dreißig authentische Städteansichten. Die übrigen sind Phantasiegebilde, und mehrfach wird derselbe Holzschnitt für verschiedene Städte benutzt. Auch bei den Porträts kommt dieser alte Briefmalerbrauch noch vor. Der gleiche Stock dient z. B. für Hippokrates und Hector. Ubrigens haben sich die Zeichner auch für die Bildnisse, so gut sie es vermochten, entsprechende Vorlagen zu verschaffen gesucht; das Bildnis Mohammeds II. (Abb. 32) stellt zwar nicht diesen, aber einen andern Herrscher von Konstantinopel, nämlich den letzten Paläologen Johannes VII. dar, und zwar nach einer Medaille von Vittore Pisano, welche im Gegenfinne kopiert ist.**) Die Ausführung der Holzschnitte steht im Ganzen keineswegs hoch; der derb realistische Zug in Wolgemuths Natur kommt am besten zum Ausdruck, alles Feinere verschwindet; die Masse der Holzschnitte ist Fabrikware. Selbstverständlich war das

*) Rob. Vischer, a. a. O. S. 314, nimmt drei bis vier Holzzeichner an.

**) Fr. Pippmann, Jahrb. d. k. preussischen Kunstsamml. II, 217 ff.; B. v. Loga, ebenda. IX, 105.



31. Titelblatt von H. Schedels Weltchronik. Holzschnitt.

Ganze auf Färbung berechnet, wenn es auch nebenbei „roh“ verkauft wurde.*) — Ob Wolgemuth mit seinem Genossen Pleidenwurff auch noch für andere Druckwerke Koburgers thätig war, steht dahin.**) Dagegen darf der neuerdings von Thausing (Dürer, 2. Aufl. I, 71 ff.) mit großem Aufwande von Scharfsinn und Gelehrsamkeit unternommene Versuch, Wolgemuth als Kupferstecher zu retten, jetzt endgültig als gescheitert betrachtet werden, seitdem der vielbesprochene Meister W, den man für Wolgemuth nehmen wollte, als Wenzel von Olmütz sicher gestellt worden ist.***)

Sehr bedauerlich ist es, daß die deutsche Künstlerchronik, welche für die besprochenen Mainzer und Nürnberger Holzschnittwerke wenigstens einige Namen von gutem Klang zu verzeichnen mußte, bei der ganzen übrigen Fülle reich illustrierter Bücher jener Zeit



32. Der Jögen. Mahomet II. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

uns den Dienst versagt. Es sind lauter Werke von Namenlosen, und darunter nicht wenige von weit höherem Kunstwert als die Publikationen des trefflichen Koburger. Voran steht Basel mit seinen Prachtbruden der Offizinen Mich. Furters und Joh. Bergmanns, dem „Buch des Ritters vom Thurn“ und Sebastian Brants „Narrenschiff“. Das erstere ist ein moralisches Exempelbuch, von dem Verfasser einem edlen Ritter in den Mund gelegt, der seine Kinder durch Erzählungen aus seinem reich bewegten Leben und aus der Geschichte der bösen Welt zur Tugend und Gottesfurcht anleiten will. Das Werk Sebastian Brants, des gelehrten Baseler Professors und späteren Ratschreibers zu Straßburg, schildert in gereimter Form die Gebrechen der menschlichen Natur, die er in einer großen Schiffsladung zusammenfaßt, und läßt uns tiefe Blicke thun in das Leben der damaligen Welt, unmittelbar an der Schwelle des Reformationszeitalters. Der didaktische, von echter Lebensweisheit, Humor und Satire strotzende Gedankeninhalt beider Werke bot dem Illustrator ein weites Feld zu ergötzlichen Schilderungen. Wir kennen weder in dem einen noch in dem anderen Falle den Namen dieses Meisters; doch war er jedenfalls kein verächtliches Mitglied der oberdeutschen Künstlerschaft. Muther (a. a. O. S. 65) denkt bei dem „Buch des Ritters vom Thurn“ an einen Zeichner aus der Schule des Martin Schongauer, und weist mit Recht auf den bedeutenden Fortschritt in der Darstellung nackter Körper

*) Ein uneingebundenes und nicht gemaltes (rohes) Exemplar fandte zu Wolgemuths Zeit 2 fl. rheinisch, ein koloriertes und gebundenes das Dreifache. Jos. Vaader, Jahrb. II, 73; Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 67.

