



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

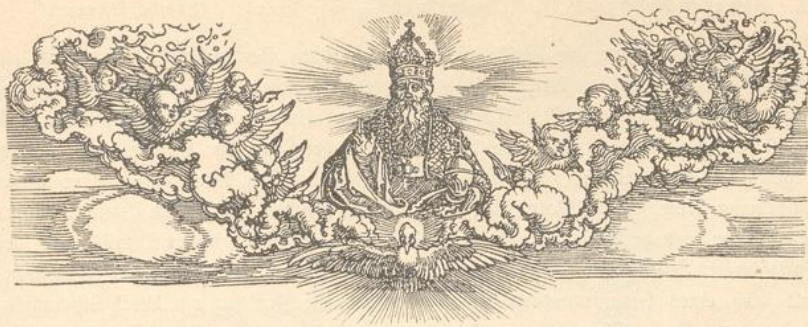
Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

Zweiter Abschnitt. Das sechzehnte Jahrhundert.

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



36. Gottvater und die Taube mit Seraphim. Holzschnitt von A. Dürer.

Zweiter Abschnitt.

Das sechzehnte Jahrhundert.

1. Allgemeines. — Die Werke Albrecht Dürers.

Das Reformationszeitalter ist die Blüteperiode des deutschen Kupferstichs und Holzschnittes. Tausende von Wurzelfasern verbinden die Werke der deutschen Stecher und Illustratoren jener Zeit mit dem religiösen Leben unseres Volkes und seiner Erneuerung. Wie sich der Geist des italienischen Humanismus verkörpert zeigt in den Schöpfungen Raphaels, so lebt und webt die Seele der deutschen Reformation in den Werken Dürers. Zu Gottes Wort, das endlich wieder unverfälscht in der geliebten Sprache der Heimat zu Millionen trostbedürftiger Herzen drang, gesellte sich das naturfrische, geisterfüllte Bild und unterstützte mit seiner verben, eindringlichen Sprache die Lehren des Evangeliums und seiner Ausleger. Nicht als farbenprächtige Zier der Decken und Wände tritt es auf, nicht als die Stiftung freigebiger Fürsten und Großen, wie im Süden, sondern als fliegendes Blatt wandert es von Haus zu Haus, in den Tiefen des Gemüths, in der Stille frommer Selbstbetrachtung findet es seine Stätte. Die Verbindung mit dem ererbten Gedanktenkreise wird nicht plötzlich unterbrochen. Auch die alten bürgerlichen Grundlagen und Handwerksbräuche der Kunst bleiben noch aufrecht. Aber der Geist, der sie durchdringt, ist der einer neuen Zeit. Dürer steht als ihr bahnbrechender Genius da, vollkommen ebenbürtig als Künstler dem redegewaltigen Luther, mit dem ihn das Band inniger Geistesgemeinschaft verknüpfte. Vornehmlich durch sein Kupferstich- und Holzschnittwerk erweist er sich als der männlichste, erfindungsreichste, an Ernst und Kraft des Ausdrucks erhabenste Künstler, welchen Deutschland hervorgebracht hat. Alles, was vor ihm auf diesen Gebieten geschaffen war, erscheint durch ihn zur geistigen Bedeutungslosigkeit herabgedrückt. Kupferstich und Holzschnitt gehen jetzt keine getrennten Wege mehr. Er vereinigt beide in einer

Hand und giebt ihnen die Weihe seiner künstlerischen Persönlichkeit. Nur noch ein deutscher Meister darf das Recht auf einen Ehrenplatz neben ihm auch hier in Anspruch nehmen, Hans Holbein d. J. Er steht in seinem Holzschnittwerke neben Dürer wie der sanfte Melanchthon zur Seite Luthers. Auf beide hat der Humanismus mächtig eingewirkt, beide nehmen früh italienische Motive in ihre Kunst auf. Aber Dürer stellt diesen seine stärkere Natur sieghaft entgegen, Holbein erweist sich ihnen gegenüber nachgiebiger und geschmeidiger; nicht nur der Zeichner ornamentaler Details, auch der Porträtmaler Holbein zeigt eine tiefe Wesensverwandtschaft mit den großen Italienern; galt doch eines seiner wunderbarsten Bildnisse lange Zeit für ein Werk Lionardo's! Außer dem offenen Sinn für die Schönheit der Form, welcher ihm eigen war, besaß er auch eine viel größere Freiheit und Weltläufigkeit in der Lebensführung; er fand leicht den Weg in ausländische, höfische Sphären und starb in der Fremde. Der Nürnberger Bürgersohn Dürer dagegen hängt mit unwandelbarer Innigkeit und Treue an der Heimat, so rauh sie ihm auch erscheint in dem sonnigen Süden, ein so rastloser Drang nach allem Neuen und Weiten auch seine Seele füllt; er ist der schlichteste, tiefste Ausdruck der deutschen Eigenart und Denkungsweise.

In dem Leben und Wesen der beiden großen Meister spiegeln sich zugleich die ferneren Schicksale der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, und so auch die des Kupferstichs und Holzschnittes. Nur für eine kurze Spanne Zeit vermögen dieselben den nationalen Stil zu bewahren, den Dürer begründet. Dann folgen sie allzu willig dem übermächtigen fremden Einfluß und endigen in Außerlichkeit und Manierismus.

Das Leben und der Entwicklungsgang Albrecht Dürers (1471—1528) sollen hier nur kurz dem Leser in Erinnerung gebracht werden.*) Er war eines Goldschmieds Sohn und hat in der Werkstatt seines braven alten Vaters, an dem er mit inniger Verehrung hing, den Grund zu seiner hohen Meisterchaft gelegt. Durch das Goldschmiedehandwerk kam er zu dem kunstverwandten Kupferstich und mit besonderer Vorliebe ist er zeitlebens zu der Grabstichetechnik zurückgekehrt, wenn er des „fleißigen Kläubelns“ in der Malerei müde geworden war. Es geht ein spröder, metallischer, im strengsten Sinne zeichnerischer Zug durch seine ganze Kunst. In der Werkstatt Mich. Wolgemuths, die er (Ende November 1486) mit fünfzehn Jahren betrat, mag das Erlernen der malerischen Technik seine Hauptaufgabe gewesen sein. Nach Kolmar, einem Hauptziele seiner zu Ostern 1490 angetretenen vierjährigen Wanderschaft, hat ihn unzweifelhaft der Ruhm von Schongauers Werkstatt hingezogen, deren vornehmstes Erzeugnis, das Kupferstichwerk des Meisters, die Kunstwelt Deutschlands wie des Auslandes damals mit Bewunderung erfüllte und sicher schon im Hause seines Vaters die Augen des jungen Dürer auf sich gezogen hatte. Berührte ihn hier der Zauber des fein beseeelten

*) Aus der Masse der Literatur über den Meister genügt es für unsern Zweck hervorzuheben: R. v. Retberg, *Dürers Kupferstiche und Holzschnitte*, München 1871; M. Thausing, *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 2. Aufl., Leipzig 1884, 2 Bde.; A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 2. Aufl., II, S. 45 ff. *Dürers Entwicklungsgang; Oeuvre d'Alb. Dürer, reproduit et publié par Amand-Durand, texte par Georges Duplessis*, Paris 1877; *Al. Dürers sämtliche Kupferstiche mit Text* von W. Lübke, Lichtdrucke von J. B. Obernetter, und *Al. Dürers Holzschnittwerk, in Auswahl mit Text* von C. von Rügow, Lichtdruck von Arnold & Zettler, beide Nürnberg, Solman.

mittelalterlichen Ideals und vollendeter technischer Meisterschaft, so brachte ihn dann sein erster Aufenthalt in Venedig in unmittelbare Berührung mit der Kunst zweier der größten italienischen Realisten des Quattrocento, des Giovanni Bellini und Andrea



37. Der Spaziergang. Kupferstich von A. Dürer.

Mantegna. Der volle Begriff moderner weltfreudiger Schönheit und Natur ging ihm hier auf. Seine Bahn lag hell beleuchtet vor ihm: es galt, diese von großen Seelen angeschaute Natur auch für die Kunst seines Vaterlandes zu erobern! Noch mit einem dritten Meister von eigener Art, Jacopo de' Barbari, in Nürnberg Jakob Walch genannt, der

besonders im Kupferstich und Holzschnitt eine rührige Tätigkeit in Venedig entwickelte, scheint Dürer auf seiner Wanderschaft schon damals in Beziehungen getreten zu sein. Wiederholt kreuzten sich später ihre Pfade. Von der ersten Begegnung zeugt ein Wort in dem im British Museum erhaltenen Entwürfe zu der Dedikation von Dürers „Proportionslehre“. Danach war es Jakob Walch, der ihn die Normalmaße des männlichen und weiblichen Körpers kennen lehrte und so den ersten Anstoß zu Dürers wissenschaftlichem Studium der Proportionen gab.)*

Im Frühling des Jahres 1494 finden wir den wandernden Gesellen wieder in Nürnberg und im Juli begründete Dürer durch die Heirat mit Agnes Frey seinen Hausstand. Nun beginnt seine geregelte selbständige Kunsttätigkeit. In den Jahren 1496—1498 entsteht die erste große Holzschnittfolge, „Die Heimliche Offenbarung Johannis“ oder „Apocalypsis cum figuris“, fünfzehn große Blätter mit deutschem und lateinischem Text, wozu bei der dritten Ausgabe von 1511 noch die Titelvignette mit dem an seinem Werke schreibenden Apostel hinzukam (B. 60—75). Es ist das Werk eines jungen Riesen, der sich kühn an das bildlich kaum Faßbare, phantastisch Ungefüge wagt und mit einem Schlage die ganze Kunst des vorausgegangenen Jahrhunderts durch seine tiefesten Gestaltungen überbietet. Von den xylographischen Einzelblättern und frühesten Kupferstichen, welche gleichfalls in die neunziger Jahre fallen,**) gehören die Mehrzahl dem nämlichen volkstümlich-religiösen Vorstellungskreise an, wie die Blätter der Apokalypse, und bekunden nur durch ihre Auffassung und künstlerische Behandlung Dürers Hinausgreifen über die alte handwerkliche Art. Eines der ausdrucksvollsten der früheren Holzschnittblätter ist die nebenstehend reproduzierte „Heil. Familie mit den drei Jäsen“ (B. 102; Abb. 38). Aber neben diesen durch den großen Bilder-

*) A. v. Bohn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft I, 14. Dürer fügt hinzu, da Meister Jakob ihm seine Grundsätze nicht „kierlich“ habe „anzeigen“ wollen, habe er sich beim Vitruvius, der „ein wenig von der Gliedmaßen eines Mans“ schreibe, damals weiteren Aufschluß geholt.

**) A. Springer, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. Folge I, 20 ff. will in dem von der Internationalen Chalkograph. Gesellsch. 1886, Nr. 10 publizierten anonymen Blatte mit zwei nackten Figurenpaaren (Adam und Eva) den frühesten bisher bekannten Versuch Dürers in der Kupferstichkunst erblicken, und stützt dieses Urteil namentlich auf die Übereinstimmung des Adamkopfes mit Dürers Selbstporträt v. J. 1493. Lehms u. A. vindizieren jenen Stich dagegen dem Monogrammisten P. M., der zu den niederrheinischen Meistern aus der Nachfolgerschaft M. Schongauers zählt und besonders dem Monogrammisten B. R. mit dem Anker (s. oben S. 42) nahe steht. Diese Bestimmung fußt auf der in Zeichnung wie Stichführung mit Evidenz hervortretenden Übereinstimmung des Blattes mit den nackten Figurenpaaren mit dem Stiche des Schmerzensmannes in Berlin und Wien, welcher das Monogramm P. M. trägt, und anderen, demselben Stecher zuzuschreibenden Blättern in Frankfurt a. M. Vergl. Repertorium f. Kunstwiss. XIII, 40 ff. Zu den frühesten, sicher von Dürers Hand herrührenden Kupferstichen zählen außer den im Text genannten ferner: „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92), „Der Liebeshandel“ (B. 93), „Die heil. Familie mit der Heuschrecke“ (B. 44), „Der verlorene Sohn“ (B. 28), der in unserer Abb. 37 reproduzierte, in die Kategorie der Totentanzbilder gehörige „Spaziergang“ (B. 94), „Der kleine Kurier“ (B. 80), „Die drei Bauern“ (B. 86), „Der große hüßende Hieronymus“ (B. 61), „Die Madonna mit der Meerfage“ (B. 42, s. unsere Tafel), „Der heil. Sebastian am Baume“ (B. 55), „Der heil. Sebastian an der Säule“ (B. 56) u. a., sowie aus der Reihe der Einzelschnitte: „Das Männerbad“ (B. 128), „Simson mit dem Löwen“ (B. 2), das seltsame mythologische Blatt mit der Beischrift „Ercules“ (B. 127) und der vermutlich dazu gehörige „Ritter mit dem Landsknechte“ (B. 131).

markt geforderten Darstellungen treten uns früh auch schon andere entgegen, welche in der bestimmt umgrenzten Gedankensphäre des Humanismus wurzeln. Dürers



38. Die heil. Familie mit den drei Hasen. Holzschnitt von A. Dürer.

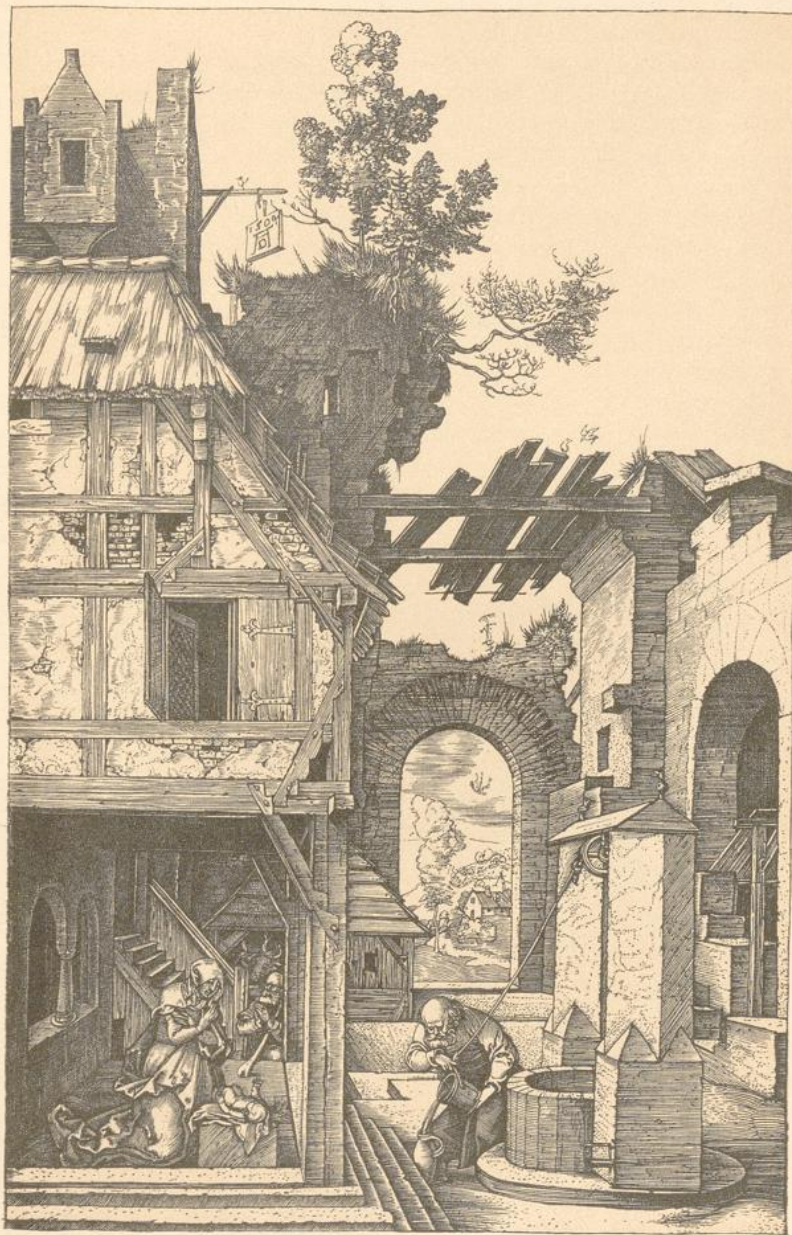
gelehrter Freund Willibald Pirtheimer und seine Gefinnungsgeoffen, ein Konrad Celtes, Hartmann Schedel, Schenerl u. A. mögen ihn zu den feltamen mythologifchen und

allegorischen Erfindungen inspiriert haben, wie wir sie in dem sogen. „Raub der Anymone“ (B. 71), der „Eifersucht“ (B. 73), den „Vier nackten Weibern“ (B. 75) und anderen aus jener Epoche herrührenden Stichen besitzen. Bei dem letztgenannten Blatte war es überdies die rein formale Rücksicht auf das Studium des von verschiedenen Seiten dargestellten nackten Frauenkörpers, welche den Künstler für die sonst schwer zu erklärende Wahl dieses Gegenstandes erwärmt haben mag. Rein künstlerischer Drang nach der Darstellung der unbekleideten Gestalt, wissenschaftliches Studium der Anatomie und der Proportionslehre, humanistische Vorstellungen und der Einfluß italienischer Kunst haben offenbar bei allen diesen Schöpfungen zusammengewirkt.

Am Schluß von Dürers zehnjähriger reger Thätigkeit während dieser ersten Epoche seiner vollen Meisterschaft entstehen zwei seiner herrlichsten Holzschnittwerke, die Folgen des „Marienlebens“ (B. 76—95) und der „Großen Passion“ (B. 4—15). Das Marienleben, die lieblichste Blüte volkstümlicher Kunst, voll idyllischen Reizes und zartester Empfindung, gehört zum größten Teil den Jahren 1504—1505 an; nur die drei letzten Blätter und der Titel kamen 1510 und 1511 hinzu. Der Beginn von Dürers Arbeit an der „Großen Passion“, deren Buchausgabe gleichfalls in die eben genannten Jahre fällt, läßt sich bis an den Anfang des Jahrhunderts zurück verfolgen. Manches an den älteren Blättern dieser Folge gemahnt in Erfindung und Stil noch an die Herbigkeiten der Apokalypse. In das Jahr der Entstehung des Marienlebens gehören auch zwei von des Meisters vorzüglichsten Kupferstichen: die reizvolle, unter dem Namen „Weihnachten“ bekannte „Geburt Christi“ (B. 2, s. die Tafel), ein Nachklang aus dem Marienleben, und das seiner vollen Bezeichnung nach von dem Meister selbst besonders geschätzte große Blatt mit Adam und Eva (B. 1, mit der Inschrift: Albertus Durer Noricus Faciebat Ao. 1504). Während der Künstler dort den biblischen Vorgang in das bürgerliche Gewand einer gemüthlichen Familienscene zu kleiden weiß, umgiebt er hier die an und für sich nicht besonders idealen Gestalten des ersten Menschenpaares mit dem Zauber heroischer Poesie, und bekundet zugleich in allen Einzelheiten der beiden mit der höchsten Sorgfalt ausgeführten Stiche die volle Reife seiner Meisterschaft.

Auf der Höhe seines Lebens angelangt, unternahm Dürer seine zweite Reise nach Venedig (im Herbst 1505). Der Aufenthalt des Meisters in der Lagunenstadt währte nahezu ein Jahr. Er hat die deutsche Seele seiner Kunst unberührt von dort zurückgebracht in die nordische Heimat. Aber es hieße das Wesen Dürers völlig verkennen, wollte man uns glaubhaft zu machen suchen, daß der Glanz und die mächtige Bewegung der italienischen Kunst jener Zeit auf Dürers Wollen und Schaffen ohne starke Anregungen geblieben sei. Mit Giovanni Bellini, dem ihm an Seelentiefe und Lebenswahrheit innig verwandten Meister, dürfen wir ihn uns jetzt in lebhaften persönlichen Beziehungen denken. Und nicht minder bedeutsam wirkte, wenn auch nur von ferne, Leonardos überallhin fruchtbringende Thätigkeit auf ihn ein. Die alten Studien über die menschlichen Maße und Verhältnisse, die Erforschung der Charaktertypen, dieser Grundlagen der Physiognomik, erfuhren von dorthier mächtige Impulse.

Die großen Werke der Malerei, welche Dürer in den ersten Jahren nach der Heimkehr aus Venedig schuf, die Tafeln mit Adam und Eva (1507), der Hellersche Altar (1509), das Dreifaltigkeitsbild (1508—1511) bezeugen die segensreiche Wirkung



Die Geburt Christi. Kupferstich von A. Dürer.
 Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

des venetianischen Aufenthaltes. Nicht minder deutlich erkennbar ist dieselbe in des Meisters bewunderungswürdigem Eifer für die Vermehrung und immer höhere Ausbildung seines Holzschnitt- und Kupferstichwerkes. Zu der Publikation der Apokalypse (in dritter Ausgabe), der großen Passion und des Marienlebens treten 1511 noch die kleine Holzschnittpassion in siebenunddreißig Blättern (B. 16—52) und ungefähr ein Jahr später die Kupferstichpassion mit sechzehn Blättern (B. 3—18) hinzu. Was Dürer in dieser Fülle kleiner Bilder aus dem Leben und Leiden Christi an tief empfundener Schönheit offenbart, findet nur in Luthers oder Paul Gerhards Kirchenliedern in der volkstümlichen Kraft des Ausdrucks seinesgleichen. In dem Titelblatt der



39. Titelbild von A. Dürers „Kleiner Holzschnittpassion.“

kleinen Holzschnittpassion (B. 16; Abb. 39) mit dem auf einem Quadersteine dasitzenden, in Schmerz versunkenen Welterlöser ertönt der Grundakkord des Ganzen mit ergreifend großartiger Gewalt. Die Art der Zeichnung und der stecherischen Behandlung gewinnt in diesen Werken das höchste Maß von Energie und Durchgeistigung. Dasselbe gilt von einer Anzahl gleichzeitig entstandener Einzelblätter, wie dem herrlichen silbertönigen Holzschnitte der „Dreifaltigkeit“ (B. 122) vom J. 1511, der „Messe des heil. Gregor“ (B. 123), dem „Heil. Hieronymus in der Zelle“ (B. 114), dem „Heil. Christoph“ (B. 103) aus demselben Jahre, sowie dem lieblichen Familienbilde mit dem hüpfenden Christkinde (B. 96) und mehreren kleinen Kupferstichmadonnen von verwandtem, genreartigem Charakter, wie der „Maria mit der Birne“ (B. 41), der „Maria vor der Stadtmauer“ (B. 40) und anderen. Die Kunst Dürers erreicht in diesen Blättern nicht nur den höchsten Grad von Beseelung und Lebenswahrheit, sondern sie besitzt

auch in der Zeichnung und Modellierung der Form eine auf deutschem Boden bisher ungeahnte Fülle und Großartigkeit, sowohl in den unbekleideten Teilen als auch in der Gewandung, die oft in breiten, schön drapierten Faltenmassen um die wohlproportionierten Körper fließt. — Die Jahre 1513 und 1514 bringen dann in den drei weltbekannten Kupferstichen „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98), „Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) und „Melencolia“ (B. 74) die Meistererschöpfungen Dürers auf den Gebieten der Phantastik und des poetischen Stimmungsbildes. Die Stecherkunst zeigt sich hier zu der größten malerischen Feinheit und Vollenbung ausgebildet, welche ihr innerhalb der Grenzen des Ideals der Zeit überhaupt zugänglich war. Wie zur nochmaligen Betonung seines vorzugsweise zeichnerischen und bildnerischen Stils stellt Dürer sodann im J. 1514 die beiden markigen kleinen Einzelstücke der Apostel Thomas (B. 48) und Paulus (B. 50) hin und schafft darin zwei grundlegende Typen plastischer Charakteristik und Gewandbehandlung, wie sie später in seinen beiden großen Gruppenbildern der vier Apostel in der Münchener Pinakothek zu so grandioser Gestaltung gediehen sind.

Mit dem Jahre 1512 beginnen die Beziehungen Dürers zu den künstlerischen Plänen des Kaisers Maximilian. Von 1515 bis 1518 war er fast ausschließlich für den Herrscher tätig. Die „Ehrenpforte“ (B. 138), der „Kleine Triumphwagen“ (Thausing, Dürer, 2. Aufl. II, 144 ff.), die „Österreichischen Heiligen“ (B. 116) entstehen zunächst. Der „Große Triumphwagen“ (B. 139) folgt erst 1522, drei Jahre nach des Kaisers Tode. Wir werden dem künstlerischen Wirken des Letzteren weiter unten eine besondere Betrachtung widmen. Hier nur so viel, daß durch das Eingreifen Dürers in die oft abstruse Gedankenwelt, welche die litterarischen Berater des Kaisers unter dessen Leitung zu Papier brachten, erst Schwung und Anschaulichkeit in das Ganze gekommen ist. Der Holzschnitt sah sich hier vor die Aufgabe gestellt, einen Stoff zu gestalten, der weder volkstümlich noch erhaben, sondern ein seltsames Gemisch von mittelalterlicher Romantik und modernem Ruhmsinn war. Nur die quellende Phantasie und Naturfülle Dürers konnte diese bombastischen Erzählungen und schwer verständlichen Allegorien halbwegs lebensfähig und genießbar machen. Er steigerte die Ausdrucksfähigkeit des Holzschnitts ins Kolossale und wußte ihm bei aller Massenhaftigkeit die künstlerische Wucht und Geistigkeit zu wahren.

Als nach dem Tode Maximilians das kaiserliche „Leibgeding“ verfiel, welches der Herrscher ihm in Anbetracht seiner „Kunst, Geschicklichkeit und Verständigkeit“ und der mannigfachen „angenehmen, getreuen und nützlichen Dienste“, die er gethan, für Lebenszeit bewilligt hatte, beschloß Dürer, für sein gutes Recht persönlich bei dem jungen Kaiser Karl V. Fürsprache zu thun. Er begab sich zu diesem Zweck im Juli 1520 auf die Reise nach den Niederlanden, wo sich das kaiserliche Hoflager damals befand. Im November schon war das Gesuch günstig erledigt und auch sonst hatte der Aufenthalt des Künstlers in dem reichen, kunstgesegneten Lande für ihn den günstigsten Erfolg. Er erfrischte sein Auge an den farbenfrohen Werken der altniederländischen Meister, an den gewerbfleißigen Städten mit ihren Denkmälern, Sammlungen und Naturschätzen, er erschloß seinen eigenen Arbeiten und denen seiner Landsleute einen neuen Markt, und erntete bei Kunstfreunden wie bei Künstlern begeisterte Anerkennung. Innerlich verjüngt und gefestigt schritt er nach der im Sommer 1521 erfolgten Heimkehr von

neuem an seine stille Thätigkeit. Der Ausblick in die Welt, der gesteigerte Verkehr mit den bedeutenden Menschen der Zeit, den die Reise ihm gebracht, spiegelt sich in seiner Kunst wieder. Es sind vorzugsweise Bildnisse, welche ihn jetzt beschäftigen. Dem großen Brustbilde des Kaisers Maximilian v. J. 1519, welches in zwei Holzschnitten (B. 153 und 154, mit und ohne Einfassung) erschien, reihte sich 1522 das in gleichen



40. Christus als Gärtner. Aus der „Kleinen Holzschnittpassion“ von A. Dürer.

Dimensionen ausgeführte, xylographisch noch wertvollere Profilbildnis Ulrich Varenbüblers (B. 155) an. In Kupferstich gab Dürer die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg (B. 102 und 103, nach den Verschiedenheiten des Formats „der kleine und der große Cardinal“ genannt), des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen (B. 104) und seines alten Freundes Wilibald Pirckheimer (B. 106), letztere drei v. J. 1524, endlich als letzte Arbeiten in dieser Technik 1526 die Bildnisse des Melanchthon (B. 105) und des Erasmus von Rotterdam (B. 107) heraus. In das

nämliche Jahr fällt die Perle unter den kleinen Dürerschen Holzschnittporträts, der Goban Hesse (Passav. 218).

Auch einige der schönsten Blätter religiösen Gegenstandes entstehen in diesen späten Lebensjahren; so der einfach groß gedachte Holzschnitt des Abendmahls v. J. 1523 (B. 53) und die nebenstehend (Abb. 41) reproduzierte heil. Familie mit den zwei am Boden sitzenden nackten Kindchen v. J. 1526 (B. 98). Die Reihe der in Kupfer gestochenen kleinen Apostelfiguren schließt mit den Heiligen Simon, Bartholomäus und Philippus (B. 9, 47 und 46) würdig ab. Es sind statuarisch gedachte ernste Gestalten in großartig drapierter Gewandung, den Aposteln Thomas und Paulus ebenbürtig.

Zeit Lebens forschte Dürer nach dem „Grunde der Kunst“, dem Geheiß der Erscheinung und allem, was den Künstler theoretisch fördern kann. Vollends unablässig war er darum bemüht in seinen letzten Lebensjahren. 1525 erschien die *Meßkunst*, sein Lehrbuch der angewandten Geometrie. Im Herbst 1527 folgte der „*Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken*.“ Von dem wissenschaftlichen Hauptwerke seines Lebens, der Proportionslehre, konnte er nur noch das erste der vier Bücher druckfertig machen; das Ganze ward ein halbes Jahr nach seinem Tode, Ende Oktober 1528, von seiner Witve herausgegeben. Sämtliche Werke sind mit sorgfältig ausgeführten Holzschnitten reich illustriert, von denen mehrere jedoch erst den späteren Ausgaben, nach Zeichnungen aus Dürers Nachlasse, beigegeben wurden. Die künstlerisch wertvolleren gehören der *Meßkunst* und der *Befestigungskunst* an. Wir nennen die beiden Zeichner mit dem sitzenden Mann (B. 146) und mit der Laute (B. 147) sowie den großen, wunderbar fein ausgeführten Holzschnitt mit der Belagerung einer festen Stadt (B. 137), der zwar nicht eigentlich als Illustration zur *Befestigungskunst* gehört, aber doch geistig mit ihr im Zusammenhange steht. Der Phantasie war in diesen Darstellungen freilich kein Raum geboten. Um so freier und kraftvoller waltete dieselbe in anderen Gebieten, welche der Künstler nebenher betrat, vornehmlich den herrlichen Wappenbildern, Buchtiteln und ähnlichen emblematischen Erfindungen, deren mehrere der schönsten aus den letzten Jahren stammen, so das prächtige Wappen der Stadt Nürnberg (B. 162), das als Titel der 1521 erschienenen Ausgabe des dortigen Stadtrechts, der sogen. „*Reformation*“, diente, und das Wappen des Königs Ferdinand von Ungarn und Böhmen auf dem Titelblatte der *Befestigungskunst* (Passav. 210).

Es ist nötig, nun Dürers Kunst auch systematisch zu betrachten, um einen vollen Überblick über seine Leistungen zu gewinnen. Vor allem unter dem Gesichtspunkte der Technik, in der er auf allen Gebieten bahnbrechend wirkte.

Am augenfälligsten ist dies bei seinem Holzschnittwerk. Wir sahen, daß die deutsche Xylographie sich dadurch vom Handwerk allmählich zur Kunst erhob, daß Maler von Rang für den Holzstock zu zeichnen begannen. Der Zeichner und der Drucker wurden greifbare Persönlichkeiten. Der Holzschnneider blieb noch im Dunkel stehen, als namenloser dienender Geselle. Erst bei Dürer wird dies Verhältnis ein anderes. Daß der Meister selbst das Schneidemeßer geführt habe, läßt sich nicht nachweisen. Jedenfalls geschah es nur in Ausnahmefällen. Dagegen treten zu seiner Zeit eine Anzahl namhafter Nürnberger Xylographen auf, die ihre Schulung offenbar in erster Linie Dürers Einfluß verdanken. Der hervorragendste derselben war Hieronymus Andrea, von dem

u. a. der „Kleine Triumphwagen“ geschnitten ist. Dazu gehören ferner Hans Franch und Wolfgang Resch, welche gleichfalls für die Werke Maximilians thätig waren. Es trat also jetzt eine völlige Teilung der Arbeit unter selbständige Kräfte ein, welche



41. Die heil. Familie mit den zwei am Boden sitzenden Kindern. Holzschnitt von A. Dürer.

jedoch geistig von dem leitenden Meister abhängig blieben und ihre Bahn vorgezeichnet erhielten. Selbstverständlich kam dieses Verhältnis erst zur Zeit von Dürers Vollreife ganz in Wirksamkeit; und dadurch gewinnen eben auch erst die späteren Holzschnitte ihr individuelles Gepräge, während dem Stile der Jugendarbeiten in technischer wie in künstlerischer Hinsicht noch die Überlieferungen des fünfzehnten Jahrhunderts, insbesondere

der Wolgemuth'schen Werkstatt, anhaften. Die Umgestaltung der Technik, welche Dürer herbeiführte, fußte vor allem auf dem Wegfall der Kolorierung. Erst dadurch sah sich der Holzschnitt auf sich selbst gestellt, auf die volle, freie Entfaltung seiner Kräfte hingewiesen. Was er bis dahin unter Mithilfe der bunten Bemalung erreicht, das war jetzt durch den bloßen Gegensatz von Schwarz und Weiß herzustellen. Der Xylograph mußte in seiner Art ein Künstler sein, um diesen Entwicklungsprozeß durchzuführen, welcher den Holzschnitt aus einer illuminierten Umrißzeichnung auch ohne farbige Beihilfe zu einem wirklichen Bild im Kleinen mit lebensvoller Modellierung und malerischer Wirkung umgestaltete. Er konnte dies nur werden unter der Führung eines Meisters der Zeichnung, dem alle Machtmittel seiner Kunst vollkommen geläufig waren, der sich zugleich aber stets mit seinen Anforderungen an die Xylographen genau innerhalb der Grenzen hielt, welche das Material und das Werkzeug vorschrieben. Es ist kein Zweifel, daß Langholz und Schneidmesser auch bei Dürer die Regel bildeten. Die erhaltenen Holzstöcke bezeugen es klar. Man hat zwar die Vermutung ausgesprochen, daß für Darstellungen feinerer Art, wie z. B. die Schlachtenbilder an der Triumphpforte, sich die Xylographen schon damals des Stichels bedient hätten, wie dieser ja bei den Schrotblättern von alters her für Hochdruckarbeiten im Gebrauch war (Schönbrunner, a. a. O. S. 90 ff.). Ein Zeugnis dafür könnte man vielleicht in einer Stelle von Dürers Proportionslehre (Fol. T, 2) erblicken, welche lautet: „Daraus kumbt, das manicher etwas mit der Federn in ein tag auff ein halben bogen papiers reyßt, oder mit seine eysslein etwas in ein klein hötzlein verßicht, dz würt künstlicher vnn besser denn eines andern grossen Werck, daran der selb ein ganz jar mit höchstem fleiß macht.“ Wörtlich genommen läßt dies keine andere Deutung zu, als daß es sich um eine in Holz „gestochene“ Arbeit handelt, welche Dürer einem Werke der großen Kunst gegenüberstellt. Allein es bleibt fraglich, ob der Ausdruck so genau gemeint ist. Die Stichelarbeit würde nämlich die Verwendung von Hirnholz zur Voraussetzung haben; und dieses ist bisher für Dürers Zeit nicht nachgewiesen. Die geschnittene Arbeit in Langholz steht jedenfalls als Regel aufrecht und sie bestimmt auch Dürers eigentümlichen Holzschnittstil. Es würde gegen des Meisters ganze Art und Kunst verstoßen, wenn darin nicht in allererster Linie die Natur des Materials und der altgewohnten Schneidetechnik zu spüren wäre. Die breite, saftige Linienführung in den Holzschnitten Dürers hängt damit zusammen. In den Jugendwerken, vornehmlich in der Apokalypse, bewahrt dieselbe noch die ganze Herbigkeit, das Eckige und Kantige der älteren Nürnberger Meister. Später werden die Linien weicher und schwellender; der entwickelte Sinn für plastische große Form findet auch in der Holzschnitttechnik seinen Ausdruck; selbst malerische Wirkungen von farbiger Kraft und reizvollem Hellbunt werden durch die einfachen Mittel des Schwarz und Weiß erzielt. Erasmus hat diese Meisterschaft Dürers treffend gewürdigt, wenn er ihn selbst höher als den Apelles stellen will. Denn dieser bediente sich der Farbe zu seinen Wunderwerken. „Dürer dagegen, was hat er nicht alles in seiner schlichten Monochromie, d. h. mit der einfachen schwarzen Linie dargestellt? Schatten und Lichtglanz, Höhen und Tiefen, die ganze Natur, die menschlichen Leidenschaften und Affekte, ja fast die Sprache selbst, und alles dies so wahrheitsgetreu, daß wer zu den mit vollendeter Kunst geführten Linien die Farbe hinzufügen wollte, dem Werke nur schaden würde.“

Dem derberen Holzschnitte steht der feine Kupferstich wie der Aristokrat dem Volksmanne gegenüber. Dürer knüpft auch als Stecher zunächst an die Vorläufer an, vornehmlich an Schongauer, Jacopo de' Barbari und Mantegna. Er wahrt streng den metallischen Charakter der Technik, die dem Goldschmiedslehrling früh in Fleisch und Blut übergegangen war. Die ersten Arbeiten, vor allen „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92), „Die heil. Familie mit der Heuschrecke“ (B. 44) u. a., haben denselben spitzigen, scharfen, unausgeglichene Stil, wie die so mancher oberdeutschen und rheinischen Stecher des fünfzehnten Jahrhunderts. Dann aber gelangt auch im Kupferstich Dürers vollere, tiefere, künstlerisch vornehmere Natur zur Geltung. Wir fühlen stets die feste Kraft des Erzes durch; aber nicht minder stark erweist sich die Persönlichkeit des Meisters. Er modelt und gräbt aus dem Metall die runde Gestalt heraus, wie der Bronzebildner seine Statue. „Dabei ist es bezeichnend,“ — sagt Rob. Vischer (a. a. D. S. 234 ff.) — „wie er in Kupferstichen dieser Technik wahlverwandte Dinge, Harnische, Waffen, Helme, Zinnkrüge, metallisch glänzende Seide, seidnes Haar, Edelsteine, Wasserspiegel, Strahlenglorien, magre, muskulöse, sehnige Glieder mit sichtlich Vorliebe darstellt und wie er zuweilen den milden Glanz jugendlicher Haut übertreibt, so daß ein atlasähnlicher Anschein entsteht. Manche Gestalten dieser seiner Kunst sehen fast aus wie Kopien nach polierten, schillernden Bronzestatuen.“ Beispiele für das letztere bieten vor allen das „Kleine Pferd“ (B. 96) und „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98), auf deren Entstehung sicher die bronzenen Rösse von S. Marco in Venedig und Colleoni's Reiterdenkmal von Verrocchio nicht ohne Einfluß geblieben sind. Aber Dürers künstlerische Stichbehandlung schreitet über diese stoffliche Feinsüßigkeit noch weiter vor zu wahrhaft malerischen Wirkungen, welche die seiner Holzschnitte der besten Zeit an Bartheit hoch überragen. Es giebt kaum ein Problem der Luftperspektive, der Abtönung, des Hellbunkels, das er nicht mit Meisterschaft gelöst hätte. Die „Kleine Passion“ (besonders B. 4, 6,



42. Madonna mit der Sternkrone. Kupferstich von A. Dürer.

G. v. Lüprow, Kupferst. u. Holzsch.

8, 9, 10, 12, 16, 18), der „Heil. Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) und die „Melencolia“ (B. 74) sind dafür als die glänzendsten Belege anzuführen. In den Blättern der reifen Zeit hat auch die Stichelführung ihre volle Sicherheit und Gesetzmäßigkeit erreicht. Während der junge Dürer noch mehr zeichnerisch verfährt, die Linien der Schraffierung mit kleinen Häkchen und Pünktchen abwechseln läßt und in freier Weise, gleichsam tastend, der erzielten Wirkung nachstrebt, folgt er später einer festen Regel, deren Grundprinzip ist, sich den Formen der Gegenstände und ihrer Modellierung innig anzuschmiegen. Auch diese Art der stecherischen Technik verleiht seinen Gestalten jene pralle Festigkeit und Gebiegenheit, welche das Wesen von Dürers Kunst ausmacht.

Wir sind in der Lage, dem Entstehungsprozeß der Kupferstiche des Meisters auf den Grund zu sehen, da sich von einigen seiner Platten Probedrucke noch erhalten haben. Erstens von dem „Großen Herkules“ oder der „Eifersucht“ (B. 73), welcher Stich uns in zwei Probedruckten vorliegt, von denen der eine sich in der Albertina zu Wien, der andere (1882 in der Bibliothek zu Wilhelmshöhe gefundene) sich im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin befindet. Das auf unserer Tafel reproduzierte Blatt zeigt uns beträchtliche Teile des Stiches noch unausgeführt: so den links am Boden sitzenden „Sathyr“ (besser Pan) bis auf den rechten Unterschenkel und den Kieferknochen in seiner Rechten, ferner Kopf, Schleier und Arm der Deianira, endlich die ganze Partie rechts vom Herkules und zu seinen Füßen. Alle diese Teile sind nur leicht mit der Nadelspitze vorgerissen; die Schraffierung fehlt noch. — Der zweite Stich ist Dürers berühmtes Hauptblatt „Adam und Eva“ (B. 1). Von diesem sind uns zwei verschiedene Probedrucke in der Albertina, ein dritter, mit dem einen in der Albertina übereinstimmender, im British Museum erhalten. Der frühere (auf Bl. 8 des Dürer-Bandes der Albertina vorliegende) Zustand zeigt die ganze rechte Seite des Stiches mit der Gestalt der Eva noch weiß mit nur leicht vorgezeichneten Umrissen, ebenso den Oberkörper und das linke Bein des Adam, ferner das Täfelchen und den Vordergrund mit Ausnahme der linken Ecke mit dem Mäuschen. Der etwas spätere Zustand (auf Bl. 7 des Dürer-Bandes der Albertina) giebt auch das linke Bein des Adam bereits ausgeführt.*) — Auf den Probedruckten bemerkt man hin und wieder ganz feine horizontale Linien, deren eine auf dem Stiche des „Großen Herkules“ unmittelbar über den Beinen der zum Schlag ausholenden Frau selbst im fertigen Plattenzustande noch zu sehen ist. Sie dürften kaum als Behelfe beim Übertragen der Zeichnung auf das Kupfer gedient haben, wie man angenommen hat, sondern werden einfach Ritzer sein, welche beim Polieren der Platte mit Holzkohle entstanden sind. — Das Verfahren, wie es Dürer nach diesen Probedruckten einhielt, zeugt von seiner vollendeten Herrschaft über die Technik der Grabstichelarbeit. Nachdem er die Umrisse direkt nach seiner Originalzeichnung**) auf die Platte gebracht hatte, so daß diese im Abdruck die

*) Thausings Angabe (Dürer, 2. Ausg. II, 313, Note 2) ist in diesem Punkte unrichtig. S. auch dort dessen Bemerkung über eine spätere Nacharbeit Dürers an der vollendeten Platte.

**) Das Original zu dem oben besprochenen Stich „Adam und Eva“ hat sich in der mit Sepia lavierten Federzeichnung erhalten, welche aus der Sammlung Wess in den Besitz des Herrn v. Lanna in Prag übergegangen und in Lippmanns Sammelwerk, II, Taf. 173 publiziert worden ist. Die beiden Gestalten stimmen in Größe, Haltung und Formengebung völlig mit dem Stich überein, nur hält Adam auf der Zeichnung in der Linken auch einen Apfel, und Eva ist



Der große Herkules oder die Eifersucht. Kupferstich von A. Dürer.
 (Verkleinerte Reproduktion.) Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

Komposition im Gegeninne zeigt, schritt er sofort an das Fertigmachen aller Teile durch sehr eng und fein nebeneinandergesetzte Strichlagen und Kreuzschraffierungen. Wir sehen daher auf den Probedrucken die vollendet modellierten Teile scharf an die nur leicht vorgeritzten grenzen. Es ist, wie wenn die ganze Arbeit in allen ihren Tonabstufungen und Gegenständen dem Künstler bereits klar vor dem geistigen Auge gestanden wäre, ohne das Erfordernis irgend welcher Nachhilfe und Zusammenstimmung.

Während den meisten Kupferstichen Dürers diese feste, plastische Technik eigen ist, zeigen einige wenige Blätter seiner mittleren Zeit (um 1510—1516) eine davon wesentlich verschiedene Ausführung, „eine Technik, deren zarte, flaumige Wirkung wir vornehmlich der Schneidenadel zuschreiben müssen“ (Thausing, a. a. O. II, 63). Es sind dies die nachfolgenden vier Blätter: die „Heil. Veronika mit dem Schweißtuche“ (B. 64) von 1510, der „Schmerzensmann mit gebundenen Händen“ (B. 21) von 1512, der aus demselben Jahre stammende „Heil. Hieronymus am Weidenbaume“ (B. 59) und die um 1516 entstandene „Heil. Familie an der Mauer“ (B. 43). An der leichten, freien, durchsichtigen Behandlungsweise dieser Arbeiten, welche sich von der geschlossenen Wirkung der übrigen Blätter scharf unterscheidet, erkennt man unschwer, daß hier nicht der Stichel, sondern die beweglichere, die Platte weniger tief angreifende Nadel Dürers Instrument gewesen ist. Nur die ersten, höchst seltenen Abdrücke dieser Platten geben daher die volle malerische Wirkung, welche der Meister anstrebte. Thausing hat (a. a. O. 65 ff.) daran die Vermutung geknüpft, daß Dürer die Zeichnung dieser Blätter auf das Kupfer geätzt und dann mit der kalten Nadel übergegangen habe, um der Platte die nötige Druckfähigkeit zu geben. So sei das Unklare und Tonige, was auch die besten Abdrücke zeigen, zu erklären. Und wer z. B. die herrlichen, frühen Drucke der Albertina von dem „Heil. Hieronymus am Weidenbaume“ (B. 59) und der „Heil. Familie an der Mauer“ (B. 43) genau prüft, kann über die Berechtigung dieser Ansicht kein Bedenken hegen. Die rauhen, gratigen Striche, die Feinheit in den Abstönungen der Schatten, die gesamte malerische Haltung sprechen deutlich genug. Besonders in dem heil. Hieronymus erscheint uns Dürer als der unmittelbare Vorläufer eines Rembrandt.

Überhaupt unterliegt es keinem Zweifel, daß Dürer die Ätz- oder Radierkunst wiederholt in Anwendung gebracht hat. Wir besitzen sechs aus den Jahren 1515—1518 stammende Blätter von seiner Hand, welche durch Ätzung auf Stahl- oder Eisenplatten hergestellt sind: den großen „Christus am Ölberge“ (B. 19) von 1515, den kleinen sitzenden „Schmerzensmann“ (B. 22) aus demselben Jahre, das von einem Engel in den Lüften getragene „Schweißtuch der Veronika“ (B. 26) vom Jahre 1516 und die gleich datierte „Entführung auf dem Einhorn“ (B. 72), sodann das rätselhafte Blatt mit dem knieenden männlichen Akt im Vordergrund, der uns an Michelangelo's kauende anatomische Figur erinnert (B. 70), endlich die große Nürnberger Felschlange (B. 99) vom Jahre 1518. Die gleichmäßig derbe, rauhe Linienführung läßt über die Technik dieser Blätter keine Meinungsverschiedenheit aufkommen. Dürer zeigt sich darin noch wenig geschickt. Von malerischem Effekt und feinerer

etwas höher gestellt als im Stiche. Von der Landschaft sind nur der Stamm und Ast im Rücken des Adam angedeutet. Vergl. Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 316 und A. Springer, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, 20 ff.

Tonabstufung findet sich keine Spur. Die nicht seltenen trüben, fleckigen Stellen steigern noch die Unklarheit der meisten dieser Drucke. Sie bilden den geraden Gegensatz zu der blanken Metallwirkung von Dürers vollendeten Kupferstichen.

Als technische Spezialität ist schließlich der sogenannte Degenknopf (B. 23) hier anzureihen, ein Rundbildchen von minutiöser Feinheit mit der Darstellung des Gefrenzigten zwischen Maria und Johannes, welches Dürer guter Überlieferung zufolge für den Kaiser Maximilian in Gold gestochen hatte und das von diesem als Schmuck seines Schwertknaufes oder nach einer anderen Überlieferung als Hutzier getragen worden sein soll. Da die Inschrift über dem Gefrenzigten auf den außerordentlich seltenen Abdrücken des Plättchens umgekehrt erscheint und auch Maria und Johannes neben dem Kreuze nicht ihre üblichen Plätze einnehmen, so ist es evident, daß die Gravierung ursprünglich nicht zum Abdruck bestimmt, sondern als Niello gedacht war, von welchem Dürer nur für sich und seine Freunde einige Probeabdrücke genommen haben mag.*) Das nur etwa guldengroße Plättchen (37 Millimeter im Durchmesser) ist ganz mit dem Grabstichel ausgeführt, ein Wunderwerk an Feinheit in allen Details der um das Kreuz versammelten Figuren, ihres Kostüms, der Waffen und sonstigen Zuthaten. Die Entstehung des in seiner Art einzig dastehenden Werkes**) dürfte in das Jahr 1518 fallen.

Der ganze, höchst persönliche Charakter von Dürers Kunst und Technik macht es von vornherein sehr wahrscheinlich, daß der Meister häufig den Druck seiner Platten wie seiner Holzschnitte selbst besorgt hat. Er wird die Pressen im eigenen Hause aufgestellt, die Zurichtung, die Mischung der Farbe, die Ausführung des Drucks unter seiner steten Aufsicht gehabt haben. Ohne dieses unmittelbare Eingreifen des Künstlers wäre der hohe Grad von Vollendung unerklärlich, welchen die frühen Drucke der Dürerschen Werke trotz der Unvollkommenheit der damaligen Druckerpressen zeigen. Die vier großen Holzschnittfolgen, deren Druck im Jahre 1511 zum Abschlusse gelangte, die Apokalypse, das Marienleben und die beiden Passionen, tragen sämtlich am Schluß die Bezeichnung: „*Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem*,“ wie schon die erste Ausgabe der Apokalypse die gleiche Adresse in deutscher Sprache geführt hatte. Hinzugefügt sind Drohungen gegen betrügerische Kopie und Nachdruck unter Berufung auf das vom Kaiser Maximilian dem Künstler erteilte Privilegium. Dürer hat die drei großen Bücher in chronologischer Folge der Stoffkreise (Marienleben, Passion, Apokalypse) zusammengeheftet ausgegeben. Eines dieser höchst selten gewordenen Exemplare besitzt das königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Auch andere Werke, z. B. den „Triumphwagen“ (B. 139), bezeichnet Dürer selbst als „von ihm erfunden, gerissen und gedruckt.“

Nach damaliger Sitte war der Künstler jedoch nicht nur sein eigener Drucker, sondern besorgte auch zugleich den geschäftlichen Vertrieb der von ihm geschaffenen Werke, war mit anderen Worten auch sein eigener Verleger und Kunsthändler. Er

*) S. den wichtigen Brief Dürers an den Freund Luthers, Georg Spalatin, in der öffentlichen Bibliothek zu Basel, mitgeteilt von Ed. His-Hensler, Zeitschrift f. bildende Kunst, III, 7 ff., und W. Boeheim, Repertor. f. Kunstwiss. III, 276 ff.

**) Über zwei andere, dem Meister ebenfalls zugeschriebene Niellen, den kleinen „*Seil. Hieronymus in der Wüste*“ (B. 62) und das „*Pariserurteil*“ (B. 65) s. Thausing a. a. O. II, 74, 1.

hatte seine Agenten und Austräger, die mit ihm in Verrechnung standen und über deren unglückliches oder unredliches Gebaren zu seinem Schaden er nicht selten Klage führt. Einer dieser „Gesellen ist mir zu Rom gestorben mit Verlust meiner Ware,“ schreibt er in den Tagebüchern (1507–8). Schon vom 12. August 1500 ist eine Urkunde datiert, welche von einem durch Dürer aufgenommenen Kolporteur handelt, für dessen Gebaren dessen Bruder dem Künstler Bürgschaft leistet. Diese Leute vertrieben Dürers Kupferstich- und Holzschnittwerke nicht nur bei den Kunstfreunden in Nürnberg und in den benachbarten Städten, sondern sie hielten sie vornehmlich bei den großen Kirchenfesten, auf Jahrmärkten und an Wallfahrtsorten feil. Außerdem besorgten Dürers Mutter und Frau, ja auch der Meister selbst häufig die Verkaufsgeschäfte. In seinem ersten Brief an Pirckheimer aus Venedig (vom 6. Januar 1506) schreibt Dürer: „Ich ließ der Mutter zehn Gulden, als ich hinwegritt; sodann hat sie inzwischen neun oder zehn Gulden aus Kunstware gelöst“;*) und in dem fünften Schreiben an denselben (vom 2. April jenes Jahres) heißt es: „Saget meiner Mutter, daß sie an dem Heiligtumsfeste feil halten lasse. Doch verseehe ich mich dessen, daß meine Frau bis dahin heimkomme, der habe ich auch alles geschrieben.“ Frau Agnes war nämlich, wie wir aus einem früheren Briefe (vom 8. März 1506) schließen dürfen, inzwischen auf der Frankfurter Messe gewesen, vermutlich zu keinem anderen Zweck, als um des Mannes Kunstware dort feil zu halten. Über Dürers eigenen Vertrieb seiner Werke bietet uns insbesondere das Tagebuch von der niederländischen Reise eine Menge sehr merkwürdiger Aufzeichnungen. Er verschenkt häufig seine Werke oder giebt sie als Entgelt für ihm erwiesene Dienste; dann aber verkauft er sie auch oder tauscht sich dafür andere Gegenstände, Kunst- und Werksachen ein. Und was das Auffallendste ist: er handelt nicht nur mit seinen eigenen Arbeiten, sondern auch mit denen anderer Künstler. Da das Tagebuch über alle seine Ausgaben und Einnahmen genaue Daten enthält, erfahren wir auf diese Weise den von Dürer bestimmten Preis einer großen Anzahl seiner Kupferstiche und Holzschnitte. Er muß davon ganze Ballen auf der Reise mit sich geführt haben. Der Preis war nach dem Formate des Papiers, auf welchem die Bilder gedruckt waren (ob auf ganzen, halben oder Viertelbogen), verschieden. So z. B. heißt es: „Sebalb Fischer hat mir zu Antwerpen abgekauft: 16 kleine (Holzschnitt-) Passionen zu 4 Gulden, ferner 32 große Bücher (d. h. das Marienleben, die große Holzschnitt-Passion und die Apokalypse) zu 8 Gulden, ferner 6 gestochene Passionen zu 3 Gulden; ferner von halben Bogen aller Art, je 20 zusammen zu 1 Gulden, davon hat er für 3 Gulden genommen; ferner für $5\frac{1}{4}$ Gulden kleine Viertelbogen, immer 45 zu 1 Gulden; von den ganzen Bogen aller Art 8 Bogen zusammen zu 1 Gulden. Ist gezahlt.“ Zu den „ganzen Bogen“, von denen der Meister dem Antwerpener Käufer (vermutlich einem dort ansässigen deutschen Händler) 8 um 1 Gulden gab, gehörten u. a. Adam und Eva, die große Fortuna, der Hieronymus in der Zelle und die Melencolia, zu den „halben Bogen“ (20 für 1 Gulden) z. B. die drei Madonnen von 1519 und 1520 (B. 36, 37 und 38) und die Geburt

*) Der Wert des Geldes war damals ein sehr hoher. Fünfzig Gulden genügten für den jährlichen Unterhalt eines Nürnberger Bürgers. Sein großes Haus am Thiergärtnerthor, das „Dürerhaus“, kaufte der Meister 1509 für 275 Fl. Rheinisch in Gold, d. i. 250 Fl. in Nürnberger Stadtwährung. Vergl. Thausing a. a. O. I, 150 ff.

Christi (Weihnachten) von 1504, zu den „Vierteibogen“ (45 um 1 Gulden) die Blätter des kleinsten Formates. Als Beispiele von Verkäufen der Blätter anderer Meister mögen folgende genügen; nach dem Vermerk über einen Erlös von 12 Gulden aus eigener „Kunstware“ fährt Dürer fort: „Ferner habe ich für einen Gulden von den Werken des Hans Grün (Baldung Grien) verkauft;“ und an einer zweiten Stelle heißt es: „Ich habe zwei Ries und 4 Buch von Schöffels Kunstblättern um 3 Gulden gegeben.“ —

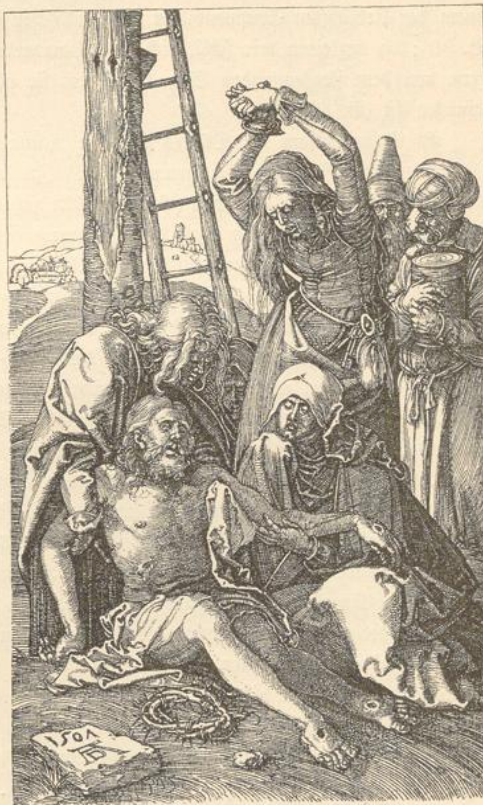
Doch es ist Zeit, daß wir von diesen äußerlichen Dingen und aus dem Getriebe des Weltverkehrs uns noch einmal zurückdenken in das innere Wesen von Dürers künstlerischer Tätigkeit. Nichts kann die geistige Macht und Größe seiner Natur herrlicher bekunden, als gerade jene unscheinbaren gedruckten Blätter und Bücher, die er da so freigebig und geschäftig unter die Leute bringt. In ihnen offenbart er sich uns nicht nur als der unvergleichlichste Stecher und Zeichner, der je gelebt, sondern vor allem als eine der tiefsten und erhabensten Menschenseelen, welche ihr Inneres der Welt in bildlicher Gestalt erschlossen haben.

Wer an dem wahrhaft evangelischen Charakter von Dürers Art und Kunst noch zweifeln könnte, den brauchte man nur daran zu erinnern, daß die Gestalt und das Leiden des Erlösers, der innerste Kern der Christenlehre, das Hauptthema seines ganzen Schaffens bildete. Abgesehen von den Zeichnungen der sogenannten „Grünen Passion“ in der Albertina sind zwei Holzschnittfolgen und die Blätter der kleinen Kupferstichpassion der Tragödie von Christi Leben und Leiden gewidmet. Dazu kommen zahlreiche gestochene Einzelblätter geistverwandten Inhalts, wie die Darstellungen des Schmerzensmannes (B. 20, 21, 22), das Schweißtuch mit dem Leidensantlitz des Erlösers (B. 25, 26, 64), die Bilder des Gekreuzigten (B. 23, 24) und die Holzschnitte gleichen Gegenstandes (B. 55, 56, 58), von denen das letztere große Blatt mit den drei das Blut Christi auffangenden Engeln, ein Werk aus des Künstlers reifster Zeit, besondere Beachtung verdient. Der Dürersche Christuskopf, der im kleinen auf dem Schweißtuche v. J. 1513 (B. 25) am herrlichsten sich darstellt, erscheint schließlich in kolossalen Dimensionen auf dem berühmten Holzschnitte (B. App. 26), wenn auch nicht in unmittelbar von dem Meister selbst herrührender, doch sicher ihm geistig zugehöriger Gestalt. *) Das Christusideal, wie es Dürer geschaffen hat, verkörpert uns im abgeklärten Spiegelbilde die Grundstimmung seiner Seele und trägt zugleich die unverkennbaren Züge seines eigenen Antlitzes. Und eben diese Durchbringung von Allgemeinem und Persönlichem, von Ewigem und Zeitlichem verleiht ihm seine Bedeutung als Urbild der Kunst. Denn in allem Großen, was der Künstler bildet, ist er selbst, ist seine Persönlichkeit das eigentlich Schöpferische, Gestaltgebende. Dürers Christus ist der Christus der Deutschen, der Christus des Denervolkes. Nicht in verklärter Schönheit und Jugend steht er da, sondern mit dem Ausdruck tiefen, grüblerischen Ernstes in dem Schmerzdurchfurchten, männlichen Antlitz. An die Stelle des milden altorientalischen Typus, den das Mittelalter festgehalten und den auch die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts nur ins Seelische gesteigert hatten, tritt hier ein modernes Ideal, ein energischer, breiter,

*) Die mit einer bräunlichen Tonplatte hergestellten Hellbunt-Drucke dieses Blattes gehören, wie alle sonstigen Clair-obscurs Dürerischer Holzschnitte, der Zeit nach des Meisters Tode an.

lockenumwallter Manneskopf, dem das Zeitalter des Geistes seinen Stempel aufgedrückt hat. Auf allen Blättern der Passionsfolgen, mit alleiniger Ausnahme der „Auferstehung“ (B. 17), kehrt diese gramerfüllte Denkergestalt wieder; nirgends aber wirkt sie ergreifender als auf dem oben (S. 91) vorgeführten Titelblatte der kleinen Holzschnittpassion (B. 16); hier trifft uns der unmittelbarste Ausdruck persönlicher Empfindung.

