



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

2. Kaiser Maximilian und seine Illustratoren

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



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 Bucherwesens 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 Freyhauptwein, 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. Schmeltz, Bd. IV und V die österreichischen Heiligen, von E. Laschiger,

in deren geistigen Zusammenhang und in den Organismus der bei ihrer Ausführung beteiligt gewesenem 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 kniweiche 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 webelartig, 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 Holzschnitzer der „Ehrenpforte“ wird uns nur der bereits oben erwähnte Hieronymus Andrea*) genannt: eine in der politischen und religiösen Bewegung

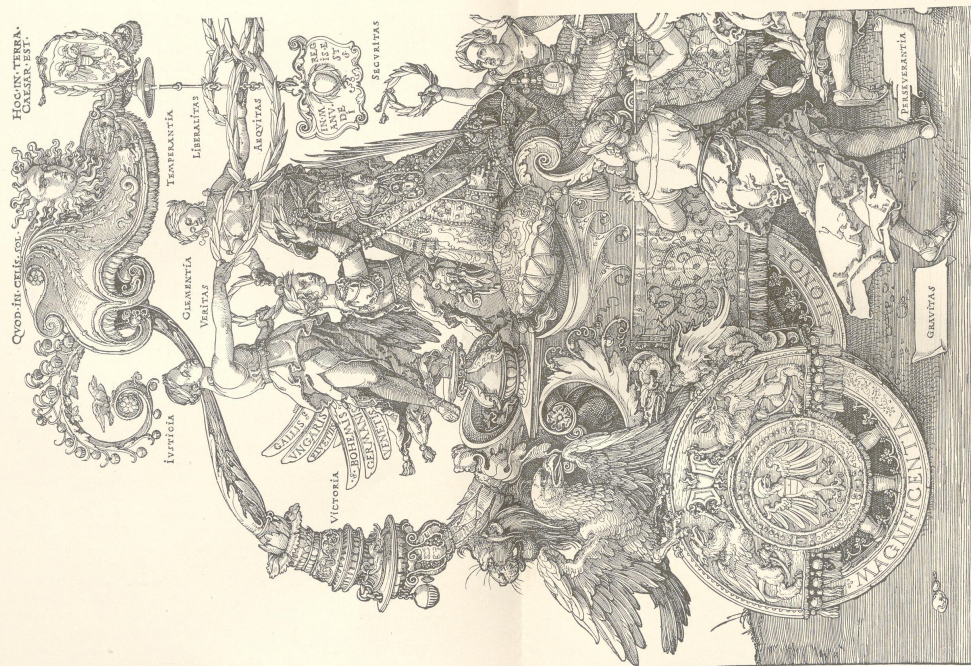
*) So ist der Name in der Inschrift seines Grabsteins auf dem Johannisfriedhofe zu Nürnberg zu lesen, mit dem Todesdatum: 7. Mai 1556.

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 verfährt 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 Holzstücke 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 Treibhauserwein 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. Geringe 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.



Geschnitten von Paris aus Alfred Dürer's Hölzschneide: 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 Holzschneider 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

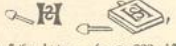
Darstellung des Himmels und der Erde, die wir kennen. (Edm. Weiß, Jahrb. VII, 207 ff.) Endlich die verschiedenen, von Dürer für seine gelehrten Freunde gezeichneten Bücherzeichen und Wappen. Das darunter befindliche prächtige Wappen mit den drei Löwenköpfen, dessen Bestimmung lange dunkel blieb, hat 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 Überreichung 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. *)

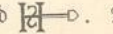
*) Näheres über die von Springinklee illustrierten Bücher s. bei Muther, a. a. O. S. 177 ff. Biographisch bleibt der Künstler vorläufig eine „mythische Person“ (Vochner). Auch das mehrfach angegebene Todesjahr 1540 ist nicht urkundlich bezeugt. — Nicht besser ist es um die Nachrichten über einen andern 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 Vordergrunde fahlen, 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 Bewerkstellung 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 Schöffeleins oft etwas Unruhiges giebt. — Auch am „Triumphzug“ (Jahrb. I, 179 und VIII, 13) und an der Illustration des „Weißkünig“ hat der Künstler mitgewirkt. Auf der Rückseite zweier für das letztgenannte Werk verwendeter Holzstöcke findet sich sein Monogramm, auf einem derselben



53. Heuerdank auf dem Krankenbette. Holzschnitt von Schöffelein.

zugleich im Bilde selbst, ohne das übliche Schöpfelchen (M. Schulz, Jahrb. VI, S. XXV). — Die Arbeiten Schöffeleins 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 Holzschnideurs 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.