**) B. v. Loga hat es für die „Reformation der Stadt Nürnberg“ wahrscheinlich gemacht, a. a. O. S. 104.

***) Vergl. zu der oben S. 46 angegebenen Litteratur die jüngst erschienene Monographie von M. Lehrs, Wenzel von Olmütz, Dresden 1889, S. 5 ff. und S. 11.

und auf den seelenvollen Ausdruck der Köpfe hin, welche die Holzschnitte dieses Werkes auszeichnen. — An der Ausführung der 108 Holzschnitte des „Narrenschiffs“ (von denen sechs je einmal wiederholt vorkommen) scheinen mehrere Künstler thätig gewesen zu sein, deren Fähigkeiten hinter dem Illustrator des „Ritter vom Thurn“ keineswegs zurückstanden. Beiden Werken gemeinsam sind die zierlichen Rankenornamente, welche zu beiden Seiten der Figurenbilder und der Textspalten herlaufen, und den Büchern



33. Vom Schaphinden. Holzschnitt aus Seb. Brants Narrenschiff.

ein besonders reiches, gefälliges Aussehen geben, das an die Prachtwerke der alten Miniaturen erinnert. Die Holzschnitte (s. Abb. 33) sind von ungewöhnlicher Feinheit; man sieht, daß es dem Xylographen streng darum zu thun war, die Schärfe der geistvollen Zeichnung mit voller Treue wiederzugeben. Das Bild hat nicht selten einen stechenden Zug, der sich dem metallklaren Druck der Type trefflich anpaßt. Nur ein Schritt führte von hier zu den wunderbaren Klein Kunstwerken Holbeins.

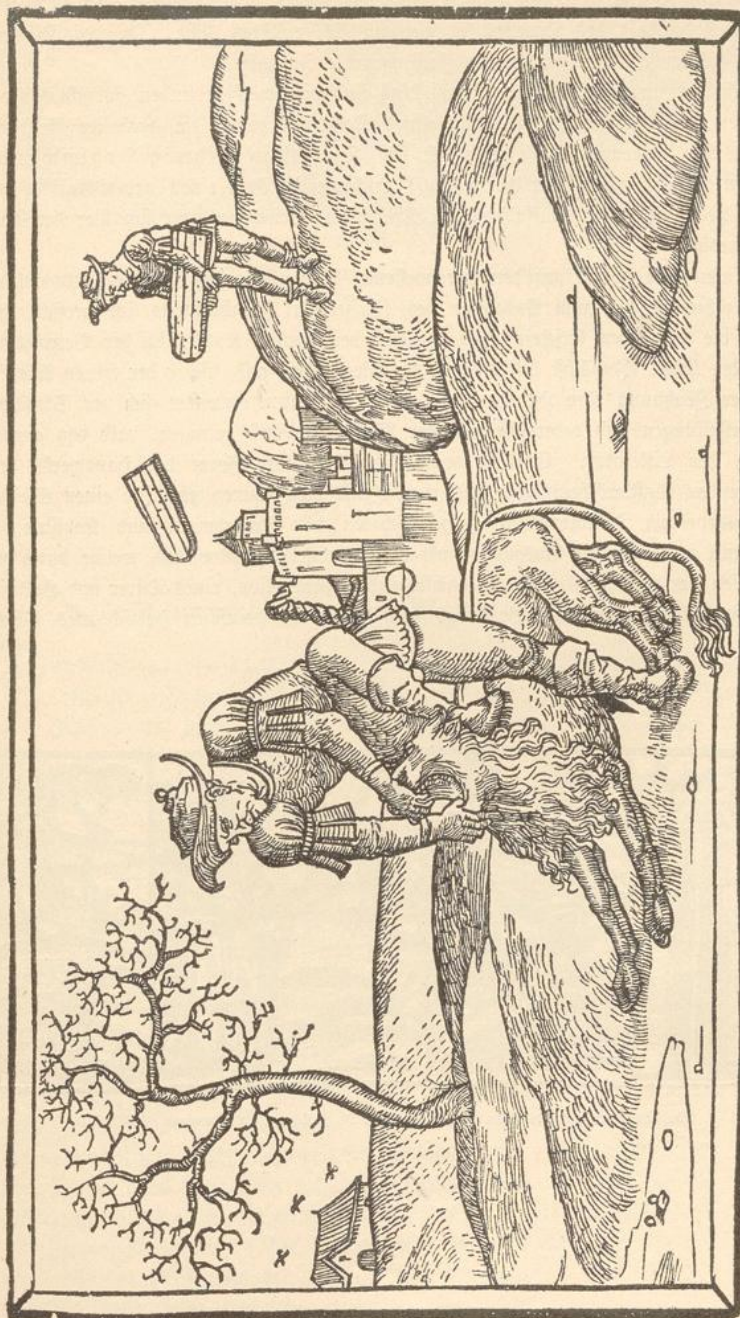
Nachdem Seb. Brant von Basel in seine Vaterstadt Straßburg zurückgekehrt war und dort Dienste genommen hatte, trat er in dauernde Verbindung mit dem ausgezeichneten Straßburger Drucker und Verleger Johann Grüninger, der sich früher