Obgleich alles dies von echt reformatorischem Geiste zeugt, hat der Künstler doch auch dem althergebrachten Kultus der Madonna, den die neue Lehre beseitigte, seine Kunst zugewendet. Aber er bewährt sich hier nicht minder als der Mann der modernen Zeit. Seine Maria ist nur selten als die Himmelkönigin gedacht, mit Krone und Scepter im Glorionschein auf der Mondsfichel stehend, wie beispielsweise in den vier kleinen Kupferstichen (B. 30—33), oder als die zum Himmel entschwebende und von Heiligen und Engeln angebetete Madonna, wie auf den beiden herrlichen Holzschnitten (B. 94 und 95). In den meisten Fällen giebt er sie uns als eine schlichte Nürnberger Bürgerfrau im Kreise ihrer Familie; sie ist weder mit Jugend noch mit Schönheit geschmückt, aber wahr und innig, von echter Weiblichkeit. Bisweilen berührt uns wohl ein Hauch von venetianischer Gestaltungslust und Lebensfülle, wie in dem Kupferstich mit der von zwei Engeln gekrönten Madonna von 1518 (B. 39) und vornehmlich in dem aus demselben Jahre stammenden figurenreichen Holzschnitte (B. 101), auf dem ganze Scharen von Engeln und Cherubim die Jungfrau musizierend, jubelnd und Blumen spendend umschweben. Aber in der Regel ist es die Darstellung stillen Mutterglücks, was uns geschildert wird, umgeben von dem Frieden einer idyllischen Landschaft, nicht selten mit einem Blick auf die Wälle und Türme der geliebten Vaterstadt. Zu den anmutigsten dieser Marienbildchen gehören von den Kupferstichen in erster Linie die von einem Vögelchen umspielte säugende Madonna von 1503 (B. 34), die echt bürgerliche Madonna an der Mauer mit Schlüsselbund und Tasche, vom Jahre 1514 (B. 40), unter den Holzschnitten z. B. die Heil. Familie mit dem hüpfenden



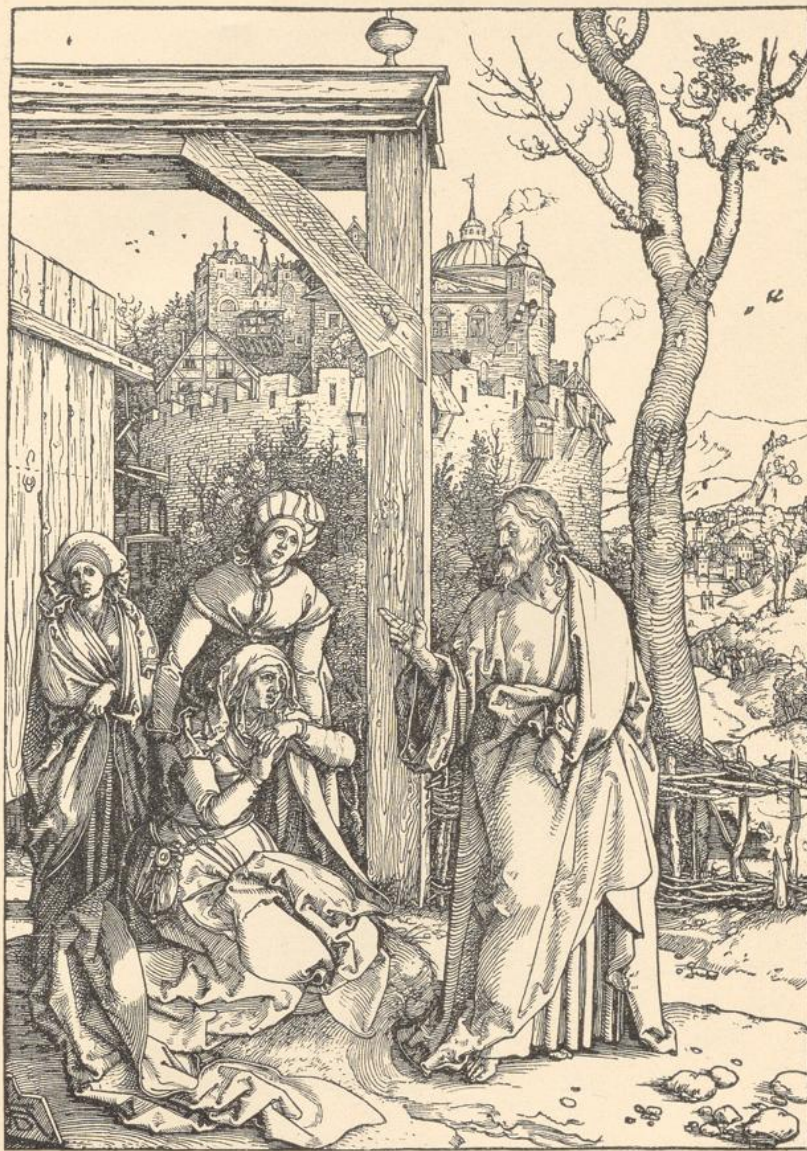
43. Kreuzabnahme Christi. Kupferstich von A. Dürer.

stammenden figurenreichen Holzschnitte (B. 101), auf dem ganze Scharen von Engeln und Cherubim die Jungfrau musizierend, jubelnd und Blumen spendend umschweben. Aber in der Regel ist es die Darstellung stillen Mutterglücks, was uns geschildert wird, umgeben von dem Frieden einer idyllischen Landschaft, nicht selten mit einem Blick auf die Wälle und Türme der geliebten Vaterstadt. Zu den anmutigsten dieser Marienbildchen gehören von den Kupferstichen in erster Linie die von einem Vögelchen umspielte säugende Madonna von 1503 (B. 34), die echt bürgerliche Madonna an der Mauer mit Schlüsselbund und Tasche, vom Jahre 1514 (B. 40), unter den Holzschnitten z. B. die Heil. Familie mit dem hüpfenden

Kinden (B. 96) und die in Abb. 41 vorgeführte Heil. Familie mit den zwei nackten Kindern (B. 98). Alle seine Lebenswahrheit und Gemütsstärke entfaltet Dürer endlich in der Bilderfolge des Marienlebens. Da führt er uns auf dem Blatte mit Mariä Geburt (B. 80) in die Wochenstube einer Nürnberger Bürgerfrau, mit dem ganzen Reiz ihrer Ausstattung, mit den helfenden Dienerinnen und Gevatterinnen; da finden wir ferner die Jungfrau als Josephs Verlobte im Brautkostüm der Nürnberger Mädchen (B. 82); da sehen wir die Heil. Familie auf der Flucht nach Ägypten zu einem der lieblichsten Gruppenbilder voll idyllischer Poesie und naiven Humors vereinigt (B. 90); da begleiten wir schließlich die schmerzgebeugte Mutter zur letzten Abschiedsszene von dem sie segnenden Sohn, vor dem sie händeringend, verzweifelt zu Boden gesunken ist (B. 92).

Es ist bedeutsam für Dürers religiöse Natur, daß er dem alten Testament nur sehr wenige Darstellungen entnommen hat. Zu der hervorragendsten derselben, dem Kupferstich mit Adam und Eva (B. 1), fühlte sich der Meister zweifellos in erster Linie durch die formale Rücksicht auf die Zeichnung der nackten Körper hingezogen. Die übrigen haben nur einen episodischen oder künstlerisch weniger bedeutenden Wert, wie die beiden Anfangsblätter der „Kleinen Holzschnittpassion“ (B. 17 und 18), die Holzschnitte „Nain und Abel“ (B. 1) und „Simson mit dem Löwen“ (B. 2). Offenbar lag der breit ausgedehnte epische Stoff des alten Testaments außerhalb von Dürers vorwiegend geistiger, auf das Innere gerichteter Anschauungsweise.

Diese fand hingegen wieder den ergiebigsten Stoffgehalt in den Gestalten der um Christus gescharten Apostel und Heiligen. Die fünf kleinen Kupferstiche aus einer Folge der Apostel, deren oben bereits gedacht worden, stehen gleich Säulen der Kirche da in monumentaler Haltung und großartiger Charakteristik; vor allen die Heiligen Paulus (B. 50), Bartholomäus (B. 47) und Philippus (B. 46). Unter den verschiedenen Blättern des Holzschnittwerkes mit Gruppenbildern von Heiligen läßt sich keines mit diesen typisch gewordenen Einzelfiguren vergleichen. — Dagegen findet eine zweite Gattung von Heiligen Darstellungen, welche man als die kontemplativen bezeichnen könnte, ihre gleichbedeutende Vertretung unter Dürers Holzschnitten und Kupferstichen. Die persönliche Grundstimmung des Meisters, das grüblerische Versenksein in die Natur, die Hingebung an eine stille, emsige Tätigkeit sprechen sich in diesen Blättern mit dem vollen Zauber der Unmittelbarkeit und Wahrheit aus. Das herrlichste darunter ist der berühmte Kupferstich vom Jahre 1514, der heil. Hieronymus in der Zelle (B. 60). Ein so behagliches, von Sonnenlicht durchwärmtes Bild geistiger Hingebung und seelischen Friedens konnte nur aus einem Innern stammen, das in diesem weltvergessenen Erden-dasein das Ideal des eigenen Lebens fand. Das Gegenstück dazu aus dem Holzschnittwerke ist der unten (Abb. 45) reproduzierte heil. Hieronymus vom Jahre 1511 (B. 114). Auch hier derselbe Ausdruck stiller Behaglichkeit, nur in die volkstümlichere Sprache des Holzschnitts übertragen. Verwandte Stimmungen sind angeschlagen in dem schönen Holzschnitt mit dem heil. Hieronymus in der Felsenhöhle (B. 113), in den Kupfern mit dem heil. Hieronymus am Weidenbaume (B. 59) und dem reizenden kleinen heil. Antonius vom Jahre 1519 (B. 58), zu dessen ganz in fromme Betrachtung versunkener Gestalt die köstliche Landschaft mit dem Blick auf die türmereiche Stadt einen wirkungsvollen Gegensatz bildet (Abb. 46). — In einer dritten Gruppe Dürerscher



Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter. Holzschnitt von A. Dürer. (Mariensleben.)
(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)



44. Die Madonna mit der Meerlase. Kupferstich von A. Dürer.
Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

Heiligengestalten kommt ein ritterlich-romantischer Zug zum Ausdruck, am schönsten in dem wegen seiner Landschaft hochgefeierten Blatte des heil. Eustachius (B. 57), dem Formate nach der größten Kupferstichplatte, welche der Meister gestochen hat. Ein eigener, märchenhafter Zauber liegt in dieser mit unsäglichlicher Hingebung ausgeführten Komposition, in dem zersplitterten Baum mit dem wunderbaren Hirsch, der das Kreuzifix auf der Stirne trägt, in der Gestalt des knieenden Ritters mit seiner an den Theuerdank erinnernden Jagdkleidung, in allen den reizvollen Details der belebten und un-belebten Natur.

Führt uns der hier dargestellte fromme Wunderglaube zurück in romantische Sphären, so wurzeln Dürers Holzschnitte zur Apokalypse des Johannes vollends tief in mittelalterlichen Ideen. Er zeigt sich nirgends genialer in der Gestaltung der sprödesten Gedankenmassen als in diesem seinem Jugendwerke, nirgends aber ist er zugleich so innig verwachsen mit der Überlieferung, wie hier. Die Apokalypse ist noch unberührt von dem Geiste der Reformatoren. Dagegen läßt sich unschwer nachweisen, daß den phantastischen Gebilden Dürers zu der Offenbarung mehrfach Gestalten uralter Tradition und bestimmte, im Texte der heiligen Schrift vorgezeichnete Motive aus den Bibelillustrationen seiner Vorgänger zu Grunde liegen. *) Daß er alle diese Vorarbeiten durch sein Werk in Vergessenheit gebracht hat, ist nur ein Beweis mehr für die Stärke seiner künstlerischen Individualität. Wir müssen uns begnügen, den Sachverhalt an einem Beispiele darzulegen: es ist das in der beiliegenden Tafel vorgeführte weltbekannte Blatt der „Apokalyptischen Reiter“ (B. 64). Dürer fand die vier unheimlichen Gestalten, ihre Attribute, den als Tierrachen dargestellten Höllenschlund z. B. in der Bibel seines Taufpaten Ant. Koburger vor, der seinerseits bekanntlich die Holzschnitte dieses Werkes aus der Kölner Bibel des Heinr. Quentel entlehnt hatte (s. oben S. 71 und Muther, Bücherillustration, Taf. 105). Aber welch erschütterndes Bild des Schreckens und des Todes ist bei Dürer aus jener armseligen Komposition des nieder-rheinischen Zeichners geworden, dessen lahme Reitercharakter nur großen Kindern Furcht einflößen kann!

In vielfach noch unaufgehellte Tiefen poetischer und wissenschaftlicher Abstraktion führen uns Blätter, wie die „Melencolia“ (B. 74) und „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98). Man will sie sich mit dem „Heiligen Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) zu einer Folge von Kupferstichen vereinigt denken, welche die „Vier Temperamente“ hätten darstellen sollen, und von denen das vierte unausgeführt geblieben wäre. **) Der Gedanke mag in dem Stimmungsgehalt der Blätter seine allgemeine Begründung finden; im einzelnen stößt er auf unüberwindliche Widersprüche. Der Ritter, der da trotz Tod und Teufel, die ihn umgrinsen, in eherner Ruhe seine Straße zieht, ist nichts weniger als ein Charakterbild des „Sanguinicus“, wie man es nach dem der Jahreszahl 1513

*) Vergl. Th. Frimmel, Zur Kritik von Dürers Apokalypse, Wien 1884, und Mart. Nade, Zur Apokalypse Dürers und Cranachs (Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte; Festgabe für Ant. Springer), Leipzig 1885, S. 115 ff.

**) Nach anderer Ansicht wäre der „Verlorene Sohn“, der allerdings in den Mäßen übereinstimmt, das gesuchte vierte Blatt, und die Folge sollte nicht die Temperamente, sondern die verschiedenen Stände (den geistlichen und weltlichen Lehrstand, Wehrstand und Nährstand) darstellen. Repertor. f. Kunstwiss. IV, 317.



Die Apokalyptischen Reiter. Holzschnitt von Albrecht Dürer.



45. Der heil. Hieronymus in der Zelle. Holzschnitt von A. Dürer.

vorgesehten S hat annehmen wollen. Er reißt sich vielmehr den zahlreichen Bildern von Teufelsanfechtungen und Totentanzszenen an, wie sie durch die Volksliteratur und

das Andachtsbuch jener Zeit allgemein verbreitet waren und auch von Dürer wiederholt durch Zeichenstift und Feder versinnlicht worden sind.

„Laß kommen die Hölle, mit mir zu streiten,
Ich werde durch Tod und Teufel reiten!“

Dieser Kernspruch des deutschen Kriegesliedes klingt in dem Kupferstiche Dürers wieder. Im übrigen erfahren wir durch den Meister selbst, daß eine Studie ganz realistischer Art dem Werke zu Grunde liegt. Das Aquarell des Reiters in der Albertina zu Wien, mit welchem die Hauptfigur des Kupferstiches im wesentlichen übereinstimmt, trägt von Dürers Hand die Worte: „das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewesen 1498“. Viele Jahre später ist dann aus dem schlichten Typus eines deutschen Reisigen, der nur als Denkmal des Bewaffnungswesens von Bedeutung ist, der Träger dieses ernststen, hochpoetischen Bildes männlicher Tapferkeit und Todesverachtung geworden. — Ohne Zweifel steckt auch hinter dem faustischen Apparat von Werkzeugen und Geräten, welcher die dunkle Gestalt der „Melencolia“ umgibt, mancher ganz bestimmte Zeitgedanke, der noch der Enthüllung harret. Das „magische Quadrat“ mit dem Glöckchen darüber steht in unverkennbarem Bezug mit dem Todestage von Dürers Mutter, welcher in das Jahr der Entstehung dieses rätselvollen Blattes fällt.**) Die düstere Stimmung, welche über dem Ganzen lagert, mag darin ihren Ursprung haben, obschon es keinem Zweifel unterliegt, daß Dürer in seiner „Melencolia“ nicht die Schwermut im eigentlichen Sinne, sondern den ewig unstillbaren Drang der Menschheit nach der Ergründung der Welträtsel hat verkörpern wollen. „Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust in seinem Monologe zu dem Geständnisse treibt: „daß wir nichts wissen können“. — „Dürers Neigung zum Spekulieren und Grübeln erreicht überhaupt um das Jahr 1514 ihren Höhepunkt“ (Thausing, Dürer II, 228 und 234).

Wie bei Shakespeare und Goethe, so grenzen auch bei Dürer mystischer Tief Sinn und erhabene Poesie dicht an den Verkehr mit dem Gewöhnlichen, Alltäglichen. Eben darauf beruht seine fest im Naturboden wurzelnde Volkstümlichkeit. In den grobschlächtigen Gestalten des „Tanzenden Bauernpaares“ (B. 90) und des „Dudelsackpfeifers“ (B. 91) — zwei Stichen aus dem Jahre 1514 — in dem fünf Jahre später gestochenen „Marktbauer mit seiner Frau“ (B. 89) und anderen ähnlichen Blättern erscheint er uns als der Vorläufer eines Brueghel und Ostade. Der gleichfalls dem zeitgenössischen

*) Offenbar hat Dürer mit Rücksicht hierauf gerade dieses auf der Vierzahl beruhende Quadrat aus der bekannten Reihe der sieben Quadrate ausgewählt, welchen von den Astrologen magische Bedeutung zugeschrieben wurde. Seine Mutter starb am 17. Mai 1514. Die Jahreszahl findet sich in den beiden mittleren Feldern der unteren Reihe; die Monats- und die Tageszahl erhält man — wie Dr. Jos. Dernjác bemerkte — durch Addition der Zahlen in den beiden mittleren Feldern der oberen Reihe (5) und durch Addition der Zahlen in zwei diagonal zu einander stehenden Feldern der äußeren oder der inneren Reihen (17). Unter dieser Voraussetzung bekommt auch das über dem „magischen Quadrat“ neben der Sanduhr angebrachte Glöckchen seinen leicht erklärlichen Sinn. Es erinnert nicht an die „Physis“, wie Heller (Dürer, S. 471) meinte, sondern es ist einfach das „Zügensglöcklein“, das an die letzten Augenblicke der Dahingegangenen gemahnt. Über die magischen Quadrate vergl. man Alf. Rivelli, I giuochi magici, Napoli 1887, pag. 137: I quadrati magici.

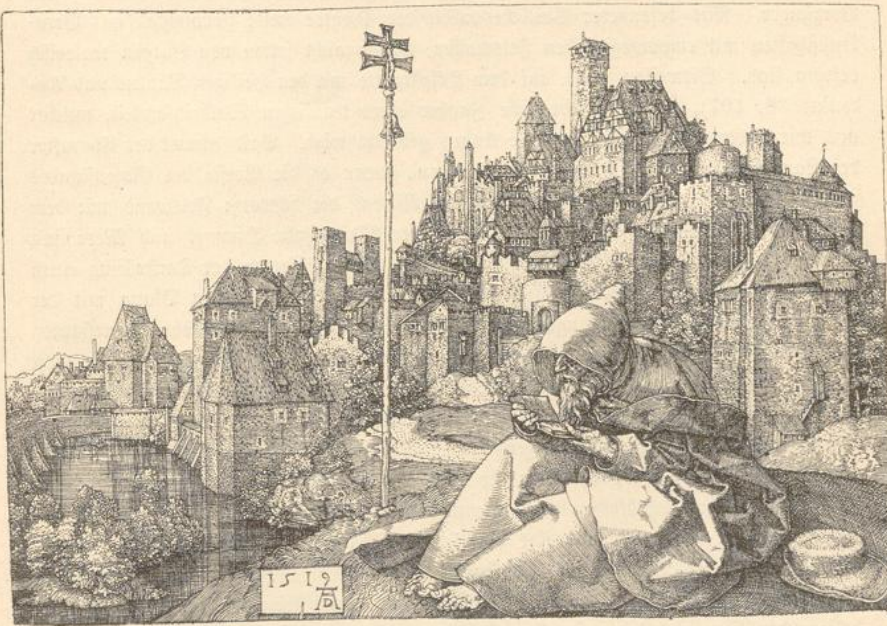
16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1



Ritter, Cos und Crefel. Kupferstich von A. Diller.
(Berlin, Bngl. Kupferstichkabinett)

Leben entnommene Holzschnitt mit dem Bilde des Schulmeisters, der mit erhobenem Stäbchen fünf im Freien vor ihm sitzenden Jungen Unterricht erteilt (B. 133), ist nebenbei durch die hinzugefügten, von Dürer selbst herrührenden Verse interessant. Wir besitzen mehrere solche „Fliegende Blätter“ mit poetischen Versuchen des Meisters, welche nicht schlechter, aber auch nicht besser sind als die gewöhnlichen Reimereien jener Zeit.

Für Dürers bahnbrechende Stellung in der Landschaftsmalerei bieten uns die Kupferstiche und Holzschnitte eine Fülle von Belegen, welche zum großen Teil oben schon Erwähnung fanden. Er beginnt mit dem scharfen Erfassen der Einzelformen in



46. Der heil. Antonius. Kupferstich von A. Dürer.

Baum und Pflanze, in Wald und Gebirge, und bevölkert schon in seinen frühen Blättern die Natur gern mit sinnig ausgewählter Tierstaffage, deren Details gleichfalls mit der höchsten Sorgfalt nach dem Leben studiert sind. Dann schreitet er zu abgerundeten Darstellungen vor, welche mit den figürlichen Szenen in harmonischem Zusammenklänge stehen; der Blick dringt in landschaftliche Fernen voll Reiz und Charakter; die fortschreitende Technik vermag selbst die duftige Abtönung der verschiedenen Pläne nach den Gesetzen der Luftperspektive aufs vollendetste wiederzugeben. Selbstverständlich sind diese Landschaften komponiert, nicht nach der Natur kopiert, und doch machen sie uns den Eindruck der vollen Wahrheit, verlassen niemals den Boden des wirklich Angeschauten und Empfundnen.*) Besonders zu beachten ist, daß bei Dürer zuerst

*) Vergl. Dr. Ludw. Kaemmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode A. Dürers (Beiträge zur Kunstgeschichte, neue Folge IV), Leipzig 1886. S. 91 ff.

das Meer als ein bedeutungsvolles Element der landschaftlichen Darstellung hervortritt. Der Gegensatz der weiten, ruhigen Wasserfläche zu den bewegten Formen der steilen Ufer und der Gründe wird von ihm aufs wirkungsvollste künstlerisch verwertet. Wenn hierbei wohl ohne Zweifel Zugendeindrücke von den Gestaden der Adria zu Grunde liegen, so tragen Dürers Landschaften sonst ein durchaus deutsches und zwar süddeutsches Gepräge. Der deutsche Wald wird von ihm zuerst in der Mannigfaltigkeit seiner Bäume und Sträucher charakteristisch zur Anschauung gebracht. Erinnern auch mitunter einzelne Teile noch an ältere Meister, z. B. die Felsen auf dem Kupferstiche mit dem heil. Chrysostomus (B. 63) an M. Schongauer, so trennt doch im allgemeinen auch auf diesem Gebiete eine tiefe Kluft die Kunst Dürers von den Werken seiner Vorgänger. Mit besonderer Vorliebe wählt der Meister weite Fernsichten auf Berglandschaften mit emporgekippten Felsmassen, welche nicht selten von Burgen malerisch bekrönt sind. Bisweilen, z. B. auf dem Holzschnitte mit den Heiligen Paulus und Antonius (B. 107), ist es der idyllische Zauber einer traulichen Waldeinsamkeit, welcher uns mit liebevoller Sorgfalt vor die Augen gebracht wird. Bald nimmt der Charakter der Landschaft ein phantastisches Gepräge an, wenn es die Poesie des Gegenstandes fordert: so auf dem Bilde des furchtlosen Ritters die schwarze Felswand mit dem stachlichten, dürren Gestrüpp; so auf dem der Melancholie Himmel und Meer mit Komet und Regenbogen. Bald erfordert der schlichte Erzählerton der Darstellung einen ganz realistischen Stil des Landschaftlichen, wie auf dem radierten Blatte mit der großen Nürnberger Felschlange (B. 99) und auf dem stofflich sehr interessanten Doppelholzschnitte der Belagerung einer festen Stadt (B. 137); hier werden wir nicht nur in die Details der damaligen Taktik und Strategie, des Bewaffnungs- und Befestigungswesens, mit kriegskundiger Gewissenhaftigkeit eingeweiht, sondern gewinnen zugleich, wie aus der Vogelschau, genauen Einblick in die Lage und Umgebung der vom Feinde bedrohten Stadt, von den sie einrahmenden Hügeln mit ihren Schlössern, einzelnen Häusern, Wäldchen und Baumgruppen bis zu der Bergkette des fernen Hintergrundes. — Die gleiche Art der landschaftlichen Schilderung aus der Vogelperspektive wendet Dürer auch bei Kompositionen idealen Inhalts mit bedeutender Wirkung an. Abgesehen von dem Allerheiligenbilde mit seiner in Feiertagsstimmung daliegenden See und den reizvollen Gestaden, bietet insbesondere die Holzschnittfolge der Apokalypse eine Anzahl von Beispielen dieser Anordnungsweise. Das herrlichste Motiv der geschilderten Art ist aber die Landschaft, die sich unter dem Wolkentepich der „Großen Fortuna“ (B. 77) ausbreitet. Hier fehlt kein Stück der unerschöpflich reichen Formenwelt, welche Dürers landschaftlicher Gesichtskreis umspannt, von der dichtgebauten Stadt mit ihrer Kirche und Brücke bis zu den einsamen Gehöften am Bergesabhang, von den lichten, kahlen Felshöhen bis zu den in düstere Schatten gehüllten Tiefen des Hintergrundes, welchem der durch Gebirgsbäche genährte Strom zueilt.

Charaktervoll verschieden ist selbstverständlich auch die technische Behandlung aller landschaftlichen Einzelheiten je nach den Anforderungen des Kupferstiches und des Holzschnittes, wie Raemmerer (a. a. O. S. 95) mit Recht hervorgehoben hat. Bei Laubbäumen giebt der Holzschnitt nur große, von krausen Konturen umrissene Massen, während diese im Kupferstich mit sauber ausgeführtem Blattwerk gefüllt sind. Wenn der Holzschnitt ausnahmsweise mehr ins Detail geht, wie z. B. in dem Apfelbaum

(B. 131) oder dem Granatapfelbaum (B. 66), verfällt er in die ältere Manier, welche die Blätter unverhältnismäßig groß giebt. Dürre Bäume finden sich im Holzschnitt öfter als im Kupferstich. Doch wechseln sie auch dort oft wirkungsvoll ab mit leicht und mit dicht belaubten. Aber das volle Register der Dürerschen Flora entwickelt erst die Grabsticheltechnik: die rauhrindige, bemooste Eiche, Gruppen schlanker Erlen und Birken, kahle Dornbüsche, Wasserbinsen, spießiges Gras und Getreide, alles ist getreulich und liebevoll der Natur abgesehen und nachempfunden; keine Form ist dem Stichel zu fein, keine Unterscheidung ihm unerreichbar; für alles findet „seine graphische Sprache einen malerischen Ausdruck“ (R. Vischer, a. a. O. S. 244). — Auch die Bildung der Wolken blieb von diesem Fortschritte nicht ausgeschlossen. Wo es sich um einen idealen Volkenteppich handelt, der den himmlischen Vorgang von dem irdischen scheidet, wie bei der „Großen Fortuna“, bei den Visionen der Apokalypse oder bei dem von Seraphim umschwebten Gottvater auf unserer Abb. 36 (B. 56, obere Randverzierung), da hält der Meister an der konventionellen Schnörkelung der Wolken fest, die oft an Wellengekräusel oder Falbeln erinnert (vergl. oben S. 32). In allen andern Fällen sucht er die Form genau der Natur nachzubilden und erreicht darin schon auf den frühen Holzschnitten eine überraschende Wahrheit. Die dichtgeballten Haufenwolken, die zarten Dunststriche, die schweren Wetterwände haben sämtlich ihre charakteristische Gestalt und vervollständigen auf das wirksamste den Linienbau der Komposition.

Die Architektur steht bei Dürer noch im vollen Mittelalter, ohne gerade das Gotische zu betonen. Den Künstler interessiert weniger die strenge Konstruktion als die malerische Form. Aber es ist ihm ebensowenig Ernst mit der Aufnahme der Renaissance. Hierin besteht einer der Hauptunterschiede zwischen Dürer und Holbein.*) Wenn Dürer den Vorgang in eine Baulichkeit verlegt oder die Architektur zur Einrahmung des Bildes benutzt, so ist diese gewöhnlich sehr einfach und nicht selten mit krausem, dürrer gotischem Laub- und Astwerk ausgestattet, wie z. B. auf mehreren Blättern der Holzschnittfolge, des Marienlebens (B. 82 und 86). Selbst wo Säulenstellungen mit antikisierendem Gebälk erscheinen (wie ebendort B. 88), hat das entscheidende Detail an Kapitäl und Basis keineswegs eine streng stilistische Gestalt. Auch auf den Darstellungen der großen Holzschnittpassion, welche architektonische Hintergründe haben, machen wir dieselbe Wahrnehmung. Der Meister ändert die Renaissanceformen in freier phantastischer Weise. Die seltsamste Mischung antikisierender und mittelalterlicher Dekorationsmotive bieten uns die für den Kaiser Maximilian gezeichneten Prachtwerke. Wo Dürer aber schlicht nach alter, ihm lieber Weise zum Volke reden will, da läßt er jeden Bombast von Verzierungskünsten weg und begnügt sich mit dem Allereinfachsten, Bürgerlichen, Altväterischen. Die mittelalterliche Stadt, der Burgfleck, das trauliche Zimmer mit seinem bürgerlichen Hausrat: das sind die Lieblingsgegenstände seiner architektonischen Phantasie. Bezeichnend für die vorwiegend malerische Richtung derselben ist das wiederholte Vorkommen verfallener Baulichkeiten als Schauplätze der Handlungen. „Er malt die heilige Familie gerne in winkreichen Ruinen oder zerfallenen Hütten und durchbricht ganze Wände, um allerlei lauschige Ein- und Ausblicke zu gewinnen“ (R. Vischer, a. a. O. S. 245). Und zwar ist Dürer es gewesen, der die Ruine als landschaft-

*) Vergl. W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, 2. Aufl. I, 66 ff.

liches Motiv im malerischen Sinne in die deutsche Kunst eingeführt hat (Kaemmerer, a. a. O. S. 100).

Auch in der Wahl und Behandlung der von ihm verwendeten und verzierten Druckschriften bekundet sich Dürers eigentümliche Stellung. Am Schlusse des dritten Buches seiner „Meßkunst“ führt ihn die Betrachtung der Inschriften an Bauwerken auf die Erörterung der Maße der Schrift. Er konstruiert ein lateinisches und ein sogenanntes deutsches Alphabet, letzteres nur in den Minuskeln, und zwar beide aus Quadraten. Aber diese Buchstaben sind an Schönheit nicht im entferntesten zu vergleichen mit den herrlichen, schwungvoll gezeichneten gotischen Schriftzügen, wie sie der Meister sonst mehrfach anwendet, z. B. auf dem Titelblatt seiner „Apokalypse.“ Die ganze Phantastik des ausklingenden Mittelalters kommt darin zum Ausdruck. In eigenartige Verbindung mit Motiven Lionardesken Ursprungs treten diese Schnörkel in den von Dürer selbst so genannten sechs „Knoten“ (B. 140—145), von denen wir unten eine Verzierung abbilden. Sie erinnern an die ornamentalen Malereien in der Sakristei von S. Maria delle Grazie zu Mailand (Thausing a. a. O. I, 370).

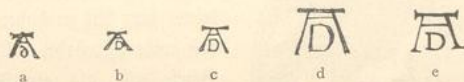
Es bleibt hier nun noch ein Wort zu sagen über das Verhältnis Dürers zu dem von der Renaissance ausgebildeten klassischen Ideengehalt und seiner vornehmsten Ausdrucksform, der unbekleideten Gestalt.*) Wir dürfen nicht erwarten, daß der grüblerische, freie Geist des deutschen Genius diesem Zauberkreise sich willenlos ausgeliefert hätte. Er bleibt er selbst auch den mächtigen Impulsen gegenüber, welche von den großen Italienern seit früher Jugend auf ihn ausgeübt wurden; er beschwört die Magie der antiken Sagenwelt durch die Eingebungen seiner abenteuerlichen Phantasie; er erfährt die plastische Gestalt nicht äußerlich als schöne Form, sondern innerlich als Naturgebilde, das ihn die Gesetze des Organischen ergründen lehrt. Er hält auch in diesen Sphären unverwandten Sinnes zu der Wahrheit und liebäugelt nie mit einem fremden Ideal. Für die Umbildung hellenischer Sagenstoffe ins Phantastisch-Märchenhafte und Abenteuerliche bieten das „Meerwunder“ (B. 71) und die „Entführung auf dem Einhorn“ (B. 72) die merkwürdigsten Belege. Zu dem Stich „Apoll und Diana“ (B. 68) mag ein Blatt von Jakob Walch (B. VII, 523, 16) die Anregung geboten haben; doch sind sowohl Bewegungsmotive als auch Typen und Körperformen bei Dürer wesentlich andere. Seine ganz eigentümliche Anschauung der unbekleideten weiblichen Gestalt offenbart sich uns zuerst in dem feinen, seltenen Blättchen der „Kleinen Fortuna“ (B. 78), allerdings noch mit einigen Schärpen und Sprödigkeiten, aber in schneidiger Frische und Natürlichkeit. Die „Große Fortuna“ (B. 77) zeigt dann des Meisters Absicht völlig ausgereift. „In diesem mächtigen Frauenleibe verkörpert, tritt der nordische Naturkultus zuerst vollbewußt und triumphierend in die Kunstgeschichte“ (Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 236). Es ist durchaus im Sinne der nordischen Anschauungsweise, daß der unbekleidete männliche Leib in Dürers Kunst nach der sehnigen und knöchigen Seite hin entwickelt erscheint, während seine nackten Weiber alle zur fleischigen Überfülle neigen; so die Magdalena auf dem Holzschnitte mit ihrer Himmelfahrt (B. 121), so vornehmlich die Gestalt der Eva auf den Holzschnitten der großen und der kleinen

*) Man vergl. über die in letzter Zeit wiederholt erörterten Beziehungen des Meisters zur Antike die Aufsätze von Fr. Wickhoff in den Mitth. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, I, 411 ff., und von H. Thode im Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlungen, III, 106 ff.

Passion (B. 14, 17 und 18). Die runden, schwellenden Formen dieses Körpers kennzeichnen besser und energischer, als irgend welcher gekünstelte Liebreiz es vermöchte, das Urweib, die Mutter des Menschengeschlechts.

Der Stil Dürers beherrschte seine Zeit; kein Meister lebte, der ihn nicht bewundert und studiert hätte; Generationen hindurch bildete namentlich sein Kupferstich- und Holzschnittwerk den Anziehungspunkt für unzählige Schüler, Nachahmer und betrügerische Kopisten, und zwar des Auslandes wie des Inlandes.*) Die Kritik hat ihre schwere Mühe, die Masse des Fremden und Falschen abzuwehren, das sich an die Lichtgestalt des Meisters herangebrängt hat. Der Historiker muß die Einzelheiten dieser Untersuchungen gewissenhaft nachprüfen, aber er darf das gesamte Detail nicht seiner Darstellung einverleiben. Nur wenige Punkte von besonderer Wichtigkeit sollen hier hervorgehoben werden.

Nicht alle**), doch die meisten Dürerschen Holzschnitte und Kupferstiche tragen



A. Dürers Monogramme auf Kupferstichen.



A. Dürers Monogramme auf Holzschnitten.

a. Heil. Familie mit der Heuschrecke (vor 1495); b. Liebesantrag (vor 1495); c. Verlorener Sohn (um 1495); d. Vier nackte Weiber (bez. 1497); e. Melanchthon (bez. 1526); f. Männerbad (um 1496); g. Christus am Kreuz, aus der großen Passion (um 1500).

das bekannte Monogramm mit den ineinander gestellten Anfangsbuchstaben seines Namens und zwar in der früheren Zeit bisweilen mit einem kleinen d in dem oben zugespitzten A, dessen Schenkel dann aber bald oben mehr und mehr auseinandergehen und steiler werden, um das große römische D zwischen sich zu nehmen. Zu

*) Ein beredtes Zeugnis für den Ruhm Dürers in Italien bietet Vasari's Leben des Marcanton Raimondi. Der Kreterner nennt darin fast sämtliche Hauptblätter und Blätterfolgen Dürers und beschreibt eine Anzahl derselben eingehend, am ausführlichsten den „Verlorenen Sohn“ (B. 28).

**) Einige frühe Holzschnitte Dürers ohne Monogramm behandelt Thaußing in den Mitt. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, III, 96 ff. Es sind unbezeichnete Schnitte der „Marter der zehntausend Heiligen“ (B. 117), des „Männerbads“ (B. 128), des höchst seltenen „Frauenbads“ (Ch. Ephrussi, Les bains de femmes d' Albert Dürer. 1881), des „Erfules“ (B. 127), des „Ritters mit dem Landsknechte“ (B. 131) und des „Simson mit dem Löwen“ (B. 2). — In allen Abdrücken unbezeichnet ist der trotzdem sicher echte frühe Stich: „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92; vergl. oben S. 88). Hier fällt auch die Beschaffenheit des Papiers mit ins Gewicht. S. darüber die Schrift von B. Hausmann, A. Dürers Kupferstiche u. s. w. Hannover 1861, besonders S. 3, 34 und 47.

G. v. Löwen, Kupferst. u. Holzschn.

förmlich monumentaler Größe und Schönheit ausgebildet erscheint das Dürer-Monogramm auf dem erwähnten kolossalen Christuskopf, auf den Titelblättern der Meßkunst und der Proportionslehre. Dürer bediente sich des Monogramms, wie dies zuerst der Meister E. S. von 1466 gethan (S. 16), seit dem Jahre 1497, zunächst als Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung, und wachte bekanntlich mit großer Strenge, daheim und in der Fremde, über seinem künstlerischen Eigentum. Nach Vasari's Erzählung wurde Marcanton Raimondi von ihm bei der Signoria von Venedig verklagt, weil er gestochene Nachbildungen des Marienlebens mit Dürers Monogramm in den Handel gebracht hatte, und die Beisetzung des Zeichens dem italienischen Stecher dann auch untersagt. Ein Erlass des Nürnberger Stadtrates vom 3. Januar 1512 ordnet Maßregeln gegen betrügerische Nachdrucke an, welche Dürers Zeichen tragen:



47. Der kleine Heil. Hieronymus. Holzschnitt, dem A. Dürer zugeschrieben.

„Einen fremden Mann, so unter dem Rathhause Kunstbriefe feil hat und unter denselben etliche, so Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrügerlich nachgedruckt sind, soll man in Pflicht nehmen, dieselben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er sich deß widern würde, soll man ihm dieselben Briefe alle als ein Falsch aufheben und zu eines Rath's Handen nehmen.“ Ohne Zweifel war auch da der Meister klagend eingeschritten. Trotzdem begegnen uns zahlreiche geschnittene und auch einzelne gestochene Blätter, welche mit Unrecht dieses Monogramm tragen. Andere werden des verwandten Stilcharakters wegen Dürer zugeschrieben. Darunter befinden sich einige, die wenigstens aus der Werkstatt

des Meisters herkommen können. Für andere hat man sogar bestimmte Schüler als Urheber genannt, jedoch ohne daß die Forschung bisher in diesen Dingen zu voller Klarheit gekommen wäre. Als plumpe Fälschung erwies sich längst die mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1520 versehene „Madonna am Hofthore“ (B. 45). Passavant vermutete Marcanton, Thausing mit mehr Wahrscheinlichkeit Egidius Sadeler als den Kompilator des aus verschiedenen Dürerschen Motiven zusammengestoppelten Blattes. Von Sadelers Hand rührt wahrscheinlich auch der Stich von Pateniers Bildnis (B. 108) her, den andere dem Cornelius Cort zuschreiben wollen. Bei den wenigen hier sonst noch in Betracht kommenden Stichen, z. B. dem „Großen Kurier“ (B. 81) und der „Besetzung Pauli“ (Pass. 110), ist die Unterscheidung leichter als bei den zahlreichen Holzschnitten, die überdies als Arbeiten zweiter Hand oft jeder bestimmten Charakteristik entbehren. Unter Dürers Gefellen oder Schülern treten am häufigsten die Namen Schaufeleins, Hans Sebald Behams, Hans Guldenmundts und Springinklee's in Verbindung mit Holzschnitten dieser zweifelhaften Gattung auf, jedoch nur vermuthungsweise, wie Schattenbilder, die noch der Belebung harren. Auch befreundete und stilverwandte Meister anderer Schulen, vor allen Burgkmair und Hans Baldung, erheben Anspruch

auf einige Blätter, welche von Bartsch und sonstigen älteren Forschern unter die Werke Dürers aufgenommen oder ihnen anhangsweise beigelegt wurden. Bei Retberg (a. a. O. S. 111—123) findet man den bis dahin gewonnenen Thatbestand übersichtlich zusammengestellt. Einige nähere Bestimmungen haben sich treffen lassen, seit die Werke des Kaisers Maximilian genauer auf ihre künstlerischen Mitarbeiter geprüft worden sind. So z. B. ergab sich die Zugehörigkeit der fünf Turnierszenen und des Augsburger Fackeltanzes (B. App. 36—38; Pass. 280, 290 und 291) zu den für den „Freydal“ vorbereiteten Holzschnitten. Immerhin bleibt noch eine stattliche Reihe von Blättern übrig, welche man — wie den hübschen kleinen, von uns (Abb. 47) in Reproduktion mitgeteilten „Büßenden Hieronymus“ (B. 115), ferner die „Schaustellung Christi“ (B. App. 5), die dazu gehörigen Seitenstücke (B. App. 6 und 7) und viele andere — nur für Arbeiten der Dürerschen Werkstatt oder höchst geschickter Nachahmer erklären kann.

Wie Dürers Einzelblätter und Bilderfolgen, so haben auch seine illustrierten Bücher schon früh den Kampf mit dem Nachdruck und der widerrechtlichen Übertragung zu bestehen gehabt. Kaum hatte er die Augen geschlossen, machten sich zwei ihm nahestehende Künstler, der Formschneider Hieronymus Andrea und der Maler Hans Sebald Beham, ans Werk, um des Meisters Buch von der menschlichen Proportion im Druck zu veröffentlichen. Das Manuskript soll auf unerlaubte Weise in ihre Hände gelangt sein. Ein Verbot des Rats hintertrieb den Handel. — Trotz des kaiserlichen Privilegiums wurde das Buch von der Perspektive bald nach Dürers Tode in lateinischer Übersetzung in Frankreich nachgedruckt. Im Oktober 1532 traf der Rat auf Einsichreiten der Witwe dagegen seine Vorkehrungen, die jedoch der weiten Verbreitung dieser Nachdrucke nicht steuern konnten.



48. Gravierung von A. Dürers „Knoten“.



49. Bekrönung des rechten Flügels von A. Dürers „Ehrenpforte“. Holzschnitt.

2. Kaiser Maximilian und seine Illustratoren.

a. Fränkische Meister.

Es wäre gegen die Natur des deutschen Geistes, wenn zugleich mit der bildenden Kunst nicht auch der deutsche Bilddruck, das Lieblingskind der Volksphtasie, seinen Weg gefunden hätte zum deutschen Herrschertum. Von alters her teilen Fürst und Volk alle Schicksale und alle Errungenschaften unserer Kultur. Wie hätte dem offenen Auge des kunstsinigen Monarchen, der zur Zeit des gewaltigen Aufschwungs der deutschen Kunst auf dem Kaiserthron saß, das unvergleichliche Machtmittel entgehen können, das in dem gedruckten Bild geborgen lag! Vor allem in dem großzügigen, kernhaften Holzschnitt, wie er aus Dürers gestaltenreicher Phantasie hervorgegangen war und nun in allen Pflegestätten der Kunst und des Bücherwesens zu fruchtbringender Wirksamkeit gelangte.

Wer in unsern Tagen des neu erstandenen Reiches überhaupt für die Geschichte des alten sich den Sinn bewahrt hat, muß die ritterliche, phantasiebegabte, männliche Persönlichkeit Maximilians lieb gewinnen. Er war kein Herrscher großen Stils, kein glücklicher Feldherr, aber ein edler Mensch, eine wahrhaft fürstlich geartete Seele, ein Mann, an dessen Wesen selbst seine Gegner ihre Freude hatten. Das Schicksal hat ihn an den Wendepunkt zweier Weltepochen gestellt. Über seiner Jugend liegt noch der volle Glorienschein romantischer Poesie, der farbige Glanz des burgundischen Fürstenhofes; da exprobt sich der kühne Jäger, der vielbewunderte Turnierer; für alles,

was mit dem Rittertum und Waffengewesen zusammenhängt, ward er gleichsam zur typischen Idealgestalt. Allein ebenso begeistert, wie er an der Pflege der hergebrachten Dinge hängt, so geschickt finden wir ihn auch zur Anbahnung und Einrichtung des Neuen. In dem, was er für das Heer und dessen Bewaffnung, für die Rechtsordnung und die Finanzen des Reiches gethan hat, regt sich der Geist kommender Jahrhunderte.

Einer so gestellten Herrschernatur mußte sich unwiderstehlich der Gedanke bemächtigen, außer den Werken in Marmor und Erz auch ein litterarisches Denkmal seines Lebens aufzurichten. In den Äußerungen des Kaisers über dieses Unternehmen erweist er sich klar als der Sohn seiner vom vollen Bewußtsein persönlichen Wertes durchdrungenen Zeit. „Wenn ein Mensch stirbt“ — sagt er im „Weißkunig“ — „so volgen Ime nichts nach dann seine werckh. Wer Ime in seinem leben kein gedächtnus macht, der hat nach seinem todt kein gedächtnus und desselben Menschen wirdt mit dem glockendon vergessen und darumb so wird das gelt, so ich auf die gedächtnis ausgib, nit verloren“. Aber ein solches Gedächtniswerk durfte sich nicht begnügen mit einer einfachen biographischen Erzählung oder Heldendichtung. Gleich dem Grabmonument in der Hofkirche zu Innsbruck, das eine bronzene Tafelrunde von Heroen, von Ahnen und Verwandten um den Sarg des Herrschers versammelt zeigt, und in den figurenreichen Reliefs sowie in der sonstigen plastischen Ausschmückung des Sarkophages das ganze Leben und Wirken Maximilians, die Schlachten und Belagerungen, die Bündnisse und Hochzeiten, die Haupt- und Staatsaktionen wie die in allen diesen Ereignissen sich manifestierenden geistigen Mächte zu lebensvoller Anschauung bringt, sollte auch das litterarische Monument des Herrschers ein reichgegliederter Gedankenbau sein, der sich aus einer Folge von innerlich verbundenen Prachtwerken zusammensetzte. Die Kräfte waren vorhanden, um diesen Schöpfungen ein kunstgeweihtes Ansehen zu verleihen: die Typographie stand in der Blüte ihrer Kraft, für den Holzschnitt waren die tüchtigsten Zeichner der Nürnberger und Augsburger Schule zur Verfügung, in erster Linie Dürer, welcher dem litterarischen Denkmal Maximilians die Weihe gab, wie Peter Vischer dem Grabmonument in Innsbruck. Nur einer fehlte: der ebenbürtige Dichter! Melchior Pfünzing und Mary Treysaurwein, die ehrsamten Geheimschreiber Maximilians, welche die Gedanken des Kaisers zu Papier brachten, können uns nicht entschädigen für den Mangel an einem deutschen Tasso und Ariost. Aber zu der Hervorbringung eines epischen Dichters oder eines romantischen Erzählers von Schwung und Feuer, wie man ihn der edlen Gestalt Maximilians wünschen möchte, war seine Zeit wenig angethan. Die volkstümliche Litteratur zeigt sich durchtränkt von dem Geiste der Satire; epische Stoffe kleidete man nur noch in die Form der allegorischen Darstellung, in welcher die Gestalten der Wirklichkeit sich zu Schattenbildern verflüchtigten und unter allerhand rätselvollen Namen und Umschreibungen ihr marionettenhaftes Wesen trieben. Das ist der Charakter der litterarischen Schöpfungen des Kaisers, zu deren Illustration die Meister der deutschen Zeichenkunst berufen wurden.

Erst die neuen Wiener Publikationen der Prachtwerke Maximilians*) haben uns

*) In dem 1883 gegründeten Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, von welchem die Bände I, IV—VIII und X die hierher gehörigen Veröffentlichungen enthalten, und zwar Bd. I den Triumphzug, herausgegeben von Fr. Schestag, Bd. IV die Ehrenpforte, von Ed. Schmelzer, Bd. IV und V die österreichischen Heiligen, von E. Laschiger,

in deren geistigen Zusammenhang und in den Organismus der bei ihrer Ausführung beteiligt gewesenen Kräfte vollen Einblick verschafft. Der Kaiser hat sich mit der Grundidee des Ganzen die letzten zwei Decennien seines Lebens hindurch unausgesetzt beschäftigt und in allen Stadien der Arbeiten direkten Anteil daran genommen. *) Er wählt zuerst die Gelehrten, welche den Stoff zur Ausführung seiner Ideen herbeischaffen, das Illustrationsprogramm aufstellen, die Texte schreiben. Nach der Genehmigung des Programms durch den Kaiser werden dann von diesem einzelne Künstler zur Anfertigung von Miniaturbildern aufgefordert und hiernach das Ganze auf seine malerische Wirkung hin geprüft. Die Gelehrten verhandeln schließlich mit den Malern, welche die endgültigen Vorlagen für die Holzschnitte zeichnen. Diese stimmen mit den ursprünglichen Skizzen und Miniaturen oft durchaus nicht überein. Man sieht, daß die Künstler wohl stofflich an die Vorschriften des Kaisers und seiner Ratgeber gebunden waren, sich aber in Stil und Ausdruck frei bewegen konnten. So entstand die Reihe von Meisterwerken der Holzschnittekunst und des Buchdruckes, welche in ihrem cyklischen Zusammenhange den Kaiser und sein Geschlecht zu verherrlichen bestimmt waren, und uns jetzt durch die vereinten Kräfte moderner Wissenschaft und Reproduktionskunst in verjüngter Gestalt endlich abgeschlossen vorliegen.

Den historisch-legendarischen Hintergrund des Ganzen bilden die Genealogie und die Heiligen aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ des Kaisers Maximilian, letztere gewöhnlich kurzweg die habsburgischen oder die österreichischen Heiligen genannt. Die Persönlichkeit des Kaisers selbst erscheint sodann zuerst verherrlicht im „Freydal.“ In der poetischen Umschreibung einer Minnefahrt zur Maria von Burgund werden uns hier die verschiedenen ritterlichen Spiele, Turniere und Mummereien geschildert, welchen Maximilian beigewohnt hatte. Daran schließt sich ferner im „Theuerdank“ die poetische Beschreibung von „Maximilians Hochzeitsfahrt nach Burgund,“ hierauf im „Weißkunig“ des Kaisers Lebens- und Regierungsgeschichte, endlich im „Triumph“ die Verherrlichung seiner Thaten durch die „Ehrenpforte,“ sein und seines Hauses Ruhmesdenkmal, und ein allegorischer „Triumphzug,“ dessen Mittelpunkt der „Triumphswagen“ des Kaisers bilden sollte.

Eine große Anzahl fränkischer und schwäbischer Meister war mit der Anfertigung der Bilderfülle dieser Werke beschäftigt. Man hatte bis vor kurzem über die Beteiligung derselben an den einzelnen Stücken des Gesamtwerkes nur höchst lückenhafte und vielfach irrige Vorstellungen, welche die neueste Forschung wenigstens in den Hauptpunkten berichtigt hat. Es lassen sich jetzt von den wichtigsten Werken die Zeichner, von vielen auch die Holzschnitzer mit Sicherheit nachweisen.

Bd. VI. den Weißkunig, von Alw. Schults, Bd. VII die Genealogie, Bd. VIII den Theuerdank, von S. Laschitzer, Bd. X Nachträge zur Genealogie von Th. Frimmel. Diese großartige Publikation des Oberstkämmereramtes Sr. kais. und kön. Apostol. Majestät wurde vom Grafen Franz Trenneville gegründet und wird gegenwärtig vom Grafen Ferdinand Trauttmansdorff weitergeführt. Die Redaktion der Bde. I—VIII leitete D. v. Leitner, von Bd. IX. an G. Zimmerman. Dazu kommt noch der bereits 1880—1882 als besondere Publikation erschienene Freydal, von D. v. Leitner. Das Ganze ist ein Ehren Denkmal der Dynastie und der modernen Wissenschaft.

*) Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 294 hat es wahrscheinlich gemacht, daß Maximilian bereits 1500 Jacopo de' Barbari und Anton Kolb vorzugsweise deshalb in seine Dienste nahm, um sie mit größeren Holzschnittpublikationen zu betrauen.

Für unsern Standpunkt der Betrachtung bildet der Anteil A. Dürers an dem Werke das Hauptinteresse. Er umfaßt die wichtigsten Stücke des „Triumphs,“ vor allem die „Ehrenpforte“ und den „Triumphwagen.“

Der Zeit und dem Umfange nach geht die „Ehrenpforte“ voran. Es ist ein Riesenholzschnitt, aus 92 Stöcken bestehend, welche zusammengekehrt eine Bildfläche von 9 Fuß Breite und 10 1/2 Fuß Höhe ausmachen. Den Plan und Inhalt der Darstellung hatte des Kaisers Hofhistoriograph Johannes Stabius entworfen, welchen wir seit 1512 mit A. Dürer in engerer Verbindung finden. Aber auch in diesem Falle beteiligte sich der Kaiser selbst an dem Entwurfe des Programmes. Dieses gilt der Ruhmesfeier des Kaisers und seines Geschlechtes, dessen Stammbaum sich in der Mitte



50. Maximilian als Baumeister. Holzschnitt von der „Ehrenpforte.“

des Ganzen erhebt, während zu den Seiten die Wappen der von dem Kaiser beherrschten Länder und die Darstellungen seiner Thaten sich anreihen. Wie der Text (Taf. 1—5 der neuen Wiener Ausgabe) sagt, ist die Ehrenpforte den „Arcus Triumphales“ der römischen Kaiser nachgebildet, wie deren in der Stadt Rom „etlich noch gesehen werden.“ Allerdings ist es eine sehr freie Nachbildung! Nur die drei hohen rundbogigen Durchgänge mit den Beischriften: „Pforte der Ehre und der Macht,“ „Pforte des Lobes“ und „Pforte des Adels,“ ferner die den Pfeilern vorgelegten Säulen mit ihren hohen Postamenten und verkröpften Gebälken, endlich die historischen Reliefs an den Mauerflächen erinnern ganz von fern und im allgemeinen an die Gliederung und den Schmuck der antiken Triumphbögen. Aber wie phantastisch aufgefaßt und ins Ungeheuerliche gesteigert erscheint uns hier dieser einfache römische Bau! An die Flanken

rechts und links sind Rundtürme angelehnt, die uns an mittelalterliche Burgen und Schlösser erinnern. Das Ganze steigt wie ein deutsches Giebelhaus hoch empor und findet in reich verzierten byzantinischen Kuppeln und runden durchbrochenen Giebeln seinen mannigfach abgestuften, malerischen Abschluß (Abb. 49). Venetianische Motive klingen darin vornehmlich an. In der bildnerischen Ausschmückung des Ganzen aber waltet die üppigste Goldschmiedsphantasie. Die Einzelgestalten, Brustbilder, Reliefdarstellungen umfassen Tausende von Figuren. Zu den historischen Bildwerken, welche von Namensunterschriften und gereimten Texten begleitet werden, kommen zahlreiche figürliche Zuthaten symbolischen und allegorischen Inhalts. Und um das alles rankt und windet sich endlich ein seltsames Ast- und Blätterwerk, ein Zier- und Schnörkelwesen, wie es origineller und geistvoller kein Künstler je geschaffen hat.

Die Autorschaft Dürers ist für das Ganze des Entwurfs unbestritten. Doch schließt das nicht aus, daß er für die Zeichnung des Einzelnen Hilfskräfte beigezogen hat. Anders wäre das riesige Werk ja kaum zu bewältigen gewesen! Chmelarz (a. a. O. S. 306—308) hat zwei solche Gehilfen namhaft gemacht, Albrechts jüngsten Bruder Hans Dürer und seinen bereits oben genannten Schüler Hans Springinklee*). Wir teilen zwei Proben der Stücke mit, welche ihnen von dem genannten Autor zugeschrieben werden (Abb. 50 und 51). Höchst wahrscheinlich sind sämtliche Darstellungen an den Rundtürmen und einige der historischen Darstellungen über den Seitenportalen nach Zeichnungen von Hans Dürer geschnitten. Man erkennt ihn leicht an einer Anzahl stilistischer Eigentümlichkeiten, welche auch in den von ihm zum Gebetbuche des Kaisers Max (Jahrb. III) gelieferten Zeichnungen wiederkehren. Dazu gehören die breiten Wangen, die zurückgesetzten Ohren, die großen, fast kreisrunden Augen der Kinderköpfe, das auffallend Vogelartige in den Physiognomien der Männer, die vielfach bemerkbare Wangen- und Halschattierung, welche es bei Männerköpfen oft zweifelhaft erscheinen läßt, ob wir Brust oder Hals vor uns haben und den Kinderköpfen ein übertrieben geschwollenes Aussehen giebt, ferner die sehr langen Oberkörper, das kniende Stehen vieler Figuren, endlich die Schwäche in der Zeichnung der Extremitäten. Auch die ungewöhnliche Behandlung des Baumschlages ist für Hans Dürer charakteristisch, welcher „die Bäume zumeist als Pappeln darstellt, mit wenig Laub und Astwerk, buschen- und weidelartig, fast als wären sie beschneit oder wie die trockenen Fruchtweidel vom Schilfrohr“ (Chmelarz). Selbstverständlich hat man auch für diejenigen Teile der „Ehrenpforte“, deren Zeichnung auf den Stock durch die Gehilfen besorgt wurde, maßgebende Skizzen von Dürers Hand voranzusetzen, und es ist nur auffallend, daß von diesen Originalentwürfen des führenden Meisters bisher noch kein einziger Überrest sich vorgefunden hat. Auch fehlt der „Ehrenpforte“ Dürers Monogramm, nur das Wappen des Meisters ist unten angebracht. Trotzdem bleibt seine persönliche Mitwirkung beim Zeichnen der Stöcke selbst unabweislich. Zunächst ist mit Chmelarz anzunehmen, „daß er einzelne Gestalten, wie die Standartenträger und Lautenschläger, mehrere der großwürdigen Figuren der Fürsten und Heiligen aus dem Hause Habsburg mit Freunden persönlich auf den Holzstock zeichnete und nicht minder alle jene dekorativen Teile, bei welchen seinem erfinderischen Geiste freier Spielraum gelassen war.“ So die

*) S. dagegen die Bemerkungen von E. Laßky, Jahrb. VIII, 79.

herrliche Kronenträgerin über der Hauptpforte samt den meisterhaft verkürzten Männern, „welche dieses Juwel der Verzierungskunst an Blumenguirlanden festhalten“; ferner die Harpyien am Sockel des äußeren Säulenpaares neben der Hauptpforte; endlich „vollends die großen Greifen mit Emblemen des Toisonordens, welche in dieser Bildung für die Folgezeit geradezu typisch geworden sind. Auch die Ausschmückung der Hauptkuppel und die Krönungen der Seitengiebel sind seiner Meisterhand wert.“



51. Maximilian als Ritter. Holzschnitt von der „Ehrenpforte.“

Als Holzschnneider der „Ehrenpforte“ wird uns nur der bereits oben erwähnte Hieronymus Andrea*) genannt: eine in der politischen und religiösen Bewegung

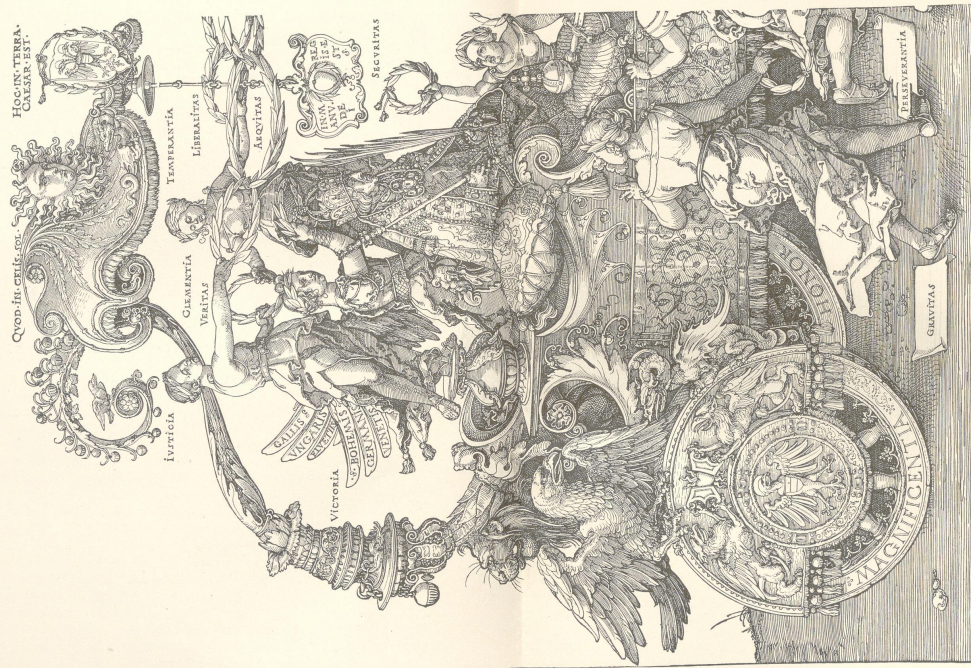
*) So ist der Name in der Inschrift seines Grabsteins auf dem Johannisfriedhofe zu Nürnberg zu lesen, mit dem Todesdatum: 7. Mai 1556.

der Zeit vielfach und nicht immer ehrenhaft hervortretende Persönlichkeit, jedoch in seiner Art ein sehr tüchtiger Künstler. Joh. Neudörfer (Quellenschriften, X, S. 155) beginnt seine Bemerkungen über ihn mit den Worten: „Als Johann Stabius dem Kaiser Maximilianus allhie zu Nürnberg die Ehrenpforten und anderes machen ließ, war dieser Hieronymus unter anderen Formschneidern auch in allem dem, das zum Werk gehört, der geschickteste und oberste, sonderlich aber ist keiner gewesen, der die Schriften so rein und gerecht in Holz geschnitten hat.“*) Der Meister wird die große Arbeit an der „Ehrenpforte“ nicht ohne Gesellen ausgeführt haben. Doch verjah er alle Stücke, welche uns von der ersten Auflage noch erhalten sind, mit seiner hier beigefügten Künstlermarke:  einem ins Dreieck gestellten Winkelhaken.

Im Jahre 1515 scheinen die Zeichnungen zur „Ehrenpforte“ vollendet gewesen zu sein. Der Holzschnitt trägt am Fuße der Türme zweimal dieses für das Haus Habsburg bedeutungsvolle Datum. „Durch die Zusage der Kronen von Böhmen und Ungarn ist es die Ara der Geburt Österreichs als eines Großstaates“ (Chmelarz). Doch verging bis zur Vollendung der Holzstöcke und bis zum Beginn des Druckes der „Ehrenpforte“ noch eine lange Zeit. Maximilian († 1519) hat trotz wiederholten Drängens die Beendigung des Werkes nicht erlebt. Erst 1526 oder 1527 darf man die erste Gesamtausgabe ansehen, von welcher in den k. k. Sammlungen zu Kopenhagen und Stockholm Exemplare sich erhalten haben. Nur einige wenige Bilder und Verbindungsleisten fehlten auch damals noch. Über die folgenden Ausgaben hat Chmelarz (a. a. O. S. 312 ff.) die Nachweise zusammengestellt. Die erste ganz vollständige Publikation des ehrwürdigen habsburgischen Ruhmesdenkmals ist die Ausgabe von 1885—1886.

Auch von dem zweiten, noch umfassenderen Teile des „Triumphes“, dem Zuge und dem Siegeswagen, hat Kaiser Max nur Bruchstücke vollendet gesehen. Der erste Plan zu dem Werke wurde von ihm persönlich in allen Einzelheiten festgestellt und die Ausführung 1512 dem Geheimschreiber Marx Treihlaurwein übertragen. Der auf diese Weise entstandene, in der k. k. Hofbibliothek zu Wien erhaltene Text bildete die Grundlage für die 109 auf Pergamentblättern gemalten Miniaturen, in welchen sich das 1516 abgeschlossene Werk ursprünglich darstellte. Erhalten sind uns davon nur 50 Stück und eine Kopie des Ganzen, ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert, beide Folgen jetzt in der Wiener Hofbibliothek. Wir kennen die Urheber dieser Miniaturen nicht. Gingegegen ist es festgestellt, daß A. Dürer unter den ersten war, welche mit Entwürfen für die Miniaturausgabe des Triumphes beauftragt wurden. Das Ganze stellt einen von Musikanten und Figuranten aller Art eingeleiteten Festzug dar, in welchem der Kaiser auf seinem Triumphwagen den Glanzpunkt bildet, umgeben von den deutschen Fürsten, den Vertretern der Hofämter, gefolgt von den Reichsgrafen und Herren, der Ritterschaft, endlich dem ganzen Troß des Heerbannes und der Knechte. Die von A. Dürer herrührende, leicht mit der Feder gezeichnete Skizze zu dem Triumphwagen des Kaisers ist uns in der Albertina zu Wien erhalten. Sie fällt in das Jahr 1512—1513. Danach wurde später die in derselben Sammlung befindliche

*) Weiteres über ihn und andere Nürnberger Holzschnitzer der Zeit s. bei J. Baader, Beiträge, S. 10 ff. und Jahrb. f. Kunstwiss. I, 232 ff.