G. v. Süssow, Kupferst. u. Holzsch.

8

schon für die Werke des berühmten Autors begeistert und 1497 eine lateinische Ausgabe des „Narrenschiffs“ veranstaltet hatte. Jetzt folgten zunächst (1498) Seb. Brants „Varia Carmina“ und drei Jahre später dessen lateinische Ausgabe des Boëtius (De philosophico consolatu), an welche sich dann 1502 der reich illustrierte Prachtdruck des Brantschen Vergil angeschlossen. In der Ausgabe des Boëtius verspürt man bereits den heilsamen Einfluß des Herausgebers auf den Stil der Illustrationen. Aber noch weit höher steht der Bilderschmuck der Vergilausgabe. Die Abbildungen im Boëtius haben meistens ein niedriges Längenformat, und sind, wie unser in Abb. 35 vorgeführtes Beispiel zeigt, in der Regel aus mehreren schmalen Stücken zusammengesetzt, von denen nur das Stück mit der Hauptscene jedesmal neu hergestellt ist, während die Seitenstücke sich typisch wiederholen. So kehren z. B. der Bau mit dem hohen Thor und den Erkertürmchen links, das von rechts her schreitende Paar, die Landschaft mit dem Baum und dem Felsen zur Rechten mehrere Male wieder. Eine der interessantesten Illustrationen ist die auf das Proömium folgende Ansicht von Rom, auf der man das Pantheon mit seiner runden Kuppelöffnung, die Engelsburg und die St. Petersbasilika deutlich erkennen kann. — Die 214 Holzschnitte der Vergilausgabe überragen den Boëtius nicht nur durch ihre Zahl und Größe, sondern vornehmlich durch den hohen künstlerischen Wert der Zeichnung und des Schnittes. Besonders gilt dies von den Illustrationen zu den zwölf ersten Büchern der Aeneide. Wie bei dem „Buche des Ritters vom Thurn“ werden wir auch hier zunächst an einen Künstler aus der Schulgenossenschaft des M. Schongauer erinnert. Die Welt des römischen Dichters erscheint vor uns im Gewande der Straßburger Bürger und Elßässer Bauern vom Ende des 15. Jahrhunderts. Die Bilder zu den weiteren Büchern der Aeneide und zu den übrigen Gedichten rühren offenbar von mehreren, etwas weniger geschickten Zeichnern her. Auf einem Blatte gegen Ende des Werkes findet sich ein Schrifttäfelchen mit den Initialen C. A., ohne daß wir im Stande wären, daraus auf den Urheber der Zeichnung einen Schluß zu ziehen (Muther, a. a. O. S. 80 ff.). Das Ganze ist eine Prachtleistung an Schärfe des Drucks und Feinheit der Illustrationen.