Geschnitt einer Partie aus Alfreds Diner's Hofschloß: Triumphbogen Kaiser Maximilians I.

große Miniatur hergestellt. Außerdem stammen auch sämtliche andere Wagen und Maschinerien des Festzuges von Dürers Erfindung her, dazu mehrere Reiterpaare, die sogenannten Grabbilder u. a., im ganzen 24 Blätter.

Die Masse der übrigen Zeichnungen wurde von Augsburger Meistern geliefert, in erster Linie von H. Burgkmair, der allein 67 Blätter zeichnete und von Augsburger Xylographen schneiden ließ, während Dürers Anteil am Triumphzug fast ausschließlich in Nürnberg und zwar von Hieronymus Andrea in Holz geschnitten ist. Die schwäbischen Meister finden unten ihre zusammenhängende Behandlung. Hier muß zuvörderst noch eines imposanten Dürerschen Holzschnittes gedacht werden, der mit dem „Triumph“ Maximilians in geistigem Zusammenhange steht, wenn er auch nicht als Teil des Ganzen gedacht war. Es ist der „Große Triumphwagen“ (B. 139), wie man ihn zum Unterschiede von dem in den Zug aufgenommenen „Kleinen Triumphwagen“ Dürers zu nennen pflegt.

Dem „Großen Triumphwagen“ liegt ein Gedanke Wilibald Pirckheimers zu Grunde, der zuerst in der aus Dürers Werkstatt hervorgegangenen Zeichnung v. J. 1518 in der Albertina künstlerische Gestalt angenommen hat. Es ist ein Erzeugnis jener allegorisierenden Phantasie, welche in dem Bierwesen der „Ehrenpforte“ so üppig wuchert, und gerade darin Dürers Genius von seiner bewunderungswürdigsten Seite zeigt. Das Nämliche ist bei dem „Großen Triumphwagen“ der Fall. Auch die Wagen im Triumphzuge fallen durch ihren Erfindungsreichtum, durch die seltsamen Maschinen, den gedankenvollen Schmuck aus dem ruhigen, epischen Gange des Ubrigen heraus. Aber die Allegorien werden dort ausschließlich als Schmuckfiguren benutzt. Im „Großen Triumphwagen“ hingegen sehen wir sie in lebendige dramatische Aktion treten: sie halten Vorbeerkränze über dem Haupte des auf dem Wagen thronenden Kaisers, sie schreiten paarweise neben den Rossen einher und führen die Zügel. Beischriften bezeichnen sie als die Tugenden des Herrschers: *clementia*, *veritas*, *temperantia* u. s. w. Als Wagenlenkerin fungiert die *ratio*. Die zunächst im Rücken des Monarchen stehende Gestalt ist die *Viktoria*, wie außer der Bezeichnung auch ihre Flügel beweisen (siehe die Tafel). Der Holzschnitt zeigt gegenüber der Zeichnung in der Albertina eine wesentliche Vereinfachung: die dort noch dem Kaiser beigegebenen Mitglieder seiner Familie sind weggelassen. Mit dieser und anderen kleinen Veränderungen veröffentlichte Dürer das aus acht Folioblättern bestehende Werk zuerst im Jahre 1522. (Über die späteren Ausgaben vergl. Retberg, a. a. O. S. 96 und Schestag, Jahrb. I, 180 ff.) Der Holzschnneider wird uns nicht angegeben; doch ist nicht zu zweifeln, daß auch hierbei Hieronymus Andrea das Beste gethan hat.

Um das Andenken des geliebten Kaisers im Bilde festzuhalten und seinem Volke zu überliefern, fertigte Dürer nach der im Sommer d. J. 1518 von ihm in der Pfalz zu Augsburg nach dem Leben ausgeführten Zeichnung die beiden großen, oben bereits erwähnten Holzschnitte an, deren einen (B. 153, mit der Einfassung) wir in verkleinertem Maßstabe den Lesern vorführen (Abb. 52). Wie uns die Inschrift lehrt, entstand der Holzschnitt kurz nach des Kaisers Tode 1519. In diesem Bilde wird der „letzte Ritter“ fortleben; „in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten“ (Goethe).

Dem Verkehre Dürers mit Max und seiner gelehrten Umgebung verdankt noch

manches andere Blatt seine Entstehung, das zu des Kaisers eigenen Plänen in keinem nachweisbaren Zusammenhange steht. Dies gilt vor allem von den „Österreichischen



52. Kaiser Maximilian. Holzschnitt von A. Dürer.

Heiligen“ (B. 116), welche der kaiserliche Historiograph und Hofmathematiker Johannes Stabius mit einem Gebet in Versen begleitete. Dazu kommen des Letzteren astronomische und geographische Tafeln (B. 150—152), die ersten Versuche einer perspektivischen

Darstellung des Himmels und der Erde, die wir kennen. (Edm. Weiß, Jahrb. VII, 207 ff.) Endlich die verschiedenen, von Dürer für seine gelehrten Freunde gezeichneten Bücherzeichen und Wappen. Das darunter befindliche prächtige Wappen mit den drei Löwenköpfen, dessen Bestimmung lange dunkel blieb, hat sich neuerdings als das Wappen des kaiserlichen Rates und Sekretärs Jakob de Bannifis herausgestellt, welcher Dürers Anliegen am Hofe Karls V. während der niederländischen Reise befürwortete und überdies als geistiger Förderer der astronomischen Arbeiten des Stabius mit dem Künstler in Berührung gekommen sein mag. (D. v. Leitner, Jahrb. V, 339 ff.) — Auch von den Illustrationen in den Büchern des Nürnberger und Wiener Humanistenkreises ist einzelnes mit Dürer in Bezug zu bringen: von der Ausgabe der lateinischen Dichtungen der Roswitha durch Konrad Celses vielleicht das Blatt mit der Übersetzung des Werkes an Friedrich den Weisen (Netberg 49), auf welchem man ein Jugendbildnis Dürers erkennen will (G. Wustmann, Zeitschrift f. bild. Kunst, XXII, 193); von den Illustrationen der „Quatuor libri amorum“ des Celses jedenfalls die mit des Meisters Monogramm versehene Darstellung der Philosophie (B. 130; vergl. Thausing, a. a. O. II, 278 ff.) Der Gestaltenkreis von Dürers Holzschnittwerk umspannt, wie wir sehen, alle Gebiete der volkstümlichen und religiösen, wie der poetischen und gelehrten Litteratur, und keines derselben hat er betreten, ohne bahnbrechende Typen zu schaffen. —

Von den Nürnberger Schülern und Gehilfen Dürers, die ihm bei den Arbeiten für Maximilian zur Seite standen, verdient zunächst Hans Springinklee, sein mutmaßlicher Mitarbeiter an der „Ehrenpforte“, noch eine kurze Betrachtung. Neudörfer (Ausg. von Vochner, a. a. O. S. 144) sagt von ihm: „Dieser Springinklee war bei Albrecht Dürer im Haus, da erlangte er seine Kunst, daß er im Malen und Zeichnen berühmt ward.“ Er wird hierdurch als Dürers Bögling im Holzschnittzeichnen bezeugt und mehrere Hundert mit gleichmäßiger Sauberkeit ausgeführter Illustrationen, welche in der großen Mehrzahl des Künstlers Monogramm  tragen, bekunden seine Geschicklichkeit. Sie sind vortrefflich komponiert und zeichnen sich namentlich durch die bald zierlich und reich geschmückten, bald einfach groß gedachten Architekturen aus. Springinklee stellt sich uns darin als einer der ersten und geschmackvollsten Vertreter der Renaissance in der deutschen Buchillustration dar. Von den Werken, die er illustrierte, nennt Neudörfer nur den „Hortulus animae“. Außerdem kommen aber auch die „Bibel“ und der „Weißkunig“ (Jahrb. VI, S. XXV und 67) in Betracht. *)

*) Näheres über die von Springinklee illustrierten Bücher s. bei Muther, a. a. O. S. 177 ff. Biographisch bleibt der Künstler vorläufig eine „mythische Person“ (Vochner). Auch das mehrfach angegebene Todesjahr 1540 ist nicht urkundlich bezeugt. — Nicht besser ist es um die Nachrichten über einen andern Nürnberger Künstler bestellt, welcher mit Springinklee gemeinsam als Zeichner thätig war, Erhard Schön. Muther (a. a. O. S. 180 ff) weist ihm 59 Blätter im „Hortulus animae“ und in der Peppusischen Bibel von 1524, sowie zwei von 1538 und 1547 datierte Proportions- und Architekturwerke zu. Seine einzelnen Heiligen „stehen immer unter Arkaden, die aus Laubwerk gebildet sind“. Eine schöne, trefflich gezeichnete Komposition ist der Bibeltitel mit der sitzenden ritterlichen Gestalt des Josua und dem Zeichen des Künstlers  . Vergl. Pass. P.-Gr. III, 243 ff., und W. Lübke, Deutsche Renaissance, I, 74.

In dem letzteren Buche trat er in Wettstreit mit den dafür vom Kaiser berufenen Meistern der Augsburger Schule, und bestand ihn mit Ehren.

Dasselbe gilt in noch höherem Grade von Hans Schäußlein (c. 1485—1540), einem der Hauptmitarbeiter am „Theuerdank“. Auch er gehörte zu Dürers Gehilfen in der Malerei und hat sich außerdem nicht nur als Holzschnittzeichner, sondern einer neuerdings höchst wahrscheinlich gewordenen Ansicht nach auch als Kupferstecher*) hervorgethan. Und zwar scheint seine stecherische Thätigkeit den Jugendjahren anzugehören, die er vorzugsweise dem Studium der Werke M. Schongauers und A. Dürers widmete. Von den zwölf Stichen mit dem Zeichen , welche man ihm zuweisen kann, sind vier nach frühen Blättern Dürers, einer nach Schongauer kopiert, und auch in den Holzschnittillustrationen aus der älteren Zeit Schäußleins (Muther, a. a. O. I, S. 145 ff., Nr. 896 und 897) tritt der Einfluß des Kolmarer Meisters klar zu Tage. Doppelmayr**) betont vornehmlich Schäußleins Fähigkeit, Dürer täuschend nachzuahmen; selbst die größten Kenner hätten seine Werke häufig mit denen des Lehrers verwechselt. Nach Vollendung der Lehrzeit bei Dürer, welche wir in die Jahre 1502—1505 setzen, eröffnete Schäußlein in Nürnberg eine eigene Werkstatt, später zog er zu seinen Freunden nach Nördlingen und beschloß dort sein Leben. — Unter seinen Holzschnitten haben hier für uns zunächst seine Blätter im „Theuerdank“ das größte Interesse (Abb. 53). Es sind im ganzen etwa zwanzig, von denen acht, nämlich die Fig. 13, 30, 39, 42, 48, 58, 69 und 70, das bekannte Monogramm mit

dem hinzugefügten Schäußleichen tragen:  , welches letztere die Kupferstiche nicht zeigen. Auf den frühen Holzschnitten des Meisters findet man die Variante



auf den späteren die Zeichen:  und . Der Stil von Schäuße-

leins Holzschnitten, wie er von Laschiger (Zahrbuch VIII, 71 ff.) treffend gekennzeichnet ist, hat ein scharf ausgesprochenes Gepräge. Seine Gestalten sind mittelgroß, kräftig und gedrungen; die Köpfe zeigen runde, fleischige, gut durchgebildete Gesichter, häufig mit gekräuseltem Haar; die Hände sind stark knochig mit oft schnurgerade ausgestreckten mageren Fingern. Bezeichnend ist ferner die wulstige und dabei doch stark geknitterte Gewandbehandlung mit zahlreichen Parallelfalten an den Schößen der langen Röcke. Im höchsten Grade charakteristisch endlich sind die reichentwickelten, im Vordergrund kahlen, rückwärts aber mit dichtem Baumwuchs besetzten Landschaften, in denen besonders die Laubbäume mit ihrem üppigen Blätterwerk dem Betrachter ins Auge fallen. In der Darstellung der Pferde ist die Art bemerkenswert, wie sie die Vorderfüße heben. Die Schnitte scheinen Strich für Strich genau der Zeichnung nachgearbeitet zu sein, weil sie eine auffallende Gleichmäßigkeit in der Behandlung zeigen, welche schwerlich dem Xylographen in Rechnung zu bringen ist, sondern vielmehr dem Zeichner. Charakteristisch für die Technik des letzteren ist die Bewerksstelligung der Übergänge vom tiefen Schatten zum höchsten Licht durch kleine gebogene Stricheln und Punkte,

*) M. Vohs, Hans Schäußlein als Kupferstecher, Chronik f. vervielf. Kunst, II, 75 und 91 ff.

**) Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 193.

was der Wirkung der Holzschnitte Schäuffeles oft etwas Unruhiges giebt. — Auch am „Triumphzug“ (Jahrb. I, 179 und VIII, 13) und an der Illustration des „Weißküng“ hat der Künstler mitgewirkt. Auf der Rückseite zweier für das letztgenannte Werk verwendeter Holzstöcke findet sich sein Monogramm, auf einem derselben



53. Theuerdank auf dem Krankenbette. Holzschnitt von Schäuffelein.

zugleich im Bilde selbst, ohne das übliche Schäufelchen (M. Schulz, Jahrb. VI, S. XXV). — Die Arbeiten Schäuffeles für illustrative Zwecke waren damit nicht abgeschlossen; er hat insbesondere für die großen Augsburger Verleger, sodann für Petri in Basel und andere auswärtige Offizinen zahlreiche Holzschnitte gezeichnet. Besonders fruchtbar in dieser Hinsicht erweisen sich die ersten zehn Jahre seines Nördlinger Aufenthaltes (1515—1525). Aus den dreißiger Jahren stammen seine letzten Illustrationen: das

Titelblatt zu der Steiner'schen deutschen Bibel (Augsburg 1534), die vierzig schönen Holzschnitte zu dem „Memoriale der Tugend“ des Johann von Schwarzenberg, endlich die Holzschnitte zu einer von Steiner vorbereiteten Ausgabe des Boccaccio (Muther, Bücherillustration, I, 145—157; Gesammelte Studien z. Kunstgesch. 160 ff.). Die Genauigkeit und Strenge seiner früheren Behandlung hat hier einer freien, malerischen, oft leicht skizzierenden Vortragsweise Platz gemacht. Das Landschaftliche zeigt sich noch üppiger, oft zum förmlichen Stimmungsbilde gesteigert. Auch die Architektur ist reicher, der häufig vorkommende italienische Säulenbau (B. 26) bisweilen mit prächtigen Blumenwinden verziert (B. 6 und 41). Das Gesamtwerk des Meisters gewährt uns den Anblick einer, wenn auch nicht originellen, doch ungemein regamen und produktiven Künstlernatur. Die xylographische Ausführung der Schäußeleinschen Blätter ist natürlich den Umständen gemäß eine verschiedene und ihre Wirkung demnach sehr ungleich. Einige verraten eine geschickte Hand, wie z. B. das Martyrium des heil. Sebastian (B. 39), andere wieder, z. B. die Folge der Hochzeitstänzer (B. 103), sind ganz fabrikmäßig ausgeführte Bilderbogen. Bisweilen verraten äußere Kennzeichen die Persönlichkeit des Xylographen; so z. B. trägt das Blatt mit dem Fahrenträger (B. 100) das Monogramm des Holzschnieurs Jost de Negker, welches wir auf der in Abb. 53 vorgeführten Theuerdank-Illustration Schäußeleins wiederfinden.

Von Dürers und Schäußeleins Gehilfen und Schülern Hans von Kulmbach und Sebastian Deig ist bisher keine sichere Spur in den Bildruckwerken der Zeit nachgewiesen. Daß das schöne, seltene Blatt mit dem Monogramm , der Johannes auf Patmos, welchen wir in Abb. 54 vorführen, von dem Ersteren herrühre, ist nur eine ansprechende Vermutung. Dagegen scheint der als ungefähr gleichalteriger Zeitgenosse bekannte Nürnberger Maler Wolf Traut († 1520) an den Illustrationen des „Theuerdank“ beteiligt gewesen zu sein, wenn sich die von Laschitzer (Jahrbuch VIII, 79 ff.) erörterte Vermutung als haltbar erweist. Die „kräftigen und derben, ja fast plumpen Gestalten“ der ihm dann zuzuweisenden Holzschnitte stimmen freilich durchaus nicht mit den schlanken, kleinköpfigen Figuren seines aus Artelskirchen stammenden Münchener Altarwerkes.*)

b. Schwäbische Meister.

Durch die Schwaben kam die Farbe, der Ton, alles was leicht eingeht und den Sinnen gefällt, in die deutsche bildende Kunst hinein. Sie sind und bleiben bis auf den heutigen Tag die anmutigsten Schilderer, die lustigsten Erzähler. Selbst der strenge Gedankenbau der Philosophie gewann bei ihnen farbigen Lebensgehalt und Anschaulichkeit. In der Musik von Schillers wortklangreicher Sprache, im Rhythmus von Uhlands Balladen offenbart sich der Genius des schwäbischen Stammes am reinsten und eigenartigsten.

Weder Burgkmair noch Holbein reichen auch nur von fern an Dürers Natur-

*) Über W. Trauts Holzschnittwerk s. Nagler, Monogr. V, Nr. 900 und W. Schmidt, Repertor. f. Kunstwiss. XI, 353 und XII, 300 ff. Es gehört ihm danach die große Masse der überhaupt bestimmbarcn Illustrationen des Hallischen Heiligtumsbuches von 1520. Vergl. G. Girth, Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren, XIII. Bändchen, und Kunstchronik, XXIV, 326 u. 579 ff.



54. Johannes auf Patmos. Holzschnitt.
(Hofbibliothek in Wien.)

gewalt und Gedankengröße hinan. Momente der Leidenschaft, des dramatischen Aufschwungs beobachten wir bei ihnen selten. Aber sie sehen scharf, berichten getreulich, ihre Kunst ist vorwiegend episch.

G. v. Eyow, Kupferst. u. Holzsch.

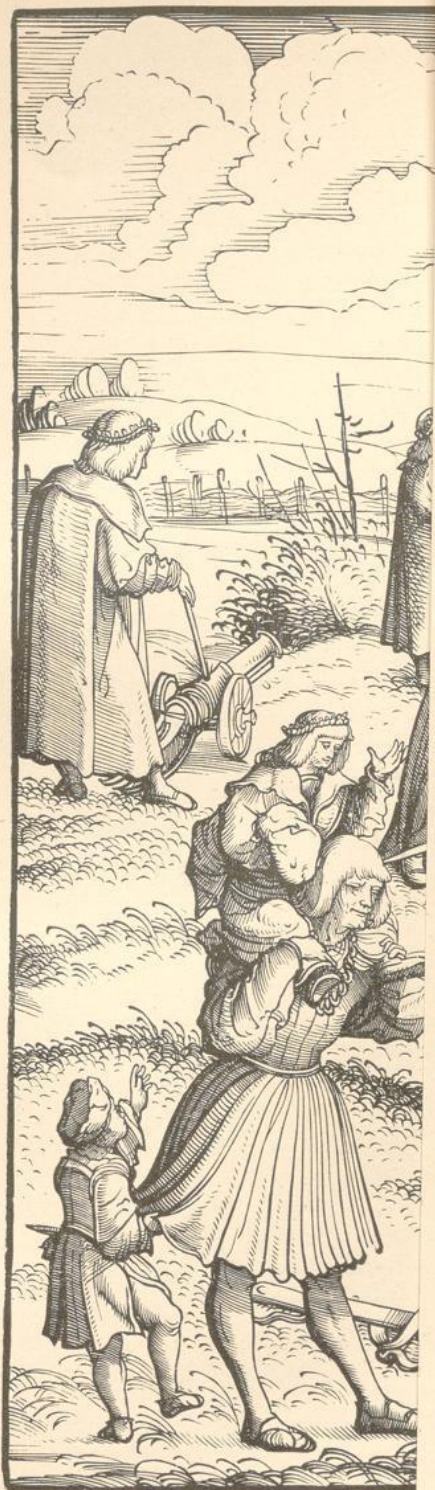
9

Zusbesondere Hans Burgkmair (1473—1531), der Augsburger Hauptmeister der von uns hier geschilderten Epoche, war ein Virtuos in der leichten Erzählungskunst, und als solcher beliebt wie kein Zweiter bei dem kaiserlichen Kunstfreunde, der sein Leben und seine Thaten in Bildern der Nachwelt hinterlassen wollte. Wenn bei der Ehrenpforte und bei dem Triumphwagen sich Dürers Kunst unentbehrlich erwies, wo es phantastische Vorstellungen und gedankenhaften Allegoriengang zeichnerisch zu bewältigen galt, so war dagegen der weite Plan des Anekdotischen, Geschichtlichen, Legendenhaften, Abenteuerlichen die von Rechts wegen dem H. Burgkmair zugehörige Domäne. Er hat davon aufs erfolgreichste Besitz ergriffen und sich zugleich manche verwandten Kräfte zur Bebauung des Feldes mit Glück dienstbar zu machen gewußt. Die bei weitem größere Mehrzahl der Illustrationen im *Weißkunig* und im *Theuerdank*, der Holzschnitte des Triumphzuges, der Heiligen, der Genealogie u. s. w. rühren von Burgkmair und seinen Augsburger Genossen her.

Am glänzendsten zeigt sich die Kunst dieser Meister in den erstgenannten drei Werken. Und von ihnen hat wieder der *„Theuerdank“* deshalb für uns den höchsten Wert, weil er allein noch zu Maximilians Lebzeiten im Druck vollendet worden ist. Die typographische Ausführung in der prächtigen Frakturschrift mit den schöngeschnittenen Schnörkeln echt Dürerischen Gepräges, an und für sich schon eine Kunstleistung ersten Ranges, lag in den Händen des berühmten Augsburger Buchdruckers Johann Schönsperger, der jedoch diesen Druck nicht in seiner Vaterstadt, sondern in Nürnberg herstellen ließ. *) Bemerkenswert ist, daß der Titel der ersten Ausgaben (von 1517 und 1519) nicht in Lettern gesetzt, sondern ein Tafelbild nach alter Art ist. Die Drucke v. J. 1517 sind nicht, wie man früher allgemein annahm, gleich nach ihrer Fertigstellung auch in den Buchhandel gekommen, sondern sie wurden auf ausdrückliche Bestimmung des Kaisers in Truben aufbewahrt, um erst nach seinem Tode als Erinnerungszeichen zur Verteilung zu gelangen. Vor d. J. 1519 sind daher außer Maximilian selbst wohl nur wenige Personen aus seiner nächsten Umgebung im Besitz von Exemplaren des Prachtwerkes gewesen (Lachitz a. a. O. S. 110, und über die späteren Ausgaben S. 112 ff.).

Der *„Weißkunig“*, die historisch-poetische Ergänzung des *„Theuerdank“*, hat niemals die ihm zuge dachte Fassung erhalten. Er war ursprünglich mit letzterem zusammen als ein Ganzes gedacht und zwar noch zu der Zeit, da schon für beide Teile an den Illustrationen gearbeitet wurde, was für H. Burgkmair aus dem Jahre 1510 bezeugt ist. Erst später entschloß sich der Kaiser zu einer Trennung der beiden Werke. Im *„Theuerdank“* schildert er sich selbst als den Helden bei zahlreichen Abenteuern, welche alle mit seiner Brautwerbung um Maria von Burgund in Bezug gebracht werden. Drei Feinde treten ihm dabei stets in den Weg, Unfallo, Fürwittich und Reibhart, und die breite, allegorisierte Schilderung der ihm von diesen Gegnern

*) Von der älteren Litteratur über den *Theuerdank* sei nur auf die Abhandlung von Dr. Carl Saltans in seiner Ausgabe des Werkes (Bibliothek der gesamten deutschen National-litteratur, Quedlinburg und Leipzig, Bd. II, 1836) hingewiesen. Dazu kommt jetzt die schon citierte Arbeit S. Lachitzers, Jahrb. VIII, welche für die Gesamtforschung über den *Theuerdank* neue Grundlagen schuf. Über Joh. Schönsperger vergl. A. F. Butsch, *Bücherornamentik*, S. 19 ff.



(Gedruckt von einer



Des jungen Weiskönig Kurzweil in der Jugend.

Holzschnitt von H. Burgkmair.

(Gedruckt von einer galvanischen Copie des in der Hofbibliothek zu Wien aufbewahrten Originalholzschnittes.)

bereiteten Gefahren und deren Überwindung bildet den Inhalt der Reichchronik. — Der „Weiskünig“ ist ein in Prosa verfaßter historischer Roman, welcher den Enkeln des Kaisers, Karl und Ferdinand, in ihrem Großvater das Vorbild eines tapferen, ritterlichen Fürsten vor Augen führen sollte. Ist die Darstellung auch voll wunderlicher Mummerei und mit poetischen Erfindungen ausgeschmückt, so darf sie doch im wesentlichen als historisch betrachtet werden. Sie umfaßt übrigens außer den Thaten Maximilians, bis zum Kriege mit den Venezianern, auch die seines Vaters Friedrichs III. Dieser ist der „alte weiße König“, Max der „junge“ und zwar zunächst nach ihrem weißen „Wappenkleid“ benannt, wie die Anhänger Maximilians die „weiße Gesellschaft“ heißen, der König von Frankreich der „blaue König“, Richard III. von England der „rote“ u. s. w. — Wenn uns in der abgerundeten Gestalt des „Theuerdank“ das vom Kaiser genehmigte Schlußresultat einer „Kompaniearbeit“ vorliegt, bei welcher Maximilian selbst, Siegmund von Dietrichstein, Mary Treibsaurenwein und Melchior Pfünzing beteiligt waren, so ist der „Weiskünig“ dagegen nur in der Form eines unvollendeten Manuskripts auf uns gekommen, das in seinem ersten und zweiten Teile von Treibsaurenwein redigiert, im übrigen aber ganz das persönliche Werk Maximilians ist (A. Schulz, Jahrb. VI, S. XII).

Ihre Popularität und ihre allgemeinere Bedeutung verdanken die beiden Bücher ausschließlich ihrem Bilderschmuck. Vortrefflich kennzeichnet der letzte Herausgeber des „Weiskünig“ die Holzschnitte desselben mit den folgenden, zugleich für den „Theuerdank“ geltenden Worten: „Alle Bilder, auch die geringsten, bieten uns mehr wie irgend ein Illustrationswerk der Zeit einen Einblick in das Leben und Treiben jener interessanten Periode. Wir werden an den Hof geführt und sehen die Schlachten vor uns, die unser Held geschlagen, wir lernen die Bestürmungen der Städte kennen, sehen den Festen zu, beobachten den fürstlichen Knaben bei seiner Erziehung, seinen Spielen und werden endlich noch in die Werkstätten der Künstler und Handwerker eingeführt. Und alle die Bilder sind zuverlässig, vom Kaiser selbst kontrolliert. Die Trachten, auf die Maximilian besonders achtete, sind immer von absoluter Treue. Kurz wir können keinen besseren Führer und Leiter als unsere Bilder uns wählen, wollen wir eine klare Vorstellung gewinnen der Zeit, wo das Mittelalter abschied und in Deutschland auch das Zeitalter der Renaissance seinen Einzug hielt, der Zeit, deren hervorragendster und merkwürdigster Vertreter Kaiser Maximilian I. ist“ (Jahrb. VI, S. XXVIII).

Was nun Burgkmairs Anteil an diesen Bildern anbetrifft, so beschränkt er sich beim „Theuerdank“ auf nur wenig mehr als ein Duzend Blätter (Jahrb. VIII, S. 76); hingegen hat der Meister zum „Weiskünig“ über hundert (Jahrb. VI, S. XXV), ferner zum „Triumphzug“ mehr als die Hälfte sämtlicher Blätter, nämlich 67 Zeichnungen geliefert (Jahrb. I, S. 174 und R. Woermann, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, 40 ff., wo ein im Dresdener Kupferstichkabinett befindliches, bisher unediertes Blatt von Burgkmair nach einem der verlorenen Holzschnitte mitgeteilt ist); die Folge der 77 Holzschnitte der „Genealogie“ des Kaisers Maximilian gehört ihm allein vollständig an; dagegen sind ihm die Holzschnitte der „Österreichischen Heiligen“, die bis auf die jüngste Zeit ihm gleichfalls insgesamt zugeschrieben wurden, durchaus abzuspochen (Jahrb. V, S. 164 ff.). Auch abgesehen von dem letztgenannten Werke bleibt hiernach die Beteiligung des

Künstlers an den Unternehmungen Maximilians eine sehr umfangreiche. Wir dürfen sie beiläufig zwischen die Zeitgrenzen 1510 und 1518 setzen. Die Arbeit am „Triumphzug“ begann er im April 1516.

Für die Kritik dieser Arbeiten in künstlerischer Hinsicht ist zunächst die Tatsache wichtig, daß Burgkmair zu denjenigen Meistern gehört, welche sich den im Auftrage des Kaisers angefertigten Miniaturvorlagen thunlichst eng anzuschließen suchen. Der epische Stil seiner meisten Blätter zum „Triumphzuge“ findet hierin seine Begründung. Er unterscheidet sich dadurch wesentlich von Dürer, der sich ganz frei schöpferisch über die Vorlagen erhebt. Sehr vorteilhaft präsentiert sich Burgkmairs Talent in den Zeichnungen zur „Genealogie“. Es war keine leichte Arbeit, diese 77 einzelnen, zum großen Teil dem Fabelreich entnommenen Heldengestalten von dem trojanischen Hektor bis auf Friedrich und Maximilian herab*) zur gleichmäßig würdigen biblischen Erscheinung zu bringen. Die Art, wie sich Burgkmair der Aufgabe entledigt hat, zeugt von großem Geschick, von reicher Gestaltungskraft. Die Figuren sind aufs mannigfaltigste bewegt, bald in sitzender, bald in stehender Haltung, ruhig oder in energischer Aktion vorgeführt, die Köpfe zeigen eine außerordentliche Vielseitigkeit in Typus und Ausdruck, ihr Kostüm, ihre Bewaffnung, z. B. die Formen der Scepter und Schwerter, stellen ein förmliches Museum der Tracht und der Waffenkunde dar. Eigentümlich ist der dem Künstler im allgemeinen fremde phantastische Zug, besonders in manchen absonderlichen Formen der Kleider und Rüstungsstücke. Vielleicht findet er seine Erklärung in dem aus der Idee des Ganzen hervorgehenden „Bestreben, die Repräsentanten einer unbekannten und entfernten mythischen Zeit entsprechend zu gestalten“ (Vaschiger). Der erste Held in der Reihe, Hektor, ist der phantastischste von allen; der letzte, Maximilian, trägt das Gepräge schlichter Wahrheit.

Eine breitere Grundlage für die Würdigung von Burgkmairs Art und Kunst bieten uns die figurenreichen Kompositionen zu den andern drei Werken des Kaisers, insbesondere zum „Weißkunig“ und zum „Triumphzug“. Aus dem ersteren Werke teilen wir einen der Originalholzschnitte auf der beiliegenden Tafel mit. Dabei muß man zuvörderst bedenken, daß dem Künstler für die Wahl der Situationen und Handlungen, sowie für die Charakteristik der Hauptpersonen die Hände gebunden waren. Daraus und namentlich aus der Wiederkehr bestimmter allegorischer Figuren erklärt sich die gewisse Monotonie in den Illustrationen des „Weißkunig“ und des „Theuerdank“. Im übrigen zeigen dieselben in der Komposition eine glückliche Hand, vornehmlich auch in der Behandlung der Perspektive, selbst bei den nicht selten vorkommenden schwierigen Gebirgsdarstellungen. Der Umriss ist von virtuoser Sicherheit und Festigkeit. Die Figuren sind durchweg lebendig bewegt und auch den Allegorien weiß der Künstler stets die volle Glaubwürdigkeit zu verleihen. Die Burgkmair'schen Gestalten gehen gewöhnlich etwas über das Mittelmaß hinaus; auf den schlanken Körpern sitzen in der Regel kleine, starkknochige Köpfe, die nur bei Frauen und Jünglingen fleischige, rundliche Formen zeigen. Haar und Bart erscheinen meistens weich, glatt und schmiegsam. Bei Krausköpfen sind die einzelnen Locken durch zwei sich im Kreise nicht völlig schließende konzentrische

*) Vorübergehend scheint sogar der Plan bestanden zu haben, die Genealogie auch in absteigender Linie fortzuführen. Vergl. Jahrb. VII, 2. Teil, S. II; X, S. CCCXXVI.



Kaiser Maximilian I.
Reiternd in der Piazza von Rom. Kupferstich.

Linien gebildet. Außerordentlich charakteristisch für Burgkmair sind die tiefliegenden, herb und finster blickenden Augen mit den stark betonten Superciliarknochen und den faltigen Winkeln, sowie auch die langen, knöchigen Hände. Ein ganz bestimmtes, leicht erkennbares Gepräge verleiht Burgkmair endlich seinen Vordergründen und landschaftlichen Umgebungen: das Terrain ist reich mit Gras und Pflanzenwuchs ausgestattet; die großen Bäume sind häufig so weit nach vorne gerückt, daß nur der Stamm mit den untersten Ästen sichtbar wird; das niedere Gebüsch des Vordergrundes erscheint nicht selten sächerartig und wie zerfranst; die Gebüsch- und Bäume im Hintergrunde haben dagegen meistens einfache, ballenförmige Umrisslinien. Die Gesamterscheinung der von Burgkmair gezeichneten Holzschnitte ist eine so bestimmte, daß man den Meister unschwer erkennt, auch wenn er sein Monogramm **HB** nicht beigefügt hat.

Der bisher betrachtete Teil seines Werkes ergänzt sich nun aber noch bedeutend, wenn man die Tätigkeit des Meisters für den Holzschnitt in früherer und späterer Zeit mit in Betracht zieht.*) Wir gewinnen dadurch erst ein Bild von der Entwicklung seines Stils. Derselbe zeigt anfangs unverkennbar Schongauerische und flandrische Einflüsse. Letztere z. B. in dem frühen Holzschnitte der Madonna am Fenster (B. 13). Dann aber geht mit ihm eine wesentliche Veränderung vor, die sich namentlich in den Buchillustrationen Burgkmairs deutlich verfolgen läßt. Der alte Ruhm Augsburgs als Druckort reich illustrierter Prachtwerke, den um eine Generation früher die Zainer, Bämler, Sorg und Ratdolt begründet hatten, wurde mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts durch Männer, wie die beiden Schönsperger und Othmar, die Deglin und Nadler, Grimm und Würfung, Steiner u. a. noch höher gesteigert. In den Buchillustrationen, welche Burgkmair um 1508 für Johann Othmar, für Deglin und Nadler**) zeichnete und in den Einzelholzschnitten von 1507 (St. Lukas, B. 24) und den folgenden Jahren hat sein Stil die jugendliche Strenge zwar noch nicht überwunden. Aber eines tritt auffallend früh auf charakteristische Weise bei Burgkmair hervor: seine Vorliebe für die Bauformen und das Ornament der italienischen Renaissance, mit welcher er schon während der Wanderjahre in Venedig vertraut geworden sein mochte, und die ihm dann vollends in Augsburg durch den dort herrschenden Geist des italienischen Humanismus, durch den Verkehr mit Männern wie Conrad Celtis u. a. in Fleisch und Blut überging. Die Madonna mit dem Kinde (B. 12), welche wir in Abb. 55 reproduzieren, kann dafür als erster Beleg dienen. Einen zweiten, nicht minder charakteristischen bietet der große, von Jost de Negker ausgeführte Gellbunkelschnitt mit der Reitergestalt Maximilians, den unsere Tafel wiedergiebt.***)

Das letzt erwähnte Blatt hat noch ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse:

*) R. Muther, Hans Burgkmair, Zeitschrift f. bild. Kunst, XIX, 337 und 378; desselben chronologisches Verzeichnis der Werke H. Burgkmairs, Repertorium f. Kunstwiss. IX, 410 ff; Alfr. Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair. Inaugural-Dissertation. München 1888.

**) Von diesen wurde gedruckt des Johannes Stamler Dyalogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus mit dem von Burgkmair gezeichneten schönen Titelholzschnitt; abgebildet bei Butsch, Buchornamentik, Taf. 19.

***) Das Blatt ist vom Jahre 1508, die Jahreszahl wurde jedoch später in 1518 umgeändert, wie unser Abdruck sie zeigt. Muther, Verz. Nr. 20.

das Element der Farbe tritt hier in den Holzschnitt ein, aber nicht, wie früher, als Illuminierung, sondern durch ein neues Verfahren des xylographischen Druckes, welcher das in verschiedenen Tönen erscheinende Bild mittels zweier oder mehrerer Holzplatten erzeugt. Die Erfindung dieser Hellschneide (Clair-obscur), welche Basari

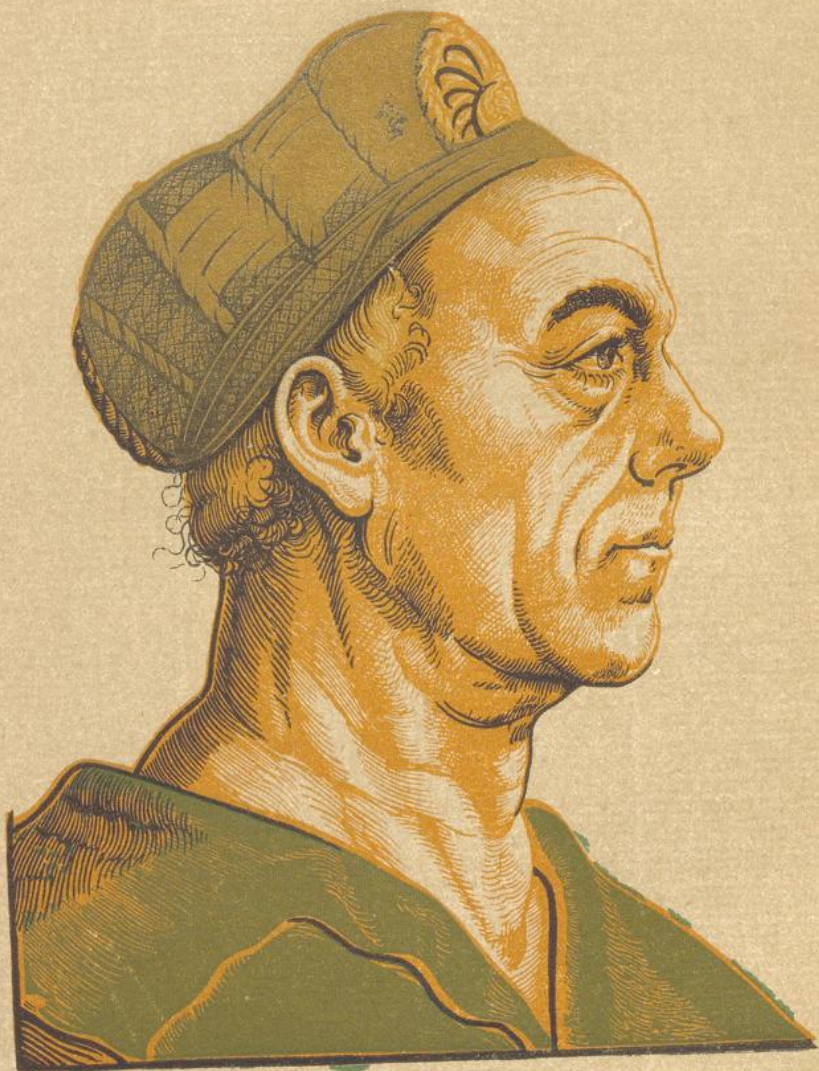


55. Madonna mit dem Kinde. Holzschnitt von H. Burgkmair.

dem Ugone da Carpi, einem Schüler Rafaels zuschreibt, ist höchst wahrscheinlich im Norden früher gemacht und ausgebildet worden als in Italien (Passavant, P.-Gr. I, 71). Und der farbenfrohe, prachtliebende schwäbische Meister gehört von Rechts wegen zu den Ersten, welche den xylographischen Tondruck angewendet haben. *) Wir besitzen

*) Den frühesten polychromen Druck in Italien finden wir bei dem von Augsburg nach Venedig gekommenen Erhard Ratdolt. S. Lippmann, Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamm. V, 11.

IACOBVS·FYGGER·CIVIS·AVGVSTÆ



Bildnis des Augsburger Bürgers Jacob Fugger.
Farben-Holzschnitt von Hans Burgkmair.

seiner vorzügliche Hellbunkelschnitte nach Vorlagen Burgkmairs: vor allen das auch heute sehr bedeutende, geisterhafte Blatt „Der Tod als Bürger“ (B. 40), ein Holzschnitt in drei Tönen v. J. 1510, dann die beiden schönen Profilbildnisse des Hans von Baumgartner (B. 34) und des Jakob Fugger (Passav. 119), von welchen das letztere auf unserer Tafel vorführen. Alle diese Hellbunkelschnitte sind Arbeiten des Meister. Der berühmte Holzschnitzer gedenkt des Baumgartnerschen Bildnisses erst in einem an den Kaiser Maximilian gerichteten Schreiben vom 27. Oktober 1512, worin er sich der Herstellung mittels dreier Platten als einer vor ihm noch von niemandem angewendeten Technik.)

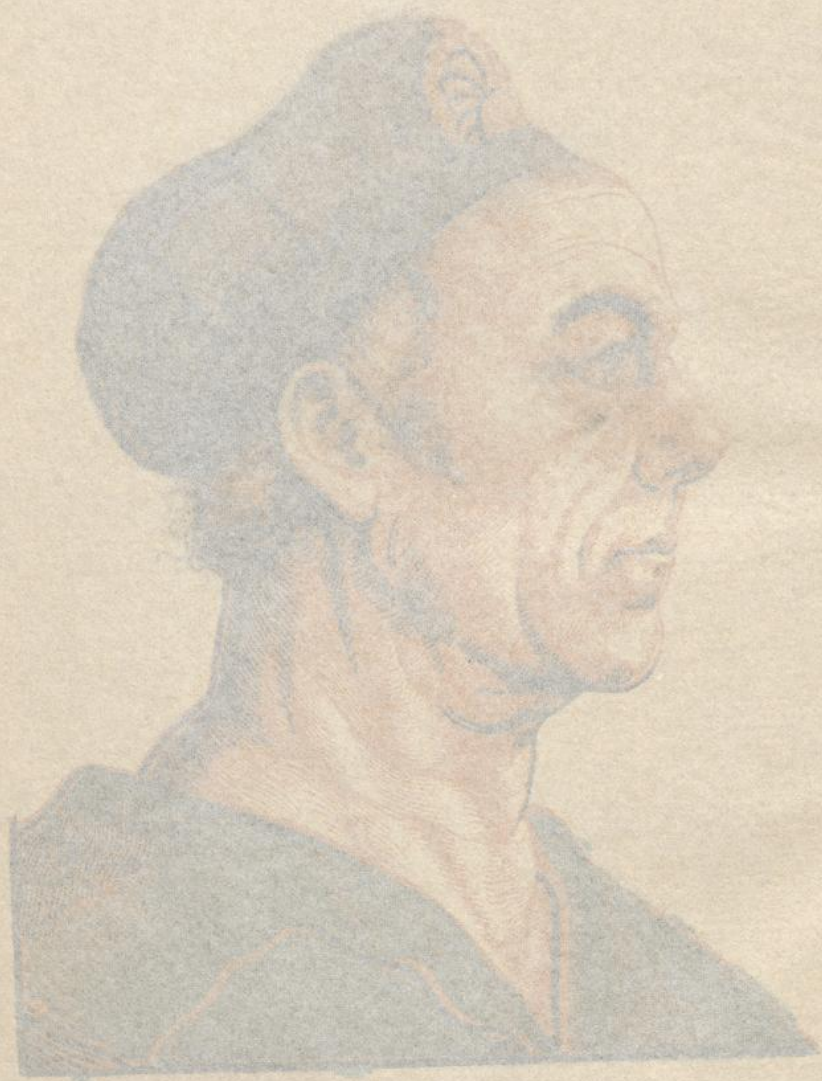
Nach des Kaisers Tode publizierten Einzelholzschnitte und Buchillustrationen Burgkmairs zeigen ihn uns auf der vollen Höhe seiner Kraft. So z. B. die drei letzten Blätter aus dem Alten Testament (B. 4—6), von denen wir das letzte, „Hosea und Delila“, den Lesern vorführen (Abb. 58). Alle charakteristischen Züge seiner Zeichnung und Kompositionsweise, der üppige Baum- und Graswuchs, der Schwärzreichtum, die reizende venetianische Renaissanceeintönung, finden sich hier zu einem köstlichen Ganzen vereinigt. Auch in den späteren Jahren ist er von ergiebigster Fruchtbarkeit und wird in der Zeichnung immer freier und lebendiger. Mehr technisch als kunsthistorisch interessant als künstlerisch bedeutend sind die aus mehreren Blättern bestehenden Riesenholzschnitte, deren Burgkmair, gleich Schaufelein und anderen Zeitgenossen, mehrere für die Masse des gläubigen Volkes zeichnete (B. 1, 17 und 19). Zwei Hauptpunkte in seiner Illustrationskunst bilden die Büchertitel, wie der zum Rosenkranz (Buchs a. a. O. Taf. 22); er ist unerschöpflich in der Erfindung zierlicher Vorzeichen, Initialen**), Wappen u. dergl. Dagegen bleibt seine Kraft ungenügend, wenn es die Bewältigung solcher Stoffe gilt, welche geistige Tiefe, Schwung und Empfindung fordern, wie das „Verden Christi“***) und die „Apokalypse“. Er bringt diese häufig vorgetragenen biblischen Erzählungen stets geschickt in die anmutig komponierten Umrahmungen hinein; er schildert anschaulich, zeichnet vorzüglich; aber er weiß uns weder zu erschauern noch zu erbauen. Von den Illustrationswerken weltlichen Inhalts, welche unter Burgkmairs Namen gehen, mögen hier noch genannt sein: die Bilder zu der spanischen Novelle „Celestina“ (1520), die ungefähr gleichzeitig damit entstandenen Holzschnitte zum „Trostspiegel“ des Petrarca und zum Cicero, endlich die Bilder zu der Pathologie des Avila („Bangueto de nobles Caballeros“) und als letzte Illustrationsarbeit Burgkmairs die große Holzschnittfolge zu Rappenhains Familienchronik der Grafen von Waldburg (1530). Gegen Burgkmairs Anteil an den Illustrationen der Celestina, des Petrarca und des Cicero sind übrigens von der Kritik in jüngster Zeit gewichtige Bedenken erhoben worden, ohne daß es jedoch bisher

*) Gerberger, Konrad Pentinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian I., Augsburg 1891, S. 81. Bregl, Buch, Bücherornamentik, S. 16.

**) Das von Laßmann (B.-Gr. III, S. 282, Nr. 130) beschriebene Hunderthalphaber von 1501 wird nemlich dem Burgkmair abgesprochen.

***) Es ist die von Wolfgang Ran, dem Kaplan des Kaisers Maximilian, herübergebrachte und dem Konraden gewidmete poetische Bearbeitung (Augsburg, J. Schönlberger b. J. 1515). Wie legitim und Maximilian bezügliche Arbeiten Burgkmairs mögen hier die beiden Gedendblätter erwähnt sein, welche der Meister dem „ihm viel zu früh verstorbenen“ Kaiser widmete (Passav. 99 und 100).

JACOBS FUGGER CIVIS AUGVSTEE



Bildnis des Augsburger Bürgers Jacob Fugger.
Johann-Baptista von Hainb. 1600.

mehrere vorzügliche Hellbunkelschnitte nach Vorlagen Burgkmairs: vor allen das auch stofflich sehr bedeutende, geisterhafte Blatt „Der Tod als Würger“ (B. 40), ein Clairobscur in drei Tönen v. J. 1510, dann die beiden schönen Profilbildnisse des Johannes Baumgartner (B. 34) und des Jakob Fugger (Passav. 119), von welchen wir das letztere auf unserer Tafel vorführen. Alle diese Hellbunkelschnitte sind Arbeiten Jost de Negkers. Der berühmte Holzschnneider gedenkt des Baumgartnerschen Bildnisses selbst in einem an den Kaiser Maximilian gerichteten Schreiben vom 27. Oktober 1512 und rühmt sich der Herstellung mittels dreier Platten als einer vor ihm noch von niemandem angewendeten Technik.*)

Die nach des Kaisers Tode publizierten Einzelholzschnitte und Buchillustrationen Burgkmairs zeigen ihn uns auf der vollen Höhe seiner Kraft. So z. B. die drei schönen Blätter aus dem Alten Testament (B. 4—6), von denen wir das letztere, „Simson und Delila“, den Lesern vorführen (Abb. 56). Alle charakteristischen Züge seiner Zeichnung und Kompositionsweise, der üppige Baum- und Graswuchs, der Kostümreichtum, die reizende venetianische Renaissanceeinrahmung, finden sich hier zu einem köstlichen Ganzen vereinigt. Auch in den späteren Jahren ist er von ergiebigster Thätigkeit und wird in der Zeichnung immer freier und lebendiger. Mehr technisch und kulturgeschichtlich interessant als künstlerisch bedeutend sind die aus mehreren Platten bestehenden Riesenholzschnitte, deren Burgkmair, gleich Schöffelein und anderen Meistern, mehrere für die Masse des gläubigen Volkes zeichnete (B. 1, 17 und 19). Einen Glanzpunkt in seiner Illustrationskunst bilden die Büchertitel, wie der zum Jornandes (Butsch a. a. O. Taf. 22); er ist unerschöpflich in der Erfindung zierlicher Randleisten, Initialen**), Wappen u. dergl. Dagegen bleibt seine Kraft ungenügend, wenn es die Bewältigung solcher Stoffe gilt, welche geistige Tiefe, Schwung und Empfindung fordern, wie das „Leiden Christi“***) und die „Apokalypse“. Er bringt seine hübsch vorgetragenen bildlichen Erzählungen stets geschickt in die anmutig komponierten Umrahmungen hinein; er schildert anschaulich, zeichnet vortrefflich; aber er weiß uns weder zu erschüttern noch zu erbauen. Von den Illustrationswerken weltlichen Inhalts, welche unter Burgkmairs Namen gehen, mögen hier noch genannt sein: die Bilder zu der spanischen Novelle „Celestina“ (1520), die ungefähr gleichzeitig damit entstandenen Holzschnitte zum „Trostspiegel“ des Petrarca und zum Cicero, endlich die Bilder zu der Pathologie des Avila („Banqueto de nobles Caballeros“) und als letzte Illustrationsarbeit Burgkmairs die große Holzschnittfolge zu Pappenheims Familienchronik der Grafen von Waldburg (1530). Gegen Burgkmairs Anteil an den Illustrationen der Celestina, des Petrarca und des Cicero sind übrigens von der Kritik in jüngster Zeit gewichtige Bedenken erhoben worden, ohne daß es jedoch bisher

*) Herberger, Konrad Pentinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian I., Augsburg 1851, S. 31. Vergl. Butsch, Bücherornamentik, S. 16.

**) Das von Passavant (P.-Gr. III, S. 282, Nr. 130) beschriebene Kinderalphabet von 1521 wird neuerdings dem Burgkmair abgesprochen.

***) Es ist die von Wolfgang Man, dem Kaplan des Kaisers Maximilian, herrührende und dem Monarchen gewidmete poetische Bearbeitung (Augsburg, H. Schönsperger d. J. 1515). Als letzte, auf Maximilian bezügliche Arbeiten Burgkmairs mögen hier die beiden Gedenkblätter erwähnt sein, welche der Meister dem „ihm viel zu früh verschiedenem“ Kaiser widmete (Passav. 99 und 100).



56. Simson und Delila. Holzschnitt von H. Burgkmair.

gelingen wäre, einen andern Meister an seiner Statt aufzustellen. *) Ein Beispiel aus dem „Trostspiegel“ ist in unserer Tafel vorgeführt. Wir sehen den Holzschnitt

*) W. Schmidt, Münch. Allg. Zeitg., Beil. v. 27. Juli 1884, Nr. 207.

hier in einer völlig Brueghelschen Welt angelangt, deren „Kampf aller gegen alle“ er mit ergötlichem Realismus schildert.

Unter den Mitarbeitern Burgkmairs bei seinen zahlreichen Illustrationswerken taucht zunächst der Name Jörg Breu's d. Ä. aus dem Nebel hervor. Er wird als Maler in Augsburg während der ersten Decennien des Jahrhunderts genannt und soll 1536 oder 1538 gestorben sein. Im Kloster Herzogenburg bei St. Pölten in Niederösterreich findet man von ihm vier Tafeln eines Altarwerkes, anderes in Koblenz, München, Berlin, Wien u. a. a. O. Er beschäftigte sich, wie Dürer, viel mit der Befestigungskunst. Passavant (P.=Gr. III, 295) will ihm drei Holzschnitte zuweisen, welche das Zeichen  tragen. Einer davon, eine „Verspottung Christi“, roh in der Technik, aber höchst malerisch gedacht, wie eine Vorahnung Rembrandts, gehört zu dem oben erwähnten „Leiden Christi“ von Wolfgang Man, für welches außer Burgkmair auch Schäußelein einige Blätter lieferte. Der zweite enthält eine Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, auf der Rückseite mit lateinischen Versen.*) Der dritte ist ein Doppelblatt mit der Geschichte der Susanna. Nach Muther (Bücherillustration, I, S. 160) sollen noch zwei andere Blätter in jenem „Leiden Christi“ von Breu herrühren, der Verwandtschaft der Typen wegen. Hans Tirol war sein Schüler, und auch an dessen großem Holzschnitt mit der Bekehrung König Ferdinands I. hat er Anteil.**)

Das bisher vorliegende Material genügt nicht, um sich ein völlig klares Urteil über den Meister zu bilden. — Eine räthelhafte Erscheinung bleibt bis jetzt auch der Monogrammist , dessen Zeichen in den Jahren 1514—1530 in Augsburger und Leipziger Drucken vorkommt. Dasselbe gilt von dem Träger des Monogramms H. F. und anderen zu derselben Gruppe gehörigen Meistern (Pass. P.=Gr. III, 292 ff. und 440 ff.).

Dagegen ist der Schleier von der Persönlichkeit des vielgenannten Monogrammist  jetzt glücklich entfernt worden, seit Laskiher (Jahrb. V, 163 ff.) in ihm den Augsburger Maler Leonhard Beck nachgewiesen hat. Derselbe nimmt jetzt neben Burgkmair und Schäußelein seinen Platz ein, als einer der tüchtigsten und fruchtbarsten Holzschnittzeichner der schwäbischen Schule in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Wir wissen, daß Beck 1503 in Augsburg das Meisterrecht erhielt, 1505 heiratete und 1542 gestorben ist. Ihm gehört die ganze Folge der „Österreichischen Heiligen“ an, welche früher unter Burgkmairs Namen gingen. Und auch an den übrigen Prachtwerken Maximilians war er in ausgiebigem Maße beteiligt: er lieferte 76 Holzschnitte zum „Theuerdank“, also weit mehr als die Hälfte der Blätter (Jahrb. VIII, 89 ff.), ferner etwa 125 Bilder zum „Weißkunig“ (Jahrb. VI, S. XXVI), von denen sieben bezeichnet sind;***) endlich ist seine Mitwirkung auch

*) Mit koloriertes Exemplar davon im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin; Girth und Muther, Meisterholzschnitte, Taf. 91.

**) A. Esenwein, Hans Tirols Holzschnitt, darstellend die Bekehrung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erbländern durch Kaiser Karl V. Frankfurt a. M. 1887, S. 2 ff.

***) Die Nr. 127 auf S. 200 muß aus der von A. Schuß aufgezählten Reihe ausgeschieden werden, weil das Blatt das Monogramm Burgkmairs trägt.

beim „Triumphzug“ festgestellt; er steuerte dazu sieben Blätter bei (115—120 und 126). — Unter den sonstigen Holzschnitten Leonhard Beck's ist das Titelbild zu dem „Schiff der Penitenz“ des Johann Geiler von Kaisersberg (Augsburg 1514) besonders bemerkenswert, weil es die charakteristischen Eigentümlichkeiten seiner Stilweise scharf ausgeprägt an der Stirne trägt. Diese weichen von Burgkmair's wie von Schäußleins Art in einer Menge leicht erkennbarer Einzelheiten ab. Die Figuren sind „im allgemeinen klein und gedrungen mit breiter und kräftiger Brust und mit ziemlich großen Köpfen. Sie haben volle, runde und fleischige Gesichter mit hohen, gewölbten Stirnen“. — „Die Haare fallen lang und schlicht auf die Schultern herab, in der Regel strähnartig sich teilend“, über den Stirnen jedoch kurz geschnitten. Die Hände und Finger unterscheiden sich auffallend von der Formgebung Burgkmair's, sie sind „in der Regel mittelgroß und fleischig, gewöhnlich nur in Umrissen gezeichnet und zeigen keine Modellierung“. An den Männern treten die sehr kräftig anschwellenden Waden und die flachen, breiten, am Rüst zu hohen Füße, an den Frauen die stark eingesenkten Brüste bei vorstehendem Unterleib als charakteristische Merkmale hervor. Ebenso verschieden von Burgkmair und Schäußlein ist Leonhard Beck in der Faltengebung, in der Darstellung der Tiere und der Behandlung alles Landschaftlichen. Von den Tieren sei hier nur auf die eigentümlich galoppierenden Pferde mit den stets viel zu stark nach innen gebogenen Vorderfüßen hingewiesen (Abb. 57). In den landschaftlichen Bildern bemerkt man „die ganz im Vordergrunde fast regelmäßig in derselben Form vorkommenden Rasenpartien, gewöhnlich mit einem größeren Grasbüschel“, in der Mitte häufig mit einer breitblättrigen Pflanze, die das Büschel pyramidenförmig abschließt. „Man beachte ferner das häufige Vorkommen eines größeren, stets in gleicher Weise gezeichneten Baumstumpfes“ und „die häufig vorkommenden Gruppen oder einzeln liegenden Steine“ (Laschitzer). Zur künstlerischen Wertschätzung des Leonhard Beck möge noch hinzugefügt sein, daß bei ihm das typische Element bedeutend vorwiegt vor dem frei erfinderischen, daß auch er zwar ein ganz gewandter Schilderer und Interpret fremder Gedanken ist, aber kein Mann von großer Ideentiefe und poetischer Kraft. Seine Kompositionen zum „Theuerdank“ und zum „Weißkunig“ (Abb. 58) reihen sich als bildliche Erzählungen den Beiträgen der übrigen Meister würdig an und passen vortrefflich zu dem Chronikstil der Schriftwerke. Seine Heiligen aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ Maximilians sind bewundernswert als würdige und gefällige Darstellungen dieses trockenen legendarischen Stoffkreises. Sie enthalten außer den mannigfach bewegten, geschmackvoll drapierten Gestalten der Hauptfiguren zahlreiche hübsch erfundene Nebendinge und insbesondere eine überraschende Fülle wirkungsvoll komponierter Architekturen, meistens von einfachen Stilformen, ohne das reiche Detail und die ausgesprochene Renaissancevorliebe Burgkmair's und seiner Nachahmer. Und doch macht das Gesamtwerk Leonhard Beck's auf den Betrachter keinen starken und nachhaltigen Eindruck. Sein Name ist als Name wieder entdeckt, aber es verbindet sich damit für uns nicht die Vorstellung einer fesselnden künstlerischen Persönlichkeit.

Über den vier oder fünf biedereren Unbekannten, welche sonst noch für die Werke Maximilians gezeichnet haben, wird das Dunkel der Vergessenheit wohl unaufgehebt bleiben. Dagegen hat sich unsere Kenntnis der Augsburger Holzschneider des Burgk-



Als was auff Erden schwebt vnd lebt/
Je eins dem andern widerstrebt.

Mensch/Vogel/Thier vnd Fisch im Meer/
Sich janken/nelden/feinden sehr.

Aus dem „Trostspiegel“ (Frankfurt a. M. 1584). Holzschnitt von H. Burgkmair.
(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)

mair'schen Künstlerkreises beträchtlich erweitert und wir gewannen auch Einblick in manche beachtenswerten Details der damaligen xylographischen Technik, der Arbeits- und Lohnverhältnisse.

Mit der Ausführung der Stöcke zur „Genealogie“, welche bis zum Anfange



57. Wie der Theuerdank mit dem Ernhold auszog. Holzschnitt von L. Bed.

d. J. 1510 zurückreicht, war ursprünglich nur ein einziger Holzschnneider beschäftigt, dessen Namen wir nicht kennen. Als dieser plötzlich von Augsburg fortzog und die Arbeit unvollendet zurückließ, hatte Dr. Konrad Peutinger, welchen Maximilian mit der Überwachung der Arbeiten betraut hatte, seine liebe Not, einen Ersatzmann zu finden. In einem Briefe vom 17. November 1510 an den Kaiser giebt er der Hoffnung Ausdruck, es werde ihm mit Hilfe des „Malers alhie“ (d. i. Burgkmair's)

gelingen. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß der dann auch bald eingetretene Nachfolger kein anderer gewesen ist, als Jost de Negker, der schon mehrere Jahre früher mit Burgkmair zusammen gearbeitet hatte, den wir kurze Zeit darauf in Augsburg thätig finden und u. a. als einen der xylographischen Hauptmitarbeiter am „Theuerdank“ nachweisen können. Das oben (in Abb. 53) reproduzierte Blatt dieses Prachtwerkes (Nr. 70) trägt neben dem Zeichen Schäußeleins das Monogramm Negkers:

HN. Auch sind uns zwei Briefe des Xylographen an den Kaiser vom 20. und 27. Oktober 1512 erhalten, deren hochinteressanter Inhalt sich nur auf die damals im Zuge begriffenen Arbeiten am „Theuerdank“ beziehen kann (Jahrb. VIII, 13 und 91 ff.). Bis dahin war Jost de Negker, wie wir aus dem ersten Brief ersehen, an der Ausführung der Schnitte allein thätig gewesen. Nun wollte der Kaiser die Sache schneller gefördert haben und befahl dem Dr. Pentinger, noch zwei oder drei Formschnneider mehr anzustellen. Jost de Negker schreibt, er sei ganz einverstanden damit und kenne deren zwei, die er empfehlen könne. Der Kaiser möge nur für jeden 100 Fl. jährlich anweisen lassen. Im zweiten Brief ersucht er um monatliche Auszahlung dieses Lohnes und erklärt sich dafür bereit, so zu dreien alle Monat „sechs oder sieben gute stück oder Figuren in gleichem meisterlichen Schnitt abzufertigen und zu bereiten.“ Besonders wichtig ist das Versprechen des Holzschnegers: er wolle dafür sorgen, den zwei Gehilfen alle Sachen „fürordnen“ und zuletzt mit seiner eigenen Hand „abfertigen und rain machen“, damit die Arbeit durchweg gleich werde, so daß niemand mehr als eine Hand daran zu erkennen vermöchte. Zum Schluß bittet Jost de Negker den Kaiser noch, er möge ihnen eine besondere „Behausung“ oder „Gemach“ anweisen, damit sie darin „ungeniert“ ihrer Arbeit obliegen könnten.

Für den Fall, daß die Vorschläge des Xylographen genehmigt worden sind, worüber uns kein Zeugnis vorliegt, gewannen wir also die Vorstelllung einer größeren, für die Unternehmungen des Kaisers in Augsburg errichteten Holzschnidewerkstatt, an deren Spitze Jost de Negker stand. Die ausgleichende Thätigkeit des leitenden Meisters hat übrigens die Spuren der verschiedenen Hände, welche ihm geholfen haben, durchaus nicht verwischen können. Wir sind im stande, sie nachzuweisen, und auch eine Reihe von Namen anzugeben, welche hier in Frage kommen. Für den „Theuerdank“ scheint zunächst der Baseler Formschnneider Heinrich Kupperwurm thätig gewesen zu sein, der sich im Jahre 1517 durch Vermittelung des Rats seiner Vaterstadt an den Kaiser wandte, wegen Auszahlung des ihm noch zustehenden Lohnrestes für seine Arbeiten an dem „Werk mit Figuren“, welche Maximilian bei ihm bestellt hatte (Ed. Hiss-Hensler in Jahrb. f. Kunstwissenschaft II, 244). Außerdem dürften die Holzschnneider Cornelius Lieferinck und Alexius Lindt in Betracht kommen. Von dem ersteren schreibt Konrad Pentinger dem Kaiser am 9. Juni 1516, daß er ihn aus Antwerpen zurückerwarte und daß derselbe schon früher einmal in Augsburg beschäftigt gewesen sei. Der zweite war bereits 1513 nach Augsburg gekommen und hatte dort am Riesenmarkt seine Wohnung. Bekanntlich sind eine große Zahl der uns noch erhaltenen Holzstöcke zu den Werken Maximilians auf der Rückseite mit den Namen der Xylographen und zugleich mit den genauen Daten der Vollendung ihrer Arbeiten versehen. Jost de Negker, Corn. Lieferinck, Alex. Lindt kehren wiederholt in diesen Be-

zeichnungen wieder. Ihnen gesellen sich noch: Jan de Bonn (oder Bom), Wilhelm Lieferind, Jakob Rupp, Claus Semann, Jan Taberith und mehrere andere, deren oben bereits im Zusammenhange mit den Werken Dürers gedacht wurde (Jahrb. I, 177 und V, 156 ff.). Ihre Thätigkeit für den Kaiser fällt in die Jahre 1516—1518. Eigentümlich berührt uns das häufige Vorkommen fremd-



58. Der junge Weiskunig als Schüler. Holzschnitt von L. Beß.

ländisch klingender Namen unter diesen Meistern. Wie in der Person Joſt de Negkers ein geborener Niederländer an der Spitze der Augsburger Holzschnneiderkolonie erscheint, ſo weiſen auch die beiden Lieferind und Jan de Bonn (Bom) zweifellos auf die Niederlande hin.*) Ihnen zur Seite ſteht der Schweizer Kupferwurm als Vertreter

*) Vergl. die Publication der Maatschappij der Antwerpsche Bibliophilen, Uitgave Nr. 10: Certificats délivrés aux imprimeurs des Pays-Bas par Christophe Plantin, publiés par Rombouts. Anvers, I. G. Buschmann, 1881, pag. 29, 95.

der altberühmten Baseler Xylographenschule. Beschränkter Lokalgeist war ebensowenig die Sache Maximilians und seiner humanistischen Ratgeber, wie er in der schwäbischen Reichsstadt, der Handelsmetropole Süddeutschlands, einheimisch sein konnte, auf deren Boden sich Wissenschaft und Kunst, Gewerbsleiß und Verkehr Italiens und der Niederlande die Hände reichten.

Wir besitzen von den Holzschnittwerken Maximilians außer den Originalstöcken auch noch zahlreiche, bei Lebzeiten des Kaisers angefertigte Probedrucke. Aus dem Vergleiche derselben mit den endgiltigen Drucken, wie sie vor allem der „Theuerdank“ in der Ausgabe vom Jahre 1517 vereinigt zeigt, ergibt sich eine merkwürdige Wahrnehmung, auf welche zuerst S. Laschitzer (Jahrb. VIII, 94; vgl. auch X, S. CCCXXV ff.) die Aufmerksamkeit gelenkt hat: es sind das die massenhaften an den schon fertigen Holzschnitten angebrachten Korrekturen. Daß man damals, so wie heute, bisweilen solche Verbesserungen vorzunehmen genötigt war und dies dadurch bewerkstelligte, daß man das zu verbessernde Stück aus der Holzplatte herausstammte und ein neues dafür einsetzte, war längst bekannt. Aber daß diese Übung an ganzen Reihen von Holzschnitten in dem Umfange Platz gegriffen hat, wie es uns die Werke Maximilians zeigen, ist eine neue und überraschende Thatsache. Von den Holzschnitten zum „Theuerdank“ sind nahezu die Hälfte nachträglich verändert und zwar durch Wegschneiden und Einfügen großer Stücke mit ganz neuen Figuren, Köpfen, Terraintheilen u. s. w. Auch in der „Genealogie“, im „Weißkunig“ und in anderen Werken des Kaisers kommt ähnliches vor. Die neu eingefügten Stücke sind nicht nur häufig von einem andern Künstler gezeichnet, sondern vielfach auch von einem anderen Xylographen geschnitten. Die Schöffelein'schen Blätter zum „Theuerdank“ erweisen sich als fast durchgängig im Schnitt verbessert und zwar sehr häufig mit neuen, von Leonhard Beß gezeichneten Köpfen ausgestattet. In sachlicher Hinsicht haben die allegorischen Figuren der drei Hauptleute im „Theuerdank“ die meisten Veränderungen durchgemacht; die Gestalt des Fürwittig scheint erst später hinzugekommen zu sein; das ganze Gedicht war offenbar noch im Entstehen, als die Holzschnitte schon zum großen Teil vollendet vorlagen. So nahm man dann ganz unverdrossen auf den Stöcken selbst noch jene Veränderungen vor. Selbstverständlich konnte dies, schon der großen Kosten wegen, nicht anders geschehen, als auf persönliches Verlangen und ausdrücklichen Befehl Maximilians. Die Korrekturen der Holzschnitte sind daher, wie Laschitzer mit Recht hervorhebt, für uns „ein wichtiges Zeugnis mehr, mit welchem Interesse und mit welcher auf die kleinsten Details sich erstreckenden Sorgfalt der Kaiser die Arbeiten geleitet und überwacht hat“. Sie sind aber auch ein Zeugnis dafür, daß es langer und mühevoller geistiger und künstlerischer Arbeit bedurft hat, um aus den Werken Maximilians das zu machen, was wir in ihnen bewundern, die in ihrer Art bis auf den heutigen Tag unübertroffenen Prachtleistungen der deutschen Holzschnittekunst des 16. Jahrhunderts.

3. Hans Holbein der Jüngere.

Aus der Stadt der deutschen Renaissance führt uns der Gang der Entwicklung von neuem hinüber nach Basel, auf derselben seit Jahrhunderten gebahnten Straße, die der junge Holbein einst gezogen ist, als er nach Beendigung der Lehrjahre im väterlichen Hause den Wanderstab ergriff, um sich eine zweite Heimat zu gründen.

Hans Holbein d. J. (c. 1497—1543) mochte schon durch die Geburt einen Teil der seltenen Eigenschaften mitbekommen haben, die ihn als Künstler auszeichnen.^{*)} Sein Vater war ein höchst gediegener und dabei beweglicher Geist, vorzüglich geeignet, um als Leiter einer tüchtigen Schule dem genialen Sohn mit dem ganzen Respekt vor den Überlieferungen der alten Zeit zugleich den offenen Sinn für das Große der neuen einzulösen. Dazu kam die farbenfrohe, prachtliebende, schwäbische Heimat mit ihren stets regen Beziehungen zu den Kunstmittelpunkten des Nordens und namentlich des Südens. Dazu endlich auch der Einfluß H. Burgkmairs und der mit ihm im gleichen Sinne schaffenden Meister. Es darf uns nicht wundern, daß der kaum zwanzigjährige Künstler, als er sein erstes Blatt für den Holzschnitt zeichnete, darin gleich als ein reifes und schöpferisch waltendes Talent sich kundgab, vollkommen geeignet, das, was er gelernt, in selbständigem Geiste der gestellten Aufgabe dienstbar zu machen.

Es war gerade die Zeit, in welcher daheim in Augsburg an die großen Holzschnittfolgen Maximilians die Hand angelegt wurde. Der junge Holbein, unbekannt wie er war, fand keine Beachtung bei dem kaiserlichen Herrn und seinen Ratgebern. In Basel fehlte es ihm an Gönnern und an lohnender Beschäftigung nicht. Er trat sofort in Beziehungen zu jenem Kreise humanistischer Gelehrten und kunstfinniger Verleger, durch welche das Bücherwesen in jener Stadt zu hoher Blüte gebracht worden war. Ihr Sinn ging nicht ins Weite, Große, Prunkvolle, sondern ins Kleine und Feine. Wie durch die von ihnen gepflegte Litteratur und Wissenschaft der Geist der Satire, des freien Denkens weht, so sahen sie auch in den Werken der Kunst vornehmlich auf festen Wurf der Erfindung und elegante Zierlichkeit. Daß nebenher am rechten Platz auch Lebenslust und ein derber Humor ihre Stelle fanden, dafür sorgte die den Baselern angeborene Sinnlichkeit und Frohnatur.

Der Baseler Gelehrtenkreis, welchem ein Geiler von Kaisersberg, Reuchlin, Beatus Rhenanus und Sebastian Brant sein Gepräge verliehen, erhielt erhöhten Glanz, als im Spätjahr 1513 Erasmus von Rotterdam hier seinen Wohnsitz nahm. Beatus Rhenanus war es insbesondere, welcher unserem Künstler die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelte. Den Männern des Geistes standen in Johannes Amerbach, Cratander, Johannes Froben und Johann Petri von Langendorf eine Gruppe hochgebildeter Buchdrucker zur Seite, welche nicht nur innerlich teil nahmen an den Arbeiten der Gelehrten, sondern auch eine Ehre darin setzten, deren Werke in

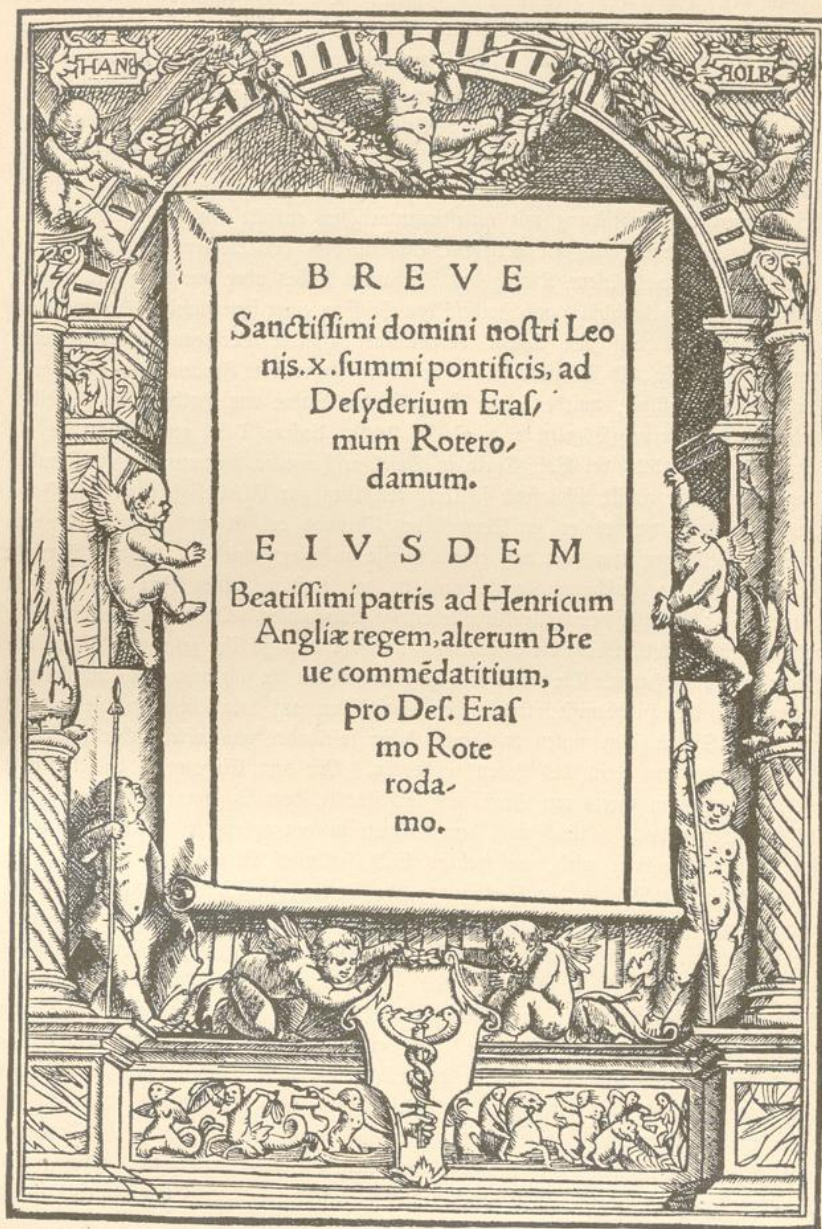
^{*)} Die ältere Litteratur über den Meister ist vollständig antiquiert durch das treffliche Buch von Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit*. 2. Aufl. Leipzig 1874—76. 2 Bde. Vergl. dazu Ed. Hs., *Die Basler Archive über Hans Holbein, seine Familie u. s. w.* in *Jahrb. f. Kunstwissenschaft* III, 113 ff. und die für Holbeins Holzschnittwerk hochwichtigen Abhandlungen von E. Bögelin im *Repertor. f. Kunstwiss.* II, 162 und 312 ff.; V, 179 ff.; X, 345 ff.

vollendeter typographischer Schönheit vor das Publikum zu bringen. Insbesondere Froben opferte diesem Streben seine beste Kraft, selbst mit Außerachtlassung materiellen Gewinns.

Das Erste, was der junge Holbein für den Holzschnitt schuf, sind Büchertitel von Frobenschen Verlagswerken. Der früheste davon, den wir nebenstehend reproduzieren (Abb. 59), reicht bis 1515 zurück. Er schmückt das Breve Leo's X. an Erasmus, dessen Vorrede von Beatus Rhenanus das Datum des 31. Dezember jenes Jahres trägt, und kehrt dann in verschiedenen Büchern aus dem Verlage Frobens wieder (Woltmann II, 193). Die Abbildung überhebt uns der Notwendigkeit, die reizvolle Komposition ausführlich zu beschreiben, welche in allen Einzelheiten der mit Festons geschmückten und von übermütigen kleinen Genien umspielten Architektur, des Poseidonischen Frieses am Sockel, der schön und klar angeordneten Schrift, den reinen Geist der Renaissance atmet. Und zwar jener jugendfrischen, lebensvollen Frührenaissance, wie sie eben Hans Holbein in der deutschen Kunst eingebürgert und für alle Zweige des dekorativen Schaffens, von der großen Wand- und Glasmalerei bis zu den Feinarbeiten der Juweliere und der Waffenschmiede, zum herrschenden Stile der Zeit erhoben hat. Die ganzen elf Jahre seines ersten Baseler Aufenthalts hindurch ist Holbein für den Buchschmuck und Bildruck beschäftigt gewesen. An die Büchertitel, die Randleisten, Schlußvignetten, Initialen und Signete reißen sich seine Bilder aus dem Volksleben, seine satirischen Flugblätter, dann die Bilder zum Alten und zum Neuen Testament, endlich als die Krone des Ganzen der Totentanz: das alles als die Frucht einer unermüdlich thätigen und innerlich bewegten Jugendzeit, in welcher wir den Künstler sämtliche geistigen Wandlungen jener Epoche mit durchmachen und in seinen Schöpfungen wieder spiegeln sehen.

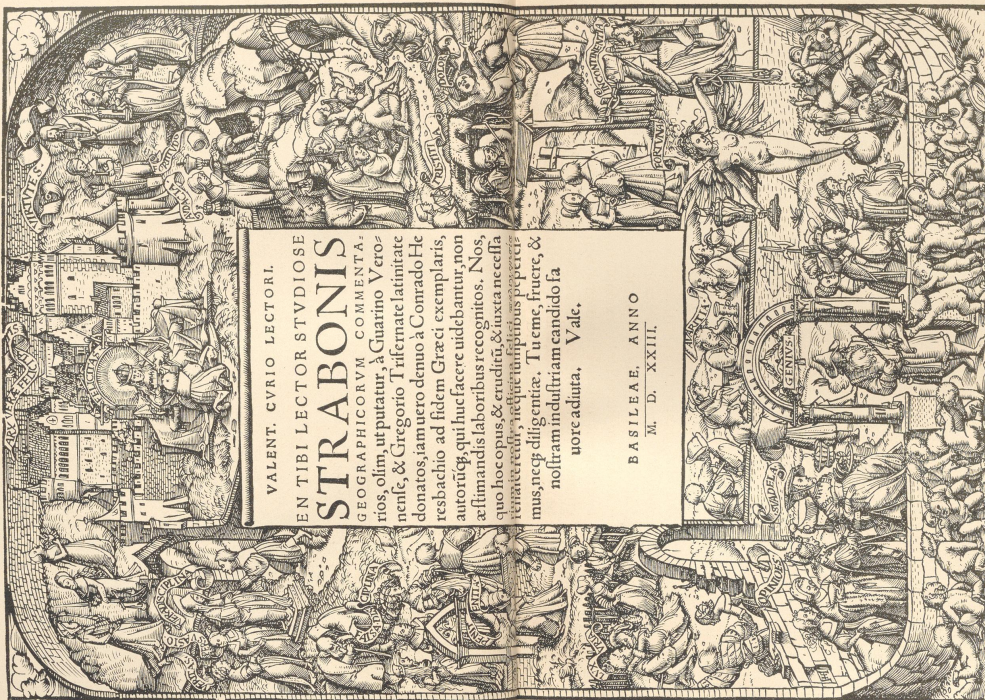
Bevor das Wichtigste derselben uns im einzelnen beschäftigt, ist hier zunächst ein Wort über die xylographische Ausführung der Holzschnittwerke Holbeins am Platz. Man bemerkt leicht, daß dieselbe eine sehr ungleichartige ist. Manche Blätter sind recht flüchtig und ungeschickt geschnitten. Von der besprochenen ersten Titelverzierung sagt Woltmann mit Recht, daß ihr Schnitt „zur Freiheit des Entwurfs in Gegensatz steht. Die ausführende Hand vermochte nur mit Mühe der Vorzeichnung zu folgen und war des Schneidemeßers nicht immer Herr.“ Die Ansicht, daß der Zeichner selbst den Schnitt ausgeführt habe, welche namentlich C. Fr. v. Rumohr*) mit Eifer vertrat, darf jetzt auch für Holbein als beseitigt erachtet werden. Dem Künstler standen zunächst nur die verhältnismäßig untergeordneten Kräfte zur Verfügung, welche für die Buchausstattung der Baseler Offizinen bisher gearbeitet hatten. So tüchtig dieselben auch sein mochten, verglichen mit den derben Handwerksmeistern anderer Städte, den hohen geistigen Anforderungen des jungen Holbein vermochten sie nicht gleich vollkommen gerecht zu werden. Erst durch sein Eingreifen erstarkte ihre Kraft, und endlich gelang es dem Meister, in Hans Lützelburger einen Holzschnneider zu gewinnen, der auch den höchsten Ansprüchen seiner Zeichnung nachzukommen verstand. Wir werden ihn vom Jahre 1523 an im Verein mit Holbein in Basel thätig finden.

*) Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836. Die weitere Litteratur s. bei Woltmann I, 189, Note 2.



59. Titelseite zum Breve Leonis X. von 1515. Holzschnitt von H. Holbein.

Durch die erwähnten Buchverzierungen der ersten Baseler Zeit sah sich Holbein ganz in den Dienst des Humanismus gestellt. Die nächstfolgenden Buchtitel bewegen sich auf dem Gebiete der antiken Sage und Geschichte: so das Blatt mit M. Scävola vor Porfenna mit reizend komponierten Randverzierungen und humoristischer Kindergruppe am Fries, bezeichnet mit dem Monogramm H. H. (Woltmann II, S. 190, Nr. 223; etwas verkleinerte Reproduktion bei Butsch, *Bücher-Ornamentik*, Taf. 45), so die Blätter mit dem gefangenen Marcus Crassus, dem Tantalus und der Kleopatra (Woltmann a. a. O. Nr. 222, 225 und 226). Antike Vorstellungen in Verbindung mit alttestamentarischen enthält ein schöner Probedruck im Baseler Museum mit den beliebten Bildern von der Weibermacht (Woltmann, Nr. 220). Der vielgelesene Dialog des Thebaners Rebes über den Weg zur wahren Glückseligkeit (*Cebetis tabula*) gab Holbein den Stoff zu einer figurenreichen Komposition, welche seit 1521 auf den Titeln verschiedener Baseler Verlagswerke wiederkehrt. Zuerst erscheint sie als Verzierung der in jenem Jahre von Froben herausgegebenen Werke des Tertullian, wurde jedoch im folgenden Jahre von Holbein für denselben Verleger umgearbeitet (Bögelin a. a. O. V, 202). Unsere Tafel reproduziert sie als Verzierung der 1523 bei Val. Curio in Basel erschienenen Kommentare zu Strabos Geographie. Der antike Philosoph schildert den Weg zur Glückseligkeit in der Form eines Gemäldes, welches er im Tempel des Chronos erblickt zu haben erklärt und dessen Darstellungen ihm dort von einem Greise ausgelegt wurden. Holbein übersetzt das Bild in die Anschauungsweise und in das Kostüm seiner Zeit und verleiht dadurch der philosophischen Abstraktion lebendige Wirklichkeit. Oben, vor der Burg der wahren Glückseligkeit, thront die „*Felicitas*“ und setzt dem zu ihr gelangten Pilger den Siegerkranz aufs Haupt. Die rechts und links nach unten hin sich erstreckende Darstellung schildert all die Hindernisse, welche den Sterblichen auf dem Wege zu diesem Ziel erwarten. Sie beginnt unten mit einer Schar spielender und miteinander raufender Kinder, welche den Keim des Lebens andeuten. Vor dem Eingang in dasselbe steht der „*Genius*“, ein Greis mit Stab und Schriftrolle, dem Wanderer gute Lehren mit auf den Weg gebend. Gleich nach dem Eintritt in den ersten Lebenskreis, der durch eine Mauer bezeichnet wird, an welcher links Holbeins Monogramm *HH* zu lesen ist, beginnen die Mächte der Verführung ihr Spiel: zur Linken thront die „*Überredungskunst*“, mit einem prächtigen Pokal, welcher den Trank des Irrtums umschließt, rechts steht *Fortuna* auf rollender Kugel, mit mächtigen Flügeln, ein Bruntgefäß für ihre Glücklinge, für die Unglücklichen den Zaum in der Hand. Hierauf beginnt das Reich der Ausschweifungen, der Habgier, der Unbeständigkeit und darauf folgen die Szenen des Schmerzes und der Reue. Noch einmal tritt dem Strebenden das Truggebild der „*falschen Unterweisung*“ in den Weg. Da rafft er sich endlich zur Kühnheit und Energie empor und erreicht so das Reich der „*vera disciplina*“, die von der Wahrheit und Überredung begleitet wie eine Madonnenstatue vor dem zu ihr Flehenden steht. Nun empfängt ihn die Burg der Glückseligkeit, auf deren weithin sich ausbreitendem Wiesenplan die Gestalten der Tugenden seiner warten. — Der Stil Holbeins ist in dieser geistvoll erdachten Komposition bereits der vollen Meisterschaft nahe. Der Künstler arbeitete zu der Zeit, in der das Blatt entstand, an den Wandgemälden für den neuen Ratsaal zu Basel. Er war Bürger der Stadt, hatte sich einen Hausstand gegründet.



VALENT. CVRIO LECTORI.

EN TIBI LECTOR STDIOSE

STRABONIS

GEOGRAPHICORVM COMMENTA:

rios, olim, ut putatur, à Guarino Vero

nente, & Gregorio Trifernate latinitate

donatos, iam uero denuo à Conrado He

resbachio ad fidem Græci exemplaris,

autoritq; qui huc facere uidebantur, non

atq; limandis laboribus recognitos. Nos,

quo hoc opus & eruditū, & iuxta neceſſa

renate reſtaur, neque in ſequibus peccet

mus, neq; diligenter. Tu emc, fructe, &

noſtram induſtriam candido fa

uore adiuua. Vale.

BASILEAE. ANNO

M. D. XXIII.

Wie seine Bilder und Zeichnungen, so gewinnen auch die Holzschnitte nach Holbeins „Visierungen“ in dieser Epoche den Charakter der höchsten Gediegenheit, in technischer wie in künstlerischer Hinsicht.

Der Stoffkreis der Holbeinschen Kompositionen erweitert sich mehr und mehr. Für die 1520 erschienenen „Rüwe Stattrechten und Statuten der loblichen Statt Fryburg im Brysgow gelegen“ zeichnet der Meister das prächtige Freiburger Wappen mit den zwei Löwen und für die Rückseite des Blattes einen zweiten Holzschnitt mit dem Schutzheiligen der Stadt und der Madonna mit dem Kinde zwischen St. Lambert und St. Georg, „wie eine Vorahnung der zwei Jahre später erfundenen Madonna von Solothurn“ (Woltmann). Dann betritt er mit voller Kraft das volkstümliche Gebiet: der „Bauern-tanz“, das „Alphabet mit der Bauernfirmes“ und ähnliche Folgen von Initialen entstehen, in denen spielende, tanzende, sich balgende Knaben und verschiedene Charakterfiguren aus dem Volk, ein Dudelsackpfeifer, ein Hausierer, eine Magd in der Küche, dann Landsknechte und Liebespaare die Buchstaben füllen. — Eine besondere Gattung dieser Bücherornamente bilden die Signete (Geschäftszeichen) der Buchdrucker und Verleger. Hans Holbein hat in seiner Baseler Zeit etwa ein Duzend solcher Embleme gezeichnet, welche den Titel oder das Schlußblatt des Buches zu zieren pflegen: so das Zeichen des Johann Bebelius mit einem Palmbaum und einem auf dem Rücken liegenden Manne, der sich mit Händen und Füßen gegen die Last eines schweren Deckels stemmt; ferner das Zeichen des Math. Apiarius (Wienenvater) in Bern mit einem von Bienen umschwärmten Bären, der auf einen Baum klettert, um Honig zu suchen; sodann die verschiedenen Signete des Christoph Froshauer in Zürich, in welchem natürlich der Frosch in diverser Verwendung seine Rolle spielt. Das eine dieser Signete mit den an einer Weide emporkletternden Fröschen (Woltmann a. a. O. Nr. 246) ist mit Holbeins Monogramm H. H. bezeichnet und im Schnitt so vorzüglich, daß man diesen dem Lützelburger zuschreiben muß.

Von den Signeten des Froben, seines ältesten Gönners, rührt auffallender Weise keines von Hans Holbein her. Dagegen stoßen wir hier auf die sicheren Spuren seines Bruders Ambrosius. Und es ist am Platz, bei diesem einige Augenblicke zu verweilen. Das Signet Frobens, das er gezeichnet hat — der von einer Hand gehaltene Merkurstab, auf welchem eine Taube sitzt — kommt einmal in reicher architektonischer Umrahmung vor, welche oben auf dem von Guirlanden gehaltenen Täfelchen das mißglückte Monogramm des Künstlers trägt (Woltmann, a. a. O. II, S. 213, Nr. 39; Butsch, Bücher-Ornamentik, Taf. 63). In der klaren Form A finden wir dasselbe auf einer Anzahl von Buchtiteln und anderen Holzschnitten wieder, welche mit den Werken Hans Holbeins eine allgemeine Stilverwandtschaft zeigen, ohne ihnen jedoch im Geist und in der Ausführung gewachsen zu sein.

Ambrosius Holbein, der Zeichner dieser Illustrationen, ist auch als Maler nicht unvorteilhaft bekannt. Er war etwa fünf bis sechs Jahre älter als sein berühmter Bruder und scheint mit diesem zugleich oder doch nur kurze Zeit später von Augsburg fortgezogen zu sein. Während Hans bereits im Dezember 1515 in Basel nachweisbar ist (His, a. a. O. S. 115), wird uns die Anwesenheit des Ambrosius in jener Stadt erst am 26. September 1516 urkundlich bezeugt. Im Februar 1517 wird er in die Malerzunft „Zum Himmel“ aufgenommen, im Juni 1518 erhält er

das Baseler Bürgerrecht. Die bezeichneten Werke des Ambrosius fallen in die letzteren beiden Jahre. Später verlieren wir jede sichere Spur von ihm; er scheint früh verstorben zu sein. Er war ein fleißiger Bildnismaler und vornehmlich vielbeschäftigter Illustrationszeichner. Die besten und bekanntesten Holzschnitte lieferte er für Johannes Froben: so die große Randleiste für das Breve Leos X. an Erasmus vom 10. September 1518, unten mit der Verleumdung des Apelles und oben mit der Barusschlacht im Teutoburger Wald, die er natürlich ganz harmlos im Kostüme seiner Zeit darstellt; sie trägt zweimal sein Monogramm und die Jahreszahl 1517 (Woltmann, Nr. 7; Butsch, Taf. 46); ferner die Randleiste mit dem Bilde des Hoflebens (Woltmann, Nr. 8; Butsch, Taf. 48); sodann die von Passavant (P. = Gr. III, 408, 109) dem Hans Holbein zugeschriebene Titelverzierung mit den Genien der Künste (Woltmann, Nr. 12), welche in der beiliegenden Tafel reproduziert ist. Nicht selten beschäftigte ihn auch der als Dichter und Buchdrucker geschätzte Pamphilus Gengenbach. Ambrosius Holbein zeichnete für ihn u. a. die von derber Laine eingegebenen Bilder von der Weibermacht und Weiberlist in das Randornament der Alba des Guarinus (Woltmann, Nr. 6). Unter den von ihm angefertigten Textillustrationen sind die zwei Blätter für die berühmte Schrift vom Idealstaate des Thomas Morus, die „Utopia“ (Basel, Froben 1518), besonders interessant. Der englische Gelehrte legt die Schilderung seines „Utopien“ einem Weltumsegler Hythlodäus in den Mund, der den Jammer Europas mit den Zuständen jener glücklichen Insel in Vergleich zieht. Auf dem einen der Blätter, das in unserer Abb. 60 reproduziert ist, werden wir in einen Palastgarten mit reizender Fernsicht geführt, wo Thomas Morus, Petrus Agidius und der Seefahrer Hythlodäus (d. i. der große Possenreißer) auf Rasenbänken sitzen, in lebhaftem Gespräch über die Erzählungen des Weltumseglers; von links kommt des Morus jugendlicher Sohn, Johann Klemens, herbei, der bei keinem der Gespräche fehlen durfte, wo es etwas zu lernen gab, wie Morus im Vorworte sagt. Das zweite, etwas größere Blatt giebt eine Vogelschau der Insel Utopia, mit dem Hythlodäus im Vordergrund, der den andern die Örtlichkeit erklärt. — Auch den „Rollhart“, das dramatische Fastnachtspiel des Pamphilus Gengenbach, und Thomas Murners „Geuchmat“ illustrierte der Künstler mit einigen hübsch erfundenen und lebendig gezeichneten Holzschnittbildern (Woltmann, Nr. 18–38).

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Leistungen des Ambrosius und seines jüngeren Bruder Hans, so zeigt sich der Gradunterschied ihrer Begabung besonders deutlich in der Komposition der Werke. Diese leidet bei Ambrosius Holbein meistens an einer gewissen Überfülle, während Hans bei allem Reichtum stets klar und durchsichtig bleibt. Letzteres gilt namentlich von dem architektonischen und ornamentalen Teil der Erfindungen. Hans Holbein trifft hierin stets die richtige Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig, schon in seinen frühesten Entwürfen. Ambrosius giebt fast immer eine Menge kleines, krauses Detail und verfehlt dadurch die elegante Gesamtwirkung der Werke des Bruders. Auch in manchen Einzelheiten steht er beträchtlich hinter demselben zurück, vornehmlich in der Zeichnung der Extremitäten, die oft von unverzeihlicher Flüchtigkeit sind; und dies offenbar nicht nur durch die Schuld des Xylographen. Dagegen sind dem Ambrosius Lebendigkeit und Witz in der Erfindung nicht abzusprechen. Es ist derselbe Stamm, an dem die beiden Blüten

erwachsen sind; aber die eine ist früh verweht, nur die andere hat ihre volle Frucht getragen.

Um die Zeitigung derselben hat der vortreffliche Holzschnneider sich das größte Verdienst erworben, der in den zwanziger Jahren mit Hans Holbein in Verbindung trat. Hans Lützelburger — es wurde seiner oben bereits in Kürze gedacht — scheint ebenfalls von Augsburg nach Basel gekommen zu sein und zwar gegen Ende des Jahres 1522.*) Von seinen Schnitten trägt ein großes Blatt, welches den Kampf von Bauern und nackten Männern in einem Walde darstellt, auf dem in Dresden befindlichen Exemplar Verse in der Schreibart des Augsburger Dialekts. Es ist eine Komposition des oberrheinischen Meisters N. H. (Passav. P.=Gr. III, S. 442 ff.),



Io. Clemens. Hythlodæus. Tho. Morus. Pet. Aegid.

60. Aus der „Utopia“ des Thomas Morus. Holzschnitt von Ambr. Holbein.

welche auf andern Abdrücken außer dessen Monogramm die (auf dem Dresdener Exemplar fehlende) Bezeichnung HANS LEVCZELBVRGER FVRMSCHNIDER 1.5.2.2. aufweist. Aus demselben Jahre stammt auch das mit H.L.F. (Hans Lützelburger Formschneider) bezeichnete Probedruckblatt mit drei zierlichen kleinen Alphabeten im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Von 1523 an ist der Meister in Basel nachweisbar. Seine Anfangsbuchstaben H.L.FVR (Formschneider) liest man auf dem Titelblatte der damals bei Thomas Wolff dortselbst erschienenen deutschen Ausgabe des Neuen Testaments, zu welchem Hans Holbein die Zeichnung lieferte. Es folgten Holbeins berühmte Bilder zum Alten Testament und zum Totentanz, die köstlichen Alphabetfolgen und manches andere Blatt von gleicher Vollendung, vor allen der seltene Holzschnitt mit dem Ablasshandel (Woltmann, Nr. 196). Von den Totentanzbildern trägt das Blatt mit der Herzogin Lützelburgers Monogramm H.

*) Passavant, P.=Gr. III, S. 445 ff.; Ed. His in Jahrb. f. Kunstwissensch. III, 164 ff.; Woltmann, a. a. O. II, 193 ff.

Ein gleich verständnisvolles und feinfühliges Eingehen in die Absichten und in die Formensprache des Zeichners, wie es diese Blätter offenbaren, ist in der Geschichte des Holzschnittes kaum jemals wieder dagewesen. Um so beklagenswerter ist es, daß das Zusammenwirken der beiden Künstler nur von so kurzer Dauer war. Im September 1526 verließ Holbein Basel; mehrere Monate früher war Lützelburger aus dem Leben geschieden; bereits im Juni wird über die von ihm hinterlassenen Formen (Holzstöcke) gerichtlich entschieden. —

In den Holzschnitten aus Holbeins erster Jugendzeit herrscht der Geist der Renaissance. Sie sind erfüllt von den Ideen des Humanismus, ihr Stil zeugt von einem intimen Studium der italienischen Kunst, insbesondere des Mantegna, der auch auf Holbein als Maler nachhaltig wirkte. — Nun, mit den Holzschnittwerken seiner vorgekehrten Jahre, betritt der Meister den Boden der Reformation. Jenseit uns in jenen sein leichtes Erfassen und zierliches Gestalten, so enthüllt er uns jetzt auch seine innere Welt, die Art seines Denkens und Empfindens.

Die Reformation, seit dem Reichstage zu Worms (1521) mächtig in der Ausdehnung begriffen, faßte durch das Auftreten des Dekolampadius seit dem Dezember 1522 festen Fuß in Basel. Der Buchdrucker Eratander nahm den Apostel der neuen Lehre bei sich auf, zwei Berufs- und Gesinnungsgenossen von ihm, Adam Petri und Thomas Wolff, beeilten sich, durch Nachdrucke von Luthers deutscher Übersetzung des Neuen Testaments dem Wirken des Reformators Vorschub zu leisten.* Für Petri zeichnete Holbein in zwei verschiedenen Formaten (1522 und 1523) das Titelblatt mit den großartigen Gestalten der Apostel Petrus und Paulus (Woltmann, Nr. 215 und 216) und stattete das Buch außerdem mit acht neuen Holzschnitten, den Gestalten der Evangelisten und vier Szenen aus der Apostelgeschichte aus (Woltmann, Nr. 184—191; Bögelin, S. 164—166). Für Wolff zeichnete er das oben erwähnte, mit Lützelburgers Zeichen versehene Titelblatt der 1523 erschienenen Quartausgabe des Neuen Testaments, eine der figurenreichsten, für seine ganze Auffassungsweise bezeichnendsten Kompositionen (Woltmann, Nr. 213; Bögelin, S. 167, Nr. 2) und lieferte zu den Textillustrationen außerdem seine einundzwanzig Bilder zur Offenbarung Johannis, welche bereits in der Oktavausgabe des Wolffschen Nachdruckes enthalten sind (Woltmann, Nr. 150—170; Bögelin, S. 166, Nr. 1 ff.). Das Titelblatt offenbart durch seinen Gedankengang Holbeins intimes Verständnis für den Geist der neuen Lehre; es folgt genau den Andeutungen der heiligen Schrift und bringt deren Geschichten klar und durchsichtig dem Volke vor Augen. Oben sehen wir die Weihe des Erlösers zu seinem Werk durch die Taufe im Jordan; daran reihen sich die Schilderungen der siegreichen Macht seiner Lehre: die Befehung Sauls, der

*) Von Luthers Bibel erschien 1522 zuerst das „Neue Testament“ und zwar in zwei Folio-Ausgaben, welche man die September- und die Dezember-Bibel nennt. Vergl. über das Verhältnis der Baseler Nachdrucke und ihrer Illustrationen zu der Lutherschen Übersetzung insbesondere G. W. Panzer, Entwurf einer vollständigen Geschichte der deutschen Bibelübersetzung Dr. Martin Luthers, mit Zusätzen, Nürnberg 1783 und 1791, sowie die Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d. J. von S. Bögelin im Repertor. f. Kunstwiss. II, 162 ff., durch welche nicht nur Passavant's, sondern auch Woltmann's Angaben wesentliche Berichtigungen erfahren haben.

Schiffbruch Petri, die Taufe des Kämmerers der Mohrenkönigin und andere Szenen aus der Apostelgeschichte, welche zeigen, wie das Evangelium den Widerstand seiner Gegner überwindet, sie zu Bekennern macht, die Getreuen in Gefahr und Not beschützt, die Menschen der fernsten Länder in die Gemeinschaft der Christen hineinzieht. Unten in der Mitte sieht man Wolffs Signet, den zum Schweigen ermahnenden Philosophen, in einer Nische stehend. Der Schnitt Lützelburgers ist von großer Meisterschaft. — Letzteres kann leider von den Bildern zur Offenbarung nicht behauptet werden; ihre xylographische Ausführung ist ungleich, zum Teil roh. Sie gewähren dagegen ein ungewöhnliches Interesse durch ihre Komposition, besonders wenn man diese mit den Bildern der Wittenberger Bibel und mit Dürers Apokalypse in Vergleichung zieht.

Schon die acht Bilder Holbeins zu Petris Nachdruck von Luthers Neuem Testament sind nicht frei von Anlehnungen an die Wittenberger Bibeln vom Jahre 1522. In den Illustrationen zur Apokalypse zeigt sich dies Abhängigkeitsverhältnis noch viel deutlicher. Die Apokalypse ist das einzige Buch des Neuen Testaments, welches in den älteren Bibelansgaben überhaupt durch eine zusammenhängende größere Bilderfolge illustriert wird. Holbein hat offenbar von seinem Auftraggeber die Weisung empfangen, sich in der Zahl und der Auswahl seiner Bilder genau an die Wittenberger Bibel zu halten. An Stelle von Dürers vierzehn Blättern bieten die Wittenberger und die Baseler Apokalypse deren einundzwanzig; wiederholt sind aus einer Komposition zwei, in einem Falle sogar drei gemacht und mehrfach von dem Wittenberger Illustrator neue Bilder eingefügt, deren Anordnung der Baseler Zeichner beibehielt. Daß Holbein bei diesem Anschluß an die Stoffwahl und die Disposition im ganzen doch im einzelnen thünlichst frei schaltete und, wo er konnte, durch neue ausdrucksvolle Motive und Charakterfiguren die Szenen zu beleben wußte, ist bei seiner Begabung selbstverständlich. Trotzdem bleiben seine apokalyptischen Bilder nur mehr oder weniger treue Wiederholungen der Wittenberger Vorlagen, und bei einzelnen der Blätter (z. B. bei Bl. 1, 2, 10, 12, 18 und 19) erstreckt sich diese Abhängigkeit sogar bis auf die Details. Ganz anders liegt die Sache Dürer gegenüber. Die Dürersche Apokalypse hat ihren mächtigen und weitreichenden Einfluß unverkennbar auch auf den unbekannten Zeichner der Wittenberger Bibelbilder ausgeübt und mittelbar dadurch nicht minder auf Holbein. Wir mögen annehmen, daß dem letzteren das großartige Jugendwerk des Nürnberger Meisters nicht unbekannt geblieben ist. Aber zur Hand wird es ihm schwerlich gewesen sein, als er seine apokalyptischen Bilder zeichnete. Denn gerade die von Holbein unabhängig von den Wittenberger Vorlagen geschaffenen Motive zeigen ihn auch unbeeinflusst von Dürer. Wir geben zur Erläuterung des Sachverhalts in Abbildung 61 Holbeins Bl. 21: Der Engel zeigt dem Johannes das himmlische Jerusalem. Die Scene erscheint bei Dürer auf dem Schlußblatt 14 vereinigt mit einer zweiten Darstellung (Verschließung des Drachen in der Cisterne), als deren Hintergrund. Schon der Wittenberger Illustrator*)

*) Er bezeichnet sich im Vordergrund durch das in gebrochenen Linien ausgeführte Monogramm *HB*, das bisher noch der befriedigenden Deutung ermangelt. Vergl. Bögelin a. a. D. S. 177—180.

hat diese Verbindung gelöst und Holbein hält sich sowohl in dieser Hinsicht als auch in der Anordnung und Zeichnung des Bildes im allgemeinen an die Luthersche Vorlage. Nur kommt bei ihm „durch das Freistehen des Felsens und der beiden Figuren auf demselben und durch die prachtvolle Perspektive der Landschaft eine ganz neue Wirkung in die Scene“ (Wögelin). Daß dem Künstler bei der Komposition dieser Landschaft Luzern mit seiner gekrümmten und überdachten Kapellenbrücke, der Stiftskirche, den Müffegg- und Wassertürmen vorschwebte, hat schon Woltmann richtig hervorgehoben.

Wir dürfen uns Holbeins Zeichnungen zur Apokalypse vor Ende 1522 fertigen denken. Im Jahre 1523 begann er seine Illustrationstätigkeit für das Alte Testament, welcher ein Hauptwerk der Baseler Epoche des Meisters, die berühmte Folge der „Icones“ für die Gebrüder Trechsel in Lyon, zu verdanken ist. Die südfranzösische Handelsstadt pflegte mit Deutschland und der Schweiz damals den rührigsten Verkehr; namentlich zwischen den dortigen Buchdruckern und ihren Baseler Geschäftsfreunden bestanden seit Jahrzehnten innige Beziehungen. So lag der Gedanke für den Künstler ebenso nahe, sich bei den Lyoner Buchdruckern Arbeit zu suchen, wie sich andererseits die dortigen Unternehmer an keine vertrauenswürdigeren Persönlichkeit wenden konnten als an Holbein. Dieser war inzwischen von den Baseler Druckern Thom. Wolff und Adam Petri gleich nach Erscheinen von Luthers Altem Testament (1523) mit der Bearbeitung der Illustrationen ihrer Nachdrucke desselben beauftragt worden. Der Wolffsche Nachdruck des ersten Teils, der „Fünf Bücher Moses“, enthält elf Blätter von seiner Hand, welche freilich nichts als einfache Nachbildungen der Wittenberger Holzschnitte sind, aber in der Kraft der Charakteristik, in der Feinheit und Sicherheit der Zeichnung alles architektonischen und landschaftlichen Details unverkennbar Holbeins persönliches Gepräge tragen. Für den zweiten und dritten Teil, den Petri nachdruckte, zeichnete der Meister fünf Blätter und zwar vier davon nach Vorlagen der Augsburger Bibel des H. Schönsperger, eines (das Passahmahl, Woltmann Nr. 173) als völlig neue Komposition. Von der Viefierung weiterer Illustrationen zu dieser Ausgabe scheint nun Holbein durch den großen Auftrag des Hauses Trechsel in Lyon abgehalten worden zu sein, welcher gleichfalls 1523 an ihn herantrat. Hierbei handelte es sich um eine neue Holzschnittausgabe der von der katholischen Kirche sanktionierten lateinischen Bibel, der sogen. Vulgata. Es ist sehr merkwürdig, aber nach den Untersuchungen von His und Wögelin (a. a. O. S. 312—337) ganz unzweifelhaft, daß der Künstler auch bei der Durchführung dieser Aufgabe nur in verhältnismäßig wenigen Fällen frei schöpferisch zu Werk gegangen ist, in der Regel sich mehr oder minder streng an ältere Muster angeschlossen hat: ein Verfahren, das ja dem seit dem 15. Jahrhundert allgemein verbreiteten Gebrauch entsprach*) und dem Zeichner offenbar in diesem Falle, wie in den früher besprochenen, durch die Auftraggeber vorgeschrieben wurde. Die Muster wurden ihm geboten in der venetianischen Ausgabe der Vulgata von 1511 und in den auf dieser basierenden Lyoner Editionen, welche von 1512—1517 die venetianischen Holzschnitte genau wiederholten**), seit der auf

*) Vergl. R. Muther, Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München, Guttler. 1883. Einleitung.

**) Über den Einfluß der venetianischen Buchillustration vom Ende des 15. Jahrhunderts auf die deutschen Meister s. Fr. Lippmann, Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamm. V, 19 ff.

Kosten Ant. Koburgers in Lyon gedruckten Ausgabe von 1518 aber eine Bereicherung durch mehrere Blätter von deutscher Hand zeigen. Holbein hat seine Vorbilder und Motive aus verschiedenen dieser Editionen der Vulgata gewählt und von den 92 Bildern ihres Zyklus 69 teils genau kopiert, teils mehr oder weniger frei reproduziert, in neun Fällen das Thema geändert, acht Bilder der Vulgata weggelassen und dafür elf ganz neue aus eigener Erfindung hinzugefügt. Diese elf eigentlichen Bereicherungen des Holbeinwerkes tragen in Wolzmanns Verzeichnis die Nrn. 13, 21, 31, 39, 40, 43, 45, 58, 59, 87 und 88. Wir teilen das erste und das letzte Blatt der Reihe in Abbildung mit. Bevor zur künstlerischen Würdigung des Ganzen geschritten werden kann, sind zunächst noch einige Bemerkungen über die xylographische Ausführung und den Druck der Illustrationen erforderlich. Der Schnitt derselben rührt nur zum Teil von H. Lützelburger her; mehrere, z. B. die Nrn. 63 und 85, verraten eine viel geringere Hand. Der Tod des Meisters hat offenbar die Arbeit unterbrochen. Auch in zeichnerischer Hinsicht fallen zwei Blätter durch ihren entschieden fremdartigen Charakter aus der Folge heraus, die Nrn. 86 und 90, welche nach Holbeins Fortgang von Basel dort hinzugefügt worden sind. Als Christ. Froschauer im Mai 1531 seine Ausgabe der Bibelübersetzung veranstaltete, muß die ganze Folge, von welcher er 71 Blätter kopierte oder benützte, bereits fertig gewesen sein. Zur vollständigen Herausgabe durch die Gebrüder Trechsel in Lyon, die Besteller der Holzschnitte, kam es jedoch erst im Jahre 1538, und zwar gleichzeitig als ganze Bibel und als Separatausgabe der Holzschnitte mit kurzem lateinischem Text.*)



61. Der Engel zeigt dem Johannes das himmlische Jerusalem.
Holzschnitt von Hans Holbein.

*) Biblia Utriusque Testamenti iuxta Vulgatam Translationem etc. Lugduni apud Hugonem a porta M. D. XXXVIII. Am Schluß: Exeudebant Melchior et Gaspard Trechsel Fratres 1538. — Titel der Separatausgabe: Historiarum veteris Instrumenti Icones ad vivum

Fünfzehn Jahre waren seit dem Beginne der Arbeit verflossen; aus dem jungen Illustrationszeichner für fremde und einheimische Verleger war ein hochberühmter Mann, der Hofmaler des Königs von England geworden; das Einleitungsgebieth, mit welchem die Bilder zum Alten Testamente beim Publikum eingeführt wurden, feiert Holbein als den siegreichen Rivalen eines Jerris, Parrhasius und Apelles. Und in der That, obwohl sich der Meister weder stofflich noch künstlerisch der Bibelbilder als seines ganz selbständigen Eigentums rühmen kann, es bleibt ihm doch das unsterbliche Verdienst, aus den heiligen Büchern des Judentums den echt menschlichen Inhalt herausgeföhlt und ihn durch die schlichte Sprache seiner Kunst zum Gemeingut der Welt gemacht zu haben. Was Dürer für das Neue Testament gethan, schuf Holbein für das Alte. „So ergänzen die beiden Meister einander und haben zusammen die ganze Bibel illustriert“ (Woltmann). Hat



62. Pharaos Untergang. Holzschnitt von H. Holbein.

Holbein auch nicht durchweg die Art der Darstellung und Inszenierung erfunden, wie fein begeisterter Biograph meinte, so wurden doch durch ihn die von der Tradition ererbten biblischen Typen erst zum idealen Abschlusse gebracht. Der Grundton, den er anschlügt, ist nicht der einer erhabenen Poesie, sondern der des volkstümlichen Erzählers. Phantastische Vorstellungen, wie die Visionen der Propheten, gelingen ihm weniger: Ezechiels Tempel ist ein ziemlich nüchternes Architekturbild aus der Vogelperspektive und die vier Ungeheuer des Daniel sind ganz danach geschaffen, um Kinder zu erschrecken. Ergreifend schön sind hingegen alle Vorgänge von einfach gemüthlichem Charakter dargestellt; da tritt Holbeins tiefes Eindringen in den menschlichen Kern der biblischen Erzählung zu Tage; da wirkt er, wie Dürer, völlig im Geiste der Reformatoren. Eine Anzahl der herrlichsten Blätter enthalten nur eine geringe Anzahl von Figuren; mit den einfachsten Mitteln erzielt der Meister die größte Wirkung. Wir nennen Jakob und Rebekka am Bette des sterbenden Vaters, Abrahams Opfer, Pharaos Traum, das liebliche Idyll mit Boas und Ruth, die rührende Gestalt von Samuels Mutter Hanna, den im innigen Gebete zu Gott um Weisheit flehenden Salomo. Aber bisweilen zwingt der Stoff den Künstler auch zur Entwicklung figurenreicher Massen,

expressae. Una cum brevi, sed quoad fieri potuit, dilucida earundem expositione. Lugduni sub scuto Coloniensi. M. D. XXXVIII. Am Schluß: Exceudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres: M. D. XXXVIII. — Neueste Faksimile-Reproduktion der Separat- ausgabe in G. Hirths Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren. IX. Bändchen. München 1884.

und diese gelingt ihm mit gleichem Erfolge. Den glänzendsten Beleg dafür bietet das von uns (Abb. 62) reproduzierte Blatt mit Pharaos Untergang im Roten Meer, zugleich eine der bewundernswertesten Leistungen der xylographischen Technik. Die zahllose Menge zu Fuß und zu Roß, mit den Herden voran, windet sich rechts am Ufer entlang der Ferne zu; unmittelbar hinter den letzten Männern rauschen die Wogen empor, in denen der König und sein Troß verzweifelt mit dem Tode ringen. Die landschaftliche Scenerie macht, wie hier, so auf zahlreichen anderen Bildern einen Hauptreiz der Darstellung aus. Unser zweites Beispiel, der betende Jonas vor Ninive (Abb. 63), ferner das köstliche Bild der aus der Gefangenschaft heimkehrenden Juden, endlich die weite Alpenlandschaft mit dem Heuwagen, dem Schnitter im Korn und der Weinernte im Vordergrunde auf der Scene mit Moses und dem Herrn am Sinai können als die wichtigsten Belege dafür gelten. In der

letzteren Darstellung drückt die Landschaft geradezu das Grundmotiv des Ganzen aus. Denn in den Geboten, welche der ewige Vater dem Moses erteilt, heißt es: „Wenn du dein Land einerntest, sollst du es nicht an den Enden umher abschneiden, auch nicht alles genau aufsameln. Also auch sollst du deinen Weinberg



63. Jonas vor Ninive. Holzschnitt von H. Holbein.

nicht genau lesen, noch die abgefallenen Beeren auflesen, sondern den Armen und Fremdlingen sollst du es lassen.“ Wie Holbein hier sein Bild des gelobten Landes einfach aus der Umgebung eines freundlichen Schweizerdorfes schöpft, so kleidet er die biblischen Vorgänge auch durchweg in das Gewand seiner Zeit und des ihn umgebenden Volkes. Aber er fällt gleichwohl nie aus dem historischen in den rein genrehaften Stil. Im Kostüm wie im Gerät und in der Behandlung der Architektur herrscht eine patriarchalische Einfachheit, wie sie den Urzuständen der Menschheit angemessen ist. Die Gestalten haben die für Holbein bezeichnende schwere Proportionalität mit gedrungenem Körperbau und oft etwas großen Köpfen. Ihre Bewegungen sind von drastischer Lebendigkeit; die nicht mißzuverstehende Klarheit im Ausdruck der Situation bildet den Hauptvorzug sämtlicher Schilderungen. Der Zeichner bedient sich nur des feinen Umrisses und der einfachen Schraffierung; aber er erreicht mit diesen beschränkten Mitteln die reichsten Abstufungen von Schatten und Licht, von Plänen und Werten. Bewundernswürdig ist es, wie nicht selten die den Hauptvorgang begleitenden Szenen durch ganz winzige Figürchen im Hintergrunde dargestellt sind, und zwar mit der größten Bestimmtheit der Formen und Bewegungen (Abrahams Opfer, Jakob und Esau

n. a. m.). Man möchte denken, daß diese Wunderwerke der Kleinkunst mit dem Stift, nicht mit der Feder auf den Stoc gezeichnet seien. Doch fehlt uns darüber die sichere Entscheidung. Die Technik des Holzschnegers erweist sich in den von Lützelburger herrührenden Platten der Kunst des Zeichners vollkommen ebenbürtig, ja bisweilen sogar überlegen, so daß wir manche der Blätter fast noch mehr bewundern wegen der darin bekundeten xylographischen Geschicklichkeit als wegen der Genialität ihrer Erfindung.

Auf gleicher Höhe, technisch wie künstlerisch, steht der mit den Bibelbildern gleichzeitig entstandene und von den Gebrüdern Trechsel in Lyon gleichfalls 1538 herausgegebene „Totentanz.“ Und man kann ihn insofern als den Gipfelpunkt von Holbeins Holzschnittwerk bezeichnen, als hier kein fremdes Element die Einheit der Gesamtwirkung stört, sondern alles in Erfindung, Zeichnung und Schnitt von gleichmäßiger Vollkommenheit ist. Keines seiner Werke ist seinem geistigen Gehalte nach vollstümlicher als dieses; für kein zweites boten ihm die Kunst und die Poesie der vorausgegangenen Jahrhunderte mehr Vorarbeiten und Anhaltspunkte dar*); in keinem anderen zeigt sich gleichwohl sein Genius freier und schöpferischer als hier; er hat in seinen Todesbildern die geistige Arbeit von Jahrhunderten zum künstlerischen Abschlusse gebracht.

Es ist der dem Menschen sich stets aufdrängende Gedanke von der Vergänglichkeit des Irdischen, von der Allgewalt des immer nahen Todes, der hier in bildlicher Gestalt uns vor Augen tritt. Wiederholt sind wir bereits in den Holzschnittwerken und Kupferstichen des 15. und 16. Jahrhunderts, u. a. bei Wolgemuth und A. Dürer, auf ähnliche Bilder gestoßen. Basel besaß in dem Totentanzbilde des Klosters Klingenthal und in einem zweiten verwandten Werke, dem Bilde neben der Predigerkirche, zwei solche Darstellungen aus den vorausgegangenen beiden Jahrhunderten, und das letztere stand dem Künstler stets vor Augen, es hat seine Phantasie beschäftigt, in einigen Motiven sogar direkt beeinflusst. Echt nordisch ist der Gedanke, den Triumph des Todes über alles Lebendige als ein großes Fest aufzufassen, bei dem die Gestalten aus dem Weinhanse zum Tanz aufspielen. So entstand die Vorstellung vom „Totentanz“, der französischen „danse macabre“, als das schauerliche Gegenbild aller Festfreude und Lebenslust, ein Gemisch von schneidigem Hohn und vollstümlich derbem Humor. Paar an Paar, oft vier- und zwanzig und darüber, aus allen Ständen, hoch und niedrig, alt und jung, schlingen den Reigen, begleitet von dem schrillen Pfeifenton und dem Trommelschlag des Totengerippes.

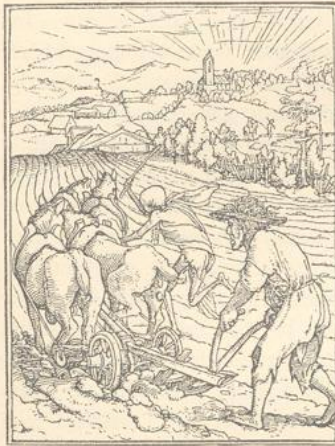
Holbein giebt uns in der ursprünglichen Fassung seines Totentanzes vierzig solcher Bilder. Sie liegen noch in Gestalt von Probedrucken vor, von denen fünf vollständige Exemplare (in Basel, Berlin, Karlsruhe, London und Paris) erhalten sind. Ihre Entstehungszeit ist um 1524—1525 anzusetzen. Die Stimmung der Reformation und der Bauernkriege, die damals auch an die Thore Basels pochten, spricht deutlich aus ihnen, wie Woltmann richtig erkannt hat. In der Lyoner Ausgabe von 1538 ist die Zahl um einen Holzschnitt vermehrt, die Reihenfolge verändert, jedem Blatt oben eine Bibelstelle, unten ein französischer Vers von Gilles Corozet beigelegt; während die Probedrucke eine schöne schwarze Farbe haben, ist der Druck dieser ersten Buchausgabe zart grau, dabei jedoch von der höchsten Klarheit und

*) S. die Litteratur bei Woltmann, a. a. O. II, 241.

Schärfe. Zudem wir hinsichtlich der späteren, bis auf 58 Blätter vermehrten Ausgaben und Nachbildungen auf die Specialwerke über den Meister verweisen, betrachten wir Holbeins „Simulachres de la mort“ nun als Kunstwerk etwas genauer.*) Es sind Blättchen von nur etwa zwei Zoll Höhe und anderthalb Zoll Breite, welche auf diesem winzigen Raum eine Fülle der tiefinnigsten Lebensanschauung umfassen. Die Folge wird eingeleitet durch vier Bilder, welche auch an der Spitze von Holbeins Altem Testament wiederkehren: die Erschaffung des Weibes, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, die ersten Eltern bei der Arbeit. Es ist das Vorspiel des Dramas, das uns zeigt, wie der Tod in die Welt gekommen; auf dem dritten Bilde tritt dieser zuerst auf und spielt den Marsch auf zu der Flucht der Vertriebenen; auf dem vierten hilft er dem Adam einen Wald anroden, und begleitet von nun an den Menschen auf allen seinen Pfaden. Das folgende Bild, die Todesouvertüre, läßt den Grundaccord des schauerlichen Spiels ertönen, das jetzt beginnt. „Wehe, wehe, wehe über die Erdenbewohner“ lautet der oben stehende Text aus der Apokalypse. Schreckgestalten, zum Teil mit Filzhut und Weiberhaube, das Leichentuch um die Lenden, machen die Musik dazu auf Posaunen, Pauken und Drehorgel. Der eigentliche Totentanz, der hieran sich anschließt, besteht aus einer bunten Reihe von dramatischen Szenen, welche mit ergreifender Gewalt den Gleichmacher Tod in allen nur erdenklichen Formen seines Waltens uns vorsühren. Mitten in die Fülle des Lebens werden wir hinein versetzt und sehen, wie dort jeder, mag er noch so hochgestellt und gefeiert, oder elend und beladen sein, von demselben Geschick ereilt wird. Je glanzvoller des Menschen Existenz, je ruhiger und sorgenloser sein Dasein ist, desto plötzlicher und grausamer trifft ihn der Tod. Dieser erscheint in ewig wechselnder Gestalt. Dem Papst tritt er grinsend nahe, während er eben dem ihm die Füße küßenden Könige die Kaiserkrone aufs Haupt setzen will; er unterbricht das gerechte Walten des Kaisers; dem Könige kredenzt er den Todesstrank beim üppigen Mahl; das Bild des in einer Weinlaube sitzenden Cardinals, welchem der Tod den Hut vom Kopfe reißt, während jener den Ablassbrief erteilen will, dient als Satire auf den bestechlichen Richter; bei der Kaiserin im Kreise ihrer Damen macht der Tod sich hoffähig durch die Narrentracht und packt die vor Schreck laut schreiende heftig bei der Hand, das Stundenglas emporhaltend; dem Edelmann hilft es nichts, daß er mit dem Schwerte weit ausholt, gegen das Gerippe zu kämpfen; den gleichneurschen Prediger ergreift der Tod mitten in seiner Rede auf der Kanzel; der verliebten Nonne, die vor ihrem Betpulte knieend zugleich dem Buhlen Gehör giebt, löscht er in Gestalt eines scheußlichen alten Weibes die Kerze aus; er höhnt den Sternseher, schleppt dem Geizhals seine Schätze fort, geleitet den armen lebensmüden Greis dem

*) Der vollständige Titel der Originalausgabe lautet: Les Simulachres & historiees faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes; que artificiellement imaginees. A Lyon, soubz l'escu de Cologne. M. D. XXXVIII. Am Schluß: Excedebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel Fratres. 1538. — S. Die bibliographischen Nachweisungen bei Voltmann, a. a. O. II, S. 174—179. — Neuere Ausgaben von Fr. Rippmann, Berlin, Wasmuth 1879 (auf Grundlage des aus der Nagler'schen Sammlung stammenden vollständigen Exemplars der Probedrucke im Königl. Kupferstichkabinett) und von G. Hirth im X. Bändchen der Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren, München 1884.

Grabe zu, ihm auf dem Hackbrett die Todesmelodie vorklimpernd; entsezt erhebt sich von ihrem Lager die Herzogin, vor sich den Tod erblickend mit seinem Genossen, der zu ihrem Ende die Geige spielt; als Helfer bei der schweren Arbeit erscheint der Knochenmann dem Bauer am Pfluge und treibt sein Gespann dem fernen Dorfe zu, über dem die Abendsonne ihre Strahlen ausbreitet (Abb. 64). Einen versöhnenden Klang bringt das vorletzte Bild mit der Darstellung des Erlösers auf der Weltkugel, zu welchem die Auferstandenen in seliger Erwartung emporblicken. Das Finale bildet „Des Todes Zeichen“, wie die mittelhochdeutschen Dichter sagen, das Wappen des Todes mit grinsendem Schädel und der Sanduhr als Helmzier, links und rechts Mann und Frau in reicher bürgerlicher Tracht, in einigen Zügen an Holbein selbst und seine Gattin erinnernd. „Memorare novissima“ („Gedenke das End“) lautet



64. Der Altermann. Holzschnitt aus
H. Holbeins „Totentanz“.

die Überschrift. — Ein bei allem Ernst echt menschlicher Zug durchdringt das Ganze. Nicht weltferne Transscendenz, nicht wirre Phantastik oder mystischer Tiefsinn geben dem Werke sein Gepräge. Ein scharfer, lebens- und weltkundiger Geist waltet darin; Humor und Satire gesellen sich dazu und reißen dem Wahn, der Lüge, dem trügerischen Schein die Masken ab. Holbeins „Totentanz“ ist keine religiöse Schöpfung im strengen oder vollends im kirchlichen Sinne; aber es lebt in ihm eine tief sittliche Grundanschauung, welche mahnend und läuternd auf das Volksgemüt wirken mußte. Trat es auch im katholischen Frankreich zuerst ans Licht und wendet sich der Urheber der französischen Vorrede auch mit seiner Widmung an die Äbtissin eines dortigen Nonnenklosters, so bleibt es doch ewig ein echtes Kind des Reformations-

zeitalters und ein klassisches Denkmal deutscher Kunst.