In eine rauhere Luft, aber deshalb nicht minder gesunde Natur fühlen wir uns versetzt, wenn wir das Hauptwerk der niederdeutschen Buchillustration der Zeit durchmustern, die Lübecker Bibel des Steffen Arndes von 1494. Die zahlreichen Holzschnitte, von denen sich einige wiederholen, stammen ohne Zweifel von der Hand eines hervorragenden Meisters, dessen Persönlichkeit uns leider ebenfalls unbekannt ist. Seine derben, gedrungenen Gestalten sind lebendig bewegt, die Vorgänge mit großer Anschaulichkeit erzählt. Das Übertriebene und Karikierte, was in so zahlreichen anderen Werken der Zeit den Ausdruck der inneren Erregung und Leidenschaft entstellt, fehlt hier gänzlich. Die Köpfe sind charaktervoll und oft von inniger Beseelung. In den Gestalten der Frauen und in manchen Einzelheiten der Tracht herrscht eine eigene Anmut und Zierlichkeit. Auch scherzhafte und burleske Züge fehlen nicht. Sehr sorgfältig und lebendig sind die Tiere gezeichnet. Die Landschaft ist in der Regel einfach, ohne besonderen Reiz, häufig mit einzeln stehenden dünnen Bäumchen (Abb. 34). Höchstenfalls entwickelt zeigt sich die malerische Perspektive, sowohl in der Darstellung von Innenräumen als in weiten landschaftlichen Ausblicken, auf deren verschiedene Pläne die Figurengruppen in entsprechender Größenabstufung verteilt sind. Bisweilen ist



34. Simeon mit dem Löwen. Holzschnitt aus der Lübecker Bibel von 1494.

es, als berühre uns in diesen Bildchen ein italienischer Zug, der vielleicht durch den längeren Aufenthalt des Druckers in Perugia sich erklären läßt. Zu den Figuren kommen zahlreiche, kraus und mannigfach verzierte Initialen.

Offenbar unter italienischer Einwirkung sind die zwölf reizenden Holzschnittbilder entstanden, mit welchen Jakob Wimpfeling's Pamphlet gegen die damalige Geistlichkeit (*De fide concubinarum*) geschmückt ist. Die Offizin Ludwig Hohenwangs von Ulm (S. 71) nahm mit diesem 1501 erschienenen Buch einen neuen Aufschwung. In der Lebendigkeit der Auffassung, in Tracht und Bewegung regt sich hier der Geist Alt-Venedigs.

Blicken wir zurück auf den durchgemessenen Weg, so zeigt uns die Entwicklung des Holzschnittes bis zum Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts im großen und ganzen die nämlichen Erscheinungen, welche der deutsche Kupferstich der Betrachtung dargeboten hatte. Zunächst bildet sich eine feste Technik aus, die in der treuen Wiedergabe der Zeichnung ihre Hauptaufgabe erkennt. Dann erweitert sich der Stoffkreis der Darstellungen und beherrscht, von der Buchdruckerkunst getragen, bald den ganzen Umfang der Litteratur. Endlich weicht die alte starre Form des Handwerks dem aufstrebenden künstlerischen Geiste. Begegnen uns auch immer noch für einen Meister von ausgeprägter Individualität ganze Scharen von Nachahmern und Kopisten, so war damit nun doch der Ausgangspunkt der Entwicklung gewonnen, welche durch das Eingreifen der großen Künstler der nachfolgenden Generation, eines Dürer und Holbein, eines Burgkmair und Hans Baldung, zur Blüte des deutschen Holzschnittes führte.



35. Aus Seb. Brant's Ausgabe des Boetius, *De philosophico consolatu* (1501).