Den Bibelbildern und dem Totentanz gehen zwei Folgen von Initialen zur Seite, welche dieselben Gedankenreihen in geistvollen Variationen wiederholen: das Alphabet mit den Bildern des Alten Testaments (Woltmann, Nr. 25) und das Todesalphabet (ebenda, Nr. 252). Namentlich die letzteren erheben sich in der Kraft des Ausdrucks und der Lebendigkeit der Schilderung womöglich noch über das Niveau der größeren Kompositionen und leisten in geschickter Benutzung des winzigen Raumes das Unglaublichste. Sogar die figurenreiche Darstellung des Weltgerichts fügt sich als Zierbild des letzten Buchstabens im Alphabet scheinbar ganz zwanglos in die nur 2 1/2 Centimeter im Quadrat messende Bildfläche ein. Die xylographische Ausführung dieser berühmten Initialen ist gleichfalls das Werk Hans Lützelburgers.

Auch einige der schönsten Einzelblätter entstammen der nämlichen Zeit und Meisterhand. So vor allem die prächtige Titelseinfassung für Bugenhagens Kommentar der Psalmen (v. J. 1524) mit ihren flott und breit gezeichneten Schnörkeln (Woltmann, Nr. 212). Sodann der Buchtitel mit der „Speisung der Viertausend“, ein

Wunderwerk der Kleinkunst mit einer unabsehbaren Menge lebhaft bewegter Figürchen (ebendaf. Nr. 214). Ferner das großartige Blatt mit dem unter dem Kreuze zu Boden sinkenden Christus, das uns nur in einem einzigen Drucke des Baseler Museums erhalten ist (ebendaf. Nr. 193). Endlich die beiden gegen Mißbräuche der Klerisei gerichteten seltenen Holzschnitte: „Christus und das wahre Licht“ und „Der Ablasshandel“ (ebendaf. Nr. 195 und 196; verkleinert nachgebildet Bd. I, S. 237 und 238). Sie sind besonders wichtig als Zeugnisse für Holbeins Verhältnis zur Reformation. Es ist möglich, daß das berühmte große Blatt mit Erasmus im Gehäuse („Erasmus Rotterdamus in ein Ghüs“) gleichfalls in die erste Baseler Epoche Holbeins fällt (ebendaf. Nr. 206; abgebildet nach dem Originalstoc Bd. I, S. 357). Wir sehen da den berühmten Humanisten unter einem reichverzierten Pfeilerbau stehen, mit der Rechten auf den römischen Grenzgott Terminus, sein Sinnbild, gestützt. Stammt das Blatt aus dieser frühen Zeit, so würde es auch von Lützelburger geschnitten sein können, dessen es in jedem Betracht würdig ist. Für den allerdings bedeutend vorgeschrittenen Stil der Ornamentik, in welchem Rumohr eine französische Hand erblicken wollte, bleibt die völlig befriedigende Erklärung noch ausstehend. —

Was Holbein während seines Aufenthaltes in England schuf, hat zu dem Ruhme seines Baseler Holzschnittwerkes nur wenig hinzugefügt und in keinem Punkte die Leistungen seiner Jugendjahre übertroffen. Er geht fast gänzlich auf in der Bildnis-malerei; nebenher laufen köstliche Entwürfe für Kunsthandwerker. Aber ganz unfruchtbar für den Holzschnitt bleiben seine späteren Jahre trotzdem keineswegs. Die erste vollständige englische Übersetzung der Heiligen Schrift, Coverdales Bibel von 1535, ist mit einer Titelrandzeichnung von Holbein geschmückt. Der Stil und die Anordnung der kleinen Szenen, unten durch den thronenden Heinrich VIII. unterbrochen, erinnern lebhaft an Holbeins Kompositionen aus der frühen Baseler Zeit (Woltmann, Nr. 237, mit Abbildung auf dem Widmungsblatte des I. Bandes.) Der Holzschnitt ist das Werk eines Schweizer Xylographen; auch der Druck wurde dort (bei Christof Froschauer in Zürich) besorgt. Dasselbe gilt von dem noch schöneren Büchertitel mit Christi Auferstehung, der uns in einem Probedruck des Münchener Kabinetts erhalten ist (ebend. Nr. 238). Von englischen, noch wenig geschulten Holzschneidern rühren dagegen die drei kleinen Blättchen her, welche Holbein zu den Illustrationen von Crammers Katechismus beisteuerte (ebend. Nr. 197—199). Man kann sie nur als geistreiche, flott hingeworfene Skizzen hinnehmen. Auch das kleine reformatorische Flugblatt mit Christus als gutem Hirten, der Profilkopf des Sir Thomas Wyatt, das reizend erfundene Buchdrucker-signet des Reinhold Wolfe (Woltmann I, S. 400 ff.) gehören in die gleiche Kategorie. Das xylographische Hauptwerk aus Holbeins englischer Epoche ist der große Holzschnitt in Hall's Chronik, deren erste Ausgabe 1548 erschien. Dafür hat wieder ein Baseler Xylograph, der Meister I. F. eintreten müssen, dessen Monogramm am Sockel der Umrahmung steht.*) Die Komposition erinnert in der Anordnung und Verzierung an den „Erasmus im Gehäuse“. Die Hauptdarstellung zeigt den König Heinrich VIII. Rat haltend in einem reich ausgeschmückten Renaissancegemach, mit weit gespreizten Beinen auf einem prächtigen Throne sitzend, umgeben von seinen Räten, die teils

*) Vergl. A. Woltmann, a. a. O. I, 241 und Bögelin, Repert. V, 181 ff.

einander zuflüstern, teils aufmerksam zuhören oder in Nachdenken versunken sind. Das Blatt zeigt in der charakteristisch aufgefaßten Gestalt des Königs, in den ausdrucksvollen Köpfen und Gesten seiner Umgebung und in den meisterhaft gezeichneten Details aller Nebensachen den Künstler auf der Höhe seiner Kraft. — Die Thätigkeit Holbeins für die englische Buchillustration ging an den dortigen Xylographen nicht spurlos vorüber. Wir beobachten zu seinen Lebzeiten einen kurzen Aufschwung. Aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war derselbe schon vorbei. Erst die neueste Zeit hat bekanntlich den national-englischen Holzschnitt zur Blüte gebracht.

4. Andere schweizerische, rheinische und süddeutsche Künstler.

a. Urs Graf und seine Landsleute.

Als Holbeins Gestirn am Kunsthimmel Basels aufging, standen an demselben zahlreiche kleinere Lichter, denen an dem Glanze der schweizerischen Holzschnidetechnik und Buchillustration ihr bescheidener Anteil gebührt. Auch die Geschichte des Kupferstichs erfährt aus diesem Kreise ihre Bereicherung.

Die namhafteste einheimische Persönlichkeit des Baseler Künstlerkreises vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ist der Goldschmied, Münzstempelgraveur und Formschneider Urs Graf aus Solothurn (ca. 1487 — ca. 1529). Er stand 1507 in Zürich bei einem Goldschmied Leonhard Tüblin in Arbeit und scheint sich einige Jahre später in Basel niedergelassen zu haben, wo wir ihn seit 1509 für dortige Buchdrucker thätig finden. *) 1511 verheiratet er sich und wird ein Jahr später Baseler Bürger. Aber zum ruhigen, ehrsamem Leben scheint seine Natur wenig geeignet gewesen zu sein. Wiederholt geht aus den Gerichtsprotokollen der Stadt hervor, daß er in allerhand unsaubere Händel verwickelt war; vor allem scheint er dem Raufen und Reiskaufen sehr zugethan gewesen zu sein: sein Name findet sich auf der Liste der Bürger, welche gegen der Ratsherren Verbot 1515 mit dem schweizerischen Heere gegen Franz I. zu Felde zogen und an der mörderischen Schlacht von Marignano Teil nahmen. Ein wilder, frivoler Zug geht denn auch durch seine Kunst, und mit ebenso viel Sachkenntnis wie Behagen schildert er durch Pinsel, Stift und Feder das wüste Treiben und Gebaren der Landsknechte mit ihrem Gefolge von liederlichen Dirnen und Tröfhuben. Er ist einer der ersten, welcher die Tracht und Bewaffnung der wilden Kriegesgesellen mit den breiten härtigen Gesichtern, dem phantastisch geschlitzten Kostüm, dem langen Spieß und mächtigen Zweihänder, in derb charakteristischer Weise dargestellt hat. Daß Urs Graf auch für die Rehrseite dieser lärmenden Welt ein offenes Auge hatte, mag der in unserer Tafel reproduzierte Holzschnitt „Der Tod und die Landsknechte“ (Hs, Nr. 280: Der lauernde Tod) veranschaulichen. Im Vordergrund stehen zwei der üppigen Gestalten in ihrer vollen Pracht; daneben im

*) Ed. Hs in Raumanns Archiv XI, 81 ff. und insbesondere in Jahrb. f. Kunstwiss. V, 257 ff. und VI, 145.



Der Tod und die Landsknechte. Holzschnitt von Urs Graf.
 (Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)

Graf zeigt eine Schöne mit ihrem Hündchen. Darüber hat in den Zweigen eines dünnen Baumes Freund Hein sich niedergelassen und zeigt grinsend auf das Stundenglas mit dem Raben, das er mit der Linken hält. Am Baumstamme sehen wir das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1524. Im Hintergrunde dehnt sich eine liebliche Landschaft mit See, Gebirg und zahlreichen Baulichkeiten aus. Diese Landschaften, meist von ausgesprochen schweizerischem Charakter, nicht selten mit gewissen Anklängen an Dürer, bilden einen besonderen Reiz der Blätter Urs Grafs. Außer dem Nürnberger Meister, dessen „Maria auf der Rasenbank“ (B. 34) er in Kupferstich kopierte, hat in jungen Jahren besonders Martin Schongauer mächtig auf ihn eingewirkt. Sein Stecherwerk weist mehrere Nachbildungen von Blättern des Kolmarer Meisters auf. Auch in seinen frühen Holzschnitten ist dessen Einfluß zu spüren, z. B. in der für Knoblauch in Straßburg gezeichneten „Passion“, welche überhaupt für die Studienzeit und für das allmähliche Heranwachsen der Kraft Urs Grafs von Interesse ist. Eines der fünf und zwanzig Blätter dieser Folge hat sich als von dem Meister Johann Wechtlin von Straßburg gezeichnet erwiesen. Die Ausfuhrung der übrigen fällt in die Jahre 1503—1506. Um diese Zeit pflegt Urs Graf seine Werke mit den getrennten Initialen seines Namens: **VG** **VG** **V. G** zu bezeichnen. Später treten dafür die verschiedenen Formen des verschlungenen Monogramms ein, bisweilen unter Hinzufügung der Vorabkürze, um den Kupferstecher anzudeuten:



Aus der großen Menge der Werke Urs Grafs, welche an Stichen, Kiellen, Einzelholzschnitten und Buchillustrationen, nebst Titeln und Initialen, gegen 400 Nummern umfassen, sei zunächst noch die Folge von vierzehn Holzschnitten zu den berühmten Berner Jezerhändeln hervorgehoben. Der Meister schildert in drastischer Weise den frechen Mönchsbetrug mit dem Bruder Hans Jezer, aus dem die Oberen des Berner Dominikanerklosters einen neuen Heiligen machen wollten, und illustriert alle Phasen des Prozesses, den man gegen die Urheber anstrebte, bis zu deren Flammentod auf dem Scheiterhaufen mit grausamer Naturwahrheit. — Unter den Baseler Druckern, für welche Graf tätig war, begegnen uns natürlich die Namen aus Holbeins Kreise wieder. 1509 zeichnet er für Adam Petri fünf und neunzig kleine Holzschnitte zu der Postille (Predigtammlung) des Guilielmus und entwirft 1511 für denselben Verleger die sechzehn vortrefflich gezeichneten Blätter zum Leben des heil. Beatus („Sant Batten“). Amerbach, Petri und Froben gemeinsam geben in demselben Jahre die Konstitutionen und Dekretalen der Päpste Clemens V., Bonifaz VIII. und Gregor IX. heraus. Dafür zeichnet Graf einen großen Titelholzschnitt mit der Gestalt des thronenden Papstes (der in den drei Büchern nur den Namen wechselt), eine seiner gelungensten Kompositionen. Auch für die bei Petri 1519 und 1520 erschienenen Predigten Luthers hat er einige Blätter geliefert, und in den letzten Lebensjahren auch mit Straßburger Druckern Verbindungen angeknüpft. — Das Ornamentale in den Buchverzierungen Urs Grafs zeigt, wie groß der durch Holbein herbeigeführte Fortschritt war: es ist ohne jeden Reiz und jede Feinheit, ein äußerliches Nachsprechen aufgegriffener Formen. Der Künstler scheint den Mangel seiner Phantasie durch

Freiheit haben verdecken zu wollen. Manche seiner Titelbordüren und Zierleisten sind von so cynischer Nacktheit der Erfindung, daß wir uns nicht genug wundern können über die Harmlosigkeit, mit welcher man damals derartige Bilder auf Büchern des ernstesten gelehrten Inhalts dem Publikum zu bieten, ja selbst dem Papste zu dedicieren wagte. Als ein Beispiel für viele diene die Titelseinfassung von 1519 mit Pyramus und Thisbe, dem Urteil des Paris, dem Zauberer Virgil u. a. (Butsch, Bücherornamentik, Taf. 99).

Ein Meister von verwandter, aber höherer Bildung und Geschmacksrichtung ist Nikolaus Manuel Deutsch von Bern (c. 1484—1530). Er zeigt sich als Dichter und Künstler wie als Staatsmann und Krieger vielgewandt, nahm regen Anteil an dem geistigen Leben seiner Vaterstadt, gehörte zu den Stützen der schweizerischen Reformation.*) Seine Denkungsweise war ernster, seine Empfindung feiner als die seines derben Baseler Zeitgenossen. Aber in der Stoffwahl und Behandlung ihrer Bilder und Zeichnungen waltet ein gemeinsamer Zug. Über Nik. Manuels Zeichnungen, von denen besonders viele für Glasgemälde bestimmt waren, bietet das Baseler Museum den reichsten Überblick. Auch er schließt sich an Dürer an und erfährt später Einwirkungen von Hans Baldung, besonders von dessen Hellbunkelschnitten. Besonders tief sind jedoch alle diese Anregungen nicht gegangen. Die zehn Holzschnitte, die wir ihm mit Sicherheit zuschreiben dürfen (B. VIII, 468 ff.), stellen die klugen und die thörichten Jungfrauen dar und fallen sämtlich in das Jahr 1518. Wir geben davon (Abb. 65) ein Beispiel, das außer dem Datum auch das charakteristische Monogramm des Künstlers zeigt. Die Damenwelt, die uns Manuel hier schildert, besonders in den fünf Blättern der „thörichten“ Jungfrauen, — die unsrige ist die zweite aus der Reihe der „klugen“ — trägt in Kostüm und Haltung völlig das Gepräge der Zeit. Bald glauben wir eine vornehme Dame in der reichen Berner oder Baseler Modetracht, häufiger aber noch eine jener lockeren Kurtisanen oder Marketenrinnen vor uns zu haben, welche den eidgenössischen Kriegern das Lagerleben versüßten. Auch hier, wie auf den Blättern des Urs Graf, haben die landschaftlichen Hintergründe mit Schweizer oder Schwarzwälder Motiven einen ganz besonderen Reiz. Die technische Ausführung der Holzschnitte ist vortrefflich. In späteren Jahren hat Nikolaus Manuel auch mehrfach zu seinen satirischen Dichtungen die Titel gezeichnet und zwei dieser Entwürfe sind uns erhalten. Was Passavant (B. = Gr. III, 434) ihm an Buchvignetten und Bordüren sonst noch zuschreiben will, ist von zweifelhafter Provenienz.

Nikolaus Manuel hatte drei Söhne und drei Töchter. Einer der Söhne, Hans Rudolf Manuel, folgte der künstlerischen Laufbahn seines Vaters und lieferte gleichfalls zahlreiche Zeichnungen für Glasgemälde und Holzschnitte, welche dem Stile der Kompositionen des Vaters äußerlich nahe kommen, aber an Genialität weit hinter ihnen zurückstehen. Der größte von ihm gezeichnete Holzschnitt stellt in sechs Blättern (zusammen 116 × 46 cm groß) die Schlacht von Sempach dar (Baseler Sammlung). Mehrere kleinere Blätter geben Einzelgestalten von Eidgenossen in kriegerischer Tracht.

*) Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. Von Dr. Berthold Haendke. Frauenfeld 1889; Ed. His, Gaz. de Beaux-Arts, 1890, Oct. p. 311 ff., wo auch die ältere Litteratur über den Meister ihre Würdigung findet.



65. Eine der klugen Jungfrauen. Holzschnitt von Nikolaus Manuel.

Auch ein Teil der Illustrationen von Sebastian Münsters Kosmographie rührt von Hans Rudolf Manuel her. Die Holzschnitte tragen fein aus den Anfangsbuchstaben H. R. M. D. zusammengesetztes Monogramm. *)

Hans Leu von Zürich ist neuerdings für eine Anzahl von Holzschnitten in Anspruch genommen worden, welche das Zeichen H. L. tragen und zum Teil früher dem Dürer zugeschrieben wurden. **) Hans Fries von Freiburg und die übrigen tüchtigen schweizerischen Maler dieser Epoche sind bisher als Kupferstecher und Holzschnittzeichner nicht nachgewiesen; auch über manchem der gleichzeitigen Monogrammisten, z. B. über den Meistern N. H. H. und V (B. VII, 547 ff., Woltmann, Gesch. d. deutsch. Kunst im Elsaß, S. 272 und Muther a. a. O. S. 267), liegt noch völliges Dunkel. In der Buchillustration wirken bis gegen die Mitte des Jahrhunderts die Holbeinschen Traditionen fort. Seine Holzschnitte werden immer von neuem reproduziert, von namenlosen Schülern nachgezeichnet und umgebildet.

b. Der Straßburger Holzschnitt bis auf Johann Wechtlin.

Wir haben bereits am Schlusse des ersten Abschnitts dieser Darstellung der Straßburger Buchillustration in Kürze gedacht. Hier muß nun etwas eingehender davon gehandelt werden, weil mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts auch dort künstlerische Persönlichkeiten von selbständiger Kraft in die Entwicklung eingreifen.

Die Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß steht in altem, innigem Verbande mit der schweizerischen und der schwäbischen Schule. Straßburg und Basel arbeiteten gemeinsam an dem Fortschritte des geistigen Lebens der Nation; der Humanismus fand hier wie dort den günstigsten Boden; die jüngeren Vertreter desselben werden nach Luthers Auftreten die entschiedensten Anhänger der Reformation. Das alles drängt zur Entwicklung des Buchdrucks und fördert zugleich die gedruckte Illustration. Wir lernten Sebastian Brant in seinem Wirken für das illustrierte Buch in Basel und Straßburg kennen. An ihn reiht sich Johann Geiler von Kaisersberg, der berühmte Prediger am Straßburger Münster, der für seine volkstümliche Beredsamkeit in dem gedruckten Worte den wirkungsvollsten Bundesgenossen erkannte und pflegte. Dazu kommen die Bahnbrecher der Naturwissenschaften, ein Hans von Gerßdorf und Otto Brunfels, welche für ihre chirurgischen Werke und Kräuterbücher die Hilfe des Holzschnittes in Anspruch nehmen. Endlich die Satiriker im Stile des „Narrenschiffs“, wie der Franziskaner Johannes Pauli mit seinen Schwänken („Schimpf und Ernst“ 1522), und der pfäffische Kolterer gegen die Reformation, Thomas Murner.

Die Straßburger Buchdrucker haben sich dieses regen Treibens mit Erfolg zu bemächtigen gewußt. Neben Johann Grüninger, dessen oben (S. 81) kurz gedacht wurde, entwickelten besonders Bartholomäus Kistler, Matthias Hupfuff, Johann Knobloch und Johannes Schott eine höchst rührige Thätigkeit in

*) Gaendcke a. a. O. S. 115—116.

**) Pass. P.-Gr. III, 340; Hirth u. Muther, Meister-Holzschnitte, Taf. 112 u. 113. Vergl. auch des Letzteren Bücher-Zu. S. 225 und Bögelin, Neujahrsbl. d. Stadt-Bibliothek in Zürich, 1873, 1879—1882.



Symbol des Todes. Zweifarben-Holzschnitt von Hans Wedtlin.
(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)

der Herstellung sowie auch im Vertrieb illustrierter Bücher und Einzelholzschnitte. *) Die Blütezeit dieser Offizinen dauerte bis in das dritte Dezennium des Jahrhunderts. Speziell mit der Grüningerischen Druckerei scheint eine große Holzschneiderwerkstatt verbunden gewesen zu sein, welche für den umfassenden Bedarf des Besitzers, nebenher aber auch für andere Drucker arbeitete. Grüninger hat offenbar dem weitverbreiteten Unfug entgegenwirken wollen, daß die vorhandenen Holzstöcke unzählige Male wieder abgedruckt und kopiert würden. Es finden sich nur verschwindend wenige Ausnahmen solcher Wiederholungen seiner Illustrationen. Andererseits verwendete er auch nur in seltenen Fällen Holzschnitte fremder Drucker für seine Bücher. Allerdings war es deshalb um den künstlerischen Wert der von ihm erzeugten Holzschnittware im allgemeinen noch durchaus nicht gut bestellt. Seine Illustrationen haben einen fabrikmäßigen Charakter. Sie zeigen einen bestimmt ausgeprägten Stil, der aber nicht der Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit, sondern technische Tradition ist. Der stecherische Zug, die Anlehnung an die Schule M. Schongauers, welche den Straßburger Illustrationen vom Ende des 15. Jahrhunderts ihr Gepräge verlieh, macht sich auch in den Druckwerken Grüningers aus den beiden ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts noch bemerklich. Die Stileigentümlichkeiten des Kolmarer Meisters werden nicht nur in Form und Ausdruck von dem Zeichner nachgebildet, sondern auch die xylographische Behandlung folgt in bewußter Weise dem Verfahren des Kupferstechers. Sie bedient sich mit Vorliebe zarter, dünner, eng gezogener Linien; hier und da wird auch Kreuzschraffierung angewandt. Allmählich wird auf diese Weise eine bewundernswürdige Zartheit und Feinheit der Form erreicht und in den vollkommensten Leistungen sogar farbiger Reiz und eine gewisse Geschlossenheit des Tons erzielt. In der letzten Periode von Grüningers Druckerthätigkeit bemerken wir das Einsinken in einen freieren und markigeren Holzschnittstil, welcher den Übergang zu der zweiten Epoche der Straßburger Buchillustration bildet. Bevor wir dieselbe charakterisieren, sei nur ein Wort über die wenigen Meisterzeichen eingefügt, welche wir auf Straßburger Formschnneider beziehen dürfen (Muther, a. a. O. S. 214—219; Kristeller, a. a. O. S. 47). Einer der tüchtigsten darunter war der Monogrammist *Et* (von Nagler, Monogr. II, S. 649 auf Erhard Schlicht gedentet), von welchem vier Holzschnitte in Grüningerischen Druckwerken herrühren, u. a. das interessante Titelblatt vor dem „Traktat über die Wildbäder“ von Laurentius Phries (1519). Mit großer Wahrscheinlichkeit ist aus der Grüningerischen Werkstatt auch der ausgezeichnete Xylograph hervorgegangen, welcher uns als Meister *Jakob* von Straßburg in Venedig begegnet. **) Seine Arbeiten tragen ganz das geschilderte, vorwiegend stecherische Gepräge. Es sind drei prächtige Holzschnitte nach oberitalienischen Meistern: erstens eine große friesartige Komposition in zwölf Blättern, den Triumph des Cäsar darstellend, aus der Schule des Mantegna, v. J. 1503, zweitens eine allegorische Darstellung mit der Inschrift „Istoria Romana“ und der Bezeichnung „Opus Jacobi“, gleichfalls der Richtung des Mantegna zugehörig, drittens die herrliche thronende

*) Detaillierte Nachweisungen bei Dr. Paul Kristeller, Die Straßburger Bücher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts. Beiträge z. Kunstgesch. N. Folge. VII. Leipzig 1888. 8.

**) Passavant, P.-Gr. I, 133 ff.; Fr. Sippmann, Jahrb. d. Königl. Preuß. Kunstsaml. V, 189 ff. mit Abbildung der oben erwähnten „Istoria Romana.“

Madonna mit den Heiligen Rochus und Sebastian nach Benedetto Montagna, bezeichnet auf zwei Täfelchen: „Benedictus pinxit“ und „Jacobus fecit“ in deutlicher Unterscheidung des Malers und des Xylographen.*) Die vergleichende Prüfung der drei Blätter ergibt, daß Meister Jakobs in streng zeichnerischer Schulung herangebildete Technik sich vortrefflich dazu eignete, sowohl die monotone Strichbildung der Mantegnaesken Schule als auch die den Formen sich inniger anschmiegende Weise des Montagna stilgetreu wiederzugeben.

Allmählich bereitete sich nun aber, wie gesagt, auch in Straßburg der Übergang zu einer freieren, mehr holzschnittmäßigen Behandlung der Schnitte vor. Imitierte man früher die Technik des Stichels, so zeigt nun jeder Strich den Zug des Schneidemeßers im Holze. An die Stelle der feinen, engen Strichlagen der älteren Schule treten die breiten, dicken, weitgezogenen Schraffierungen, wie sie in dem Nürnberger und Augsburger Holzschnitt aus der Schule Dürers und Burgkmairs ihre Ausbildung erfahren hatten. Namentlich die Druckwerke von Kistler, Hupfuff, Knoblauch und Johann Schott liefern die Belege für diese Wahrnehmung. Sie und andere elsässische Firmen beschäftigen wiederholt auch Zeichner anderer Schulen: Urs Grafs Erstlingswerk, die oben besprochene Passion von 1506, erschien in Straßburg bei Knoblauch; Hans Schäußlein zeichnete für die Offizin Thomas Anshelms in Hagenau die 47 schönen Holzschnitte seines Evangelienbuches (1516). Aber vor allem entscheidend für den freieren Aufschwung des Holzschnitts im Elsaß war das Auftreten einer Persönlichkeit von höherer Natur, des Straßburger Malers und Formschneiders Johann Wechtlin. Mit ihm gelangt die Renaissance in ihrer frischen Jugendkraft und Formenschönheit auch hier zum vollen Durchbruch.

Johann Wechtlin (Wächtlin) ist uns fast nur durch seine Werke bekannt.***) Biographische Notizen über ihn finden sich äußerst spärlich. Er war der Sohn eines gleichnamigen Geistlichen, wie wir aus der vom 16. November 1514 datierten Urkunde erfahren, die seine Aufnahme in die Straßburger Bürgerschaft bekundet. Schon zwei Jahre später tritt er als einer der sieben „Ehrbarn“ seiner Zunft auf, welche am 9. Juni 1516 eine neue Meisterstückordnung durchsetzten.***) Ein dadurch entstandener Zwist mit Hans Hage, der sich den Satzungen nicht fügen wollte, ward durch Schiedsspruch vom 21. Oktober 1517 beigelegt. Auch 1519 tritt er noch einmal in einem Zunftstreit zwischen den Malern und den Goldschmieden der Stadt hervor. Die Zeugnisse über seine künstlerische Tätigkeit beginnen mit dem Jahre 1506. Da nimmt er Teil an Knoblauchs erwähnter Holzschnitt-Passion, deren Bilder im übrigen von Urs Graf herrühren. Wechtlin zeichnete dafür das Blatt der „Auferstehung“. Vom Jahre 1508 datiert Johann die Folge der 30 Holzschnitte zu Knoblauchs „Leben Christi“

*) Verkleinerte Nachbildung bei Henri Delaborde, La gravure en Italie avant Marc-Antoine, pag. 231.

**) Passavant, P.-Gr. III, 327 ff.; L. Schneegans in Naumanns Archiv, II, 148; A. Woltmann, Gesch. d. deutsch. Kunst im Elsaß, S. 273 ff.

***) In der Urkunde heißt es: „Die Ehrbarn der Meisterschaft des Mallerhandtwerks bei uns, nemlich Hans von Mez, Peter Schwin, Hans Hebell von Lorch, den man nennt Hans von Zabern, Hans Wächtle, Beltin Hupffell, Erhardt Schlißloc und Hans von Francfort unser Bürgern.“

(vervollständigt aus U. Grafs Passion und von des letzteren Hand mit einem Titel versehen). Auf einer späteren undatierten Ausgabe mit lateinischen Versen von Chelidonium lesen wir den Namen des Künstlers („cum figuris artificiosissimis Joannis Vuechtelin“). Unter seinen Holzschnitten profanen Gegenstandes zählen zu den merkwürdigsten die drei anatomischen Abbildungen in dem 1517 bei Johann Schott in Straßburg gedruckten „Feldtbuch der Wundtarkney“ von Hans von Gerßdorf, von denen die zwei ersten in Folio gleichzeitig auch als fliegende Blätter erschienen.

Diese tragen in gereimten Unterschriften Wechtlins Namen. Vergleicht man die übrigen Illustrationen des Buchs mit den anatomischen Bildern*), so ergibt sich, daß alle von Wechtlin gezeichnet sind. Man findet darunter die verschiedensten Darstellungen interessanter Operationen, Werkzeuge u. dgl., und gegen den Schluß einen der besten Holzschnitte des Meisters: einen heil. Antonius, zu dem ein Lahmer um Behütung vor seinem „schweren Brunst“ (dem Antoniusfeuer, einer bössartigen Rose) fleht.

Wir dürfen Wechtlin zugleich als den Holzschnneider der von ihm gezeichneten Blätter betrachten. Er bildet eine Ausnahme von der damals herrschenden Regel und folgt den Gebräuchen der früheren Zeit, die sich in Straßburg überhaupt lange aufrecht hielten. (Krißler, a. a. O. S. 4.)

Besonders charakteristisch für Wechtlins kunstgeschichtliche Stellung sind die von ihm gezeichneten Titelleinfassungen und sonstigen ornamentalen Umrahmungen. In einigen derselben lebt noch der Geist der Spätgotik, während andere die edelste Frührenaissance zeigen. Wir geben in Abb. 66 ein Beispiel der ersteren Art in der Titelfordüre zur „Summa angelica“ des R. Beck v. J. 1515, nach Butsch, Bücherorn. Taf. 70.**). Das knorrige Astwerk, von Wein umrankt, mit spielenden Kindern und allerhand Getier, erinnert an Dürers ornamentale Kompositionen. Den reinen Renaissancestil atmet dagegen das schöne, auf unserer Tafel wiedergegebene Hellschwarzblatt mit dem Totenkopf: zierliches Flächenornament steigt an den beiden seitlichen Pilastern empor; zwischen den Putten, welche auf dem verkröpften Gesimse sitzen, erhebt sich ein venetianischer Halbbrunnengiebel mit Muschelverzierung.

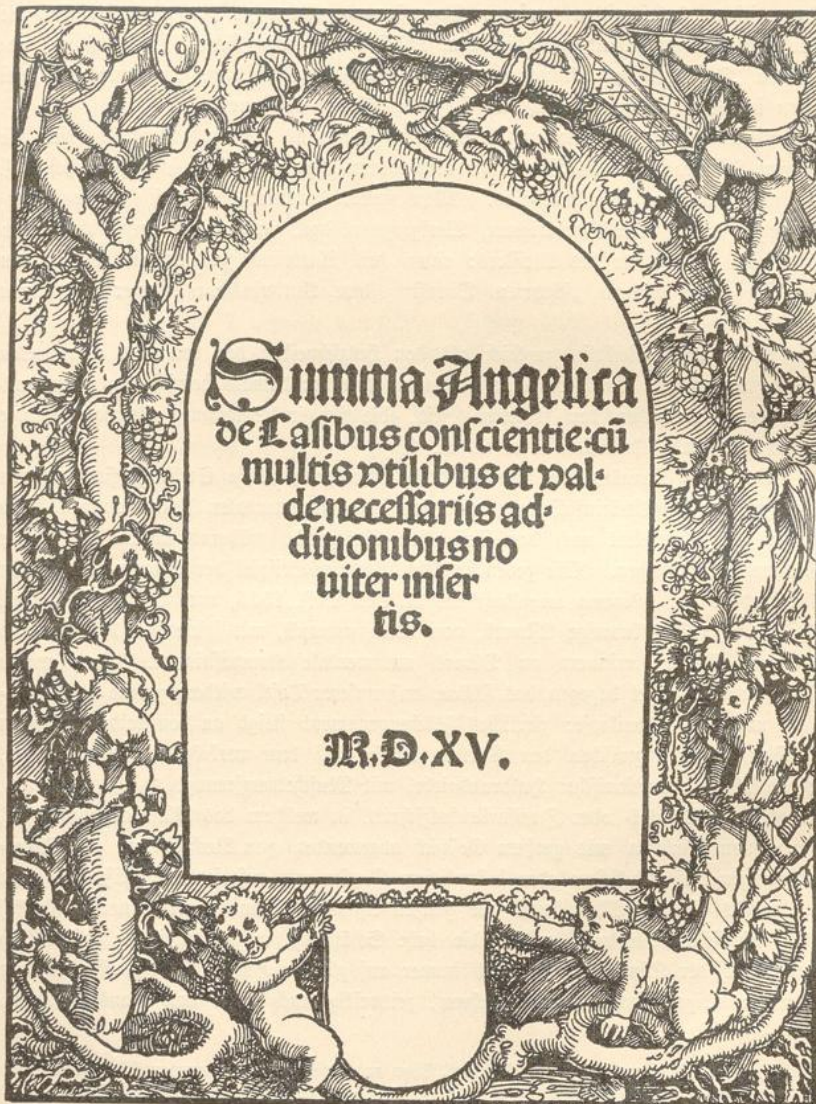
Der Hellschwarz- oder Zweifarbenholzschnitt, in welchem das Blatt ausgeführt ist, wurde von Wechtlin mit großem Geschick angewendet, zur Nachahmung von Federzeichnungen auf bläulichem oder bräunlichem Papier mit aufgesetztem Weiß, wie man sie damals liebte. Man kennt im ganzen elf solche Schnitte von seiner Hand.***) Ihre technische Vollendung erklärt die hohe Schätzung, in der sie stehen. Stilistisch erweist sich der Künstler darin nicht immer auf gleicher Höhe. Er hat offenbar von Dürer mächtige Einwirkungen erfahren, zeitweilig auch wohl von Hans Baldung.

*) Über die Einzelheiten derselben vgl. Choulant, botanische und anatomische Abbildungen des Mittelalters, in Naumanns Archiv, III, 272 ff. und 324 ff.

**) C. Schmidt, Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker zu Straßburg, S. 137.

***) Bartsch, VII, S. 449, Nr. 1–10; Pass. S. 334, Nr. 57; H. Voedel, Des Straßburger Malers und Formschnidders Johann Wechtlin, genannt Pilgrim, Holzschnitte in Clairobscur, nebst Bemerkungen über die Erfindung desselben und einem Briefe von Sohmman. Leipzig, R. Weigel. 1863. Fol.

Sein Studium des Nackten, seine Versenkung in die landschaftliche Natur treten vielfach in ansprechender Weise hervor. Aber es fehlt der starke persönliche Zug, um



66. Titelseinfassung zur Summa Angelica. Holzschnitt von Johann Wechtlin.

diesen Elementen ihr einheitliches Gepräge zu verleihen. Eine von Wechtlins gelungensten Kompositionen ist die Madonna im Garten (B. 2), die unsere Tafel wiedergibt. Das Stück Rasen mit den spielenden Häschen, dem pickenden Vogel, dem



Die heil. Jungfrau im Garten. Zweifachen-Bildnis von Hans Wodkin.
(Stein, fragl. Kupferstich).

Wein und den sonstigen hübschen Einzelheiten, vornehmlich aber der Ausblick auf die Meeresbucht und ihre felsigen Gestade geben dem Bilde der heil. Jungfrau einen idyllischen Reiz und entschädigen uns für die Leerheit ihres Antlitzes und manche sonstigen Mängel. — In einem zweiten Marienbilde, der Madonna in der Nische (B. 3), tritt der Einfluß der venetianischen Renaissance als der herrschende Zug hervor. — Der sitzende Orpheus, dem die Tiere lauschen (Bd. 8), hat wieder nur den Wert eines landschaftlichen Stimmungsbildes. — In Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ gemahnt der durch den Wald dahinreitende Gewappnete mit seinem Fußknecht zur Seite (B. 10). Doch wird auch hier jede tiefere Innerlichkeit vermißt: die poetische Vision verwandelte sich in einen einfachen Ausschnitt aus der wirklichen Welt.

c. Hans Baldung Grien und andere Rheinländer.

Was ihm an innerer Wahrheit und Poesie gebrach, das wurde dem Straßburger Bilddruck durch das Eingreifen des großen Meisters zu teil, dessen Name über diesem Abschnitte steht. Die Zeitgenossen stellten ihn in gleiche Höhe mit Dürer, Holbein und Cranach. Wie sehr Dürer ihn schätzte, beweist die oben erwähnte Thatsache, daß er Hans Baldungs Holzschnitte mit nach den Niederlanden nahm, um sie dort mit seinen eigenen an den Mann zu bringen. Die Locke Dürers, die wir noch besitzen, befand sich als Zeugnis ihrer Freundschaft einst in Baldungs Hand. Selbstverständlich ging ein Hauch von Dürers Wesen in die Kunst des nur um wenige Jahre jüngeren Genossen über, und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß dieser als Schüler oder Gehilfe eine Zeitlang in der Werkstatt des Nürnberger Meisters gearbeitet hat. Außerdem scheint insbesondere Mathias Grünewald von Aschaffenburg bestimmenden Einfluß auf Hans Baldung ausgeübt zu haben. Aber in diesem lebte vor allem ein eigenartiger Künstlergeist. Er offenbart sich am glänzendsten in seinen Gemälden und Zeichnungen; er findet auch in seinen Kupferstichen und zahlreichen Holzschnitten einen charakteristischen Ausdruck.

Aus einer schwäbischen Familie stammend und um 1476 geboren, siedelte sich Hans Baldung im Jahre 1509 in Straßburg an, wie das Bürgerbuch anzeigt. Über seine früheren Aufenthaltsorte fehlen die bestimmten Zeugnisse. Sechs Jahre lang (1511—1517) finden wir ihn zu Freiburg i. Br. thätig. Dann aber kehrt er zu dauerndem Aufenthalte nach Straßburg zurück, erwirbt dort von neuem das Bürgerrecht und stirbt als Ratsherr der Stadt 1545.*)

Die Kupferstiche Hans Baldungs belaufen sich kaum auf ein halbes Duzend; an Holzschnitten, die er gezeichnet, kennen wir dagegen mehr als anderthalb Hundert. Von den Stichen trägt einer („Der lüsterne Alte und das Mädchen“, Eif. 3) außer dem Monogramm  das Datum 1507, und auch die übrigen scheinen sämtlich in des Meisters frühere Jahre zu fallen. Sie haben noch viel von der lockeren, feinstreichen Technik des 15. Jahrhunderts und zeigen uns den Künstler mehrfach in

*) O. Eisenmann in *Zul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon*, II, 617 ff.; A. Woltmann, *Deutsche Kunst im Elsaß*, 278 ff. — In Aussicht steht eine Monographie über den Meister von R. Stiaffny.

entschiedener Abhängigkeit von A. Dürer. In dem großen, mit Recht vor allen gerühmten Blatte „Der Stallknecht“ (Eis. 2) kommt Baldung „in vollendeter Technik seinem Vorbilde Dürer am nächsten“. Von höchster Schönheit und Seltenheit ist ferner das kleine runde Blättchen mit dem Schmerzensmann (Eis. 1). Die Eigenart von Baldungs Empfindung und Kompositionsweise zeigt am bestimmtesten der „Heil. Sebastian“ (Eis. 4). Er steht, nur lose mit den Armen an den Baum gebunden, in kraftstrophender Jugendfülle da, kühn und mit fast herausforderndem Blick sein Schicksal erwartend.

Dieses Kraftgefühl, zu derber Grobschlächtigkeit gesteigert, spricht auch aus den meisten Baldungschen Holzschnitten. Es wird vielen Betrachtern ein nicht immer angenehmer Anblick sein. Denn der gewaltigen Fülle und Energie geht kein entwickelter Schönheitsinn mitbernd zur Seite. Aber wer tiefer eindringt, erkennt bald, daß er es nicht nur mit einer starken, sondern auch mit einer aufs gediegenste durchgebildeten Künstlernatur zu thun hat. Man kennt Baldung aus seinen Gemälden als einen so tüchtigen Zeichner mit Pinsel und Stift, daß über manchen seiner Werke heute noch von alters her der Name Dürer schwebt. Dieselbe zeichnerische Meisterschaft bewährt er natürlich auf der Holzplatte. Sie zeigt ihn uns als einen souveränen Kenner der Natur, als den schärfsten Beobachter und rücksichtslosesten Enthüller ihrer Wahrheit, freilich ohne jeden Idealismus, dafür aber mit Gemüt, mit Sinn für Humor, mit einem kühnen Drang ins Phantastische und Malerisch-Stimmungsvolle.

Der letzteren Richtung seines Talents entsprach am besten die Hellsunkeltechnik, in welcher von Baldung einige der merkwürdigsten Holzschnitte der damaligen Zeit existieren. In erster Linie das großartige, in drei Farben gedruckte Blatt mit den „Drei Hergen, die sich zum Sabbath vorbereiten“ (Eis. 140), welches auf unserer Tafel in Verkleinerung wiedergegeben ist. Am Baumstamm, unter dem Ast, an welchem das Täfelchen mit dem Monogramm hängt, liest man die Jahreszahl 1510. Schon Sandrart hebt das Blatt rühmend hervor und Woltmann sagt von ihm treffend: „Eine wilde, aber mächtige und kühne Phantastik offenbart sich hier, die an ähnliche Erfindungen Dürers erinnert, aber fast über sie hinausgeht. Wenige Kunstwerke der Zeit sind so geeignet, wie dieses, uns einen Einblick in die Nachtseite der deutschen Phantasie zu gewähren; es ist vollstümlich seinem Stoffe nach, aber zugleich dämonisch.“ — Daß der Straßburger dem Nürnberger Meister auch im Gebiete der hohen und von tragischem Ernst erfüllten Kunst bis zur Verwechselung nahe kam, zeigt der große, von uns gleichfalls verkleinert reproduzierte Zweifarbenholzschnitt „Christus am Kreuz“ (Eis. 13), der auf Grund eines gefälschten Monogramms von Bartsch als Nr. 57 dem Werke Dürers eingereiht wurde, bis man seinen wahren Urheber erkannte.*) Der Adel der Typen, die Tiefe der Empfindung und die meisterhafte Durchbildung des Nackten wie der Gewandung machen es erklärlich, wie die Täuschung sich so lange halten konnte. — Von den sonstigen Hellsunkelschnitten Hans Baldungs müssen noch besonders hervorgehoben werden: der Sündenfall (Eis. 3) und das reizende Idyll der lebenden Madonna am Baumstamme mit den spielenden Engeln in „anmutiger, echt

*) Thausing, in Jahns Jahrb. f. Kunstwissensch. II, 211 ff.

elsässischer Landschaft" (Woltmann; Eif. 8); einer der lustigen Engelnaben, der mit dem Kopf nach unten sich die Gegend verkehrt anschaut, ist für Baldungs Freude an solchen kühnen Stellungen und Verkürzungen sehr charakteristisch. — Dafür zeugt u. a. auch das Blatt mit dem auf dem Boden ausgestreckt schlafenden Stallknecht, den ein altes Weib mit der Fackel weckt (Eif. 147). Bartsch, durch das aus H und B zusammengesetzte Monogramm **HB** getäuscht, hatte dasselbe dem Werke des Hans Brosamer eingereiht. Auch Baldung wendete jedoch nicht selten jenes Zeichen an, außer den zwei anderen, dem obigen, das aus H und G und dem folgenden, das aus H, B und G gebildet ist: **HGB**

Von den übrigen, für Schwarzdruck bestimmten Holzschnitten Baldungs hat er die meisten als Buchillustrationen für Straßburger Verleger gezeichnet, vornehmlich während der ersten Jahre seines dortigen Aufenthaltes (Muther, Bücherillustr. S. 212 ff.). Wir nennen die sechs Blätter zu dem Buch „Granatapfel“ des Geiler von Kaisersberg (gedruckt bei Grüninger 1510, bei Knobloch 1511 und 1516), darunter vor allem das liebliche Bild mit der unter ihren Frauen sitzenden und spinnenden heil. Elisabeth (Eif. 85), das noch einen „Zug von jener holden Demut, wie er Schongauers Gestalten durchdrang, bewahrt“ (Woltmann), aber mit Burgmairischen Motiven durchsetzt; ferner die 46 kleinen Holzschnitte für den 1511 bei Martin Flach gedruckten „Hortulus animae“ (Eif. 89—131), mit der sehr schönen Pietà am Anfange; sodann die 1516 von Joh. Grüninger gedruckten Illustrationen zu der „Auslegung der zehn Gebote“ (Eif. 73—82), von denen wir das empfindungsvolle Blatt mit dem Messe lesenden Priester in Verkleinerung wiedergeben (Abb. 67); endlich aus Baldungs späterer Zeit das Druckerzeichen Peter Schöffers v. J. 1531 und das prächtige Brustbild des Dompredigers Gaspar Sedion, aus dessen Straßburger Chronik v. J. 1543,* die letzte Buchillustration des Meisters (Eif. 149).

Daß die Bildniszeichnung, eine der stärksten Seiten von Baldungs Kunst, auch sonst noch unter seinen Holzschnitten tüchtig vertreten ist, braucht kaum gesagt zu werden. Erwähnt seien das Blatt mit dem Bildnisse Luthers als Augustinermönch (Eif. 145) und das v. J. 1511 datierte Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden (Eif. 144), dessen edles, kraftvolles Antlitz der Meister auch in mehreren seiner besten gemalten Porträts verewigt hat. — Aus der Masse der übrigen Holzschnitte verdienen unter den Blättern heiligen Inhalts vor allen die verschiedenen Apostelfolgen (Eif. 18 ff.) besondere Beachtung. In der Wucht der Gestaltung und Gewandung, in der Lebendigkeit und Großartigkeit der Köpfe bewährt Hans Baldung hier seine volle, dem Dürer nahe kommende Kraft. — Ein Werk profanen Gegenstandes von wahrhaft quellender Lebenslust und Üppigkeit ist schließlich das Blatt mit dem Namen „Die Kinderäue“ (Eif. 138). Zwei Mütter sitzen völlig unbekleidet am Boden im Walde. Die ältere reicht ihrem Kleinen die Brust, die jüngere hält ihr Kind in den Armen. Andere sechs umspielen sie, reiten auf dem Steckenpferdchen, raufen miteinander u. s. w. Das Ganze erweckt uns ein Bild der Naturfülle und

*) Die gleichzeitig datierte Originalzeichnung zu diesem echten Reformatorenkopfe befindet sich in Baldungs Skizzenbuch zu Karlsruhe. S. die Publikation desselben von Dr. M. Rosenberg, Frankfurt a. M. 1889, Taf. 15.

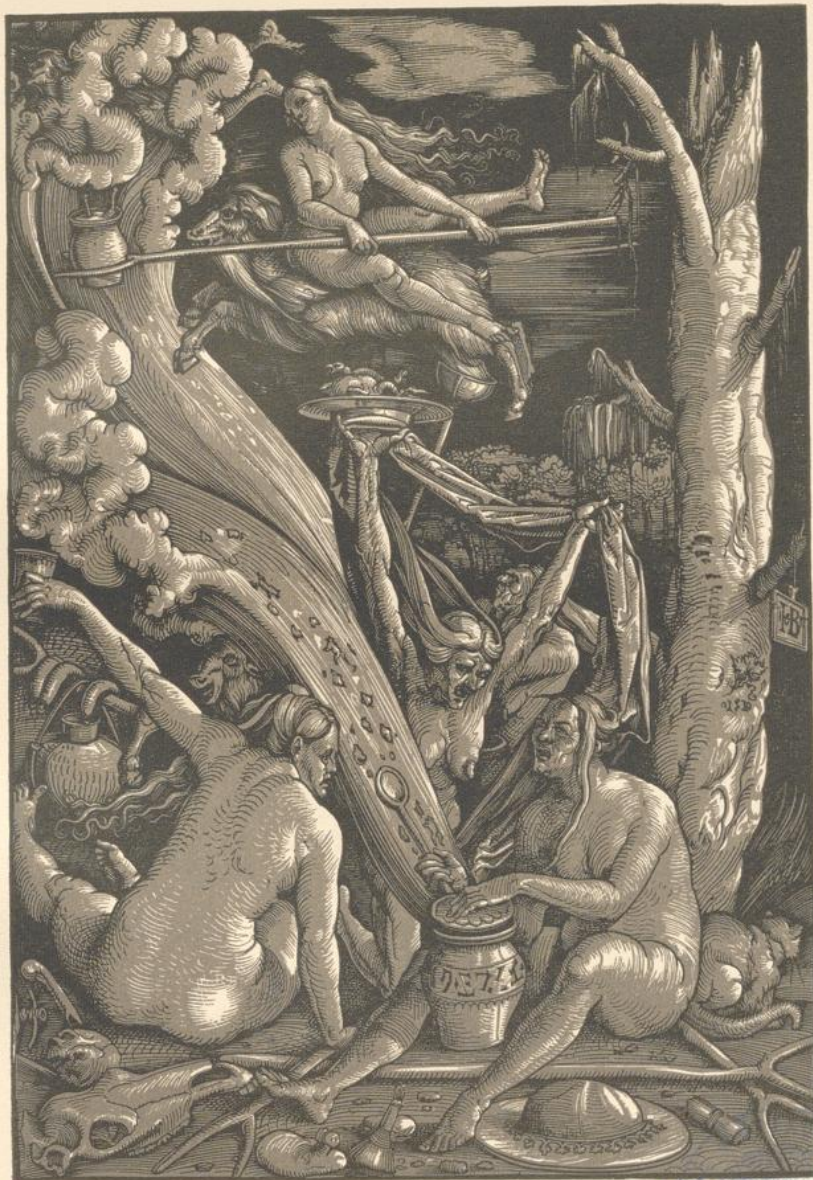
Fruchtbarkeit, wie es die Phantasie eines Rubens kaum anmutiger und reicher gestalten konnte. —

Was die übrigen elsässischen und sonstigen rheinischen Meister der Epoche für die vervielfältigenden Künste geleistet haben, vermag uns dem Schaffen Hans Baldungs gegenüber nur ein untergeordnetes Interesse zu gewähren. In Straßburg nimmt vornehmlich Geisler von Kaisersberg die Kräfte der Illustratoren unablässig in Anspruch. Die Monogrammisten **HF** **HI** **IG** und andere sind im zweiten Dezennium des Jahrhunderts für seine von Grüninger besorgten Drucke thätig. In der Person Heinrich



67. Heiligung des Feiertages. Holzschnitt von Hans Baldung Grien („Auslegung der zehn Gebote“).

Bogtherr's d. A. greift die Augsburger Schule mit ihrem lebensfrohen Realismus noch einmal in die Straßburger Buchillustration ein. Seine Holzschnitte zu dem 1527 bei Grüninger erschienenen „Neuen Testament“ sind ganz erfüllt von der bilderreichen Erzählungskunst der Burgkmair'schen Schule. Weite Landschaften, von stark erhöhtem Standpunkt angeschaut, und stolze, im Renaissancegeschmack behandelte Architekturen bilden die Schauplätze der wie Passionsdramen sich entwickelnden Szenen. Eine Tafel trägt das Monogramm: **HA**. — Einen andern Zweig realistischer Kunst kultiviert Hans Weidiz, mit seinen für das 1530 bei Joh. Schott erschienenen „Kräuterbuch“ gezeichneten Pflanzendarstellungen. — Durch das ganze erste Drittel des 16. Jahrhunderts hindurch bewahrte sich Straßburg neben Augsburg den Ruhm der fruchtbarsten Buchdruckerstadt. — Auch Mainz, wo das Wirken des kunstliebenden,



Vorberereitung zum Herensabbat.
Holzschnitt in zwei Platten von Hans Baldung Grien.
(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)



humanistisch gesinnten Erzbischofs Albrecht von Brandenburg bedeutend hervortritt, und Köln entwickeln eine rührige Thätigkeit. Dieselbe gewinnt einen höheren künstlerischen Wert durch das Eingreifen des Meisters Anton Woenfam von Worms, der besonders für Kölner Drucker, in erster Linie für die Peter Quentelsche Offizin thätig war.*) Er lieferte u. a. die Holzschnitte für Quentels Bibeln von 1527 und 1528 (Muther, a. a. O. S. 243), und mehrere große, aus zahlreichen Stöcken zusammengesetzte Stadtprospekte (von Köln, Löwen u. a. O.). Unter seinen übrigen Leistungen ist vornehmlich sein Anteil an der Mainzer Bibel D. Johann Dietenbergerers v. J. 1534 beachtenswert.***) Außer dem Meister selbst arbeiteten zahlreiche Gesellen an allen diesen, nur durch einen ausgedehnten Werkstättenbetrieb erklärlichen Illustrationen, in welchen sich alte Tradition und neue Umarbeitung und Erfindung im lebendigen Wachstum einer volkstümlichen Bildersprache fortentwickelten.

d. Die Bayern und Österreicher.

Auch in den Donaugegenden erwuchs eine kleine Gruppe von Künstlern zu selbstständiger Bedeutung neben Dürer und seinen geschilderten Genossen.

An ihrer Spitze steht Albrecht Altdorfer, der kunstgewandte Meister von Regensburg (ca. 1480—1538), gleich geschickt als Architekt und Maler wie als Holzschnittzeichner. Sein Geburtsort ist unbekannt.***) Wir wissen nur, daß er 1505 von Amberg nach Regensburg gekommen ist und dortselbst unmittelbar darauf das Bürgerrecht erworben hat. Seine mannigfache Begabung und Kunstfertigkeit verhalfen ihm zu hohem Ansehen in der Stadt. Er wurde zum Mitgliede des Rats erwählt und bekleidete auch das Amt eines städtischen Baumeisters.

Altdorfer war, soviel uns bekannt, kein eigentlicher Schüler oder Geselle M. Dürers, aber er stand in Beziehungen zu demselben und seine Kunst erweist sich in manchen Punkten (Zeichnung, Faltenwurf u. a.) von ihm beeinflusst. Nur war Altdorfer eine vorwiegend malerisch angelegte Natur, und darauf namentlich beruht die Eigentümlichkeit seines Stils gegenüber der vorherrschend plastischen und zeichnerischen Kunstweise Dürers. Mathias Grünewald von Schaffenburg, der „deutsche Correggio“, hat auf diese Seite seines Talentes bestimmend eingewirkt. Als Architekt zeigt er sich natürlich wohlbewandert in den verschiedensten Bauformen des Mittelalters wie der Renaissance. Besonders Innenräume stellt er als Schauplätze seiner figürlichen Kompositionen mit Geschick und malerischer Wirkung dar. Ebenso zahlreich wie die Architekturen sind seine ornamentalen und gerätlichen Darstellungen. An Vasen, Kannen, Bechern u. dgl. hat er eine ganze Folge gestochen und aus dem Inventar seines Nachlasses ergibt sich, daß er im Besitze zahlreicher silberner Becher war, die also wohl zum Teil von ihm auf jenen Blättern abgebildet sein mögen. Ganz besondere Beachtung verdient er als Landschaftler. „Die schönen Umgebungen Regensburgs konnten ihm eine Fülle von

*) J. J. Merlo, Anton Woenfam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, R. Weigel. 1864; Nachträge dazu. Ebenfalls. Barth 1864.

**) Dr. Friedrich Schneider, Die bildliche Ausstattung der Dietenbergerischen Bibel. Mainz, Druck von C. Wallau. 1888. 8.

***) C. W. Neumann und W. Schmidt, in Jul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon, I, 536 ff. Eine Monographie von Max Friedländer steht demnächst zu erwarten.

Anregungen bieten, und auch die Alpen muß sein Fuß betreten haben" (W. Schmidt). Er liebt die bergigen Fernsichten, geht aber andererseits auch in das Detail des Pflanzen- und Baumwuchses mit Sorgfalt ein und weiß namentlich die faserigen Wurzeln und Schlinggewächse, die feinen herabhängenden Zweige des Nadelholzes wie das dichte Laubwerk höchst charakteristisch wiederzugeben.

Wir besitzen von Altdorfer über hundert Stiche und Radierungen, sowie gegen siebzig von ihm gezeichnete Holzschnitte. Im Stich schloß er sich nach Kräften der Behandlungsweise Dürers an, und zwar in den meisten Blättern dessen strengerer Weise, in einzelnen der freieren. Er hat jedoch, wie gesagt, kaum Dürers persönlichen Unterricht genossen und seine stecherische Technik ist nicht zur Gleichmäßigkeit und völligen Reife gediehen; seine gestochenen Blätter haben etwas Unkörperliches, oft recht Unbefriedigendes. Die Mehrzahl derselben fällt in seine jüngeren Jahre: 1506, 1507, 1508 sind mehrfach vorkommende Daten, auch 1519 und 1521 kommen je einmal vor. In späterer Zeit scheint Altdorfer mit Vorliebe sich der Radirnadel und Ätzung bedient zu haben, um während der Pausen zwischen den zahlreichen anderen Aufträgen und Geschäften seine künstlerischen Gedanken rascher auf die Platte zu bringen. Mehrere Architekturen, dann die schon erwähnten Gefäßdarstellungen, vornehmlich aber die reizenden landschaftlichen Blätter sind in dieser Weise hergestellt. Und in der landschaftlichen Radierung steht Altdorfer als einer der frühesten und tüchtigsten deutschen Meister da. Wir geben in Abb. 68 ein Beispiel davon in Originalgröße wieder (Schmidt 106). Die Eigentümlichkeit seiner Naturanschauung, seine zarte und freie Art zu zeichnen, kommen darin klar zum Ausdruck. Ton und malerische Wirkung hat er hier nicht angestrebt. Diese finden sich dagegen sehr häufig in seinen sorgfältig durchgebildeten Grabstichelblättern, z. B. in dem kleinen und dem großen Kruzifix (Schm. 17 und 18), der Flucht nach Ägypten (Schm. 5), der trauernden Thise (Schm. 38) und anderen. Altdorfer, der zuweilen Marcantonio kopiert hat, wählte seine Gegenstände nicht nur aus dem Christlichen, sondern auch aus dem antiken Gestaltenkreise, befriedigt uns hier jedoch am wenigsten, weil seinen unbekleideten Figuren jede höhere Idealität abgeht. Nur bei so kleinen Blättchen, wie dem Parisurteil (Schm. 35), können wir darüber hinwegsehen und uns selbst an der naiven Erfindung des Ganzen erfreuen. Am besten gelingen dem Meister aus dem Leben gegriffene Einzelfiguren, wie der Geigenspieler (Schm. 62), der nachdenklich auf einem Stein sitzende Mann (Schm. 63) und ähnliche.

Die guten Seiten von Altdorfers Holzschnittwerk sind in den vier Proben, die wir davon vorführen, so vollständig repräsentiert, daß wenige Worte genügen, um den Künstler von dieser Seite zu kennzeichnen. Die auf den Holzschnitten Altdorfers vorfindlichen Daten umfassen den Zeitraum von 1511—1517. Die Eigentümlichkeit seines malerischen Talents tritt am klarsten in der Folge von 40 kleinen Blättern hervor, von der unsere Abb. 69 ein Beispiel gibt. Sie veranschaulicht den Sündenfall und die Erlösung durch das Leiden und Sterben Christi (Schm. 1—40) und scheint sehr geschätzt gewesen sein, so daß der Hamburger Buchhändler G. L. Froben die Stücke 1604 unter Dürers Namen fast vollzählig neu abdrucken lassen konnte.*)

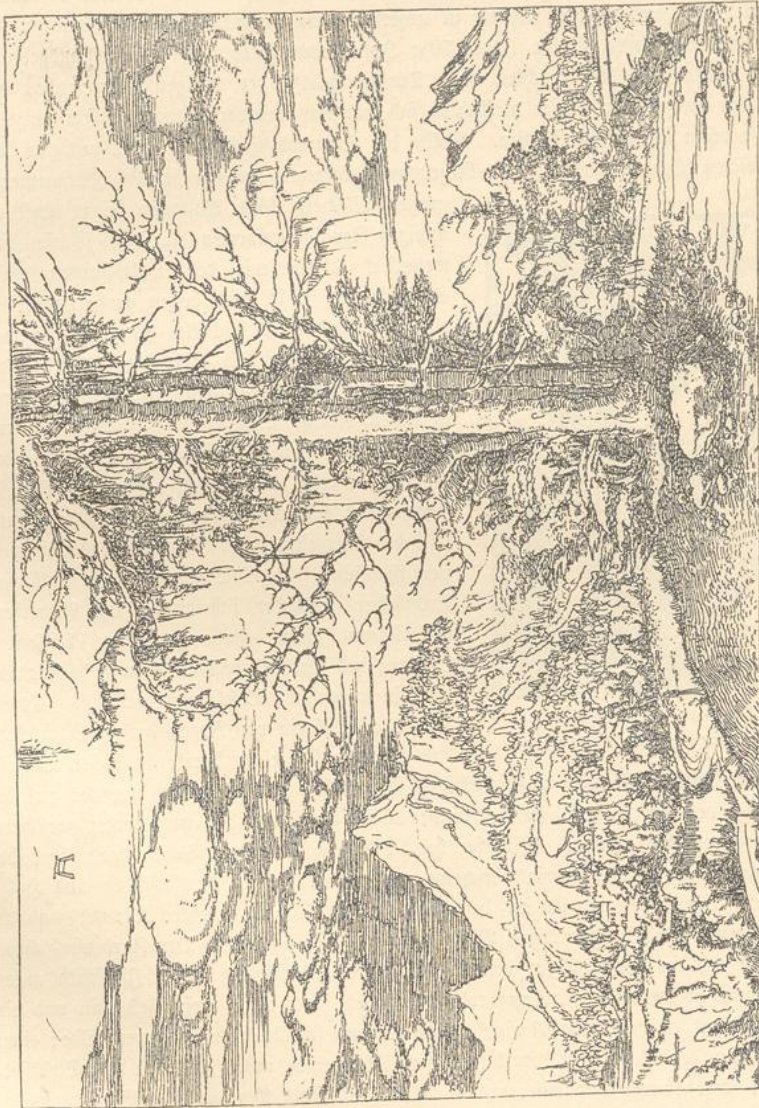
*) Neueste Ausgabe in G. Hirths Liebhaver-Bibl. alter Illustr. XII: Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechtes. München 1888.



Mönch, vor der heil. Jungfrau knieend. Holzschnitt von A. Altdorfer.

(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)

alles Einzelne dieser figurenreichen Bildchen auch durchaus nicht auf bedeutender Höhe, so wirken sie durch ihr geschicktes Arrangement, durch die oft drastische Beleuchtung und Schattierung doch ungemein eindringlich auf das Auge des Beschauers.



68. Landschaft. Radierung von Albrecht Altdorfer.

Tieferen seelischen Ausdruck zeigen manche größere Einzelblätter, wie der auf unserer Tafel reproduzierte Mönch, der andachtsvoll vor der heil. Jungfrau kniet (Schm. 50). Das Blatt ist meisterhaft komponiert und auch in der xylographischen Technik eines

der besten des Künstlers. Wer die Holzstöcke Altdorfers geschnitten hat, wissen wir nicht; er selbst schwerlich. Neben den guten Seiten veranschaulicht dieses Beispiel übrigens auch einige der Mängel und Seltsamkeiten seines Stils: die derben, unschönen Gesichtstypen, das perückenhaft am Kopfe sitzende Haar u. a. Wieder in einem andern Lichte zeigt sich der Meister in unserm dritten Beispiele seines Holzschnittwerkes, der alttestamentlichen Szene (Abb. 70): Josua und Kaleb, von Moses ausgesandt, kehren zurück mit den Früchten des „Traubenthals“, der riesigen Weintraube, den Granaten und Feigen. Hier versplechten sich mit den Erinnerungen an Dürer einzelne ausgesprochen italienische Motive. Sollte der Triumphzug Cäsars von Mantegna dem kunstreichen Stadtbaumeister von Regensburg bekannt gewesen sein? In mehreren



69. Christus am Kreuz.
Holzschnitt von Albrecht Altdorfer.

großen Blättern läßt Altdorfer seiner Lust an üppigen Renaissanceformen die Zügel schießen und wetteifert hierin mit den Holzschnitten eines Schaufelein, z. B. mit dessen großartigem, in eine glänzende Säulenhalle hineinkomponierten Abendmahl (B. 26). Er gibt einem Altarbau die Form eines prächtigen römischen Triumphbogens, in dessen Nischen Statuen stehen (Schm. 5), und läßt die heil. Familie auf der Flucht Rast halten in einer Kapelle, mit einem großen, in Renaissanceformen gehaltenen Taufbassin, das mit phantastischen Tiergestalten und Engeln wunderbar verziert ist (Schm. 47). Die Freude an der klassischen Architektur verbindet sich endlich mit Altdorfers malerischem Sinn auch zu einer brillanten Leistung des Farbenholzschnittes in sechs Platten, die wir in unserer Tafel wiedergeben.*) Es ist die schöne „Maria von Regensburg“ (Schm. 52), das bedeutendste seiner Werke in dieser Technik.

Der Holzschnitt stellt ein wunderthätiges Gnadenbild der Madonna dar, das zu Regensburg vor der Kapelle stand, welche 1519 an Stelle der kurz vorher zerstörten Synagoge errichtet wurde. Altdorfer hat die Synagoge in zwei Radierungen abgebildet und auch die „Schöne Maria“ erscheint mehrmals in seinen Kupferstichen und Holzschnitten. Man erkennt sie an dem mit langen Fransen besetzten Mantel und an dem Stern oder der sternartigen Verzierung auf der Schulter. Der Farbenholzschnitt zeigt sie uns in halber Figur innerhalb eines Standrahmens, dessen Zierschild unten die dreimal wiederholte Anrufung trägt: „Ganzt schön bistu, mein Fründtin vnd ein macel ist nit in dir. Ave Maria.“ Den Rahmen schmücken drei Wappenschilder: einer zu Häupten der Maria mit dem kaiserlichen Adler, einer unten links mit dem Schlüsselwappen Regensburgs und einer rechts mit des Meisters Monogramm.**)

*) Vergl. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamm. VII, 154 ff.

**) Der Bruder des Künstlers, Erhard Altdorfer, findet unten an anderer Stelle seine Würdigung, weil er ausschließlich in Norddeutschland thätig war.



Ganges tages vider minn fawiden vnd zu magede ist nit in dir.
 Chuns tages vider minn fawiden vnd ein magede ist nit in dir.
 Ganges schon biden item fawiden vnd nit magede ist nit in dir.
 Ave Maria.

MADONNA
 FARBENHOLZSCHNITT VON ALBRECHT ALTDORFER.
 PRIVATBESITZ.

KUNSTSTIFTUNG DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

Auch Altdorfers namhaftester Schüler, Michael Ostendorfer († 1559), widmete seine zeichnerische Thätigkeit wiederholt der Verherrlichung der „Schönen Maria von Regensburg.“ Er ist seit 1519 als Bürger dieser Stadt nachweisbar. Einer der von ihm herrührenden Büchertitel des Kohlischen Verlags von 1522 zeigt die Kapelle mit dem Gnadenbilde davor und rings eine Masse herbeigeströmten Volks (Muther, Bücherillust. I, S. 253; Pass. P.-Gr. III, 312, 13). Wir kennen ihn ferner als



70. Josua und Rahab. Holzschnitt von M. Altdorfer.

Zeichner verschiedener Städteansichten und Kriegsbilder, von welchen letzteren besonders der Zug Friedrichs von Bayern gegen die Türken v. J. 1532 durch die Fülle des kulturgeschichtlichen und topographischen Details hochinteressant ist. (Koloriertes Exemplar in der Albertina.) Auf dem ersten Blatte dieser aus sieben großen Platten bestehenden Holzschnittfolge hat der Künstler den Feldherrn zu Pferde dargestellt (B. 2). Auf den folgenden Blättern sieht man Wien und die kleinen Orte seiner Umgebung. Das Werk erschien 1539. Unter seinen sonstigen Holzschnitten mögen die Bildnisse des Pfalzgrafen Wolfgang, des Landgrafen Georg von Leuchtenberg und der Herzogin

G. v. Bayern, Kupfern. u. Holzschn.

12

Dorothea von Bayern (Pass. 8—10), sowie das große Blatt mit der Kreuzabnahme v. J. 1548 (B. IX, 354, 1) noch speziell hervorgehoben sein. Man verzeichnet von ihm auch ein radiertes männliches Bildnis v. J. 1547 (Pass. 1). Über einen gewissen derben Realismus bringt es Ostendorfer in diesen figürlichen Zeichnungen, wie in seinen Bildern, nicht weit hinaus. In den späteren Lebensjahren lieferte er auch manches für Nürnberger Drucker.

Stilistisch dem Altdorfer verwandt ist ferner Wolfgang Huber, der wie Ostendorfer aus der Gegend von Regensburg zu stammen scheint und gleichzeitig mit ihm als Zeichner von Holzschnitten tätig war. Die wichtigsten seiner mit W. H. bezeichneten Illustrationen s. bei Bartsch (VII, 485) und Passavant (P.-Gr. III, 305 ff.) Einige davon sind von meisterhafter Sicherheit und Feinheit der Ausführung. — Endlich mag noch Mathias Geron von Lauingen aus dieser bayerischen Künstlergruppe genannt sein (B. IX, 158; Pass. III, 307). Man kennt von ihm u. a. eine Folge von Holzschnitten zur Offenbarung (Bibliothek zu Wolfenbüttel: 54 Bl.), welche in einzelnen Motiven an Dürer erinnern, aber in ihrer trockenen Umrißzeichnung wieder sehr von ihm verschieden sind. Sie tragen außer dem Monogramm die Jahreszahlen 1544—1558. Auch das Flugblatt v. J. 1546 mit einer Satire auf die Geistlichkeit ist erwähnenswert.

Befolgen wir den Gang der Entwicklung die Donau abwärts nach Wien, so hatte auch hier seit dem letzten Dezennium des fünfzehnten Jahrhunderts die Buchillustration einen künstlerischen Aufschwung genommen.*) Die Druckwerke des Johann Winterburger,**) Hieronymus Vietor, des Johann Siegriner und anderer hervorragender Wiener Typographen aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zeigen in ihren Titelumrahmungen, Leisten, Bignetten und Initialen den unverkennbaren Einfluß der süddeutschen Meister, besonders aus der fränkischen und schwäbischen Schule. In einzelnen Fällen läßt sich auch die Benutzung von Stöcken aus dortigen Drucken in Wiener Verlagswerken nachweisen. Namentlich Straßburger Offizinen waren wiederholt für den Wiener Verlag beschäftigt. Anderes deutet auf Vorbilder aus dem Holbeinschen Künstlerkreise hin. Zu einer großen, geschlossenen Illustratorenschule konnte es Wien damals nicht bringen, da der Schwerpunkt aller dafür maßgebenden Faktoren im Südwesten Deutschlands lag und der mächtigste Förderer des deutschen Illustrationswesens der Epoche, Kaiser Maximilian, immer nur vorübergehend in der Wiener Burg weilte. — Auch Wiens Bedeutung für den deutschen Kupferstich datiert bekanntlich erst aus viel späterer Zeit.

*) Anton Mayer, Wiens Buchdrucker Geschichte, Wien 1883, I, S. 150 ff.; Muther, a. a. O. I, S. 254.

**) Von diesem, dem ersten auf Wiener Preßzeugnissen genannten Buchdrucker, wurde u. a. das zuerst 1502 erschienene Wiener Heiligtumbuch gedruckt. S. die neue Ausgabe desselben, herausgegeben vom k. k. österreichischen Museum, mit Text von Franz Ritter. Wien, Gerold & Komp. 1882. 4.

5. Der Norden Deutschlands.

a. Lukas Cranach der Ältere und seine Schule.

Voran es in der deutschen Ostmark fehlte, das wurde dem Norden durch die Berufung eines fränkischen Meisters nach Sachsen zu teil, der hier ein kräftiges Reis von dem Stamme seiner heimischen Kunst in den Boden senkte. Lukas Cranach der Ältere (1472—1553), nach seinem Geburtsorte Cronach oder Cranach in Oberfranken so genannt,*) trat als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen und seiner Nachfolger in unmittelbare Beziehungen zu den Führern der Reformation, und dies verleiht seiner künstlerischen Wirksamkeit, welche anfangs durchaus in den altüberlieferten Vorstellungskreisen wurzelte, ihr bestimmtes zeitgeschichtliches Gepräge. Er hat den Grundgedanken der neuen Lehre in Bildern und Zeichnungen den ersten charakteristischen Ausdruck verliehen. Aus seiner Werkstatt stammen die Holzschnitte zum ersten Teile von Luthers Bibelübersetzung. Als Illustrator der protestantischen Kampf- und Streitsliteratur griff er mächtig ein in die Entwicklung der Reformation.

Cranachs Anfänge als Maler und Zeichner liegen bekanntlich tief im Dunkel, und diese Unklarheit in den Beziehungen zwischen dem sächsischen Meister und seinen süddeutschen Vorläufern und Zeitgenossen bildet eine der beklagenswertesten Lücken in unserer Kunstgeschichte.***) Die erste Unterweisung in der Kunst soll Cranach von seinem Vater empfangen haben. Dann kam er unzweifelhaft in geistige Berührung mit den Koryphäen der fränkischen und oberrheinischen Schulen, wie manche Einzelheiten in seinen früheren Werken darthun. Übrigens zeigen sowohl die ältesten datierten Gemälde, die wir von Cranach besitzen, als auch die frühesten Blätter seines Holzschnitt- und Kupferstichwerkes bereits einen ausgeprägten persönlichen Stil. Diese Werke, die bis zu den Jahren 1504 und 1505 zurückreichen, fallen freilich alle schon in seine Wittenberger Zeit. Älteren Ursprungs könnte vielleicht nur das seltene Blättchen mit der „Erschaffung der Eva“ sein, das weder Monogramm noch Datum trägt (107 mm hoch und 105 mm breit; Albertina). Die streng symmetrische Komposition, die altertümliche heraldische Bildung der Wolken sprechen für eine frühe Zeit, obwohl sich daneben auch vollkommen frei entwickelte Züge vorfinden. — Die Reihe der datierten Holzschnitte Cranachs beginnt i. J. 1505 mit dem von vier Heiligen angebetenen Kreuzifix (B. 76), einem großen Blatte von höchst eigenartiger Erfindung, das bereits alle bezeichnenden Eigentümlichkeiten der besten Zeit des Meisters zur Schau trägt. Das Kreuzifix, in herzförmiger Einfassung auf einem Wappenschild angebracht, füllt die Mitte des oberen Teiles der Komposition; der untere Teil eröffnet den Ausblick in eine bewaldete Landschaft mit klosterartigen,

*) Jos. Heller, Versuch über das Leben und die Werke Lukas Cranachs. Bamberg 1821. 8; Chr. Schuchardt, Lukas Cranach d. Ä. Leben und Werke. Leipzig, Brockhaus. 3 Bde. 8. 1851—1871; M. B. Lindau, Lukas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Leipzig, Weit. 1853. 8. Letzterer hat die Frage nach dem Familiennamen Cranachs (ob Sunder oder Müller) wieder zu gunsten des ersteren Namens zu entscheiden versucht. Vergl. Hans Semper, Wandgemälde und Maler des Brigener Kreuzganges. Innsbruck, Wagner. 1887. 8. S. 83, Note.

**) S. die Literatur bei Voßmann u. Voermann, Gesch. d. Malerei, II, 418 ff. und Kunstchronik, XVII, Nr. 9, 13 u. 23.

von einer Mauer umschlossenen Gebäuden, vor welchen im Vordergrund Maria und Johannes, die Heiligen Sebastian und Rochus knien, andächtig zu dem Kreuzifix emporschauend. Nur in dem letzteren lehnte sich der Zeichner unverkennbar an Dürer an; sonst ging er seine eigenen Wege. Das Blatt trägt das nebenstehende Zeichen und die zwei sächsischen Wappenschilder, welche auf Cranachs Holzschnitten und Stichen fast regelmäßig wiederkehren.



Besonders fruchtbar erweist sich dann das Jahr 1506. Dieses Datum finden wir auf mehr als einem halben Duzend von Cranachs vorzüglichsten Holzschnitten, sowohl religiösen als auch profanen Inhalts. Unter den letzteren verdient das große Blatt: „Venus und Cupido“ (B. 113) in mehrfacher Hinsicht besondere Beachtung. Es zeigt uns vor allem, wie tief der Meister in die Gedankenwelt des klassischen Altertums eingedrungen war und wie rein und edel er dieselbe zu gestalten vermochte. Die Venus dieses Holzschnittes gehört zu den glücklichsten Verkörperungen eines antiken Götterideals in der Kunst der deutschen Renaissance. Sie ist den gemalten Darstellungen gleichen Inhalts von Cranachs Hand (z. B. dem Bilde der Berliner Galerie) mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Sodann besitzt das Blatt insofern noch ein specielles Interesse, als von ihm auch Hellsdunkel- drucke vorkommen: die frühestdatierten ihrer Art von einem deutschen Meister. Cranach stellt seine Liebesgöttin in einer weiten felsigen Landschaft dar, wie er sie gern für seine Hintergründe wählte. Rechts hängt an einem Baum ein Täfelchen mit der nebenstehenden Bezeichnung, als Beweis dafür, daß Cranach mit der geflügelten Schlange auch seine Holzschnitte bereits vor der erst im Jahre 1508 erfolgten Erteilung seines Wappenbriefes*) zeichnete. Die übrigen von 1506 datierten Holzschnitte gehören vorwiegend dem legendarischen Stoffkreise an; das große Blatt mit der Versuchung des heil. Antonius (B. 56), der auf unserer Tafel reproduzierte Zweifarbenschnitt mit dem heil. Christophorus (B. 58), der stehende heil. Georg mit aufgestützter Lanze (B. 67), die Maria Magdalena (B. 72), der heil. Michael als Seelenwäger (B. 75) sind die bedeutendsten davon. Ein kräftiger, gesunder Sinn lebt in allen diesen Gestalten, eine Kunstanschauung, die zwar im Grunde durchaus realistisch ist, aber des freien poetischen Aufschwunges nicht ermangelt. In anderen gleichdatierten Blättern wird ein frischer Volkston angeschlagen, z. B. auf dem Holzschnitte mit dem Rittersmann, der eine Dame hinter sich auf dem Pferde sitzen hat, und zwei Windhunde an der Leine führt, mit der Unterschrift:



„Frisch auf, mein Herz, sei unverzagt,
Die ich begehrt, hab' ich erjagt.“

Mit der romantischen Welt aufs naivste verflochten zeigt sich dann der antike Sagenstoff in dem reizenden Holzschnitte von 1508: „Das Urteil des Paris“ (B. 114). Die Komposition kehrt in mehreren, viele Jahre später entstandenen Bildern Cranachs wieder. Der biedere Paris und sein Ratgeber Merkur, beide in phantastisch verzierten Rüstungen, haben sich links in einer bewaldeten Felschlucht niedergelassen;

*) S. hierüber, sowie über Cranachs Namen und Familie, die urkundlichen Belege bei F. Warnecke, L. Cranach d. Ä. Görlitz, Starke. 1879. 4.



Der heilige Christophorus.

Holzschnitt in zwei Platten von Lukas Cranach d. Ä.

(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)

rechts vor ihnen stehen die drei Göttinnen, zierliche Gestalten von festen, blühenden Körperformen, mit lustigem Ausdruck ihre Schönheiten enthüllend. Ringsum sprießt und drängt sich echt deutsche Waldnatur, die in ihrem faserigen, herabhängenden



71. Die Buße des heil. Chrysostomus. Kupferstich von L. Cranach d. Ä.

Gezweige bisweilen an Hans Baldungsche und Altdorfer'sche Formen erinnert. Dasselbe gilt von der Landschaft auf dem „Heil. Hieronymus in der Wüste“ (B. 63), einem der schönsten Holzschnitte des folgenden Jahres.

Dieses Jahr (1509) war überhaupt an großen xylographischen Arbeiten Cranachs

besonders ergiebig: es entstanden damals die drei gleich großen Turnierbilder (B. 125—127), zu denen das glänzende Ritterspiel, das Kurfürst Friedrich ein Jahr zuvor in Wittenberg seinen Gästen veranstaltete, den Anlaß geboten haben mag; ferner das prächtige Blatt mit „Adam und Eva im Paradiese“ (B. 1), dessen Sandart bereits mit warmem Lobe gedenkt, beachtenswert u. a. wegen der Fülle schön gezeichneter Tiere, welche uns überhaupt auf Cranachs Werken häufig begegnen; dann der auf unserer Tafel in Verkleinerung reproduzierte reizende Holzschnitt mit der „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ (B. 3), von welchem auch Hellbunkelbrücke vorkommen, eine der anmutigsten, gestaltenreichsten Erfindungen des Meisters. Endlich fallen in dasselbe Jahr, von andern Einzelblättern abgesehen, auch noch die fünfzehn Holzschnitte der „Passion“ (B. 6—20) und Cranachs Beteiligung an dem „Wittenberger Heiligtumbuch“, welches allerdings in der Masse seiner Abbildungen sicher nur das Werk von Gehilfenhänden ist. Die Blätter der „Passion“ teilen in den meisten Stücken den in der damaligen deutschen Kunst hergebrachten derben Realismus und erheben sich nur ausnahmsweise, z. B. in der schön gezeichneten schlanken Gestalt des Gekreuzigten, zu einem an Dürers Höhe heranreichenden Stil.*) In der Bilderfülle des Heiligtumbuches gewinnen wir durch die auf 44 Blättern gedruckten 116 Holzschnitte (zu denen noch die Ansicht der Kirche auf der Rückseite des Titels und das sächsische Wappen am Schluß des Ganzen hinzukommen) eine Vorstellung von dem enormen Reichtum an Reliquien, kirchlichen Geräten und Kleinodien aller Art, welche der Kurfürst Friedrich in der Allerheiligen- oder Stiftskirche zu Wittenberg angehäuft hatte.**) Als Titelschmuck erscheint der Kurfürst selbst, als Brustbild neben seinem Bruder Johann, der ebenso dargestellt ist, gestochen von Cranach, mit dessen Monogram und der Jahreszahl 1510.

Das führt uns auf des Meisters Kupferstichwerk, welches nur wenige Blätter, meistens Porträts umfaßt, und zwar zum überwiegenden Teil aus seiner späteren Zeit. Nur ein Blatt ist früher, „Die Buße des heil. Chrysostomus“ v. J. 1509 (B. 1), Cranachs bedeutendste Leistung in dieser Technik (Abb. 71). Es mag ihn gereizt haben, darin mit A. Dürer und dem jugendlichen Lukas von Leyden zu wetteifern, deren Ruhm damals durch alle Lande ging. Aber seine Geschicklichkeit ist, wie dieses Blatt und auch die späteren erweisen, im Kupferstich nicht zur vollen Reife gelangt. Der Wert des „Heil. Chrysostomus“ beruht vornehmlich auf dem phantastischen Reiz der Komposition, welche namentlich in ihrem landschaftlichen Teil durchaus mit dem Stil der frühen Holzschnitte Cranachs übereinstimmt.

Wie viel glücklicher die Begabung des Künstlers in den letzteren zur Geltung kommt, zeigt recht deutlich das von uns in Abb. 72 verkleinert reproduzierte Blatt, welches den Kurfürsten Friedrich die Madonna anbetend darstellt (B. 77). Keines der gestochenen

*) Die erste Ausgabe führt den Titel: *Passio D. N. Jesu Christi venustissimis imaginibus eleganter expressa ab illustrissimi ducis Saxoniae pictore Luca Cranagio Anno 1509*. Es giebt auch Abdrücke mit reichen Renaissance Rahmen, wohl nicht von Cranachs Hand. Vergl. Lindau, a. a. O. S. 85, Note 2.

**) Das Buch hat den Titel: „Die Zählung des hochlobwürdigen Heilighums der Stiftkirchen aller Heiligen zu Wittenburg.“ Am Schluß ist Wittenburg als Druckort angegeben, mit dem Datum 1509.



72. Kurfürst Friedrich der Weise, die Madonna anbetend. Holzschnitt von L. Granach d. Ä.

Bildnisse von Cranachs Hand, das Lutherporträt nicht ausgeschlossen, reicht auch nur von fern an den kernigen Realismus dieser Erscheinung heran. Der Holzschnitt wird mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit des Wittenberger Heiligtumbuches gesetzt. Wie in diesem, so finden wir den Fürsten und seinen Hofmaler hier noch völlig auf dem Boden des alten Kirchenglaubens. Das letzte große Holzschnittwerk des Meisters vor dem Beginne der Reformation ist die aus 14 Blättern bestehende Folge „Christus, die zwölf Apostel und der heil. Paulus“ (B. 23—36). Wir dürfen sie uns vor 1516 entstanden denken, da kleinere Nachbildungen davon bereits in jenem Jahre als Illustrationen eines Mainzer Andachtsbuches vorkommen. Der apostolische Geist von Cranachs Kunst offenbart sich in diesen mit markigen Strichen gezeichneten Gestalten in seiner ganzen Größe. Es ist, wie wenn Rubens daran sich begeistert hätte. Man begreift, daß Luther hier den ihm gleichgestimmten Genius fand. Nur der Kopf des Heilands, freilich der Kernpunkt des Ganzen, steht nicht völlig auf der Höhe des übrigen, wenn er hier auch nicht die weiche, glatte Verschwommenheit, wie auf zahlreichen Bildern Cranachs, zeigt.

Da brach die stürmische Bewegung der Jahre 1517—18 über diese bis dahin unerschütterte Gestaltenwelt herein. Auf die Wittenberger Thesen folgte zunächst im Frühling Luthers Auftreten in Heidelberg, dann das Augsburger Religionsgespräch, im Jahre 1519 die Disputation mit Dr. Eck in Leipzig. Der streitbare Vorkämpfer der Reformation stand in der Vollkraft seines Geistes da, und Cranach, einer seiner ersten und treuesten Anhänger, machte sich sofort ans Werk, ihn durch seine Kunst zu verewigen. Was Denbach für Bismarck geworden ist, das war Cranach für Luther. Aus dem Anfange der zwanziger Jahre liegen uns eine Anzahl Cranachscher Porträts des Reformators in Kupferstich und Holzschnitt vor. Luther ist darin als Brustbild noch in der Augustiner-Mönchstracht mit der Tonsur dargestellt, die eine Hand auf der Brust, vor sich ein Buch. Auf dem Stiche von 1520 stehen unten am Fuße der Nische, welche den Hintergrund bildet, die monumentalen Inschriftworte:

Aetherna ipse suae mentis simulachra Lutherus

Exprimit at vultus cera Lucae occiduos.

In ungezählten Abdrücken, Nachbildungen und Umgestaltungen gingen diese Bildnisse bald durch die ganze Welt, schmückten die Titel der von Luther und seinen Anhängern verbreiteten Schriften, führten durch den Anblick seiner Persönlichkeit der Sache der Reformation neue Anhänger zu. Aber so fesselnd uns auch die Erscheinung des gottesfürchtigen Mannes in diesen Bildern entgegentritt, in der Schlichtheit und tiefen Frömmigkeit ihres Ausdrucks: das vollendete Lutherporträt Cranachs haben wir hier doch noch nicht vor Augen. Ebensovienig in dem „Luther als Ritter Georg“, dem schönen Holzschnitte von 1522 (Schuchhard, Nr. 179). Der ganze Luther, der siegreiche Held der Reformation in der Wucht und Vollständigkeit seines Wesens, im Predigergewande der von ihm gegründeten Kirche: dieser Luther, der in Rietzschels bronzenem Denkmal seine letzte und höchste plastische Gestalt gefunden hat, erstand erst in den Cranachschen Bildern und Holzschnitten der vierziger Jahre. Das von dichtem Haar umwallte Haupt etwas zur Seite gerichtet, steht er in voller Figur da, breitschulterig, fest, im Antlitz unerschütterliches Gottvertrauen, das donnernde Wort auf den Lippen. An die Darstellungen in ganzer Gestalt (B. 147—149) reihen sich



Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Holzschnitt von L. Cranach d. Ä.
 (Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)

mehrere nicht minder charakteristische Brustbilder (B. 150—151); das erstere von diesen beiden kommt auch als Titelschmuck eines 1546 bei Rhaw in Wittenberg gedruckten Kirchenliedes von Luther vor und kehrt in dem 1547 aus derselben Anstalt hervorgegangenen „*Hortulus animae*“ wieder; verwandt ist endlich das etwa dreiviertel lebensgroße Brustbild mit der Unterschrift: „*Epitaphium in sculptum monumento D. Martini Lutheri. † 1546*“ (Schuchhardt, Nr. 188). Alle diese Bilder tragen den Stempel voller, innerlich erfasster Wahrheit.

Neben Luther durften selbstverständlich dessen geistige Mitstreiter nicht fehlen. Cranach verkehrte sein halbes Leben mit ihnen als gleichgeachteter Genosse. Voran steht Melancthon, den der Künstler uns auch in verschiedenen Aufnahmen, in ganzer Figur (B. 153) und als Brustbild (B. 154) vorführt, mit scharfer Betonung seiner feinen, verstandesklaren Vermittlernatur. Dazu gesellen sich Luthers Freund Georg Spalatin, der Kaplan und Geheimschreiber Friedrichs des Weisen, sodann die Prediger Bugenhagen und Jonas, vornehmlich aber die Fürsten des protestantischen Lagers, außer Friedrich und seinem Bruder Johann zunächst Johann der Großmütige und seine Gemahlin Sibylle von Cleve, Herzog Johann Ernst von Sachsen u. a. (Schuchhardt, Nr. 164—176). Besonders beachtenswert ist das dreiviertel lebensgroße Brustbild Johann Friedrichs mit der Narbe auf der Wange und der Unterschrift: „*Zu Wittenberg bey Jörg Formschneider 1551*“ (Nr. 172), einer der wenigen Angaben über Xylographen der sächsischen Schule, denen man auf Cranachschen Holzschnitten begegnet. Aus den späteren Jahren des Meisters, in welche die meisten der erwähnten Bildnisse fallen, stammen sodann verschiedene Blätter von dogmatischer Färbung, auf denen die Persönlichkeiten der Reformatoren in Aktion erscheinen. So z. B. das merkwürdige Blatt mit Fuß und Luther, welche mehreren sächsischen Fürsten die Kommunion erteilen (B. 152), und der seltene große Holzschnitt mit dem auf der Kanzel stehenden Luther, zu dessen einer Seite unter dem Bilde des Gekreuzigten das Abendmahl in beiderlei Gestalt gereicht wird, während auf der andern der Hölle nach sich aufthut, um den Papst und die Kardinäle mit der ganzen Klerisei zu verschlingen (mit der reichen Renaissance-Bekrönung 28 cm h. und 39 cm br.; Albertina).

Eine gesonderte Betrachtung verdient die Wirksamkeit Cranachs und seiner Werkstattgenossen für die den Zwecken des neuen Glaubens gewidmete Buchillustration. Die tiefsten Strömungen der Zeit, die ganze volkstümliche Entwicklung des Buchwesens und der Holzschnidekunst trafen hier mit den religiösen Zielen der führenden Geister in einem Punkte zusammen. Zunächst galt es Bresche zu legen in die alte Kirchenordnung: Luther begann den Kampf gegen die Mißbräuche des Papsttums, er erhob seine Stimme gegen die Rechtmäßigkeit der von Rom ausgeübten Oberherrschaft. Aus der in dem Kreise der Seinigen von neuem aufgeworfenen Frage, ob nicht vielleicht der Papst selbst der in einigen Stellen der heiligen Schrift erwähnte Antichrist sei, entstand die Satire: „*Passional Christi und Antichristi*“.*) Sie ist i. J. 1521, jedoch ohne Jahreszahl, sowie auch ohne Namen des Verfassers, Druckers und Illustrators, in Wittenberg erschienen. Den Druck besorgte wahrscheinlich der seit 1509 dort

*) Neueste phototypische Ausgabe von Wilh. Scherer, *Deutsche Drucke älterer Zeit in Nachbildungen*. III. Mit Einleitung von G. Kasperau. Berlin, Grote. 1885. 4.

ansässige Johann Grü-
nenberg, der Drucker des
„Heiligtumbuches.“*) Die
Zeichnungen zu den Illustra-
tionen, die zum Teil recht
ungeschickt geschnitten sind,
lieferte Lukas Cranach. Der
Gedanke des Büchleins, die ver-
gleichende Zusammenstellung
von Christi gottergebenem
Leben und Leiden mit dem in
Üppigkeit und Weltlust ver-
sunkenen Wandel seines Statt-
halters auf Erden, rührt —
insoweit er nicht bereits viel
älteren Datums, z. B. von
John Wiclif ausgesprochen
war — gewiß von Luther selbst
her. Aber die Texte zu den
Bildern hat nicht er, sondern
Melanchton mit Hilfe des Ra-
nonisten Schwertfeger geliefert.
Luther gedenkt der Herstellung
des Werkchens mehrfach in sei-
nen Briefen, nennt es in dem
Schreiben an Spalatin vom

Passional Christi und



73. Christus wäscht den Jüngern die Füße.
Holzschnitt von L. Cranach d. Ä.

7. März 1521 „bonus et pro laicis liber“ und spricht in dem Brief an Melanchton vom 26. Mai desselben Jahres den Textverfassern seine Anerkennung aus.***) Die erste Ausgabe enthält 26 Holzschnitte, deren erster sich auf der Rückseite des Titels befindet, immer je zwei einander gegenüberstehend, mit antithetischen Bildern Christi und des Papstes: z. B. Christus wäscht den Jüngern die Füße — der Papst läßt sich vom Kaiser den Schuh küssen (Abb. 73 und 74), Christus treibt die Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel — der Papst ist selbst ein Verkäufer geworden, der mit Ablass handelt, u. s. w., bis zu dem letzten Bilderpaar, auf dem wir Christus gen Himmel fahren — den Papst von Teufeln in die Hölle gestürzt sehen. Ausführliche deutsche Unterschriften mit Hinweisen auf die Bibel erläutern die Darstellungen.***)

*) Man hat ohne bestimmtes Zeugnis angenommen, daß Cranach, der eine eigene Druckerei besaß, die Ausgabe selbst besorgt habe. Am Schlusse der Auflage liest man die launige Angabe: „Ex archa Noe“ und darüber die Verse: „Das man dem sündfluß mich entzuckt, Bin ich in Noe's arch getruckt“.

**) „Passionale antitheton mire placet: Joh. Schwertfeger in ea opera video tibi succenturiatum.“ Dr. M. Luthers Briefe, gesammelt von de Wette, II, 9; I, 571.

***) Über die verschiedenen Ausgaben des Passional's s. Heller, S. 369 ff. und Schuchhardt, II, 240 ff.; vergl. auch Muther, Bücherillustr. I, S. 234 ff., Taf. 254 und 255.

Anrichristi.



74. Der Papst läßt sich vom Kaiser den Fuß küssen.
Holzschnitt von L. Cranach d. Ä.

deutschen Bibelübersetzungen — 15 an der Zahl — nicht der griechische und hebräische Originaltext, sondern die lateinische Vulgata zu Grunde lag und daß mit deren Übertragung in ein „undeutliches Deutsch“ auch alle hergebrachten Fehler und Mißverständnisse des lateinischen Textes mit herübergekommen waren. Durch Luther ward zum erstenmal der Urquell wieder erschlossen und in ein Gefäß geleitet, das unser größter Sprachforscher, Jakob Grimm, als ein wunderbares Muster von Adel und Reinheit gepriesen hat. — Eingehend müssen die Holzschnitte gewürdigt werden. Wir sind dem Bilderschmuck der Lutherschen Bibel bereits oben (S. 150 ff.) begegnet, wo sein Verhältnis zu den Werken Dürers und Holbeins darzulegen war. Jetzt ist auf die Entstehung des Ganzen im besonderen Hinblick auf die Wittenberger Illustratoren, vornehmlich auf Cranach, ausführlicher zurückzukommen.

Als feststehende Thatfache darf man betrachten, daß Luther selbst auf die Gestaltung der Bilder zu seiner Bibelübersetzung bestimmenden Einfluß genommen

Mit demselben Brief an Melanchthon, in dem er ihn beglückwünscht zu dem Passionale, sandte Luther dem Freunde von der Wartburg seine „Auslegung des achtundsechzigsten Psalms“, die dann auch gleich noch i. J. 1521 bei Grüningen im Druck erschien, als Frucht seiner bis zum Jahre 1517 zurückreichenden Beschäftigung mit der Bibelergeße. Im September 1522 folgte darauf der erste Teil der großen, im Dezember 1521 begonnenen Arbeit selbst, das von Melchior Lotter gedruckte „Neue Testament.“*) Die sprachgeschichtliche Bedeutung dieses Werkes und seinen mächtigen Einfluß auf den Gang der Reformation haben wir hier nicht weiter anzuführen. Nur kurz möge daran erinnert werden, daß sämtlichen vor Luther im Druck erschienenen

*) Der Titel dieser ersten Folio-Ausgabe lautet einfach: „Das Neue Testament Deutsch. Wittenberg.“ Die zweite, im Dezember desselben Jahres erschienene Ausgabe, gleichfalls in Folio, enthält am Schluß die Worte: „Gedruckt zu Wittenberg durch Melchior Lotther htm tausend fünfhundert zwei und zwanzigsten Jar.“ — Neueste phototypische Ausgabe der Septemberbibel von W. Scherer, Deutsche Drucke. I. Mit Einl. v. J. Köpflin. Berlin, Grote. 1883. Fol.

hat. Für die erste vollständige Ausgabe der Lutherschen deutschen Bibel (v. J. 1534) wird uns das aufs unzweideutigste bezeugt;*) und es ist kein Grund vorhanden, es nicht auch beim Beginn des Werkes anzunehmen. Lag doch die Einflußnahme des Autors auf den Bilderschmuck seines Werkes durchaus im Geiste der damaligen Zeit, wie Seb. Brant, die Gelehrten Maximilians, der Kaiser selbst und zahlreiche andere Beispiele uns beweisen!

Nicht minder wahrscheinlich als der direkte Einfluß Luthers auf den Bilderschmuck seiner Bibel ist der Anteil Cranachs an den Entwürfen der Illustrationen, obwohl diese keinesfalls von dem Meister selbst auf die Holzstöcke gezeichnet sind. Dafür ist ihr Wert ein zu geringer, ihre Ausführung eine zu verschiedenartige. Es trägt auch keines der Bilder Cranachs Monogramm. Wir dürfen das Ganze somit nur als eine Cranachsche Werkstattarbeit betrachten, an welcher mehrere ungleich begabte Gehilfen unter der Oberaufsicht des Meisters beschäftigt gewesen sind. Auf das Monogramm eines dieser Gehilfen, welches auf dem Schlußblatte (21) unten steht, wurde früher (S. 151) bereits hingewiesen; wir teilen es hier in getreuer Wiedergabe mit. Ein zweiter verbirgt sich vielleicht hinter dem Zeichen **HD**, das wir auf einem Holzschnitt in Luthers „Sermo de sancto Antonio Heremita“ (1522) finden (Muther, a. a. O. S. 235). Schon weil die Arbeit drängte, war das Zusammenwirken mehrerer Kräfte eine Notwendigkeit.



Die Holzschnitte des Lutherschen „Neuen Testaments“ bestehen (in den beiden Ausgaben v. J. 1522) zunächst aus einer Anzahl von Initialen an den Anfängen der verschiedenen Bücher, sodann aus den 21 Bildern zur Apokalypse.***) Die letzteren beanspruchen das Hauptinteresse. Es wurde bereits oben auf ihre Abhängigkeit von Dürers „Heimlicher Offenbarung“ hingewiesen. In diesem seinem Jugendwerke hatte der Nürnberger Meister den apokalyptischen Vorstellungen seiner deutschen Vorläufer einen für alle Zeiten vorbildlich gewordenen Abschluß gegeben. „Er hat die Typen, welche die Tradition ihm bot, so großartig schöpferisch gestaltet, daß die Phantasie seiner Nachfolger bis auf den heutigen Tag unter der Herrschaft seines Werkes sich beugt.“***) Das gilt also auch von Cranach und seinen Werkstattgenossen: sie wiederholen in den Bildern, für welche Dürersche Kompositionen vorliegen, vielfach dessen Motive, bald in getreuer, bald in freierer Nachahmung; aber sie weichen auch in manchen wichtigen Punkten von den Darstellungen Dürers ab, von der beträchtlichen Vermehrung der Blätterzahl abgesehen. Der Wittenberger Zeichner hat drei Bilder (8, 11, 16) ganz neu hinzugefügt, in mehreren Fällen aus einem Bilde von Dürer deren zwei oder drei gemacht (4—5, 17—18—19, 20—21), in einem Falle dagegen zwei Dürersche Blätter (9, 10) zu einem (12) zusammengezogen.

*) Christoph Walther, der Korrektor Hans Lusts, des Druckers der Bibel von 1534, erzählt, „daß Luther die Figuren zum Teil selbst angegeben, wie man sie hat sollen reißern und malen.“ Panzer, Entw. u. vollst. Gesch. d. deutsch. Bibelübersetzung, 2. Aufl., Nürnberg 1791, S. 306.

**) Als Initialenschmuck erscheinen die vier Evangelisten, die Ausgießung des heil. Geistes, die heil. Paulus und Petrus, Johannes auf Patmos, Jakobus und eine andere Darstellung des Johannes, nebst zwei weiteren untergeordneten Bildern vor den Episteln an die Hebräer und des Judas. Einige der Initialfiguren wiederholen sich.

***) Mart. Rade, Zur Apokalypse Dürers und Cranachs, (Festschrift f. A. Springer), S. 120.

Im allgemeinen wird die Übereinstimmung mit Dürer gegen das Ende zu looser, natürlich nicht eben zum Vorteile der Bilder. Daß dem Wittenberger Zeichner bei seiner Arbeit die Luthersche Übersetzung vorlag und für ihn maßgebend war, läßt sich aus Blatt 7 mit Bestimmtheit schließen. Dürer und alle früheren Illustratoren der Apokalypse haben sich für ihre Darstellungen der betreffenden Scene an den Text der Vulgata gehalten, welcher von einem durch den Himmelsraum fliegenden Adler spricht,^{*)} der seinen Beheruf ertönen läßt über die Erdenbewohner, während Luther an die Stelle des Adlers einen Engel setzte. Und ebenso machte es der Wittenberger Zeichner, was ohne Kenntnis dieser Textänderung nicht erklärlich wäre. — Als ein ausgesprochen papstfeindlicher Zug ist die kleine dreifache Krone bemerkenswert, welche der Luthersche Illustrator (auf Bl. 11 und 16) dem Drachen aufsetzte. Jedoch nur in der ersten Ausgabe der Übersetzung; in der zweiten finden wir sie in eine einfache verwandelt.

Es ist hier nicht der Ort, den Einzelheiten der Geschichte von Luthers Bibelübersetzung weiter nachzugehen, weil die folgenden Teile ein mehr litterarisches und bibliographisches als kunstgeschichtliches Interesse darbieten. Das Alte Testament, von dessen Übersetzung die erste Folio-Ausgabe bei Melchior Lotter in Wittenberg zu erscheinen begann, enthält in seinem ersten, die fünf Bücher Moses umfassenden Teile elf die ganze Seite füllende Holzschnitte, von denen einige der Werkstatt Cranachs durchaus würdig sind, z. B. Abrahams Opfer, Jakobs Traum und Joseph, der dem Pharao seine Träume auslegt. Haben diese Bilder auch in Holbeins Hand (für den Nachdruck von Thom. Wolff) bedeutend an Reiz und innerer Lebendigkeit gewonnen, so ist ihnen doch ein gewisser volkstümlicher Charakter, ein Zug von kraftvoller Eindringlichkeit nicht abzuspüren.^{**)} — Für die ersten Ausgaben der Lutherbibel in Großoctav, welche Melch. Lotter i. J. 1524 veranstaltete, wurde der Monogrammist



als Illustrator beigezogen, von welchem auch mehrere große Holzschnitte in Emser's katholischer Bibelübersetzung v. J. 1527 (Dresden, Wolfsg. Stoeckel, Fol.) herrühren. Das Zeichen des Künstlers wird auf Gottfried Leigel gedeutet, über den jedoch urkundlich bisher nichts festgestellt ist (Nagler, Monogr. III, S. 40 ff.). Der Stil der Holzschnitte weist entschieden auf die Schule Cranachs hin.^{***)} Merkwürdig ist, daß Emser für seine katholische Bibel die Lutherschen Holzschnitte zur Offenbarung entlehnt hat, auf denen freilich inzwischen jene Verwandlung der dreifachen Krone in die einfache vorgenommen war. Die Stöcke wurden ihm für 40 Thlr. von Cranach überlassen, in dessen Eigentum sie übergegangen waren: ein Beweis mehr für seinen oben dargelegten Anteil an der Lutherschen Bibelillustration.

Unter den Holzschnittwerken aus der späteren Lebenszeit des Meisters ist noch das Buch von der „Kriegerkunst“ des Fabian von Merswald zu erwähnen, das 1539

*) Et vidi et audiui vocem unius aquilae volantis per medium caeli, dicentis voce magna: „Vae, vae, vae, habitantibus in terra.“ Und alle Codices haben *αἱετός*. Luther legte seiner Übersetzung die Erasmi'sche Ausgabe des Neuen Testaments von 1519 zu Grunde, welche die Entstellung *ἄγγελος* bietet. Er schrieb daher: „Und ich sahe und horet enn Engel fliegen mitten durch den Hymel“ u. s. w. Rade, a. a. O. S. 113.

**) Bögelin, Repert. f. Kunstwissensch. II, 181 ff. und Ruther, Bücherillust. 237 ff. schlagen den Wert der Bilder zu gering an.

***) Eine Probe bei Ruther, Bücherill. Taf. 258.

bei H. Lufft in Wittenberg erschien und zahlreiche, sehr gezeichnete Illustrationen aus Cranachs Werkstatt enthält. Er selbst hat schwerlich daran mitgewirkt. Außer dem Brustbilde des Verfassers und dem kursächsischen Wappen sind es 83 Darstellungen von Ringerpaaren in den verschiedensten Stellungen mit beige gedrucktem Text. Aus einer von Cranachs Rechnungen (Schuchhardt, I, S. 161) scheint hervorzugehen, daß ein Exemplar dieses „Büchleins, darinnen die Ringer und Fechter abgemalt,“ für den Kurfürsten Johann Friedrich in der Werkstatt des Meisters illuminiert worden ist.

Eine Specialität von besonderem Reiz sind die von Cranach gezeichneten Tierdarstellungen, welche sich namentlich vielfach auf den von ihm komponierten Büchertiteln und ähnlichen Zierwerken finden. Sie bilden ein Stück des besten Naturbodens seiner Kunst. Schon Christoph Scheurl, der berühmte Wittenberger Jurist, Cranachs Freund, rühmt in dem vielcitirten Widmungsbriefe vor seiner Festrede vom 11. November 1508 des Meisters unvergleichliche Geschicklichkeit in der täuschenden Wiedergabe der deutschen Waldbtiere. Köstliche Proben davon enthält u. a. das „Gebetbuch Kaiser Maximilians,“ zu welchem Cranach acht Randverzierungen beisteuerte (Chmelar, Jahrb. III, 88 ff.), die sich neben Dürer sehen lassen können. Auch auf seinen einzelnen Kupferstichen und Holzschnitten biblischen und legendarischen Inhalts sind die Waldbtiere nicht selten mit ausnehmender Sorgfalt ausgeführt. Speciell ins waidmännische Gebiet fällt der große Holzschnitt mit der Hirschjagd (B. 119). Dazu kommt dann die Reihe der geistvoll erfundenen Büchertitel, in deren Einfassungen Tiere und andere Figuren, Pflanzenwerk und phantastisches Linienornament aufs anmutigste miteinander verwoben sind. Butsch (Bücher-Ornamentik, Taf. 89—93) hat eine Auswahl davon zusammengestellt. Die Titelumrahmung mit der Buchdruckerpresse, nebst Gule und Bär (1520) und die mit den weidenden Hirschen (1527, zu Luthers Streitschrift gegen die „Schwarmgeister“) gehören zu den bezeichnendsten Blättern dieser Art. Die Vortragsweise ist in den früheren Werken von höchster Zartheit, die Zeichnung hebt sich in lockeren, feinen Linien von hellem Hintergrunde ab; später wird sie derber und gedrängter, mit schwarz oder in dichter Schraffierung angelegten Hintergründen. —

Cranach hatte mehrere kunstbegabte Söhne, von denen der ältere, Johannes, 1536 in Bologna starb, ohne zur vollen Reife gediehen zu sein. Der jüngere, Lukas (1515—1586), erbte die Würden und den Ruhm seines Vaters. Die ihm zuzuschreibenden Bilder, deren Reihe mit dem Ende der dreißiger Jahre beginnt, zeigen in der Erfindung kein selbständiges Talent, sind aber nicht ohne malerischen, freilich etwas weichen Reiz. Am tüchtigsten erweist sich der Künstler als Porträtmaler. Unter den sechs oder sieben Gesellen, welche der ältere Cranach stets um sich gehabt haben soll, um der Fülle der an ihn herantretenden Aufträge genügen zu können, haben wir uns seinen Sohn Lukas als einen der bevorzugtesten zu denken. Dieser teilt mit dem Vater das bekannte Monogramm der geflügelten Schlange und zwar in einer Form, welche sich der späteren Variante mit dem wagerechten Flügel nähert, nur meistens größer und in einigen Windungen auch anders geschwungen ist als das Zeichen Cranachs d. Ä.* Es findet sich in dieser Form auf zahlreichen Holzschnitten, von denen einige noch in die Lebenszeit des alten Cranach fallen.

*) Vergl. die Auseinandersetzungen von L. Scheibler im Repertor. f. Kunstwiss. X, 298 ff.

Unter den Holzschnitten, deren Zeichnung von Lukas Cranach d. J. herrührt, hat man in erster Linie mehrere Folgen von Porträts berühmter Zeitgenossen zu beachten, an ihrer Spitze die Kaiser Karl V. und Ferdinand I. in ganzer Figur nebst den Fürsten des sächsischen Hauses (Schuchardt, Nr. 149 ff.); dann eine Reihe der vielfach dem älteren Cranach zugeschriebenen Bildnisse Luthers und der übrigen Reformatoren, von denen manche durch ihre späten Datierungen ohnehin über die Grenze der Lebenszeit des alten Meisters hinausfallen. Unter den Holzschnitten emblematischer Gattung sind die zwei Wappen in der mecklenburgischen Kirchenordnung von 1552 und 1557 durch den darüber noch vorfindlichen Rechnungsvermerk interessant, in welchem die Zahlungen an den Zeichner und an den Xylographen getrennt notiert erscheinen.*) Als umfassendste Leistung der Buchillustration von der Hand des jüngeren Cranach ist schließlich die Leipziger Bibel des Nikol. Wolrab v. J. 1542 (Pass. Nr. 42) hervorzuheben, deren Holzschnitte wenigstens zum Teil von ihm gezeichnet sind. Es gehört dazu u. a. die aus sieben Blättern bestehende Folge der Evangelisten mit den Aposteln Paulus, Petrus und Jakobus, welche bei Bartisch (49—55) noch unter den Werken des älteren Cranach stehen. Es sind schön komponierte Blätter von guter, aber etwas trockener Zeichnung. Die Heiligen sind in ihren Gemächern sitzend dargestellt, mit dem Schreiben der Evangelien oder Episteln emsig beschäftigt. Das Bild des Johannes (B. 52) trägt das Monogramm mit dem wagerechten Flügel und die Jahreszahl 1540. Die in dieser Bibel enthaltenen 26 Blätter zur Apokalypse sind so schwach in der Zeichnung und nachlässig im Schnitt, daß man sie nur untergeordneten Gesellenhänden aus der Cranachschen Werkstatt zuschreiben kann. —

Von diesen untergeordneten Mitgliedern des Wittenberger Künstlerkreises haben einige sich durch Marken, wie  und  von den Genossen unterschieden. Andere, wie Heinrich Meyer, sind uns auch dem Namen nach bekannt, ohne daß wir mit demselben jedoch mit Sicherheit bestimmte Leistungen von individuellem Charakter verbinden könnten. Die einzige bedeutendere Persönlichkeit von einigermaßen greifbaren Umrißlinien ist der Meister Hans Brosamer (Brösamer) von Fulda (c. 1480 bis c. 1554), dessen Gemälde, vorzugsweise Bildnisse von etwas philisterhafter Auffassung, uns berechtigen, ihn der Gefolgschaft Cranachs anzureihen. Er ist durch Bezeichnungen auf seinen Blättern von 1536—1550 in Fulda nachweisbar, brachte die späteren Lebensjahre in Erfurt zu und soll dort auch gestorben sein.**) Man kennt eine beträchtliche Zahl Holzschnitte und Kupferstiche von seiner Hand, aus deren Erfindung und Behandlungsweise jedoch keine sympathische Natur spricht. Es fehlt ihm an Geschmack und feinerem Schönheitsgefühl; seine Formengebung neigt zum Plumpen und Aufgebunsenen. Besonders in unbekleideten weiblichen Körpern tritt diese Eigenheit oft auf eine geradezu verletzende Weise zu Tage, z. B. in dem Holzschnitt mit der Erschaffung der Eva (B. 1), in dem Kupferstich mit dem Parisurteil u. a. Auch seine sonst nicht schlecht gezeichneten Bildnisse leiden bisweilen an dem gleichen Übelstande, z. B. der Porträtstich des Abtes Joh. v. Henneberg v. 1541 (B. 23). Eines der xylographischen Bildnisse, das des Land-

*) Pass. B.-Gr. IV, 32: Dem Lucas Maler von zweien Wappen m. g. f. zu reissen 17 gr. 22½ fl. Dem Formschneider von beiden Wappen zu schneiden 4 fl. 6 fl.

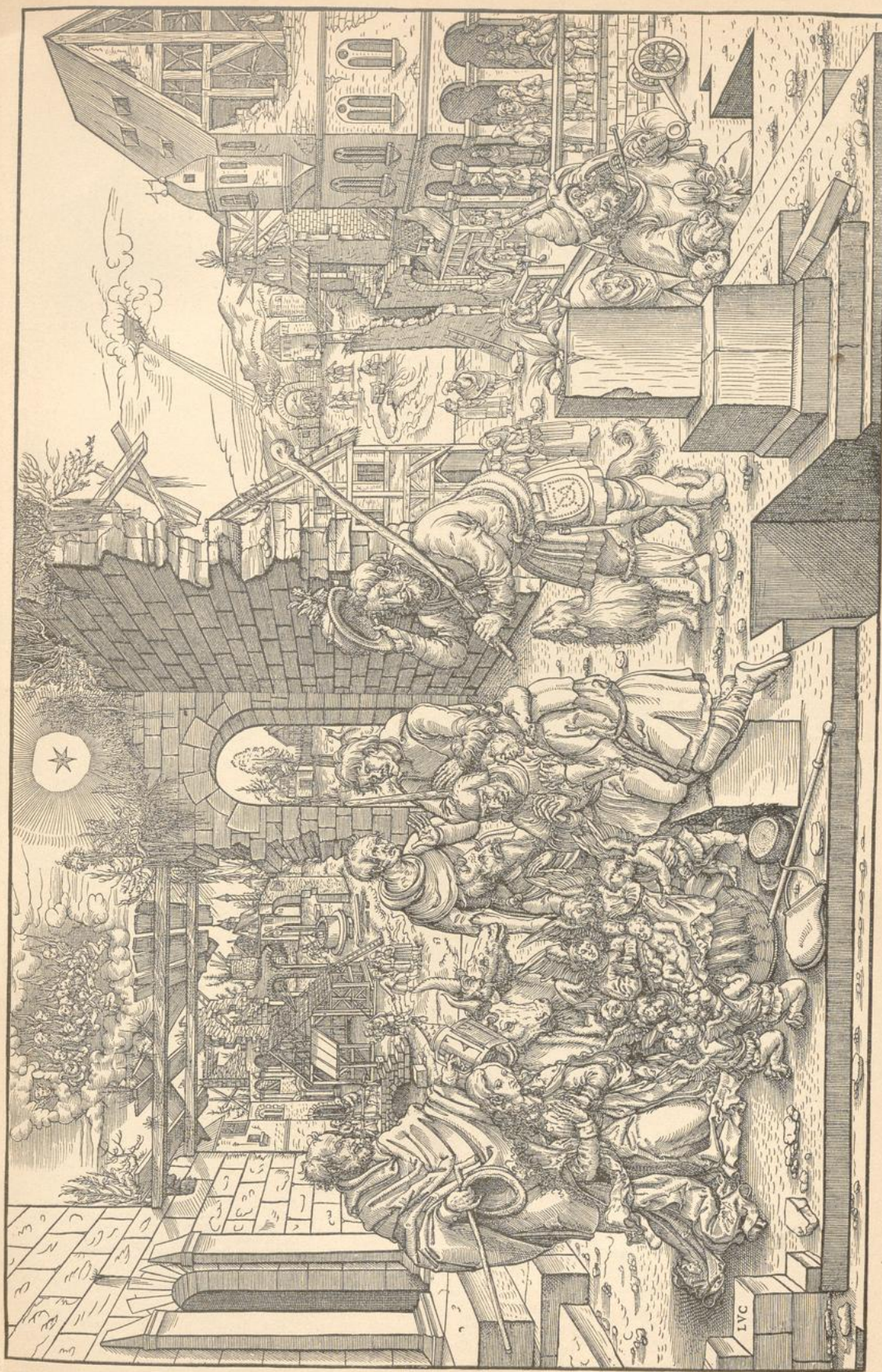
**) Pass. B.-Gr. III, 32 ff.; D. Eisenmann, Allgem. deutsche Biographie, III, 363 ff.; R. Bergau, Kunstchronik, XIII (1878), 494 ff.

grafen Philipp von Hessen (Pass. 31), trägt die Unterschrift: „Hans Brosamer, Formschneider zu Erfordt,“ woraus hervorgeht, daß dieser Meister seine Holzzeichnungen auch selbst geschnitten hat. Der Schnitt ist etwas mager, aber doch besser als die von anderen Xylographen ausgeführten Brosamerschen Holzschnitte. Eine Seltenheit ist sein „Kunstbüchlein,“ eine Sammlung von 38 Holzschnitttafeln mit Entwürfen für Gold- und Silberarbeiter, Pokale, Kannen, Flaschen, Schmuckgegenstände u. dergl. in einem zierlichen und reichen Renaissancegeschmack, der in manchen Punkten an A. Altdorfers Gefäßradierungen erinnert, auf dem Titel mit der Darstellung einer Goldschmiedewerkstatt.*) Zahlreiche biblische Holzschnitte Brosamers zieren die Wittenberger, Magdeburger u. a. Ausgaben von Luthers Übersetzung der heiligen Schrift aus den Jahren 1536—1560. In den Holzschnitten der lateinischen Bibel von M. Gölfferich (Frankfurt 1553) giebt er Nachahmungen von Holbeins Bildern zum Alten Testament. Unter seinen xylographischen Werken verdienen noch besonders hervorgehoben zu werden: der große, aus neun Blättern bestehende Holzschnitt mit „Bathscha im Bade“ v. J. 1554 (Pass. 17) und das Bildnis des Hans Sachs (Pass. 35), von dem der Originalstock sich im Berliner Museum befindet; unter seinen Stichen: der vielleicht nach einer Beschreibung der (1506 aufgefundenen) Gruppe angefertigte „Laokoön“ von 1538 und der „Luther auf der Kanzel“ (Pass. 13b). Im ganzen werden die gestochenen Arbeiten Brosamers höher geschätzt als seine Holzschnitte. Sie verraten den Einfluß der Nürnberger Schule. Doch erhebt er sich auch als Stecher nicht über das Niveau eines fleißigen Effektiers.

In den Weimarer Kammerrechnungen findet sich seit 1548 der Name eines fürstlichen Hofmalers Peter Gottland, der in einer eigenhändigen Unterschrift des Meisters vom 5. Oktober 1549 ausführlicher als Peter Roddelstet aus Gottland wiederkehrt (Pass. P.-Gr. IV, 56 ff.). Der Künstler scheint von der schwedischen Insel Gotland gebürtig gewesen zu sein. Er war bis 1572 noch am Leben und hat außer zahlreichen Gemälden auch eine Anzahl Kupferstiche und Holzschnitte von guter Zeichnung geliefert, welche den Stil der Schule Cranachs d. Ä. zeigen und mit dem Monogramme **P** bezeichnet sind. Auf einem der Holzschnitte ist beigefügt: Wolfgang Stthürmer, Holzschnneider zu Leipzig.

Sehr wahrscheinlich gehört der vielfach mit Hans Leu oder Hans Lützelburger identifizierte Monogrammist H. L. oder H. S. L., von dem wir eine Anzahl Stiche von wunderbar phantastischem Stil, aber höchst geschickter Technik besitzen, auch in Zusammenhang mit den sächsischen Meistern. Jules Renouvier (*Types et manières des maitres graveurs*, II, 75 ff.), der dies herausgeföhlt hat, giebt eine treffende Charakteristik seiner gewählten, bisweilen spröden, aber originellen Manier und seiner schwülstigen, zuweilen unglaublich plumpen Formengebung. Der Schmerzensmann (B. 1) hat eine ganz barocke Muskulatur und ein Gesicht wie ein Triton; der heil. Georg mit dem Drachen (B. 3) trägt den Kopfsputz eines Indianerhäuptlings; dem heil. Petrus (Pass. 15), einer völlig verdrehten, aus allen Fugen geratenen Gestalt, die sich auf

*) Ein new kunstbüchlein / von mancherley schönen Trindgeschiren / zu gut der heubenden jugend der Goldschmidt / durch Jansen Brosamer / Maler zu Fuld / an tag gegeben. — Neue Ausgabe in Lichtdruck von A. Frisch nach dem aus der Naglerschen Sammlung stammenden Exemplar des königl. Kupferstich-Kabinetts in Berlin. Berlin, G. Grote. 1882.



Anbetung der Hirten. Holzschnitt von W. S. (Wien; f. f. Akademie.)

den Schlüssel wie auf einen riesigen Knotenstock stützt, hängt der gebauschte Mantel gleich einem gebogenen Ofenrohr über dem Arm. Aber der Meister ist nicht immer so exzentrisch wie in diesen Blättern. Einige biblische und profane Darstellungen kleineren Formats zeigen uns in ihm einen Mann von Erfindung und frischer, flotter Ausdrucksfähigkeit, sind auch als technische Leistungen ganz respektabel; so z. B. der „Brünstige Liebesgott“ (B. 6), der von einer Kugel über ein Wasser dahin getragen wird, in dem eine Menge winziger nackter Figuren sich herumtummeln: ein kleines Meisterstück des Grabstichels.

Eine wohl gleichfalls in diesen Künstlerkreis gehörige, aber auch noch völlig im Dunkel stehende Persönlichkeit ist der Monogrammist W. S., von welchem bisher drei Holzschnitte bekannt sind.^{*)} Darunter ein interessantes großes Blatt (51.2 × 32.7 cm) mit der Anbetung der Hirten (Pass. 2), welches wir auf unserer Tafel in verkleinerter Nachbildung vorführen. Es ist eine figurenreiche, wirkungsvoll gruppierte Komposition, über welcher ein Widerschein von Dürers idyllischer Auffassung der biblischen Vorgänge ruht, aber von hausbackenen Typen und in der Durchbildung ohne feineren Reiz. Außer dem Namenszeichen des Meisters, das man an dem Brunnen auf dem Plage rechts im Hintergrunde sieht, stehen vorne links an der Mauer die Buchstaben LVC (nicht L. C., wie Nagler angiebt), und man hat die Zeichnung des Holzschnittes deshalb mit Lukas Cranach in Verbindung bringen wollen: eine Hypothese, die vom stilistischen Standpunkte nicht zu verwerfen ist, obwohl die Reischrift sicher viel einfacher auf den Evangelisten Lukas bezogen wird, der uns (II, 16 ff.) die Geschichte von der Anbetung der Hirten überliefert hat. Nach Nagler gehört das interessante Blatt in die Luthersche Bibel des Nikolaus Wolrab (Leipzig 1561).

b. Westfälische und niedersächsische Meister.

Die weitverbreitete Vorstellung, daß der Norden Deutschlands eine unfruchtbare Wüste sei, aus der nur vereinzelte erratische Kunstblöcke hervorragen, verschwindet vor der fortschreitenden Erkenntnis der Thatfachen mehr und mehr. Nicht nur Baukunst, Malerei und Bildnerei, sondern auch die gewerblichen und vervielfältigenden Künste haben dort in alter wie in jüngerer Zeit stets einen ergiebigen Boden gefunden.

Über alle deutschen Lande bis zum fernsten Nordgau reichte die Macht von Dürers Einfluß. Zwei namhafte westfälische und rheinische Künstler, Heinrich Adegreuer von Soest und Jakob Wind von Köln, zählen zu seinen Schülern. Wir werden ihnen im folgenden Kapitel in den Reihen der Nürnberger Kleinmeister begegnen. — Zwei andere Westfalen, Johann Ladenspelder von Essen und Nikolaus Wilborn von Münster (?) mögen dagegen schon hier kurz behandelt werden, obwohl auch auf sie Dürers Vorbild nicht ohne Wirkung geblieben ist. Joh. Ladenspelder muß nach einem vom Jahre 1540 datierten Selbstbildnis (Pass. 55), welches ihn als achtundzwanzig Jahre alt bezeichnet, 1511 geboren sein. Er hat uns über 60 gestochene Blätter verschiedenartigsten Gegenstandes und Stils hinterlassen, von

^{*)} Mit dem Zeichner und Kupferstecher Wolf Stüber (Stüber oder Stuber), welcher gegen Ende des Jahrhunderts zu Nürnberg arbeitete, ist er nicht zu identifizieren.

G. v. Sägow, Kupferst. u. Holzsch.

denen drei das Datum 1554 tragen; die übrigen scheinen aus den dreißiger und vierziger Jahren zu stammen. Entschieden von Dürer beeinflusst zeigt sich das große Blatt mit der heil. Dreifaltigkeit vom Jahre 1542 (Pass. 10; B. 4). Die Ausführung ist nicht ungeschickt, aber trocken. In anderen Stichen verrät sich das Studium italienischer Meister mit solcher Bestimmtheit, daß man an einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Rom denken möchte, wovon jedoch nichts Näheres bekannt ist. Die Blätter mit Adam und Eva z. B. (Pass. 1 und 2) bekunden deutlich den Einfluß des Michelangelo. Die Folge der Planeten (Pass. 19—25) ist ganz durchdrungen von dem Gifte des Manierismus. — Nik. Wilborn, dessen Thätigkeit als Kupferstecher in die Jahre 1531—1537 fällt, hat ebenfalls nach Nürnberger und nach italienischen Mustern sich gebildet, empfing dazu aber auch den Einfluß der niederländischen Kunst, welcher überhaupt für die ganze norddeutsche Künstlerschaft der Epoche schwer ins Gewicht fällt. Wir lesen den vollen Namen des Meisters (NICLAS WILBORN) auf einer Dolchsheide, welche mit den Darstellungen des Sündenfalls und eines Todesbildes verziert ist (Pass. 27). Der Künstler lieferte mehrere solche ornamentale Stiche von guter Ausführung, Nachahmungen von Riellen u. dergl. Ein harter, metallischer, goldschmiedmäßiger Zug geht auch durch seine übrigen Arbeiten, vornehmlich durch seine Porträtstiche, von denen die des Johann von Leyden (Pass. 26) und des Knipperdollinck (B. 1), beide nach H. Aldegrevier, wegen der dargestellten Persönlichkeiten, sowie auch wegen der virtuellen Behandlung der Gewandstoffe und des Beinwerks besonders interessant sind. Von den italienischen Meistern hat es vornehmlich Jacopo de' Barbari dem westfälischen Stecher angethan. Dieser kopierte von dem Venetianer vier Blätter (B. 2—5) mit großer Sorgfalt und Stiltreue. In Wilborns eigenen Kompositionen, z. B. dem Triumphe des Paris und der Helena (B. 6) und dem „Kampfspiel der Groten“ (B. 8), begegnen uns Rafaelische Motive und Figuren aus römischen Sarkophagen und Triumphalreliefs in willkürlicher Verbindung. Der Einfluß der Niederländer manifestiert sich vornehmlich in seiner kupferstecherischen Technik mit ihren feinen, dicht geführten Strichlagen.

Ein reger Betrieb der Holzschnidekunst bestand in Mecklenburg*), schon zur Zeit der Herzöge Heinrich des Friedfertigen († 1552) und seines Nachfolgers Johann Albrecht, unter denen sich auch die Reformation im Lande ausbreitete und befestigte. In beider Diensten finden wir als Hofmaler und Architekten den Meister Erhard Altdorfer, einen Bruder Albrecht Altdorfers, der in dessen vom 12. Februar 1538 datiertem Testament als Bürger von Schwerin aufgeführt und neben zwei Schwestern zum Haupterben eingesetzt wird (Zul. Meyers Allg. Künstler-Lex. I., 538 ff., 553 ff.). Wir besitzen zahlreiche Holzschnitte von ihm, welche die Bezeichnungen  oder  tragen. Im Jahre 1512 begleitete er den Herzog Heinrich auf seiner Reise nach Wittenberg und scheint dort in Beziehungen zu Cranach getreten zu sein, dessen Stil auf seine Kunst merklichen Einfluß übte. Einen Beleg dafür bietet gleich sein frühestes datierter Holzschnitt, „Das große Turnier“ von 1513 (Pass. 76), eine umfangreiche, aus drei Stöcken zusammengesetzte Darstellung mit unverkennbaren Remi-

*) Wiechman-Radow, Die Mecklenburgischen Formschneider des XVI. Jahrhunderts. Schwerin, 1858; Fr. Sarre, Der Fürstenhof zu Wismar, Berlin 1890, S. 11 und 32 ff.



75. Soliman II. Kupferstich von Melchior Lorck.

niszenzen an die bekannte Cranachsche Komposition (B. 124). Manche burleske Zusätze in den Helmzierden der kämpfenden Ritter und andere ähnliche Details geben dem Ganzen ein lokales Gepräge. Wahrscheinlich ist es ein Erinnerungsblatt an das Ruppiner Turnier von 1512, zu dem der Herzog den Künstler ebenfalls mitgenommen hatte.

In das Volksleben der Zeit führt uns ein anderes, vom Jahre 1518 datiertes Blatt des Meisters, „Der Rostocker Glückshafen“ (Pass. 77), mit dem Bilde einer Lotterziehung in ihren verschiedenen Stadien und den Zeichnungen der vierundzwanzig Gewinne, Schalen, Becher, Stoffe u. s. w. Dann folgen Titleinfassungen und Textbilder zu einer Anzahl kriegsgeschichtlicher und anderer Publikationen mecklenburgischer Verleger. Aber das Hauptwerk von E. Altdorfers Buchillustrationen enthält die plattdeutsche Übersetzung der Lutherschen Bibel (Lübeck, Ludw. Diez 1533—34) in ihrem reichen Titelbild und den 74 Textholzschnitten, von denen 40 zum Alten, die übrigen zum Neuen Testament gehören. Namentlich in der Komposition des Titelbildes verrät sich deutlich der Einfluß Cranachs. Die Stöcke zum Neuen Testament wurden in der Rostocker Bibel von 1540 und in der dänischen von 1550 wieder abgedruckt. — Außerdem lieferte Altdorfer auch eine Reihe von trefflichen Illustrationen zum Reinecke Fuchs in den Rostocker Ausgaben von 1539 u. ff. — Der Meister hat sich in Mecklenburg offenbar heimisch gefühlt; er bringt nicht selten eigentümliche Züge der dortigen Natur, die mit liebevollem Sinne der Wirklichkeit abgelauscht sind.

Beweglich und weitausblickend erscheint dagegen die Kunst des Melchior Lorch (Lorich, Lorichs) von Hlensburg. Sein Stoffkreis umfaßt die mannigfaltigsten Gegenstände profaner und biblischer Art, Bauten, Trachten, Persönlichkeiten aus fernen Gegenden, wie er sie auf Reisen, in den verschiedensten Lebensstellungen gesehen und aufgenommen hatte. Im Jahre 1527 geboren, kam Lorch zunächst zu einem Goldschmied nach Lübeck und soll mit diesem nach Süddeutschland gezogen sein, wo wir ihn längere Zeit in Wien, dann 1548 in Augsburg und an anderen Orten thätig finden. In Begleitung einer kaiserlichen Gesandtschaft bereiste er hierauf den Orient, kam zweimal nach Konstantinopel und hatte außerdem Gelegenheit, die Hauptstädte Italiens und der Niederlande zu besuchen. 1582 trat er als Hofmaler in die Dienste des Königs Friedrich II. von Dänemark. Um 1594 soll er gestorben sein. Obwohl mit seiner Lebensdauer weit über die Zeitgrenzen der bisher betrachteten Künstler hinausreichend und stofflich viel bunter als die meisten von diesen, gehört er doch durch den Stil seiner Zeichnung und Sticheführung durchaus zu der hier geschilderten sächsischen Gruppe. Es sind etwa dreißig Stiche und zahlreiche von Lorch gezeichnete Holzschnitte bekannt, auf welchen sich die nebenstehenden Monogramme finden:

M M M M L M F

Den Glanzpunkt seines Stecherwerkes bilden die Porträts hervorragender Zeitgenossen, darunter das bekannte Profilbildnis Dürers von 1550 (B. 10), das auch als Clairobscur vorkommt, ferner das meisterhaft gestochene Lutherporträt von 1548 (B. 12), das den Reformator in Halbfigur an einem Pulte schreibend darstellt, dann die beiden vom Jahre 1559 datierten Bildnisse des großen Sultans Soliman II., des Siegers von Mohács und Belagerers von Wien (1529), dessen ernsten, braven Türkenkopf (Abb. 75) er offenbar nach der Natur gezeichnet hat und auf dem einen Blatt (B. 14) in ganzer Figur darstellt, mit der von Soliman gegründeten Moschee im Hintergrunde, zur Seite einen prächtig angeschirrten Elefanten, der durch ein Triumphthor daherschreitet. Der Stil dieser und einiger anderer Bildnisse Lorchs (z. B. des Königs Friedrich von Dänemark, des Hubert Golkins, des Grafen Heinrich von Rankow) kennzeichnet sich namentlich durch die ungemeine Lebendigkeit des Ausdrucks

und die Kraft der Modellierung, welche den Erscheinungen etwas Statuarisches giebt. Die übrigen stecherischen Arbeiten des Meisters können sich damit nicht messen. Gegenständiglich interessant wegen ihrer wahrhaft ungeheuerlichen Phantastik sind mehrere satirische Blätter mit starken Ausfällen gegen das Papsttum (Pass. 27 und 28). Als fein durchgebildete Studie mag noch das Blatt nach Michelangelo, der „Mann am Baumstamm“ (B. 8) genannt sein. — Ein gelungener Versuch in der Aktkunst ist die mit leichter Nadel geistvoll gezeichnete „Schlafende Frau“ (B. 4). — Die Mehrzahl der Lorchschen Holzschnitte sind Früchte seiner Reisen in die Levante, Ansichten von Bauten und Straßen Konstantinopels, eine türkische Seeschlacht, Kostüm- und Genrebilder aus dem Orient. Eine aus 69 Blättern bestehende Folge dieser Art erschien in Hamburg (bei Michael Hering) 1626. An Lorchs Aufenthalt in Österreich erinnert sein Werk über die von ihm zu Ehren des Kaisers Ferdinand I. in Wien errichteten Ehrenpforten und Brunnenanlagen. Ein reiches, mit Wappen und Allegorien verziertes Titelblatt dazu findet sich unter den mit seinem Monogramm bezeichneten Holzschnitten (Pass. 15). Der näheren Bestimmung harren noch das große männliche Brustbild eines Mannes von magyarischem Typus, mit gemustertem Wams und breiter Pelzmütze (Pass. 14), sowie der „Tote Vater mit seinen drei Söhnen“ (Pass. 10) in weiter, mit Baulichkeiten besetzter Landschaft. Nicht ohne poetischen Reiz ist endlich die Allegorie der „Natur“ (B. 2), ein jugendliches nacktes Weib, das mit der aus ihren Brüsten hervorströmenden Milch die sich um sie scharenden Tiere nährt.

Wenn es unsere Sache wäre, das Wirken der Meister bis in das feine Geäder der Buchillustration und des Bildbrudes zu verfolgen, so könnte hier noch mancher größere und kleinere norddeutsche Ort namhaft gemacht werden, welcher mit Lübeck, Hamburg, Leipzig, Halle, Halberstadt und anderen Pflögestätten der Buchdruckerkunst in der Herstellung reich verzierter Volksbücher und Erbauungsschriften wetteiferte. Aber die Masse der in diesen Werken enthaltenen Bilder ist mehr handwerklicher als künstlerischer Art. Nur Eines kann zum Ruhme der gesamten Produktion auch für Norddeutschland bestätigt werden, daß sie, wenige Ausnahmen abgerechnet, durch den ganzen Verlauf der bisher geschilderten Epoche hindurch in schlichter Anhänglichkeit die ererbte Tradition bewahrt und den nationalen Stil wie die heimische Empfindung keinen fremden Einflüssen überliefert hat.

6. Der Umschwung in Nürnberg. — Kleinmeister und Ornamentisten.

Als nach dem Tode Maximilians die deutschen Fürsten sich im Römer zu Frankfurt a. M. versammelten, um die Kaiserwahl vorzunehmen, und die Stimmung zu gunsten Karls von Spanien auswich, da sprach der Erzbischof von Trier die bedeutungsvollen Worte: „Jezund sehe ich schon allbereit den Fall und künftige Veränderung deutscher Nation vor Augen.“ — „Wenn wir unsern Vorfahren nachfolgten, so bedürften wir keiner fremden Hilfe, bieweil wir aber nun die Fremden berufen, was thun wir anderes, als daß wir uns damit eine Dienstbarkeit auf den Hals laden.“

In der That beginnt mit dieser Wahl eine tiefgreifende Umwälzung in dem gesamten Kulturleben der Nation. Nicht bloß die politische und religiöse Einheit wurde durch den Fluch der Zwietracht zerstört, sondern auch in alle Zweige des geistigen und künstlerischen Lebens das Unwesen der Fremdländerei, die spanische Brunnfucht, der welsche Manierismus hineingetragen.

Unmerklich und unaufhaltbar, gleich dem Wandel in der Natur, war der Geist des Humanismus und mit ihm die Kunst der italienischen Renaissance über die Alpen gedrungen und wie ein warmer Hauch aus dem Süden begrüßt worden. Die Werke der Augsburger Meister, die Bilder und Holzschnitte der Burgkmair, Holbein und ihrer Gefinnungsgeoffen, zeugen von dieser naiven Aufnahme vereinzelter Elemente einer fremden Kultur, ohne daß darüber der deutsche Grundcharakter ihrer Kunst verloren gegangen wäre. Selbst Dürer, dieser Fels des Deutschtums, bleibt nicht unberührt von den Wellen des Südens; aber sie umspielen nur seinen Fuß. Entscheidend für das Schicksal unserer Kunst ward erst die Stunde, in der die Nürnberger Schule von Dürers Bahnen abwich und in die welsche Richtung einlenkte. Das geschah nun nicht mehr in gutem Glauben, sondern mit bewußter Absicht. Die Sirenenrufe aus dem Lande des antiken Schönheitsideals haben diese Wandlung zuwege gebracht und mit der Nürnberger Schule zugleich die ganze deutsche Kunst den Umstrichungen der Manier ausgeliefert.

Während der ersten Dezennien des Jahrhunderts begegnen uns neben Dürer noch einzelne wenige künstlerische Erscheinungen von selbständigem Charakter, die sich von dem Geiste der neuen Zeit unberührt zeigen. Dahin gehört der Bilder Schmuck zweier Andachtsbücher, die unter Kaspar Rosenthalers Namen gehen: „Die Legend des heyligen vatters Francisci“ (Nürnberg 1512) und „Das leben unsers erlebigers Jesu Christi“ (Nürnberg 1514). Das erstere ist mit 57 geschickt komponierten und sorgfältig ausgeführten Holzschnitten illustriert, welche sich in ihrer klaren und ausdrucksvollen Anschaulichkeit dem Tone des Andachtsbuches trefflich anpassen. Passavant (P.-Gr. III, S. 130 ff.) giebt das Verzeichnis der Bilder und hebt (S. 132) auch den einzigen größeren Holzschnitt des andern Buches, das Titelblatt mit der stehenden Gestalt des andächtig zum Himmel aufblickenden heiligen Franciskus, hervor, welcher im Stil der Zeichnung und des Schnittes mit den Bildern der Franciskuslegende übereinstimmt; die übrigen 64 kleinen Holzschnitte aus dem Leben und Leiden Christi (durchschnittlich $4\frac{1}{2}$ cm hoch und $3\frac{1}{2}$ cm breit) sind gewöhnliche Nürnberger Fabrikware, die „Verkündigung“ ausgenommen, die durch ihr etwas größeres Format und ihren oberrheinischen Anhauch hervorsteht. Wer als der Zeichner des eben beschriebenen Titelblattes und der Holzschnitte zur Franciskuslegende zu betrachten ist, bleibt zweifelhaft. Auf dem Titel beider Bücher steht, daß sie „in Verlegung des Erbarn Kaspar Rosenthaler, jehundt wohnhafft zu Schwaz, in Nürnberg,“ erschienen sind. Aber daß Rosenthaler auch der Urheber jener Bilder sei, ist schwer glaublich, seit wir wissen*), daß die früher weitverbreitete Tradition von einer Malerfamilie Rosenthaler, welcher außer dem gedachten Kaspar noch zwei Brüder, Hans und Jakob,

*) D. Schönherr, in den Mitteilungen der k. k. Central-Commission, Bd. X (1865), S. XXI. ff.

angehört haben sollten, auf reiner Erfindung beruht. Sicher ist nur, daß es einen Kaspar Rosenthaler von Nürnberg gegeben hat, der in Schwab sesshaft gewesen ist. Die Bestimmung des Illustrators der beiden Bücher bleibt noch vorbehalten.

Ausführliches hören wir dagegen über die Kunstfertigkeit eines andern Nürnbergers jener Zeit, den Goldschmied und Kupferstecher Ludwig Krug (Pass. P.-Gr. III, 132 ff.). „Ich könnt nicht erdenken“ — sagt Meudörfer (Lochner, S. 124 ff.) — „was diesem Ludwig Krug, obvermelten (Hans) Krugen Sohn, an Verstand der Silber- und Goldarbeit, im Reitzen, Stechen, Graben, Schmelzen, Treiben, Malen, Schneiden, Conterfetten, solt abgangen seyn.“ Also eine sehr vielseitige Natur! Das Bürgerbuch weist aus, daß Ludwig Krug im Jahre 1522 das Meisterrecht erworben hat. Sein Tod erfolgte 1532. Bartsch (VII, 535 ff.) und Passavant (III, 132 ff.) verzeichnen von ihm 16 Stiche und einen Holzschnitt, welche das aus einem einheutlichen Krug und den Anfangsbuchstaben des Namens gebildete Monogramm **LOK** tragen. Seine Stechweise ist vorwiegend deutsch, jedoch mit Anklängen an die niederländische Schule, so daß man glauben könnte, Krug wäre in Holland gewesen oder hätte sich nach den Werken der dortigen Meister gebildet. Dürer und Lukas van Leyden haben ihn auch bei seinen Kompositionen beeinflusst; aber er bewahrte sich trotzdem seine Naivität, welche im Ausdruck bisweilen nicht ohne Grazie ist. Am wenigsten gelingen ihm nackte Gestalten, deren Formen gewöhnlich eine unschöne Modellierung zeigen. Wir nennen die „Anbetung der Könige“ (B. 2), eine seiner im ganzen wie im Detail gelungensten Kompositionen, den „Schmerzmann“, den er in drei verschiedenen Stellungen bildete (B. 4—6), die anmutig edle „Madonna auf dem Halbmond“ (B. 7), die „Heilige Jungfrau bei der heiligen Anna“ (B. 8), ein reizendes, von echt deutscher Empfindung durchhauchtes Familienbild. Beispiele für seine Behandlung der unbefleckten Form, die eigentümlich zwischen Magerkeit und Gedunsenheit schwankt, bieten der an Dürer gemahnende Stich mit den „Zwei nackten Frauen“ (B. 11) und das seltene xylographische Blatt „Der Sündenfall“ (Pass. 1). Die Ausführung des letzteren ist eine ganz malerische.

Unzählige Werkmeister und Gesellen ohne Rang und Namen stecken in den Buchholzschnitten der Nürnberger Drucker jener Tage, der Hölzel, Stüchs u. a. m. Einer späteren Zeit gelingt es vielleicht, über ihre Persönlichkeiten Licht zu verbreiten. Wir müssen uns bescheiden, hier nur noch wenige Meister kurz einzufügen, von deren Tätigkeit entweder zuverlässige Nachrichten oder bestimmte Werke zeugen.

Der Name der Familie Glockenton (Glockendon), den wir oben (S. 42 ff.) durch den Meister Albrecht Glockenton unter den Stechern aus der Gefolgschaft Martin Schongauers nur vermutungsweise repräsentiert gefunden haben, erscheint hier durch mehrere Generationen hindurch geschichtlich sicher gestellt. Georg Glockenton d. Ä. und seine beiden Söhne Nikolaus und Albrecht werden zwischen den Jahren 1490—1541 in Nürnberg unter den „berühmten Illuministen und Briefmalern“ aufgezählt (Meudörfer, Ausg. von Lochner, S. 140—144). Albrecht Glockenton d. J. erhielt am 19. November 1530 das Privilegium, „daß man ihm seine (in Holz) geschnittene Hirschenjagd in einem Jahr nicht nachschneiden dürfe.“

Eine Reihe tüchtiger Holzschnitte, noch bemerkenswerter wegen der dargestellten Gegenstände als in künstlerischer Hinsicht, lieferte Nikolaus Meldemann, „Brief-

maler zu Nürnberg," wie er sich selbst wiederholt nennt. Es sind meistens große Blätter von derber Zeichnung und handwerksmäßiger Ausführung, für die Masse berechnet, charakteristisch als Belege der volkstümlichen Richtung des Nürnberger Holzschnittes. Wir nennen zunächst den Gimpeltanz (Massetanz, d. h. Nasentanz zu „Gimpelsbrunn"), ein Bauernfest im Brueghelschen Stil, nach den großen Nasen der tanzenden Bauerntölpel benannt (B. 1), sodann die dreizehn deutschen Soldatenbilder (Pass. 4 — 16) mit Versen von Hans Sachs, ungemein interessant als Bilder des Kriegslebens und der Tracht der Zeit, in künstlerischer Beziehung nicht besser und nicht schlechter als die gereimten Beischriften des Nürnberger Meisterfingers; endlich die große Rundansicht der Stadt Wien, gezeichnet während der Türkenbelagerung vom Jahre 1529*), ein koloriertes Blatt von ca. 85 cm im Durchmesser, welches über die Vorgänge jener Tage, über die Stellungen des Feindes, die Verteidigungsmaßregeln der Bewohner, die Mauern und hauptsächlich Gebäude der Stadt eine vom Stephans-turm aufgenommene Übersicht gewährt. Namentlich das letztere Werk ist für die Richtung Meldemanns charakteristisch, welche vor allem darauf abzielte, durch Gelegenheitsbilder von drastischer Wirkung oder durch Darstellungen zeitgenössischer Begebenheiten von allgemeinem Interesse unterhaltend oder belehrend auf die Masse zu wirken. An der Bücherverzierung scheint er sich nur ausnahmsweise beteiligt zu haben (Muther, a. a. O. S. 182).

Als nächster Geistesverwandter Meldemanns erscheint der Nürnberger Briefmaler, Formschneider und Buchdrucker Hans Guldenmundt, der uns oben (S. 114) bereits unter Dürers Gefellen begegnet ist. Nach den urkundlichen Mitteilungen aus seinem Leben, welche Joh. Baader (Bahns Jahrb. I, 227) veröffentlicht hat, scheint er ein Mensch von rohen Sitten gewesen zu sein, und sein Verhalten dem künstlerischen Eigentume Dürers gegenüber zeugt nicht gerade von Pietät. Er schnitt des Meisters „Großen Triumphwagen" nach und geriet darüber mit der Witve in einen Rechts-handel. Ob auch die fälschlich dem Dürer zugeschriebene, wohl nur auf einen skizzenhaften Entwurf von ihm zurückzuführende „Große Säule" (B. 129) als eine „Ausbente" Guldenmundts zu betrachten sei, wie Retberg (a. a. O. S. 113) meinte, möge dahingestellt bleiben. Wir können die Thätigkeit Guldenmundts vom zweiten bis zum fünften Dezennium des Jahrhunderts in seinen Holzschnitten verfolgen. Auch ihm bot die Belagerung Wiens vom Jahre 1529 Stoff zu einer Anzahl von Gelegenheitsbildern. Er führt uns die Truppen des Sultans Soliman vor in 15 verb gezeichneten Blättern (Pass. B.-Gr. III, S. 248, Nr. 5—19) und Hans Sachs begleitete die Blätter mit seinen Reimsprüchen. Auf anderen Holzschnitten mit ähnlichen poetischen Beischriften erscheinen die Landsknechte und Eidgenossen aus den französischen, italienischen und schweizerischen Kriegen von 1507—1524 (Pass. 22—35). Einen Glanzpunkt seines Werkes bildet

*) Die Zeichnung rührt nicht von Meldemann selbst, sondern der Beischrift zufolge von einem „berühmten Maler" her, den man in Wien während der Belagerung veranlaßt hatte, vom Stephans-turm aus die Situation aufzunehmen. Man vergleiche H. Meldemanns Rundansicht der Stadt Wien, nachgebildet von A. Camesina, mit einem erläuternden Vorworte von R. Weiß, Wien 1863, wo S. X. ff. über den historischen Wert der Darstellung, über die erhaltenen Exemplare des Blattes und dessen Verhältnis zu anderen ähnlichen Bildern sich die näheren Angaben finden.



76. Josua. Holzschnitt von Gerhard Schön.

der aus neun Stöcken zusammengesetzte, reich kolorierte Prachtholzschnitt mit dem Triumphzuge Karls V. (B. und Pass. 1). Der Kaiser erscheint darauf sitzend auf einem prunkvollen, von zwölf Rossen gezogenen Triumphwagen, von zahlreichem Gefolge begleitet, zu Häupten zwei schwebende Engel mit einem großen Lorbeerfranz. Die erste Ausgabe trägt am Schluß außer dem Druckort und dem Namen des Künstlers das Datum 1537. Auch mehrere tüchtige Bildnisse von Reichsfürsten hat Guldenmundt geliefert, z. B. das des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, der Pfalzgrafen Friedrich, Otto Heinrich u. a. In der geistigen Kampflitteratur der Zeit erscheint der Meister auf der Seite der heftigen Gegner des Papsttums mit seinen 30 Holzschnitten zu dem Buche des Hans Sachs: „Eyn wunderliche Beyffagung von dem Babstthumb“ (Nürnberg im Cartheuser Kloster, 1527). Es wird darin der geistlichen und auch der weltlichen höchsten Obrigkeit so übel mitgespielt, daß der Rat der Stadt sich ins Mittel legte und dem Künstler wie dem Poeten ihre Ausschreitungen verwies.

Eine ruhigere Natur von schlichter Frömmigkeit spricht aus den zahlreichen Holzschnitten des Nürnberger Erhard Schön. Er zeichnete z. B. für den „Hortulus animae“, der 1517 bei Klein in Lyon erschien, eine Reihe kleiner Heiligenfiguren, welche in wechselnden Renaissancerahmen unter gebogenem Ast- und Laubwerk stehen. Dann lieferte er für die Peypusche Bibel von 1524 den schönen sitzenden Josua in ritterlicher Tracht (Abb. 76), bezeichnet mit dem Monogramm . Zu seinen letzten Arbeiten gehören mehrere Holzschnitte in der Nürnberger Vitruv-Übersetzung des Walther Rivius (1548). Unter Schöns Einzelblättern ist vor allem das große Rosenfranzbild (P. 35) rühmend hervorzuheben. Im ganzen folgt er den Bahnen Dürers, ohne dessen eigentlicher Schüler zu sein. *)

Der Gruppe dieser alten Nürnberger von grunddeutscher Art, welche teils in derb volkstümlicher, teils in feinerer und innigerer Auffassung die heimischen Künste pflegten, trat nun im Verlaufe der zwanziger Jahre eine Plejade von Meistern entgegen, welche den oben angedeuteten Umschwung der Stilrichtung herbeiführte. In der Kunstgeschichte führen sie den Namen der Kleinmeister, der selbstverständlich keine Herabsetzung ihres Wertes ausdrücken, sondern bloß auf das kleine Format hindeuten soll, in dem sie ihre Gedanken zu Papier zu bringen liebten. Wir zählen zu ihnen in erster Linie die vier Nürnberger Hans Sebald und Barthel Beham, Georg Pencz und den Monogrammisten I. B., sowie die beiden Niederdeutschen Heinrich Aldegrever und Jakob Binck. Die von allen diesen Meistern bevorzugte Technik ist der Kupferstich. Sie erreichen in ihm die nämliche Größe im kleinen, wie Holbein in seinen klassischen Holzschnittbildchen. Auch bei ihnen ist das figürliche Element das tonangebende; die plastische Gestaltenwelt der italienischen Hochrenaissance wird von ihnen in die kleinbürgerlichen Kreise Nürnbergs eingeführt; bei Hans Sebald Beham und Aldegrever gesellt sich dazu auch die Meisterschaft im Ornamentalen. Die dekorative Seite der

*) S. den gehaltvollen Aufsatz von W. v. Seidlitz: Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamm. VI, 31. Der Autor will Erhard Schön gleich Springinklee zu den unmittelbaren Schülern Dürers rechnen.

Mercurius sind sind künsterreich
An behendigkeit ist yhn nyman gleich

Im .3. 6. 7. tagen laung
Verbring ich meinen lauff vnd gang.



Monatsbild: Der Planet Merkur. Holzschnitt von Hans Sebald Beham.

kleinmeisterlichen Kunst, das Ornament für Goldschmiede, Kunstschlosser, Möbeltischler, Weber, Sticker u. s. w. wird dann von einer jüngeren Künstlergruppe zu einer Specialität von höchstem Reiz ausgebildet, welche besonders ins Auge zu fassen ist; Peter Flötner, die drei Hopfer, Augustin Hirschvogel, Jost Amman, Virgil Solis u. a. gehören zu den Hauptvertretern dieser zweiten Generation.*)

Die drei oben an erster Stelle Genannten, Hans Sebald Beham (1500—1550), Barthel Beham (1502—1540) und Georg Pencz (ca. 1500—1550), haben sich durch ihren zügellosen Lebenswandel in jungen Jahren und durch ihre Beteiligung an den aufrührerischen Bewegungen der Zeit den Namen der „gottlosen Maler“ von Nürnberg zugezogen. Sie wurden einem peinlichen Verhöre vor dem Stadtrat unterzogen, ins Gefängnis geworfen und eine Zeitlang aus der Heimat verbannt. Pencz scheint eine Reise nach Rom unternommen zu haben, wurde dann wieder zu Gnaden aufgenommen und erscheint 1532 als Ratsmaler der Stadt. Aber auf einen grünen Zweig ist er nie gekommen; er starb in Dürftigkeit. Die beiden Beham finden wir eine Zeitlang in München, in Diensten der bayerischen Herzöge; Hans Sebald zog in späteren Jahren nach Frankfurt; Barthel unternahm zwei Reisen nach Italien und ist dort auch gestorben.

Hans Sebald Beham, der ältere von den beiden Brüdern**), kommt für uns an erster Stelle in Betracht, weil er seine Kraft fast ausschließlich den vervielfältigenden Künsten gewidmet hat. Und



77. Darbringung im Tempel. Holzschnitt von H. S. Beham.
(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)

zwar besitzen wir, außer zahlreichen Kupferstichen, auch eine Menge von ihm gezeichneter, zum Teil sehr großer Holzschnitte, so daß auf ihn der Name Kleinmeister nur mit diesem Vorbehalte paßt. Er war eine derbe, spießbürgerliche Natur, die sich in den höheren, welschen Stil nur gezwungen hineingefunden hat. In den Holzschnitten tritt der volkstümliche Zug seines Wesens oft mit unmittelbarer Kraft und

*) Aus der Masse der Literatur über diese Meister seien hier zunächst nur zwei Übersichtliche Darstellungen jüngsten Datums hervorgehoben: Ed. Chmelar, Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrhunderts, Mitt. d. k. k. Österr. Museums, 1887, S. 357 ff. und R. Stiafny, Die Kleinmeister und die italienische Kunst, Chronik f. vervielf. Kunst, 1890, S. 18 ff. — Altdorfer und Brosamer, welche dort ebenfalls zu den Kleinmeistern gezählt werden, haben bei uns oben ihre besonderen Stellen gefunden.

**) Ad. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham. Leipzig 1875; (Loftie), Catalogue of the prints and etchings of H. S. Beham. London 1877; J. E. Wessely, Repertor. f. Kunstwiss. VI, 124 ff.; E. Hummiller, Les petits maitres allemands: J. B. et H. S. Beham. Munich 1881; W. v. Seidlitz, Jul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon, III, 311 ff., wo sich auch die ältere Literatur verzeichnet findet; endlich G. R. W. Seibt, H. S. Beham (Studien zur Kunst- und Kulturgesch. I). Frankfurt a. M. 1882; S. Laschiger, Mitteil. d. Instit. f. Österr. Geschichtsforsch. III (1882), 302 ff.

Frösche zu Tage. Da bewährt er sich als der genaueste Kenner und treueste Schilderer des gemeinen Mannes, da wetteifert er mit den alten Niederländern in ausgelassener Fröhlichkeit und rücksichtsloser Wahrheitsliebe. Außer den Bauerntänzen, Volksbelustigungen, Soldatenzügen, Liebeszenen und dergleichen fallen auch manche seiner Holzschnitte zur Bibel, besonders die kleinen Darstellungen aus dem Alten Testament, in dieses echt volkstümliche Gebiet und erfreuten sich daher schon bei Lebzeiten des Künstlers der all-



78. Die Schildwache. Kupferstich von H. S. Beham.

gemeinsten Anerkennung und weitesten Verbreitung. Weniger wirksam sind seine Blätter zum Neuen Testament, mit Ausnahme der Passionsfolge, die noch von Dürerscher Innerlichkeit erfüllt ist. Als ein hübsches unbeschriebenes Blättchen zum Neuen Testament sei hier die „Darbringung im Tempel“ nach dem in Berlin befindlichen Abdrucke beigegeben (Abb. 77). Auch sonst war der Meister wiederholt für den Buchschmuck thätig und bewährte dabei, vornehmlich während der früheren Nürnberger Zeit, seine derbe, oft knorrige Kraft. Wir erwähnen das „Gespräch zwischen St. Peter und dem Herrn über der jetzigen Welt Lauf“ von Hans Sachs (1521) und die bei Hans

Wandereisen 1526 erschienene Satire auf das Papsttum, die übrigens in ihren Bildern einfach wie ein „geistliches Trachtenbuch“ aussieht (Muther, Bücher-Zusatz. S. 181, Taf. 213). Der Stil hat unverkennbar Dürersches Gepräge. Ohne Zweifel von diesem Meister beeinflusst war Hans Sebald



79. Hercules und Cacus. Kupferstich von H. S. Beham.

endlich bei seinen Proportionsstudien, wenn man ihn auch wahrscheinlich mit Unrecht des beabsichtigten Plagiats an Dürer geziehen hat.*) Er veröffentlichte 1528 zunächst sein Büchlein von der „Proportion der Noß“, welchem später (1546) die übrigen Teile vom Zeichnen der Gesichter und der menschlichen Figuren folgten. — Eine entschiedene Wendung in der Kunst des Meisters bekunden die sieben großen Holzschnitte mit den Planetengöttern, von denen wir den „Merkur“ (Pass. 185) auf unserer Tafel

*) Vergl. über diesen oben (S. 115) kurz erwähnten Vorgang die quellenmäßigen Darlegungen, bei Thausing, Dürer, 2. Aufl. II, 324 ff. und W. v. Seidlitz, a. a. O. S. 318.

Noch klarer spricht derselbe aus Hans Sebalds späteren Kupferstichen. Während er sich in seinen Erstlingsarbeiten an Dürer und Altdorfer angeschlossen hatte, wie der kleine Mädchenkopf von 1518 (B. 204), die Madonnen auf dem Halbmond (B. 17) und mit der Birne (B. 18), der Schmerzensmann (B. 26) und andere, dem Alltagsleben entnommene Blätter, z. B. die Markbauern (B. 191 und 192) beweisen, tritt bei ihm seit dem Jahre 1523 eine ausgesprochene Hinneigung zu italienischen Formen und Vorstellungen ein. Die Gestalten des Adam und der Eva (B. 3 und 4), die um 1526 entstandenen Rundbildchen des Loth (B. 9), des Parisurteils (B. 88), der Versuchung des Joseph durch Potiphar's Weib (B. 13) und ähnliche Blätter, sowie auch die mit dem Jahre 1531 beginnenden köstlichen Ornamentstiche bezeugen deutlich den Übergang des Meisters zur welschen Manier. Seine Technik leidet durch diese Veränderung nicht. Sie wird vielmehr immer plastisch bestimmter, fester und metallischer. Man sieht, daß Hans Sebald sowohl die italienischen Meisterstecher des fünfzehnten Jahrhunderts, einen Andrea Mantegna, Nic. da Modena und Jacopo de' Barbari, als auch die Glanzleistungen des Marcanton und Agostino Veneziano aus seiner eigenen Zeit vor Augen gehabt und mit Erfolg studiert hat. Als Belege dafür seien genannt: die sieben Planeten (B. 113—120), auf dem einen Blatte mit 1539 bezeichnet, die beiden Liebespaare und der Narr (B. 212), die vier Blätter mit der Geschichte vom verlorenen Sohne (B. 31—34), sowie einzelne andere neuteamentliche Darstellungen, wie Jesus und die Samariterin (B. 24) und Jesus bei dem Pharisäer Simon (B. 25). In diesen zumeist ganz winzigen Blättchen steht die Kunst des Kleinmeisters auf ihrer Höhe. Die Grabsticheltechnik ist oft von blendender Virtuosität, die Ausfüh-
 — In den vierziger Jahren, der letzten Periode von Sebalds



80. Saturn.
Kupferstich von H. S. Beham.



81. Bauernschlägerei. Kupferstich von H. S. Beham.

Thätigkeit, entartet seine Kunst technisch wie gegenständlich. Nur wenige Blätter, wie der Hiob mit seinen Freunden von 1547 (B. 16), stehen an Frische und Schönheit noch den früheren gleich. Die Mehrzahl hat etwas Kaltes und Außerliches; die Nachstiche und Kopieen (vornehmlich der Blätter des jüngeren Bruders) häufen sich; mit der Technik des Grabstichels geht durch Vermehrung der Strichlagen und Anwendung des Punktierens eine ungünstige Veränderung vor; endlich verirrt sich die Phantasie des Künstlers einerseits in frostige Allegorien, andererseits in die Nudität und Obscönität. Der mehr als derbe

Geschmack der Zeit mag diese Dinge hervorgerufen haben; Hans Sebald hat ihm aber auch aufs bereitwilligste gehuldigt. Es sind nicht nur mythologische Darstellungen aus dem Kreise der Venus, welche hierher, als in das ihnen zustehende Gebiet, gehören, sondern auch Blätter von ganz unverhülltem Naturalismus, wie die „Nacht“ (B. 153), auf denen das Nackte nur um seiner selbst willen und zwar mit der skrupulösesten Ausführlichkeit geschildert wird. Am Schlusse der Reihe steht die Allegorie auf das „Unmögliche“ von 1549 (B. 145): ein bärtiger Mann, der vergeblich sich abmüht, einen Baum zu entwurzeln; dabei die erklärenden Inschriften in deutscher und lateinischer Sprache. In die letzten Lebensjahre fallen auch eine Anzahl schöner Stiche für didaktische Zwecke, vornehmlich die sauber gezeichneten, zum Teil aus italienischer Quelle stammenden dorischen und korinthischen Säulendetails (B. 247—253), welche dann unter den Holzschnitten des Nürnberger Vitruv von 1548 wiederkehren. Dazu kommen zahlreiche mit zartem Stichel ausgeführte Wappen, Embleme, Becher und Ornamente, als Zeugnisse der bis ans Ende fortgesetzten rührigen Thätigkeit des Künstlers. Im Ornamentstich hatte er sich schon in jungen Jahren versucht und mehrere für das Fach in Deutschland mustergültig gewordene Typen (Querleisten und aufsteigende Verzierungen) geschaffen. In den vierziger Jahren kam er auf diese Dinge zurück, jedoch auch dabei nicht mehr mit der früheren schöpferischen Kraft. Von Einfluß auf die von ihm gestochenen Geräte (Kandelaber, Pokale und dergleichen) erweisen sich namentlich die Blätter des oberitalienischen Meisters Joan Andrea. Wir geben zur Veranschaulichung der Art des Meisters eine Auswahl aus seinen kleinen Kupferstichen, welche namentlich der letzten Zeit seiner Entwicklung angehören (Abb. 78—82). Der Meister wendet die nebenstehenden beiden Formen der Bezeichnung an, und zwar die Namen-
 IsP 148
 schreibung mit B etwa seit dem Jahre 1531, die mit P in der früheren Zeit.

Hans Sebald hat sich versuchsweise auch mit dem Radieren und Ätzen auf Eisenplättchen beschäftigt; doch zeigt er darin, wie Dürer, kein besonderes Glück. Die Mehrzahl seiner geätzten Blätter fällt in die jungen Jahre, so Joachim und Anna (B. 21), der Engel zu Joachim herabschwebend (B. 66), der Sackpfeifer (B. 195), der Landsknecht (B. 203) u. a. Aus dem Jahre 1540 ist noch ein später Versuch zu verzeichnen in dem Blatte „Die junge Frau und der Narr“ (B. 148). Das beste an den Blättern ist die leichte, gefällige Nadelführung; der höhere malerische Reiz geht ihnen ab.



82. Ornament mit Adler und Genien. Kupferstich von H. S. Beham.

Der jüngere Bruder, Barthel Beham, war das stärkere Talent von den beiden, wenn auch eine minder bewegliche Natur. Er beschränkte sich in seiner Thätigkeit für die vervielfältigende Kunst auf den Kupferstich und die Zahl der von ihm gestochenen Blätter übersteigt nur wenig das Drittel der Grabstichelarbeiten seines älteren Bruders. Aber ihr künstlerischer Wert steht viel höher als diese. Sie verraten ein ehrliches Ein-



83. Titus Gracchus. Kupferstich von Barthel Beham (Mittelfstück).

dringen in die Natur und einen durch das Studium der Italiener aufs feinste geläuterten Schönheitsinn. In erster Linie treten die Porträtstiche Barthel Behams bedeutend hervor; sie überbieten seine gemalten Bildnisse an Sorgfalt der Ausführung und Schärfe der Charakteristik. Sein Karl V. (B. 60), sein Ferdinand I. (B. 61), die er beide 1530 bei ihrer Anwesenheit in München zeichnete, dann der bayerische Kanzler Leonhard von Eck (B. 64) und einige andere Blätter gehören zu den besten deutschen Porträtstichen der Zeit. Die frühen Grabstichelarbeiten Barthel Behams behandeln einesteils aus dem Leben gegriffene Motive (Badeszenen, Bauern, Soldaten und dergleichen), andernteils hauptsächlich religiöse Gegenstände, und folgen in Technik und Auffassung der Dürerschen Weise. Das Blättchen mit dem dornengekrönten Christuskopf von 1520 (B. 9) erfreute sich unter den Stichen der letzteren Kategorie von jeher besonderer Wertschätzung. Dann aber wendete sich der Künstler bald von dieser gemütvollen, innerlichen Sphäre ab und den Vorstellungen der italienischen Hochrenaissance zu, welcher das in Schönheit prangende Ideal der Antike als höchstes Vorbild des Schaffens vor Augen stand. Kein anderer deutscher Meister seiner Zeit ist tiefer in die Geheimnisse dieser Zauberwelt eingedrungen als er; keiner hat die edle Form der Italiener so innig mit unserem nationalen Wesen zu verschmelzen gewußt. Nur in den oft etwas kurzen, schweren Proportionen zollt auch er der nordischen Weise seinen Tribut.

Nach Sandrarts Bericht arbeitete Barthel Beham in der Werkstatt Marcantons und stand zu dem großen römischen Stecher in vertrauten Beziehungen. Aber damit ist der Einfluß Italiens auf unseren Meister noch lange nicht erschöpft. Auch mannigfache norditalienische, vornehmlich venetianische Motive klingen in seiner Kunst nach und verschmelzen sich mit der plastischen Tradition der Dürerschen Schule zu einer ganz neuen, eigenartigen Schönheit.

Der Kreis dieser von italienischem Geist erfüllten Kupferstiche umfaßt sowohl biblische als auch mythologische und historische Gegenstände. Es sind meist kleine Blätter von höchst abgerundeter Komposition und meisterlicher, weich und glänzend wirkender Technik. Wir nennen: Adam und Eva (B. 1), Judith (B. 2 und 3), Kleopatra (B. 12), Lucrezia (B. 14), Flora (B. 21), Apollo und Daphne (B. 25) und das Urteil des Paris (B. 26). Eine höchst bedeutsame Stellung nehmen die drei Friesse mit Kampfszenen nackter Männer (B. 16—18) ein, von denen wir das Mittelfstück des mit „Titus Gracchus“ bezeichneten Blättchens vorführen (Abb. 83). Sie

scheinen freie Wiederholungen einer antiken (spätgriechischen oder römischen) Komposition zu sein, welche bereits die Phantasie eines italienischen Meisters beschäftigt hatte. Man darf sie zu den vollkommensten Schöpfungen antiker Art rechnen, welche der deutschen Renaissance gelungen sind (R. Stiaffny, a. a. O. S. 50). Ebenso glücklich, wie sich Barthel Beham hier in der Darstellung des Kraftvoll-Männlichen, Dramatisch-Bewegten erweist, mit eben solchem Geschick behandelt er auch Szenen von sanfter, idyllischen Reiz und ruhiger Anmut. Um seine Madonnen, z. B. die heilige Jungfrau mit der Blumenvase (B. 6), mit dem Papagei (B. 7), am Fenster (B. 8), weht „ein Hauch echter, herzwinnender Vornehmheit“ (Seibitz). Auf ansprechende Weise hat er den italienischen Putto der deutschen Kunst zu assimilieren gewußt. Seine Kindergestalten fähren als Genien, Amorene oder einfach als nackte Kleine von schlicht menschlicher Art in allen möglichen Gruppierungen und Stellungen wieder. Von unübertroffener Schönheit und Eleganz sind endlich seine verschiedenen ornamentalen Erfindungen, in denen fast regelmäßig kleine Genien die belebenden Kräfte der Kompositionen bilden. Die Einzelkritik hat hier noch manches festzustellen, da leider keines dieser ornamentalen Blättchen bezeichnet ist. Man unterscheidet zwei Hauptformen: die Querleiste mit der Vase oder dem Maskaron in der Mitte, und die Hochleiste mit dem aufsteigenden Ornament, in welchem ein Harnisch, aus dem in Beerenbüschel auslaufende Ranken hervorsprossen, das Leitmotiv ausmacht. Für beides liegen oberitalienische Muster vor (Stiaffny, a. a. O. S. 50). Sowohl durch seine meisterhaften Darstellungen edel durchgebildeter nackter Gestalten, als auch durch die zierlichen Gebilde ornamentaler Kunst hat der leider in der Blüte seiner Jahre dahingerafft Meister einen unermesslichen Einfluß auf ganze Generationen deutscher Künstler ausgeübt. Sein Monogramm **BP BB** verändert sich um 1530 in gleichem Sinne wie das des Bruders.

Georg Pencz (geb. ca. 1500), der dritte der Nürnberger Kleinmeister, wird mit Bestimmtheit unter Dürers Gesellen und Hausgenossen genannt; er half dem Meister bei Gemälden und Holzschnittwerken, und Dürer bildet unverkennbar die Grundlage seiner Kunst. Während Pencz als Maler bereits 1523 in der Nürnberger Liste verzeichnet steht (Baader, Beitr. S. 3), scheint er zum Grabstichel erst in reiferen Jahren gegriffen zu haben. Der nachweisbar früheste Kupferstich von ihm ist das erste Blatt (B. 58) in der Folge der „Sieben Werke der Barmherzigkeit“, welches die Jahreszahl (15) 34 trägt. Da verspürt man nun aber schon den unverkennbaren Einfluß italienischer Muster. Und zwar gaben für ihn in erster Linie Raffael und Giulio Romano, sowohl durch ihre Werke selbst, als namentlich auch durch die nach ihnen ausgeführten Stiche Marcantons die bestimmenden Vorbilder ab. Alle Grabsticharbeiten von Pencz aus den dreißiger Jahren, die biblischen Blätter wie die historischen und mythologischen, sind erfüllt von Reminiscenzen aus den Meistererschöpfungen der römischen Schule: aus den Loggien im Vatikan, aus den Fresken in Mantua und aus anderen Werken monumentalen Stils. Einmal sucht der Nürnberger Stecher auch im Format es den römischen Fachgenossen gleich zu thun: in seinem figurenreichen Blatt nach Giulio Romanos „Eroberung von Neu-Karthago“ (B. 86), welchem ein Teppichkarton aus einer Folge von Razzi mit der Geschichte des älteren Scipio Africanus zu Grunde zu liegen scheint (Stiaffny, a. a. O. S. 60). Der Stich ist 20" 6" breit und 15" 6" hoch. Er trägt unten das Monogramm des Meisters

und die Inschrift: GEORGIUS · PENCZ · PICTOR · NURNBERG · FACIEBAT · ANNO · M · D · XIXXXIX. In der harten, spröden Stichelführung erkennt man den Einfluß der Mantuaner Stecher Schule. Die übrigen Blätter halten sich in mittleren und kleinen Dimensionen, und zeigen eine sehr gebiegene, schmiegsame und gefällige Technik. Sehr auffallend ist des Meisters Vorliebe für zusammenhängende Bilderserien. Den oben erwähnten „Sieben Werken der Barmherzigkeit“ steht die Folge der „Sieben Todsünden“ (B. 98—104) gegenüber; die Geschichte des Tobias wird ebenfalls in sieben (B. 13—19), die des Abraham in fünf (B. 1—5) dargestellt; das Leben Jesu bildet eine Folge von sechsundzwanzig Blättern; dazu kommen zehn Blätter mit alttestamentlichen Frauen, vier Liebespaare aus der antiken Sagenwelt, die vier römischen Helden u. a. In den meisten dieser Zyklen treten die Einwirkungen südl. Meister — neben den römischen vornehmlich venetianische — deutlich zu Tage. Mitunter stoßen wir aber auch auf Züge von ganz eigenartiger Schönheit, die ebenso gut frei geschaffen wie nachempfunden sein können. So z. B. auf dem Einzelblatte: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (B. 56), mit der Mutter, die vor Christus kniet und auf einem Kissen ihm ihr Neugeborenes reicht. Man braucht solche Gestalten nur mit den großknöchigen, stolzen, kalten Schönen zu vergleichen, die auf den zahlreichen Stichen italienisierenden Stils historische oder mythologische Namen führen, um klar zu erkennen, wo das bessere Teil der Kraft des Meisters liegt.

Gegen Ende seiner Tätigkeit machte Pencz noch eine Wandlung im Sinne des niederländisch-wälschen Manierismus durch, die ihn jedoch seiner ursprünglichen Weise nicht ganz entfremdete. Den Anstoß gab eine Reise nach Flandern und Brabant, welche er um 1540 unternommen zu haben scheint, und deren Spuren auch in seinen Gemälden zu verfolgen sind (Stiaffny, a. a. O. S. 60). Die weiblichen Gestalten der „Fünf Sinne“ (B. 105—109) und der „Sieben freien Künste“ (B. 110—116), sowie die „Triumphe“ nach Petrarca (B. 117—122) und andere spätere Stiche bieten Beispiele dieser unschönen äußerlichen Manier. Daß Pencz in seinem letzten datierten Blatte, dem Gefreuzigten von 1547 (B. 57), noch einmal ganz in die Empfindung und Ausdrucksweise der Jugendzeit sich zurückversetzen konnte, zeugt für die Unverwundlichkeit seiner Künstlernatur. Ein hohes Alter hat übrigens auch er nicht erreicht; er starb zu Königsberg 1550, nachdem er kurz vorher als Hofmaler in die Dienste des Herzogs Albrecht von Preußen getreten war.

Zu die Reihe der Nürnberger Kleinmeister gehört ferner der Monogrammist ·I·B·, welchen Sandrart unglücklicherweise mit Jakob Wind identifiziert hat, was durch Bartsch (VIII, 299 ff.) wieder beseitigt wurde. Die neuere Kritik hat zur Unterscheidung der beiden Künstler weitere Beweise geliefert. ·I·B· ist ein begabter Schüler Dürers, der mit Nachahmungen und freien Wiederholungen von dessen Stichen begann, später dann mit vollen Zügen die Lust der italienischen Hochrenaissance einatmete und zu freier Verarbeitung der ihm vornehmlich aus den Werken Rafaels zugewachsenen Ideen sich durchrang. Dieser Aufschwung fällt in die Jahre 1528—1529. Von den Kopien abgesehen, mögen unter den Jugendarbeiten des Monogrammist die „Madonna auf der Rasenbank“ (B. 4) und das im Stil schon vorgeschrittene Rundblättchen mit dem „Dudelsackpfeifer“ (B. 36) genannt sein. Zu den Werken des italienisierenden Stils zählen die „Planetengötter“ (B. 11—17), der

„Triumph des Bacchus“ (B. 19), die Gladiatorenkämpfe zu Fuß und zu Pferd (B. 21 und 22), die fünf kletternden Kinder (B. 35) u. a. Aus dem Jahre 1530 datieren seine trefflichen Bildnisse Luthers und Melanchthons. Auch als Ornamentist nimmt I. B. neben den Beham, Pencz und Aldegrevier seinen Platz ein. Wir besitzen von ihm außer mehreren Zierleisten mit horizontal entwickeltem oder aufsteigendem Ornament auch drei Entwürfe für Dolchscheiden von reizvoller Erfindung italienischen

Charakters, am oberen Ende mit Figuren, welche von dem Blätter- und Zierwerk getragen werden (B. 50—52). Das figürliche Element verrät mehrfach den Einfluß des Mantegna.

Nürnberger nur der Schule, nicht der Heimat nach war Heinrich Aldegrevier (c. 1502 — c. 1555), der schon wiederholt von uns erwähnte westfälische Meister (in Urkunden Bürger von Soest genannt), der an schöpferischem Talent und Fruchtbarkeit die erste Stelle in dieser Künstlergruppe einnimmt.*) Außer der Technik des Kupferstechers hat er auch die des Goldschmieds ausgeübt, überdies eine Reihe von Gemälden und einige Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert. Das Hauptgewicht seiner Thätigkeit aber liegt im Kupferstich. Der ganze Mikrokosmos der Kleinmeister, die wirkliche wie



84. Hochzeitstänzer. Kupferstich von H. Aldegrevier.

die geistige Welt, Bibel und Mythologie, Geschichte und Leben der Zeit, spiegelt sich in der Bilderfülle seiner winzigen Blättchen wieder. Doch als die eigentliche Domäne seiner Kunst ist der Ornamentstich, besonders das Goldschmiedornament zu betrachten, an dessen Ausbildung keiner der anderen Kleinmeister mit so selbständiger und nachhaltiger Kraft gearbeitet hat wie er. Man zählt von ihm allein hundert Blätter dieser Art. Auf dem ornamentalen Gebiete hat er namentlich den Einfluß italienischer

*) A. Woltmann und W. Schmidt in *Jul. Meyers Allg. Künstler-Lex.* I, S. 239 ff.

Meister erfahren und mehrere Kompositionen derselben frei nachgebildet. Im übrigen hält er fest an der derben heimischen Weise, behandelt biblische wie mythologische Gegenstände nicht selten mit einem echt volkstümlichen Humor und verleibt ihnen durch die Einkleidung in das Kostüm und in die Sitten seiner Zeit etwas unmittelbar Ansprechendes und Fesselndes. Für die Auffassung der von ihm dargestellten religiösen Gegenstände ist es von Wichtigkeit zu wissen, daß Heinrich Aldegrever, wie schon sein Vater, zu den entschiedenen Anhängern der Reformation zählte. Zweimal kommen

unter seinen Stichen Blätter vor, welche den unsittlichen Lebenswandel der Geistlichkeit schildern (B. 178 und 179). In seiner Folge der „Laster“, welche durch auf Tieren reitende Frauen dargestellt sind, erscheint die Superbia (B. 124) mit der päpstlichen Tiara auf dem Haupt. Auch besitzen wir von ihm gestochene Bildnisse Luthers und Melancthons (B. 184 und 185). Überhaupt war er ein ebenso vorzüglicher Porträtstecher wie Bildnißmaler. Sein bester Porträtstich ist das von 1540 datierte Brustbild des Herzogs Wilhelm von Jülich (B. 181), in dessen Diensten wir den Meister mehrfach beschäftigt finden. Auch von dem Wiedertäuferkönig Johann von Leyden und von Bernh. Knipperdollinck hat er Porträtstiche geliefert (B. 182 u. 183), die zu den oben (S. 194) erwähnten Stichen



85. Musik der Hochzeitstänzer. Kupferstich von H. Aldegrever.

von Wilborn die Originale bilden. Nach Gegenständen geordnet, nehmen die allegorischen und genreartigen Blätter, etwa achtzig an der Zahl, die erste Stelle unter seinen Stichen ein, daran schließen sich etwa sechzig Darstellungen aus der heiligen Geschichte und beiläufig vierzig aus der antiken Stoffwelt. Unter den aus dem Leben gegriffenen Bildern sind besonders die drei Folgen der „Hochzeitstänzer“ (B. 144—151, 152—159, 160—171) hervorzuheben. Damen und Herren in dem prächtigen, faltenreichen, geschlitzten Kostüm der Zeit ziehen paarweise an uns vorüber, sich unterhaltend, sich umschlingend und küßend, voran ein Herold mit Fackelträgern, Trompetenbläser am Schluß (Abb. 84 und 85).

„Solche Züge mochten damals auf den Gassen der westfälischen Städte zu sehen sein“ (A. Woltmann). Aus den verschiedenen Blätterfolgen biblischen Inhalts heben wir die Geschichte vom barmherzigen Samariter (B. 40—43) und die vom bösen Reichen und vom armen Lazarus (B. 44—48) wegen ihrer gemütvoll menschlichen Auffassung hervor. Wie sich Aldegrevener in diesen kleinen Sittenbildern, die von dem Geiste des Reformationszeitalters ganz durchtränkt sind, innig an das Leben und an die gesunde Volkstugend anschließt, so zeigt er den offensten Sinn für die bedeutenden Meister seiner Zeit und sucht von ihnen zu lernen und aufzunehmen, was ihn nur immer fördern kann. Seine Madonnen sind von den Dürerschen inspiriert und auch die Szenerie seiner sonstigen religiösen Kompositionen ist bisweilen durchaus in Dürers Geist gedacht. Barthel Beham, Pencz und ihre italienischen Vorbilder haben mildernd und klärend eingewirkt auf den Stil der antiken Darstellungen des Meisters. Sein Kinderreigen (B. 252) ist dem Kindertanz von Rafael und Marcanton frei nachgebildet. Auch Einwirkungen von Holbein, Hans Bruggemann und Lukas von Leyden lassen sich in manchen späteren Stichen Aldegreveners nachweisen. Insbesondere „seine hochbeinigen, sehnigen Typen mit den unverhältnismäßig kleinen Köpfen“ deuten auf die letztgenannten nordischen Meister hin (Stiaffny).

Die vollkommenste Übersicht über den Gang von Aldegreveners Entwicklung gewährt seine Thätigkeit für den Ornamentstich.*) Der Metallarbeiter, der Goldschmied kommt darin zur vollen Geltung. Das Hauptelement seiner Verzierungskunst ist das getriebene Blatt, das in mäßigem Relief auf der Fläche sich entwickelt und in allen früheren Arbeiten eine Hinneigung zu breiten, lappigen Formen zeigt, später oft schärfer und spitziger wird. Die Muster, welche stilbildend auf den Meister einwirkten, sind auch in diesem Gebiete teils niederländische, teils oberdeutsche. Hans Sebald Beham und Pencz haben ihm die meisten seiner italienischen Renaissance-motive vermittelt. Ausnahmsweise läßt sich auch der direkte Einfluß einer Erfindung des Joao Andrea oder eines anderen oberitalienischen Stechers verspüren. Die ornamentalen Arbeiten Aldegreveners trennen sich in zwei Massen, von denen die eine in die Zeit von 1527—1539, die andere in die Jahre 1549—1553 fällt. Die erste Periode umfaßt die künstlerisch wichtigsten und gegenständlich mannigfaltigsten Blätter: die reichen Querleisten, Dolche, Dolchsheiden und Klapplöffel mit teils rein im Renaissancestil, teils in gemischtem, halb gotischem Geschmack behandelten Formen. Außerordentlich ergiebig erweist sich das Jahr 1539; der schönste Dolch (B. 270) und das hübsche Blatt mit den Löffeln, der Feile und dem Nagelmesser (B. 268) stammen aus dieser Zeit. Die zweite Periode weist nur Stiche mit aufsteigenden Ornamentmotiven auf. Als eine Specialität erscheinen da die Blätter mit Grottesken im Stil italienischer Niellen, aus Fabelwesen, Putten, Maskarons, Trophäen, Fruchtgehängen, Körben und ähnlichen Bestandteilen phantastisch, doch symmetrisch aufgebaut. Im allgemeinen läßt sich eine Abnahme der eigenen Erfindungskraft in diesen späteren Arbeiten spüren. Doch sank Aldegrevener auch damals nie zum bloßen Nachahmer herab.

Unter seinen Stichen sind zwei geätzte Blätter: Orpheus und Eurydike (B. 100)

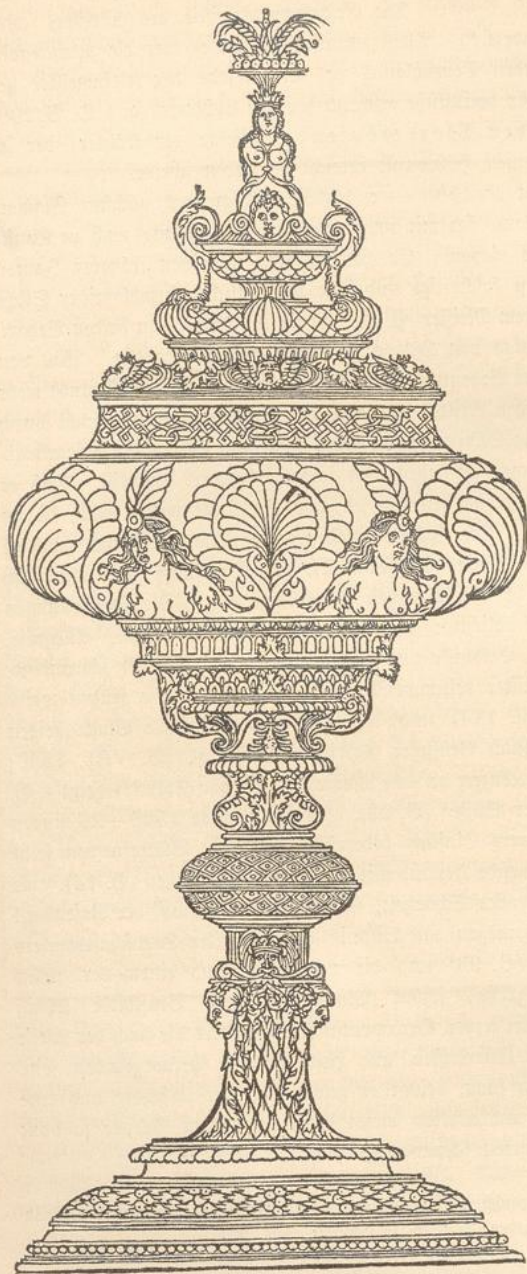
*) S. die ausführliche Darlegung bei A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin 1888, S. 183 ff., wo das ganze Gebiet zum erstenmal in geschichtlichem Zusammenhange geschildert ist.

und die Büste eines mit Weinlaub bekränzten Mannes (B. 187). Dazu kommen drei seltene Holzschnitte (Pass. 1—3). Die Gesamtcharakteristik des Meisters wird dadurch nicht wesentlich verändert.*) Alles in allem ist Aldegrevers die bedeutendste Künstlerkraft, welche der Norden Deutschlands zu der Plejade der Kleinmeister gestellt hat. — Als von Aldegrevers beeinflusst erscheint der von Lichtwardt (a. a. O. S. 208) sogenannte „Meister mit den Pferdeköpfen“, vielleicht ein Kölner, der im Anfang der dreißiger Jahre seinen Höhepunkt erreicht zu haben scheint.

Jakob Binde von Köln (c. 1500 — c. 1569), Aldegrevers nächster Stammverwandter in dieser Gruppe, kann sich mit ihm weder an Ausdehnung noch an Kunstwert seines gestochenen Werkes messen. Er hat sich nur in seinen früheren Jahren mit der vervielfältigenden Kunst beschäftigt und eine beträchtliche Anzahl seiner Stiche sind Kopien nach Schongauer, dem Meister P. W. von Köln, Dürer, den beiden Beham, Hans Baldung, Aldegrevers, Lukas von Leyden, Caraglio und Marcanton. Was von seinen Arbeiten auf selbständigere Bedeutung Anspruch machen kann, ist im Grunde mehr niederländischer als niederdeutscher Stiles, und von den Niederlanden her, nicht durch unmittelbare Berührung mit dem Süden, scheint Binde auch den Bestandteil an italienischen Renaissance-motiven empfangen zu haben, den sein Stecherwerk aufweist. Daß er noch selbst in der Schule Marcantons gewesen sei, wie Sandrart wissen will, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Die späteren Lebensjahre verbrachte Binde zunächst als Hof- und Bildnismaler des Königs Christian III. von Dänemark und schließlich in Diensten des Herzogs Albrecht von Preußen in Königsberg. Die Darstellungen des Künstlers sind die damals üblichen: biblische Geschichte, Mythologie, Allegorie, Bauern- und Landsknechtsszenen, Bildnisse und Ornamente. Sein Stil ist schwankend, je nachdem dieser oder jener Meister bestimmend auf ihn einwirkt. Die frühen weiblichen Heiligen (B. 17 und Pass. 114) und die ersten Ornamentstiche Binds zeigen ihn abhängig von dem mutmaßlich Brüsseler Goldschmiedstecher S. (B. VIII, 13 ff.; Pass. III, 47 ff.). Starke Reminiszenzen an den Meister P. W. von Köln** zeigt z. B. sein „Heiliger Hieronymus in der Wüste“ (B. 22). In den Jahren 1526—28 finden wir den Künstler ganz von Dürers Einfluß beherrscht. Zu den Blättern von selbständigerem Stil gehören der segnende Heiland mit dem Globus zu Füßen (B. 14), eine Gestalt von derber und charaktervoller Schönheit, und die Madonna auf der Rasenbank (B. 19). Unter seinen Porträts mögen das Bildnis des Brüsseler Landschaftsmalers Lukas Gassel vom Jahre 1529 (B. 93) und die vermutlich nach einem verlorenen Gemälde Dürers angefertigte große, schöne Platte mit dem Brustbilde König Christians II. von Dänemark, unter seinen Ornamentstichen besonders die nach der Weise der Beham komponierten kleinen Querleisten und Hochfüllungen hervorgehoben sein. Wenn Binde sich freier zu bewegen sucht, bringt er gewöhnlich nur unsichere und rohe Leistungen zu stande. Der Gesamtcharakter bleibt auch in diesem Gebiete so bunt und unbestimmt, daß ein Schlußurteil schwer möglich ist.

*) Reproduktionen von Aldegreverschen Holzschnitten bei R. Weigel, Auswahl von schönen Formschnitten, IX, 43 und Hirth-Ruther, Meister-Holzschnitte, Taf. 96.

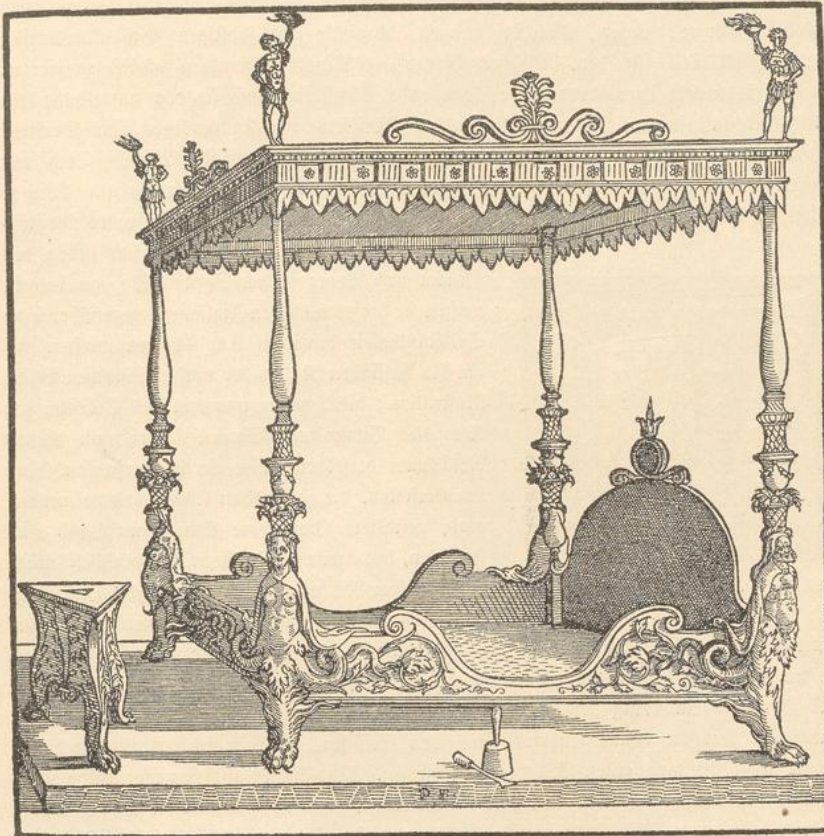
**) M. Lehrs, Zeitschr. f. christl. Kunst, III (1890), 389.



86. Pokal. Holzschnitt von P. Flöner.

Der Ornamentfich bildet bei sämtlichen Kleinmeistern einen Hauptbestandteil, bei mehreren den Glanzpunkt ihrer Kunst. Die Erscheinung läßt sich aus dem Gange der Dinge leicht erklären. Schon bei den Stechern des fünfzehnten Jahrhunderts, vor allen bei Schongauer, sind uns manche zierliche Werke dieser Art begegnet, als deren Grundlage das gotische Goldschmiedornament sich darstellt. Bei Dürer entwickelt sich daraus ein frei phantastisches Rankenwerk und Schnörkelwesen, bei Burgkmair, Holbein und den ihnen Gleichgestimmten die oben genugsam beleuchtete deutsche Renaissance. Aber für alle jene Meister der älteren Generationen war die Kunst ein so durchaus innerliches Wesen, daß das Ornament in ihrem Schaffen keine große Rolle spielen konnte. Sein Lebens- element ist äußerlicher, sinnfälliger Natur. Erst nachdem die Kunst sich von ihrem volkstümlichen Kern und von dem geistigen Boden ihrer Existenz loszulösen begonnen hatte, sehen wir daher das gesamte Verzierungsweisen zu besonderer Ausbreitung und Blüte gedeihen. Und diese gestaltete sich um so reicher und glänzender, je inniger die Beziehungen mit der italienischen Kunst wurden, in deren Renaissance das dekorative Prinzip eine der mächtigsten Trieb-

federn bildete. Wenn Rom durch seine Stiche aus der Werkstatt Marcantons gleichsam die hohe Schule der klassischen Gestaltenwelt für die deutschen Künstler abgab, lieferte Norditalien ihnen dagegen die reizvollen Ornamentmotive aus dem Füllhorne seiner Verzierungskunst. Und nachdem der Sinn für heiteren Schmuck einmal geweckt und die Erfindungskraft dafür gebildet war, thaten bald auch andere Quellengebiete sich



87. Bett. Holzschnitt von P. Flötner.

auf, ihr Nahrung zu geben. Dem aus römischem Boden erwachsenen Ornament und Grotteskenwesen der italienischen Renaissance tritt das niederländische „Geröll“ oder Kartuschenwerk zur Seite und als dritte im Bunde gesellt sich ihnen die nach textilen Mustern gebildete Maureske, zunächst wohl von Venedig her in Stickereien, dann auf Bucheinbänden sich verbreitend und um 1530 bereits im Norden fest eingebürgert. Das ist der gemeinsame Formenschatz der deutschen Ornamentisten jener Zeit.

Als einer der begabtesten derselben steht Peter Flötner von Nürnberg da († nach 1548). Er war geschickt in jeder Art von Holzbildhauerei und Schnitzerei,

vornehmlich in Werken geringen Umfanges, im Dienste der Goldschmiede ausgeführt, und wir dürfen ihn daher wohl zu denjenigen Meistern zählen, welche ihre Zeichnungen auf Holz auch selbst geschnitten haben. *) Unter diesen sind mehrere Blätterfolgen und Einzelblätter historischen und mythologischen Inhalts, Bilder der alten deutschen Könige und Fürsten, Illustrationen zu der 1534 in Wien (bei H. Meßker) erschienenen Chronik von Ungarn, Landsknechtsfiguren u. s. w. ohne besonderen Wert. Das größte Interesse unter den Holzschnitten Flötners beanspruchen die von ihm entworfenen Möbel, Geräte, Vasen, Thüreinfassungen, Kapitäle und sonstigen Architekturdetails, welche zum Teil für den deutschen Vitruv des Rinius (Nürnberg 1548) angefertigt sind. Es waltet darin eine reiche, quellende Phantasie, wie sie den unmittelbarsten Ausdruck in einigen Handzeichnungen des Meisters zu Prachtmöbeln (im Berliner Kabinett) findet. Die Grundlage seiner Kunst ist die „antike Art“. Doch wir haben keinen Beweis dafür, daß er dieselbe in Italien sich angeeignet hat. Wie er nicht in Dürers Kreis gezogen ward, obwohl er selbstverständlich die Werke des Meisters



88. Kapitäl. Holzschnitt von P. Flötner.

kannte und studierte, und wie er sich neben den Beham und Pencz seinen eigenen Weg zu bahnen wußte, so hat er auch den Italienern gegenüber seine Selbständigkeit bewahrt. Am stärksten wirkten auf ihn die klassischen Muster der norditalienischen Buchillustration: die Hypnerotomachia des Polifilo, der Comaster Vitruv und Serlio. Aber zum bloßen Nachahmer derselben ist er nie herabgesunken. Der Vorbeerseston, die geflügelten Köpfe, das palmettenartig gestaltete Blatt, die Schale mit Laub und Früchten, das breite Korbgeflecht, der muschelförmige Abschluß der Nischen, die Dekoration mit Vasen, die an Gefäßen gerne angebrachten Perlenschnüre oder aneinander gereihten kleinen Scheiben, und was Flötner sonst an ornamentalen Einzelheiten aus dem Polifilo oder anderen italienischen Büchern entlehnt hat, das gewann bei ihm stets ein völlig verändertes Gesicht und erscheint aufs genialste neuen Ideen dienstbar gemacht. Eine Auswahl aus den Gefäßen, Möbeln und Architekturstücken (Abb. 86—88) mag seinen Stil veranschaulichen. Ob Flötner auch der mauresken Ziermotive sich häufiger bedient hat, bleibt zweifelhaft, da die 1549 bei R. Wyßsenbach in Zürich erschienene Folge von vierzig Blättern dieser Art nur zum kleinsten Teil ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Auf Bl. 1 der Folge sieht man die nebenstehend (Abb. 89) reproduzierte Grotteske mit dem Monogramm und den Werkzeugen des Meisters; und Muster dieser Art hat er mehrere gezeichnet; sie stimmen gut zu seinem flotten, phantasiebewegten Stil. Von dem „Geröll“ dagegen macht er wenig Gebrauch; der große Holzschnitt mit dem Triumphe Karls V. in Nürnberg (abgebildet in Hirths Formenschatz, Nr. 156 und 157), auf dem das Rollmotiv sich findet, ist schwerlich Flötners

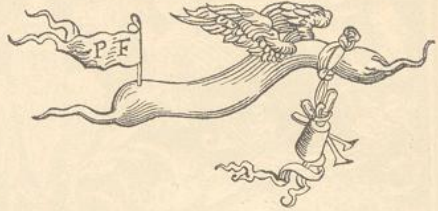
*) Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, von J. Reimers. Mit 93 Illustrationen. München und Leipzig, G. Hirth. 1890. 4. — Neuerdings wurde die Vermutung ausgesprochen, daß wir in Peter Flötner auch den Schöpfer des bildnerischen Schmuckes am Marktbrunnen zu Mainz vom Jahre 1526 zu erkennen haben.



89. Grotteske. Holzschnitt von P. Flötner.

Werk. — Höchst eigentümlich ist des Meisters Anteil an der Entwicklung der Bierbuchstabenschrift. In seinem „Lateinischen Alphabet“ (B. 3) giebt er uns Gruppen und

Einzelfiguren unbekleideter Männer, Frauen und Kinder in den seltsamsten, oft wenig schicklichen Stellungen und Berrenkungen: ein keckes Erzeugnis übermüthiger Gestaltungs-lust; den Schluß macht das nebenstehend abgebildete Monogramm auf einem in ein geflügeltes, wurstartiges Gebilde gesteckten Fähnchen, und ein in Dürerscher Weise gezeichneter Schnörkel. Im vollsten Gegensatz dazu steht das zweite, rein ornamentale Alphabet, das in zwei Größen vorkommt (Albertina). Es sind gotische Majuskeln in dichten, vielfach gewundenen Bandverschlingungen, den deutschen Zierbuchstaben Dürers verwandt, aber viel kunstvoller, verwickelter, so daß der Buchstabe selbst oft schwer zu entziffern ist. Das kleinere Alphabet ist entsprechend einfacher. Auf dem zweiten Buchstaben der größeren Folge liest man (gegen oben links) des Meisters Monogramm: P. F. Die Verzeichnisse der Werke Flötners nahmen davon bisher keine Notiz. Doch ist an seiner Urheberchaft schwerlich zu zweifeln. *)



90. Zum Asop. Holzschnitt von V. Solis.

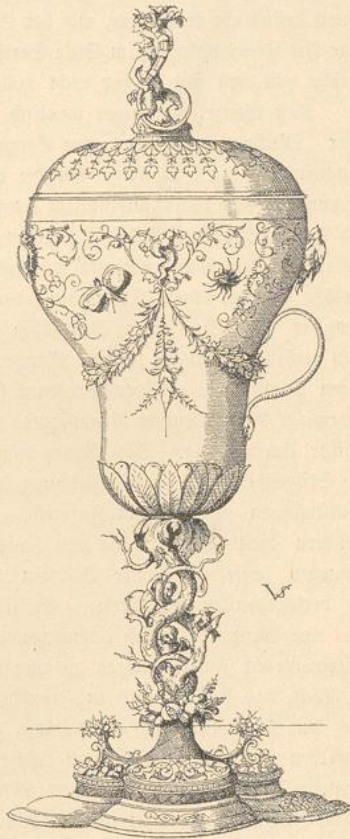
Vielseitigkeit und Vielgeschäftigkeit zeugt die gereimte Unterschrift, welche sein Schüler Barthasar Zenichen unter das von ihm gestochene Bildnis des Meisters setzte: „Virgilius Solis war ich genannt. | Mein Kunst in aller Welt bekannt, | Mit meiner Hand ich erfurbracht, | Das mancher Künstler ward gemacht. | Die Künstler mich Vater hießen, | Ihn' zu dienen war ich g'fließen. | Mit Mal'n, Stech'n, Illuminieren, | Mit Reiß'n, Leg'n und Visieren“, u. s. w. Es geht deutlich aus diesen Worten hervor, daß viele Künstler ihm ihre Ausbildung verdankten, daß er der Leiter einer großen Werkstatt war, deren Erzeugnisse unter seiner Marke in die Welt gingen. Es giebt kaum ein Stoffgebiet, das er nicht kultiviert hätte; Scenen der biblischen und der profanen Geschichte, zahlreiche allegorische Folgen, wie die Jahreszeiten, die Monats-

*) Vergl. A. v. Ege, Anzeiger f. Kunde d. deutsch. Vorzeit, 1874, Nr. 3 mit Beilage.



Bildtitel von 1561. Holzschnitt-Zumbezeichnung von Dignil Solis
(Bilder: Kunst. Neupraxisdruck)

bilder und freien Künste, ferner Trachten- und Soldatenfiguren, wie die prächtigen Eidgenossen mit den Bannern der Schweizer Kantone, endlich Bildnisse jeder Art, Medaillen, Jagdszenen, Tiere, Ruinen, Spielkarten und Wappen, kurz die ganze Gestaltensfülle der damaligen Zeit und ihrer Kultur zieht an unseren Blicken vorüber, wenn wir die vielen Hunderte seiner oft winzigen Blätter durchmustern. Als Beispiel seiner Buchillustrationen geben wir Seite 218 (Abb. 90) einen der hübschen kleinen Holzschnitte zu den Fabeln des Äsop (B. 8). Aber den Glanzpunkt in seinem Schaffen bilden die Ornamentstiche, deren er oft ein volles Dutzend auf einem Blatt in Duodezformat zusammendrängt. Hier entfaltet er seine volle Herrschaft über sämtliche damals im Fluß befindlichen Formelemente: das Zierwesen der Beham und die Grotteske, das maurische Ornament, das Rollwerk und den Naturalismus. In der anmutigen Verkettung und Verschmelzung dieser heterogenen Bestandteile bewährt er die Stärke seines Talents, seinen erlesenen Geschmack. Von besonderer Mannigfaltigkeit und Schönheit sind seine Rahmen und seine Gefäßformen. Rahmenwerk von immer neuer und reichster Erfindung umgiebt seine biblischen und allegorischen Kompositionen. Auch mehrere Bibeltitel, im üppigsten Dekorationsstil verziert, besitzen wir von ihm. Die beigegebene Tafel mit dem Titel der Frankfurter Bibel von 1561 giebt davon eine Anschauung. Die größte Sorgfalt verwendete Solis auf die Umrahmung seiner Bildnisse, von denen der scharfgeschnittene schöne Stich mit dem König Sigismund von Polen (B. 429), die Reihe der köstlichen kleinen Medaillonporträts der Könige von Frankreich und die Holzschnitte mit den Bildnissen der Pfalzgrafen Friedrich und Ottheinrich genannt sein mögen. Von den Gefäßformen (Kannen, Vasen, Pokalen u. s. w.) führen wir nebenstehend eines der gefälligsten Beispiele vor (Abb. 91). Dasselbe stammt aus des Meisters reifster Zeit. Es zeigt seine Vorliebe für naturalistischen Schmuck am Fuße des Pokals in wenig zweckentsprechender Gestalt. Und doch: wie reizvoll ist dieses Ast- und Blätterwerk ausgeführt! Wie klar tritt die Hauptform des Gefäßkörpers hervor, obwohl eine Fülle zierlichen Gerankes mit Käfern, Schmetterlingen und anderem Getier sie umspielt!



91. Pokal. Kupferstich von Virgil Solis.

Es ist die Formenwelt des großen Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamnitzer (1508—1588), in deren Kreis wir damit eintreten. Von ihm und seinem

Bruder Albrecht sagt Neudörfer (Lochner a. a. D. S. 126): „Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhört worden“, — „welche Blättlein und Kräutlein also subtil und dünn sind, daß sie auch ein Ausblasen wehig macht.“ Solis hat also die Weise der Jamniger sich angeeignet und mit dem edlen Geschmack, der ihn kennzeichnet, in Ausführung gebracht. Doppelmayr bezeugt uns, daß Wenzel Jamniger außer seiner erstaunlichen Meisterschaft in allen Arten und Anwendungen der Goldschmiedekunst auch „im Kupferstechen besonders geschickt“ gewesen sei. Und durch eine im Berliner Kabinett befindliche Radierung mit der Signatur „Wenzel Jamniczer fe. 1551“, welche eine Art Triumphbogen im Stile Serlios darstellt, wird diese Angabe bestätigt. Weitere Stiche von ihm sind bisher nicht nachgewiesen.

Daß Wenzel Jamniger identisch sei mit dem „Meister der Kraterographie“ oder „Meister von 1551“, wie Bergau zu beweisen suchte,^{*)} ist wenig wahrscheinlich. Lichtwark (a. a. D. S. 87 ff.) hat die Unterschiede zwischen Jamniger, Solis und dem Anonymus von 1551 ausführlich dargelegt. Dieser höchst bedeutende Meister hat etwa 40 Kupferstiche von Pokalen, Kannen, Flaschen, Leuchtern und anderen Luxusgeräten zu einem Kunstbuche vereinigt, welches 1551 zu Nürnberg erschien. Die meisten der Gefäße gehören einem Typus an, der sonst in der deutschen Kunst jener Zeit nicht gangbar ist. Sie haben übermäßig viele (bis zu 60 oder 70) Horizontaltellungen, und zerfallen demnach in eine Menge bestimmt voneinander geschiedener Querschnitte, deren Profile wie auf der Drehbank scharf und fein gearbeitet sind. Im Ornament überwiegt die italienische Renaissance, vornehmlich die Grotteske und zwar in architektonischer Umrahmung. Das Ganze trägt den Stempel des höchsten Reichtums. — Für die Stilgeschichte ist die Vergleichung der „Kraterographie“ von 1551 mit den älteren Kunstbüchern von großem Interesse. Unter den speziell für Goldschmiede bestimmten Büchern dieser Art hat das des Hans Brosamer uns oben (S. 192) schon beschäftigt. Daneben laufen zahlreiche Büchlein allgemeineren Charakters her, mit Vorlagen für die verschiedensten Handwerker. Endlich kommen dazu, seit der Mitte des Jahrhunderts, die eine Gruppe für sich ausmachenden Spitzenmusterbücher. Von den Modelbüchern allgemeineren Inhalts mögen die vier wichtigsten kurz genannt sein: das bei P. Quentel in Köln, das bei Egenolff in Frankfurt a. M., das bei H. Steyner in Augsburg und das bei Scharzenberger ebendasselbst gedruckte. Das früheste und zugleich wertvollste derselben ist das „neue künstlich boich“ des P. Quentel vom Jahre 1527.^{**)} Es hat vornehmlich durch seine schönen Muster naturalistischer Rankenornaments auf das ganze Bierwesen der Zeit in Deutschland und im Auslande bedeutenden Einfluß geübt. In den Zeichnungen der Holzschnitte erkennt man mit gutem Recht die Hand des Meisters Hans Woensam von Worms (S. 173).

^{*)} S. den Aufsatz in der Kunstchronik, XI, 473 ff. und die Publikation desselben Autors über W. Jamnigers Entwürfe zu Prachtgefäßen. Berlin, P. Vette. 1879. 4. Vergl. auch D. v. Schönherr, in den Mitt. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IX, 289 ff.

^{**)} A. Lichtwark, a. a. D. S. 120 ff. und Gesammelte Studien z. Kunstgesch. (Festschrift f. Springer), S. 143 ff.

7. Die Ausbreitung der Ätzkunst und der Ausgang des Jahrhunderts.

So hatten Kupferstich und Holzschnitt den ganzen Kreislauf der deutschen Kunst jener Zeit durchmessen: vom Andachtsbild bis zum Spitzenmuster, vom schlichten Volkston bis zur höchsten Prachtentfaltung. Weder im Stoff noch in der Form ließen sich weitere Bereicherungen denken. Nur an einer Stelle blieb noch ein entwicklungsfähiger Keim: auf der Seite der Technik. Zunächst nicht im Holzschnitt. Denn solange Zurüstung des Materials und Beschaffenheit der Werkzeuge bei diesem sich nicht änderten, konnte die Technik unmöglich in andere Bahnen kommen. Wohl aber beim Kupferstich. Dieser war von alters her mit der Ätzung verschwägert und vertraut. Schon die Kunst des Goldarbeiters, des Plattners und Waffenschmieds hatte darauf geführt.*) Wiederholt sahen wir die Meister des Grabstichels in der Radierung sich versuchen: nach Dürer war es vornehmlich Altdorfer, der sie mit Erfolg kultivierte. Aber alle diese früheren Versuche blieben unbefriedigend, weil ihre Urheber nicht von der zeichnerischen Behandlung zu der malerischen übergingen, wie sie das Wesen der Radierung fordert. Es mußte der malerische Sinn erst zu freierem Durchbruch gekommen sein, bevor die malerische Technik erstarken konnte.

Dafür trat wieder das farbenfrohe Augsburg, die Kunsthauptstadt des schwäbischen Stammes, ein. Schon in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts finden wir dort die Künstlerfamilie der Hopper tätig, welchen ein wesentliches Verdienst um die Förderung der Ätzkunst zuzusprechen ist. Daniel Hopper, das Haupt der Familie, war aus Kaufbeuren zugewandert und erwarb 1493 „uff Sampstag vor Galli“ das Augsburger Bürgerrecht (H. Bischof, a. a. O. S. 610). Bald nach 1536 (nach Pass. P.=Gr. III, 289 erst 1549) soll er gestorben sein. Nur auf einem seiner Blätter (B. 125) findet sich eine Jahreszahl (1527). Von seinen Söhnen Hieronymus und Lambrecht hat der erstere seine Blätter wiederholt datiert (1520, 1521, 1523); auch stoßen wir auf ein Senatsdekret vom 28. Januar 1529, welches ihm vergönt, „ein Jahr zu Nürnberg zu wohnen“; der letztere muß um dieselbe Zeit gearbeitet haben. Während wir von den beiden Söhnen fast nur Kopien deutscher und italienischer Stiche besitzen, erscheint der Vater als ein selbständigerer Geist, wenn auch von etwas handwerklichem Zuschnitt. Den Schwerpunkt in seiner mit den Söhnen gemeinsam ausgeübten Tätigkeit bildete die von Oberitalien nach Deutschland gekommene Ätzmalerie, die Kunst, Waffenstücke und Rüstungen mit eingätzten Figuren und Ornamenten zu verzieren und so den Werken der Harnischmacher oder Plattner einen höheren Schönheitswert zu verleihen. Der herrschende Geschmack trieb die Hopper dabei der bunten Mischung einheimischer und fremder Motive zu. Auf Eisen- oder Stahlplatten wurden alle nur irgend brauchbaren Vorlagen von Schongauer, Dürer, Cranach, von Mantegna, Campagnola, Jacopo de' Barbari, Pollajuolo u. a. kopiert, dazu von Daniel Hopper auch neue Kompositionen für Geräte, Möbel u. dgl. hinzugefügt, und so für den eigenen und fremden Bedarf eine Mustersammlung geschaffen, welche der Waffenätzung und dem Kunsthandwerk überhaupt zu statten kam. Die Technik der Radierung ist hier eine noch sehr derbe, der Geist ein ausgesprochen malerischer;

*) E. Hagen, über die Erfindung der Ätzkunst, in Naumanns Arch. V, 119 ff.

im Stil der Figuren zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit Burgkmair, das Ornament ist aus Gotik und Renaissance kombiniert. „Harmlos mischen die Hopper in die Akanthusblätter das alte deutsche Distel- und Flechtornament, bringen Altarentwürfe mit renaissanceartigem Aufbau, aber zu oberst mit gotischem Gestrüpp als Abschluß, und wenigleich ihre Vokale eleganter und abwechslungsreicher sind als jene des Altdorfer, so sind sie doch gleich diesen noch abhängig von der gotischen Form mit Buckelung und Knauf“ (Chmelar, a. a. D. S. 406).

Die Mehrzahl der Hopperischen Blätter scheint ursprünglich nicht für den Handel bestimmt gewesen zu sein, weshalb gleichzeitige Abdrücke von ihnen selten sind. Im siebzehnten Jahrhundert erwarb der Nürnberger Kunsthändler David Fund über 230 Platten der Hopper und gab sie unter dem Titel „Opera Hopperiana“ in numerierter Folge heraus.*) Unter den Blättern Daniel Hoppers haben zunächst zwei (B. 16 und 90) wegen ihrer Technik ein besonderes Interesse, weil sie offenbar die Behandlung von Tuschezeichnungen wiedergeben sollen. Das von uns (Abb. 92) reproduzierte Blatt der „Verkündigung“ (Hofbibliothek in Wien) zeigt uns den Meister auf gutem, von keiner fremden Persönlichkeit störend beeinflusstem Wege. Zu seinen reizvollsten Erfindungen ornamentalen Charakters gehört das Rund mit dem von Wein umrankten Bilde der Madonna (B. 37). Von den Blättern ausgesprochen oberitalienischen Ursprungs fallen vornehmlich die großen, mit Säulen, halbkreisförmigen Giebeln und Nischen ausgestatteten Altaraufbauten ins Auge, welche in Veroneser Fresken und Venetianer Architekturwerken ihre leicht erkennbaren Vorbilder haben. Ein wahres Prachtstück darunter ist das große Tabernakel vom J. 1518 (B. 21), das in seinen drei mit offenen Bogenhallen ausgestatteten Stockwerken unten die heilige Sippe, darüber den Gekreuzigten, oben die Himmelfahrt Christi zeigt.**). Für die Benutzung bedeutender Werke oberitalienischer Malerei durch D. Hopper bietet dessen „Christus vor Pilatus“ (B. 9), eine gegenseitige Nachahmung von Mantegna's „Jakobus vor dem Richter“ in den Eremitani zu Padua, das bekannteste Beispiel.***). Auch in der Zeichnung für den Holzschnitt hat sich D. Hopper bisweilen versucht, wie u. a. seine reiche Titelbordüre für den „Sachsenspiegel“ zeigen kann (Pass. P.-Gr. III, 290, 1; Muther, a. a. D. S. 159 ff.). — Von der Aufzählung der Blätter des Lambrecht und Hieronymus Hopper kann hier abgesehen werden. Es sind meistens trockene Handwerksarbeiten, die nur dadurch bisweilen einen kunstgeschichtlichen Wert bekommen, daß die Vorbilder, nach welchen sie kopiert wurden, zu Grunde gingen.

Nach der Familie Hopper tritt nur noch Hans Burgkmair d. J. (c. 1500—1559) in Augsburg als namhafter Vertreter der Kunst hervor. Auch er schuf insbesondere Vorlagen für Harnischmacher, und half diesen bei der Auszierung ihrer Werke. Wir besitzen ein Augsburger Geschlechterbuch, welches Burgkmair d. J. in Gemeinschaft mit Heinrich Vogtherr d. J. „Anno 1545 in Stadel zierlich geradiert“ hat, mit Wappen und Wappenhaltern dortiger Adelsfamilien, die letzteren in phantastisch

*) Eine neue Ausgabe von 92 Blättern erschien gegen Ende des vorigen Jahrhunderts bei Silberberg in Frankfurt a. M. — Mehrere der Originalplatten bewahrt das Berliner Kupferstichkabinett.

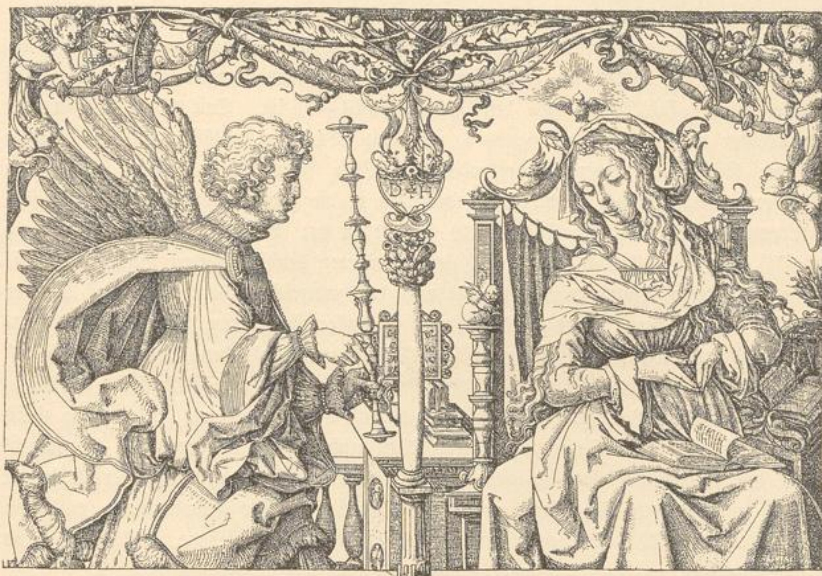
**) S. das Weitere bei W. Lübke, Deutsche Renaissance, 2. Aufl. I, 65 ff.

***). E. Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 197 ff.



Königin Maria von Ungarn. Zweifarben-Holzschnitt; schwäbisch.
(Berlin; königl. Kupferstichkabinett.)

geschmückten Harnischen, den Bronzestatuen am Innsbrucker Grabmal Maximilians verwandt. 53 Abdrücke der ersten Plattenzustände des Werkes besitzt die königliche Kupferstichsammlung in Stuttgart. Im Jahre 1618 erschien in Augsburg eine auf 80 Blätter vermehrte Ausgabe von Wilh. Pet. Zimmermann. Die mittelmäßigen Zusätze des letzteren sind von den Stichen des Originalwerkes leicht zu unterscheiden. Der Stil der ursprünglichen Blätter ist im wesentlichen ein gleichartiger; nur machen sich die Burgmairschen Radierungen durch eine breitere, die Vogtherrschen durch eine feinere Behandlung kenntlich.*) — Daß H. Burgmair d. J. auch für die Holzschnitzer und Buchdrucker viel gezeichnet hat, soll hier nur kurz angedeutet werden. Die Aus-



92. Verkündigung. Kupferstich von Daniel Hopfer. (Wien; Hofbibliothek.)

scheidung seines Anteils aus dem umfassenden Holzschnittwerke des Vaters gehört zu den stilkritischen Aufgaben der Zukunft.**)

Zu allen Zeiten haben die Landschaftsmaler in die Radierkunst fördernd eingegriffen. Die Natur spricht zum Auge am reizendsten durch Ton und Farbe; sie führt den Künstler zu einer Empfindungs- und Behandlungsweise, die mehr ins Weite

*) Pass. P.-Gr. III, S. 285 ff., der auch die sonstigen Einzelblätter Burgmairs d. J. aufzählt.

**) Es sei gestattet, an dieser Stelle auf den seltenen Zweifarben-Holzschnitt des Berliner Kupferstichkabinetts mit dem Bildnis der Königin Maria von Ungarn, der kunstsinnigen Schwester Kaiser Karls V., hinzuweisen, welchen unsere Tafel in Verkleinerung reproduziert. Er ist allerdings weder dem älteren noch dem jüngeren Burgmair mit Bestimmtheit zuzuweisen, rührt jedoch sicher von einem hervorragenden Augsburger Meister und aus der Zeit um 1525 her. S. das Nähere bei Loga, Jahrb. d. kön. preuß. Kunstsamml. X, 209 ff.

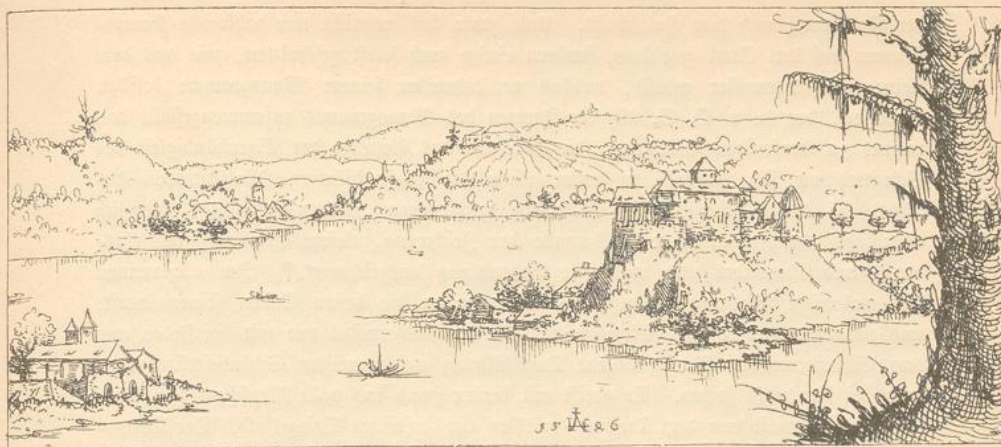
und Allgemeine als aufs Kleine und Besondere geht, nachdem die erste kindliche Stufe der Nachahmung einmal überwunden ist. Die Grundtendenz der Landschaftsmalerei deckt sich also mit dem gleichfalls auf Ton und Stimmung hindrängenden Zuge der Radierkunst, und es kann uns nicht wunder nehmen, daß bald mehrere begabte Landschaftsmaler auf dem von den Augsburger Meistern betretenen Wege weiterschritten.

Der erste war der vielseitig begabte Augustin Hirschvogel (geb. in Nürnberg 1503, † in Wien 1553). Neudörfer weiß uns nicht genug zu erzählen von seiner Fertigkeit im Glasmalen und Brennen, in allerhand kunstvoller Thonarbeit, im Wappensteinschneiden, sowie von seinem Geschick im Kartenzeichnen und in der Perspektive. „Des Azens“ — fügt er hinzu — „war er so fertig, daß er viel Kunststück selbst gerissen, geätzt, gedruckt und ausgehen lassen“. Die „sonderliche Tuschkierung“, die er im Glasmalen erfunden haben soll, scheint die breite, leichte und flotte Behandlung gefördert zu haben, die ihn besonders in seinen Radierungen auszeichnet. Auf letzteren finden sich Daten aus den Jahren 1543—1549. Seit 1543 treffen wir den Meister in Diensten Ferdinands I. und von 1544 an in Wien. 1551 bedachte ihn der Kaiser mit einem Jahresgehalt.*) Viele seiner Radierungen scheinen in Wien entstanden zu sein. Von 1547 datiert u. a. die große Doppelsicht der Kaiserstadt von Norden und von Süden, jede Ansicht zu drei Blättern, zusammen 7' lang und 7" hoch (B. 80 und 81). Auch seine kleineren landschaftlichen Blätter, wie die Folge der achtzig Rundbildchen (B. 44) und die zahlreichen Fernsichten auf Seeufer und Flüsse mit Burgen und Städten von reizvoller Perspektive und zartester Ausführung, erinnern häufig an österreichische Gegenden. Wir geben davon in Abb. 93 ein charakteristisches Beispiel (B. 53). Hirschvogel hat auch mehrere treffliche Bildnisse, prächtige Wappen, Vorlagen für Goldschmiede und anderes radirt. Nicht ohne Geist sind endlich seine 120 Radierungen zum Alten und Neuen Testament (B. 1), obwohl sie in den Typen viel Gewöhnliches und Plumpes haben. Das Ansprechendste daran ist der leichte, flotte Ton ihres malerischen Vortrags. Die Hintergründe enthalten nicht selten ganz köstliche kleine, mit zarter Nadel hingeschriebene Landschafts- und Architekturbilder.

Verwandt mit Hirschvogel durch Talent und Lebensschicksal war Hans Sebald Lautensack, den wir gleichfalls durch eine seiner landschaftlichen Radierungen (B. 26) vertreten (Abb. 94). Die Blätter Lautensacks tragen Daten aus den Jahren 1544—1560. Sonst ist uns wenig Sicheres über ihn bekannt, als daß er um 1524 in Nürnberg geboren war und von 1556 bis zu seinem im Jahre 1563 erfolgten Tode in Wien lebte. In den Hofrechnungen führt er den Titel „Röm. Kais. Maj. Antiquitet-Abkonterfeter“,**) und unter seinen Radierungen finden sich mehrere Blätter mit Grabsteinen römischer Legionäre aus den Räumen der Wiener Stallburg und mit anderen in der Stadt oder deren Umgebung aufgefundenen Altertümern. Ins volle Leben seiner Zeit greift Lautensack mit der Darstellung des großen Turniers von 1560 (B. 21), liefert Stadtsichten von Wien und von Nürnberg (B. 58—59) in breiter, wirkungsvoller Be-

*) Über die Beziehungen Aug. Hirschvogels zum Wiener Hofe s. die Nachweise im Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerb. Kaiserhauses V, Reg. 4114 u. 4200; VII, Reg. 4761, 4792 u. 4894; X, Reg. 6117.

**) J. Cv. Schlager, Archiv f. Kunde österr. Geschichts-Quellen, 1850, S. 738.



93. Landschaft. Radierung von Augustin Hirschvogel.

handlungsweise, und schildert uns mit scharfem, bisweilen abschreckend hartem Accent eine Anzahl interessanter Charakterköpfe der damaligen Welt, wie den Kaiser Ferdinand, den jugendlichen Erzherzog Karl, den Dr. Roggenbach, seinen Vater Paul Lautensack u. a., nicht selten in prächtigen, barock verschnörkelten Einrahmungen. Das Bezeichnendste für Lautensacks ganze Richtung bleiben jedoch seine Landschaften. Vergleicht man sie mit denen Hirschvogels und blickt man vollends zurück auf die landschaftlichen Radierungen Albrecht Altdorfers, so kann über den Fortschritt des malerischen Elements bei Lautensack kein Zweifel obwalten. Und doch stehen seine Landschaften an frischem natürlichen Reiz entschieden hinter denen Hirschvogels zurück. Es fehlt ihnen die Leichtigkeit der Behandlung und die Durchsichtigkeit der Composition; Städte, Bäume, Berge drängen sich zu dicht und massenhaft zusammen; die Formen der Felsen, der Bäume und Pflanzen sind nicht selten maniert und phantastisch. Nach kurzem Anlauf steht also auch die Landschaft, wie die ganze übrige Kunst, hier schon auf der Schwelle des Verfalls. —

Der Aufschwung der Radierung kündigt nicht nur das Erwachen des malerischen Sinnes an, er ist auch ein Zeugnis für das raschere Tempo der Produktion. Bereits bei Virgil Solis erstaunten wir über die ungeheure Masse seiner Arbeiten. Allein diese wird noch weit überboten durch Jost Amman (geb. in Zürich 1539, † zu Nürnberg 1591), „einen der fruchtbarsten und vielseitigsten Künstler, die je gelebt haben.“*) Sein Schüler, Georg Keller aus Frankfurt a. M., sagte von ihm, er habe während vier Jahren so viel Zeichnungen gemacht, daß man sie schwerlich alle auf einem Heuwagen hätte fortzuschaffen können. Sehen wir von der Malerei ab, die er in Öl und auf Glas geübt haben soll, so theilte Jost Amman seine Kraft zwischen

*) Andr. Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur, I, 101. Dieses Werk beschreibt im Anschluß an den Peintre-Graveur von Bartsch die Arbeiten der deutschen Meister vom letzten Drittel des 16. bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. 5 Bde. Leipzig, 1864—1878. Über J. Amman vergl. ferner den Aufsatz von J. E. Wessely in Zul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon, I, 639 ff.

G. v. Sölgow, Kupferst. u. Holzschn.

der Radierung und dem Holzschnitt. Und zwar hat er nicht nur zahlreiche Kompositionen auf den Stock gezeichnet, sondern einige auch selbst geschnitten, wie aus dem kleinen Schneidemeßer erhellt, welches er bisweilen seinem Monogramme beifügt. Andresen, der (a. a. D. S. 99) die Formen des Monogramms zusammengestellt hat, rechnet zu denjenigen Blättern, „die durchaus das Gepräge der Eigenhändigkeit des Schnittes an sich tragen“, in erster Linie die fünfundsüßzig Illustrationen des 1588 bei Leonh. Heußler in Nürnberg erschienenen „Kartenspielbuchs“, die sich allerdings „durch geistvollere Wiedergabe der Zeichnung, tiefere Erfassung des Ausdrucks und Charakters und malerische Behandlung auszeichnen.“*) Im allgemeinen sind malerische Wirkung und geschicktes Arrangement die besten Seiten seiner Kunst; und zwar bewährt er das gleiche Geschick mit der Radiernadel wie mit der Feder und dem Schneidemeßer. Nur gediegene Durchbildung und gereiften Schönheitssinn darf man bei ihm nicht suchen. Er greift mit derber Hand ins volle Menschenleben seiner Zeit und entwirft von dem Treiben derselben ein drastisches Spiegelbild. Der Kulturhistoriker, der Sittenschilderer findet daher bei ihm seine Rechnung. Aber erhebend, erfreulich ist der Anblick seiner Darstellungen selten; man spürt nur zu deutlich den Mangel an Zucht und Haltung, welcher die Epoche kennzeichnet. Am wenigsten befriedigt uns der Künstler, wenn er Gestalten der Bibel oder der Geschichte zeichnet; seine „berühmten Frauen des Alten Testaments“ (N. 18—29) geberden sich wie Kurtisanen, seine „Krieger im antiken Kostüm“ (N. 73—80) sind Theaterhelden einer Vorstadtbühne; in den Illustrationen zum Livius (N. 201) zieht nur eine gedrängte Masse statistenhafter Gestalten in hastiger Bewegung an uns vorüber ohne historische Größe und heroischen Stil. Die glücklichsten Kompositionen Ammans sind die Blätter von schlicht genremäßigem oder typischem Charakter, wie die Holzschnitte der Künstler und Handwerker in der „Eygentlichen Beschreibung aller Stände“ (Frankfurt a. M. 1568), aus der wir das Bild des Formschneiders (Abb. 95) auswählen,**) oder wie die kräftig und schön bewegten Reiterfiguren in dem Buche von der „Rentterey“ (Frankfurt a. M. 1584), die hübsche Folge der kleinen radierten Tiergruppen (N. 194—211), die große, auf sechs Blättern abgedruckte „Allegorie auf den Handel“ (N. 81) mit ihren zahlreichen, aus dem Leben gegriffenen Gruppenbildern***) u. a. m. Auch eine Reihe vortrefflich gezeichneter und malerisch behandelter Bildnisse, zum Teil in prächtiger Umrahmung mit Wappen und Emblemen hat der Meister geliefert, von denen unsere Tafel mit dem Porträt des Joh. Wolfg. Freymann ein Beispiel vorführt. Von der Fülle der von Amman gezeichneten Buchillustrationen kann nur das Durchblättern der Werke selbst eine Vorstellung geben. Allein für den Verlag Sigmund Feberabends in Frankfurt a. M. war er durch ein volles Vierteljahrhundert unangeseht thätig. Unter seinen radierten Buchverzierungen sind die für W. Jamnigers Perspektivbuch ausgeführten 50 Blätter (N. 217) mit die interessantesten. Der reich

*) Neue Ausgabe des Kartenspielbuchs in der Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktionen von G. Hirth. II. München 1880. 8.

**) Es ist die älteste Darstellung eines Holzschneiders, die wir kennen. Vergl. S. R. Köhler, Chronik f. vervielf. Kunst, 1890, S. 84.

***) Neuester Abdruck der in der Fürstl. Wallerstein'schen Bibliothek zu Mauthagen aufbewahrten Originalstöcke, veranstaltet von G. Hirth. München 1889. Fol.



Johann Wolfgang Freymann. Holzschnitt von Jost Amman.

(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)

(1539—1582) war in Schaffhausen gebürtig und scheint in der Schweiz auch seine künstlerische Ausbildung bekommen zu haben. Er war geschätzt als Bildnismaler und Freskant, lieferte zahlreiche, meist mit der Feder gezeichnete und leicht angetuschte Entwürfe für Glasmaler, Goldschmiede und andere Kunsthandwerker. In die letzten zwölf Lebensjahre Stimmers fällt seine Tätigkeit für den Holzschnitt, und zwar widmete er dieselbe fast ausschließlich den Veröffentlichungen seines „Gevatters“ Bernhard Jobin, des unternehmungslustigen Buchhändlers und Formschneiders, der unter anderem auch die satirisch-didaktischen Dichtungen des Fischart zu seinen Verlagswerken



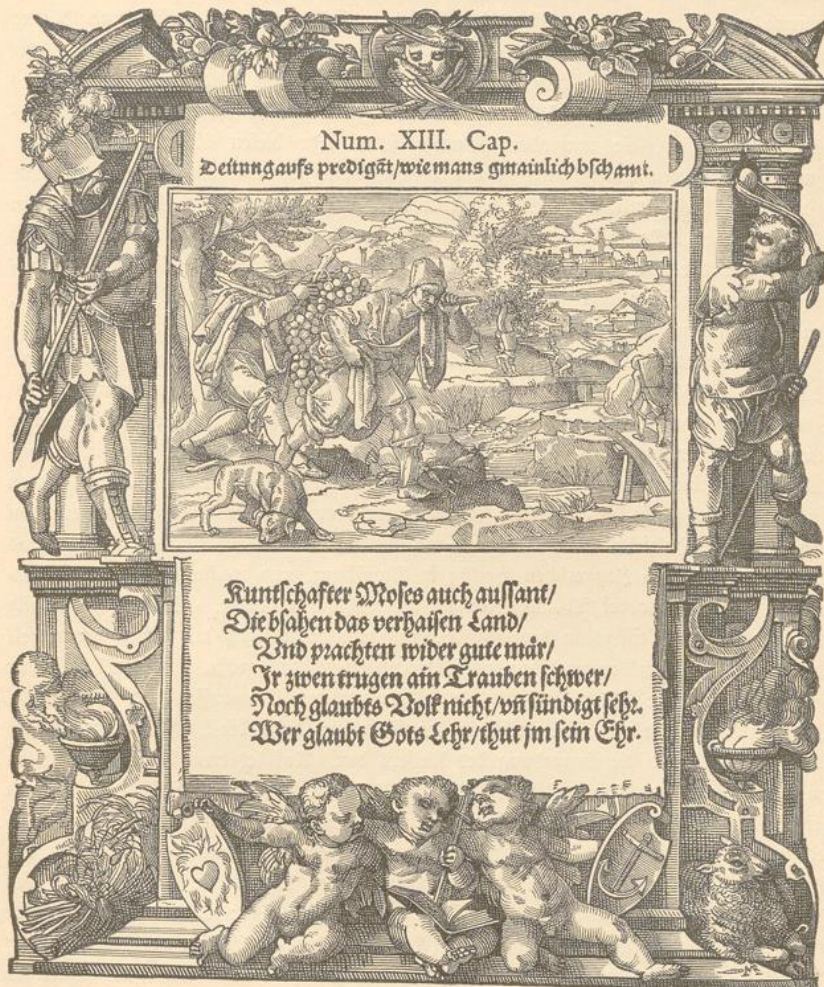
95. Der Formschneider. Holzschnitt von Jost Amman.

zählte. Was Hans Sachs für Nikl. Mellemann und andere Nürnberger Meister war, das wurde Fischart für die Holzschnitte Tob. Stimmers. Er begleitete die Bilder mit Sprüchen und Reimen, und niemandem kann die stilistische Verwandtschaft entgehen, welche zwischen der barocken Ausdrucksweise in Fischarts „Affentheuerlicher, Raupengeheuerlicher Geschickflitterung“ und dem überladenen, krausen Verzierungswesen Stimmers obwaltet. Auch bei ihm führte „die rasche und ungewöhnliche Produktivität zur Manier, zu flüchtiger Wiedergabe der Ideen, ohne durchgebildete Reinheit der Auffassung und Zeichnung“ (Andresen). Wenn Rubens, nach Sandrarts Bericht, in seiner Jugend Stimmersche Bilder und Historien zum Studium nachzeichnete, so vermögen wir darin eher einen Beweis für die allgemeine Verbreitung des herrschenden

manieristischen Zeitgeschmacks als gerade ein besonders schwerwiegendes Zeugnis für die Mustergültigkeit von Stimmers Kompositionsweise zu erblicken. Die Erzählung betrifft speziell die „Biblischen Figuren“ unseres Meisters v. J. 1576,*) eines seiner berühmtesten Holzschnittwerke (Andr. 148). Wie unser Beispiel (Abb. 96) zeigt, stehen die Bilder in reichverschnörkelten Rahmen, welche mit Figuren und Emblemen aufs üppigste verziert sind. Über den Darstellungen ist auf einer schmalen Tafel Buch und Kapitel des Bibeltextes angegeben und in Kürze der Gegenstand des Bildes oder eine Sentenz beigelegt. Unten stehen die Verse Fischarts. Eine Vergleichung der Bilder mit den Bibelillustrationen der Meister vom Anfange des Jahrhunderts veranschaulicht klar den Entwicklungsgang des Stils vom schlichten Erzählerton zur bewegten malerischen Darstellung unter Zuhilfenahme einer pomphaften Dekorationskunst, die

*) Der vollständige Titel des Buches lautet: Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien grüntlich von Tobia Stimmer gerissen Vnd Zu Gotsföchtiger ergebung andächtiger herßen, mit artigen Reimen begriffen. Durch J. F. G. M. (J. Fischart, genannt Menß). Zu Basel bei Thoma Gwarin. Anno MDLXXVI.

wie lärmende Blechmusik den Gesang übertönt. Die Umrahmungen sind übrigens nicht bei allen 170 Bildern Stimmers dieselben, sondern sie zeigen acht Varianten, bald mit Figuren des Alten, bald mit solchen des Neuen Testaments. Auf unserem



96. Bibel-Illustration. Holzschnitt von Tobias Stimmer.

Beispiele sehen wir links den gerüsteten Goliath, rechts David, der eben die Schleuder über dem Kopfe schwingt. Unten rechts am Fuße des Rahmens bemerkt man das Monogramm des Holzschneiders **ME** mit dem Schneidemeßer. Andere hervorragende Bilderfolgen in Büchern sind die Gelehrtenporträts für N. Reusners „Contrafacturbuch“ (1587 nach Stimmers Tode durch Jobin herausgegeben), zu denen übrigens auch andere Künstler Beiträge lieferten, dann die Brustbilder für die „Elogia virorum

illustrium“ des Paulus Jovius (1575), ferner die 28 „Contrafeytungen der römischen Päbst“ von Urban VI. bis auf Gregor XIII. und noch viele andere Bilder ikonographischen, geschichtlichen, auch satirischen Gegenstandes. Als ein Beispiel der Einzelporträts geben wir auf der beiliegenden Tafel die Halbfigur des Grafen Otto Heinrich von Schwarzenburg (N. 21). Stimmer liebte es auch, verschiedene Blätter zusammenhängenden Inhalts äußerlich zu Reihen oder Gruppen zu vereinigen, wie „die klugen und die thörichten Jungfrauen“ (N. 44), „die Altersstufen des Weibes und des Mannes“ (N. 45—54), die Darstellungen geistlicher und weltlicher Würdenträger, die Musen, die tanzenden Paare u. s. w. In diesen bisweilen sehr großfigurigen, in derben Umrißlinien geschnittenen Bildern gewinnt sein Stil eine schlichte, ansprechende Volkstümlichkeit. Sie müssen als fliegende Blätter ein dankbares Publikum gefunden haben. Den lebendigsten Einblick in das Leben und Treiben der Zeit gewährt uns endlich der große, aus vier Blättern bestehende Holzschnitt mit dem „Straßburger Hauptschießen“ von 1576 (N. 105), mit der Ansicht der Stadt, dem Festzug, dem Schützenstand u. s. w.

Der begabteste Schüler und nächste Stilverwandte Stimmers war Christoph Maurer (1558—1614). Er hatte die Anfangsgründe der Kunst vermutlich bei seinem Vater, dem Züricher Ratsherrn, Maler und Mathematiker Josias Maurer gelernt, von dem wir auch einige Holzschnitte besitzen, kam dann aber noch in jungen Jahren zu Stimmer nach Straßburg und erreichte bei ihm in mannigfaltigen Arten der Technik eine große Geschicklichkeit. Wir kennen über ein halbes Hundert Radierungen und zahlreiche Holzschnitte von seiner Hand, die letzteren vornehmlich in Büchern aus dem Jobinschen und Zehnerschen Verlag in Straßburg, und meistens in der Zeit entstanden, als Maurer bei Tobias Stimmer als Schüler arbeitete. Sie ähneln häufig den Werken des Meisters in dem Grade, daß man sie vielfach mit diesen verwechselt hat. Das Hauptwerk unter Maurers Radierungen ist das große, aus sechs Blättern bestehende Tableau: „Der Ursprung der schweizerischen Eidgenossenschaft“ (Andr. 6). Drei der Blätter stellen die Bedrückung der Schweizer durch die Landvögte, den Apfelschuß des Tell und die Ermordung des Kaisers dar. Auf letzterem Blatte steht unten am Boden auf einer Tafel: CRISTOF MVRER Inuen. Tigurini 1580. Dazu kommen heraldische und allegorische Darstellungen, auf die Schweizer Kantone und ihre Einigkeit bezüglich. Am Fuße ein langes erklärendes Gedicht. Ohne dasselbe mißt das Ganze 1' 6" H. und 4' 7" Br. Wir nennen ferner die barocke Allegorie auf den Frohsinn des Armen und die Traurigkeit des Reichen (N. 7: Mut ohne Gut, Gut ohne Mut), den „Baum des Ehrgeizes“ (N. 8) und die 40 Blätter der „Emblemata“ (N. 10—49). Maurers Art zu radieren ist im ganzen minder fein und nähert sich bisweilen der Wirkung des Holzschnitts.

Im allgemeinen charakterisiert der Straßburger Holzschnitt vom Ende des Jahrhunderts am besten den herrschenden Stil der Zeit. Wer die Produkte der dortigen Werkstätten kennt, hat dadurch auch einen Maßstab für die übrigen.^{*)} Für die Art

^{*)} Eine dankenswerte Übersicht bietet der Originalabdruck von Formschneiderarbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts nach Zeichnung und Schnitt von Tob. Stimmer, Hans Vockperger, Christ. Maurer, J. Amman, L. van Sichem, Ludw. Frig u. a. aus den Straßburger Druckereien der Nibel, Christ. von der Heyden, Bernh. Jobin, Jost Martin, Nicolaus Waldbt,

EFFIGIES ACCVRATISSIMA
Generosissimi Domini, D. Ottonis Heinrici,
COMITIS SCHVVARZENBVRGENSIS, AC
Domini in Hohen Landspbergen, &c. Gubernatoris.
modò Badensis



Hoc comes est Otto vulnūq; Heinricus, & ore:
Nigropolitanae gloria summa domus.
Ingenio magnus, prestans virtute, decorus
Corpore, doctrina clarus, & ore potens.
Consilij Urbes, patriam defendere dextra
Promptus, & intrepidus Marte, togāq; valet.

Principibus studuit magnis virtute placere:
Aft apud antiquos laus ea magna fuit.
Sculptor cum potuit parua monstrare figura:
At mentem facili exprimit ipse suis:
Si talem primis iuuenis se prestitit annis:
Qualis erit, canos quando senecta dabit?
M. T. R.

GRATIA PRIVILEGIOQVE CAESAREO.

Argentorati, per Bernhardum Iobinum. Anno M. D. LXXIII.

Otto Heinrich, Graf von Schwarzburg. Holzschnitt von Tobias Stimmer.

der Bücherillustration ist namentlich die geistreiche, aber flüchtige Manier Hans Vockspersgers von Salzburg (geb. 1540) bezeichnend. Sein Name erscheint in den Werken des Feyerabendtschen Verlags, u. a. bei der Liviusausgabe von 1573. Unter den Holzschnайдern tritt besonders Ludwig Frig von Zürich (um 1570) als eine tüchtige Kraft hervor. Er schnitt viele der Zeichnungen von Chr. Maurer u. a. Bei dem lebendigen Verkehr mit der Schweiz ist das Eingreifen dortiger Meister, auch das Fortwirken der Holbeinschen Muster, das sich vornehmlich in den kleinen Bibelbildern lange noch verspüren läßt, doppelt leicht erklärlich. Bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein werden die Straßburger Büchertitel wieder und wieder abgedruckt. Eine Stimmersche Bordüre (Heiß, a. a. D. Taf. V) kann man von 1578 bis 1693 verfolgen. Die Produktion wurde immer fabrikmäßiger. Neben den Wiederabdrücken der Originalstöcke begegnen uns nicht selten auch Bleichliches, besonders bei Buchdruckerfiguren, Initialen u. dergl. — Von den Meistern anderer Orte seien noch kurz genannt: die Nürnberger Nikolaus Solis, angeblich Virgils jüngerer Bruder, Hans und Martin Weigel, ferner die beiden Georg Henneberger, Vater und Sohn, und der Monogrammist D. W., welcher die große Ansicht von Regensburg nach Franz Kirchners Zeichnung mit dem Datum 1589 schnitt. *) Die Kunst steht auch in ihren Werken auf keiner besonderen Höhe.

Denselben gewerbmäßigen, künstlerisch unselbständigen Charakter nehmen bald auch der Kupferstich und die Radierung an. Eine Anzahl Nürnberger und Augsburger Meister, wie Lorenz Strach (1554—1630), Georg Wechter (1541—1619), Hans Sibmacher († 1611), Balthasar Jenichen, Bernhard Jan, Paul Flynt, Hans Rogel (1542—1592), Alex Mair (geb. 1559), die Münchener Georg Pecham († 1604), Peter Weinherr d. Ä., Barth. Reitter († 1622), Kaspar Fraisinger von Ingolstadt, Daniel Lindmeyer von Schaffhausen (c. 1550—1607), der durch seine eigentümlichen gepunzten Porträts bekannte Dresdener Goldschmied Johann Kellertaler (geb. c. 1530), der Braunschweiger Maler und Radierer Heinrich Gödig (1559—1609) und andere gleichzeitige Künstler liefern im Bildnisfach, in der ornamentalen Kunst, im Gebiete der Städteansichten, Wappen, Allegorien u. s. w. als Stecher wie als Radierer noch einzelnes Erfreuliche. Der neuerdings als Goldschmied wieder zu gerechtem Ruhme gelangte Meister Anton Eisenhoit (Eisenhout, Ifernhoob) aus Warburg in der Nähe von Paderborn war von jeher auch als trefflicher Kupferstecher bekannt. Etwa 1554 geboren, lernte er die Kupferstecherkunst in Kassel und ging dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom. Hier stach er u. a. das Bildnis des Papstes Gregor XIII. und vier Blätter nach berühmten Antiken des Vatikanischen Museums (den Laokoon, Apoll, Antinous und Torso vom Belvedere) für die Metallschloß des Mich. Mercati. Etwa 1588 kehrte er in die Heimat zurück und war bis c. 1604 namentlich für die Brüder Theodor und Kaspar von Fürstenberg vielfach beschäftigt. Von 1590 datiert

Casp. Dießel, Lazarus Zegner u. a., mit erläuterndem Text herausgegeben von Paul Heiß. Straßburg, J. H. Ed. Heiß (Heiß & Mündel). 1890. Fol.

*) Pass. B.-Gr. IV, 314. Über die Ausstattung der am Ausgange der Epoche in Wien gedruckten Bücher und die Verdrängung des Holzschnitts aus denselben durch den Kupferstich und die Radierung s. Anton Mayer, Wiens Buchdrucker-Geschichte, I, 352 ff.

sein Bildnis des Leop. Stralendorf. Auch Bücherzeichen, Titel u. dgl. hat er gestochen. Seine Technik zeigt den gewandten Metallarbeiter. *) Ein trefflicher Meister im volkstümlichen Genre, auch besonders geschickter Radierer von Tierdarstellungen ist der Straßburger Franz Brunn (Wostmann, Kunst im Elsaß, S. 317 ff.). Die Datierungen auf seinen Blättern reichen von 1559 bis 1596. Er zeigt sich besonders in Werken kleinen Maßstabs höchst geschickt. Aber im Ganzen genommen haben die Arbeiten dieser Männer für uns mehr ein stoffliches als ein künstlerisches Interesse, als Zeugnisse des mehr und mehr verwildernden Geschmacks der Zeit. Den Schlusseffekt in dieser Hinsicht macht der Straßburger Baumeister, Goldschmied, Maler und Radierer Wendelin Dietterlein (1550—1599) mit seinem Grundbuche des deutschen Barockstils: *Architectura und Auszierung der fünf Säulen* (Straßburg 1539; neue Ausg. Böttich, Claesen 1862). Alle nur erdenklichen Einfälle und Wunderlichkeiten der Phantasie werden hier aufgeboten, um dem nach neuen und bizarren Erfindungen verlangenden Sinne der Zeit die trockenen Lehren des Vitruvius genießbar zu machen. **) — Die untenstehende Bignette (Abb. 97) giebt eine Andeutung von der ornamentalen Formsprache des Meisters.

Auch das letzte, was die Meister vom Ende des Jahrhunderts noch mit den Alten gemein hatten, die selbständig erfinderische Kraft, begann jetzt zu versiegen. Ein Matthäus Greuter von Straßburg (1584—1638) arbeitet seine vorgegähnten und mit dem Grabstichel vollendeten Platten bereits fast ausschließlich nach den Erfindungen anderer. Die Umwandlung der vielfältigsten Kunst in eine vorwiegend reproduzierende Kunst kündigt sich an. Die beiden folgenden Jahrhunderte haben diesen Prozeß vollzogen. Sie machten aus dem Bilddruck ein Werk der Übersetzungskunst, ein Prachtstück technischer Virtuosität.

*) Wirthoff, a. a. D. S. 88; Zul. Lessing, Die Silberarbeiten von A. Eisenhoit. Berlin 1879; Em. Löwy, Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII (1888), 74 ff.

**) A. v. Jahn, W. Dietterleins „Säulenbuch“, in Naumanns Archiv, IX (1863), 97 ff.



97. Bignette. Radierung von W. Dietterlein.