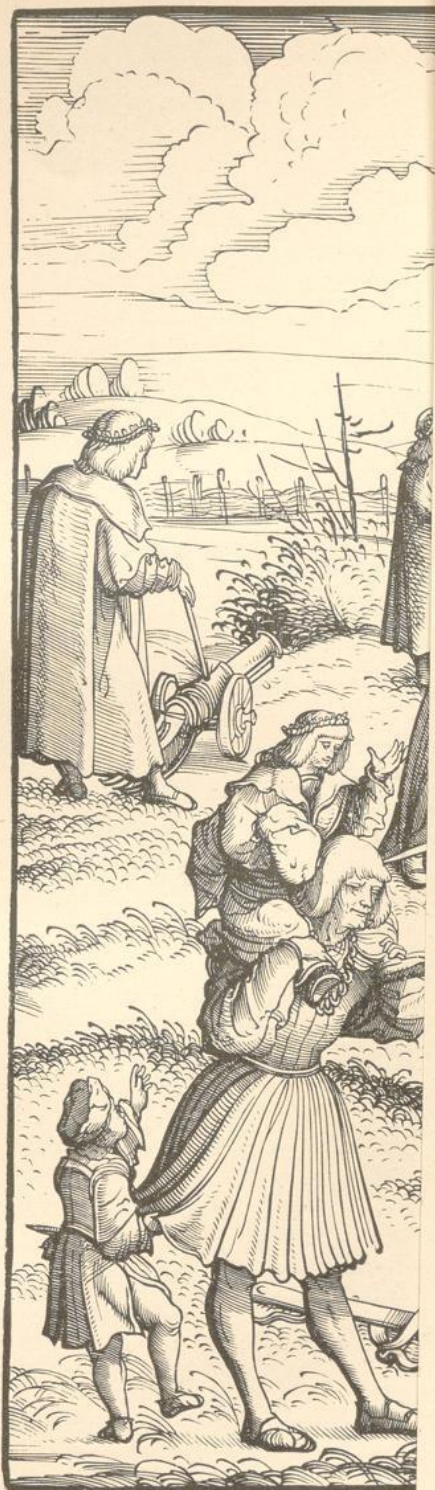
9

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 (Lajchitz 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 Haltans 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. Lajchitzers, 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“ (Vaschizer). 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.



Maximilian I.
Reiter in der Schlacht von Sempach.

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 Gesamterrscheinung 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 (Clairobscurs), welche Basari

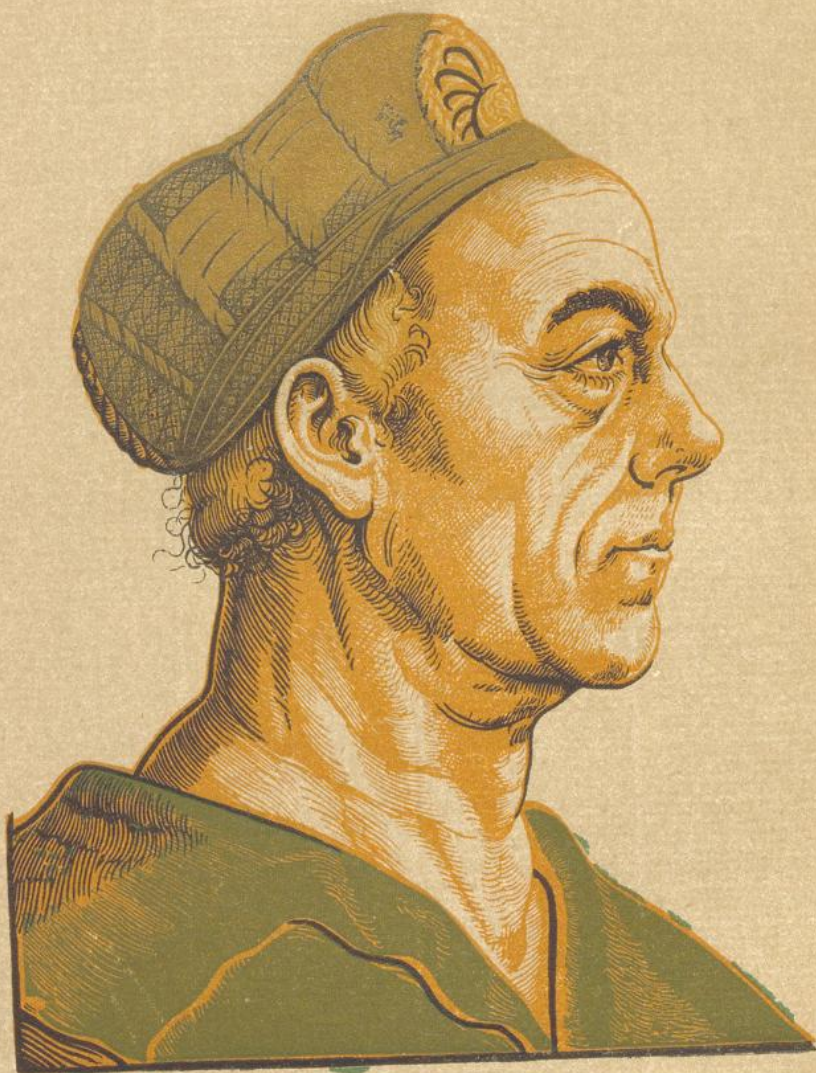


55. Madonna mit dem Kinde. Holzschnitt von H. Burgkmair.

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.)

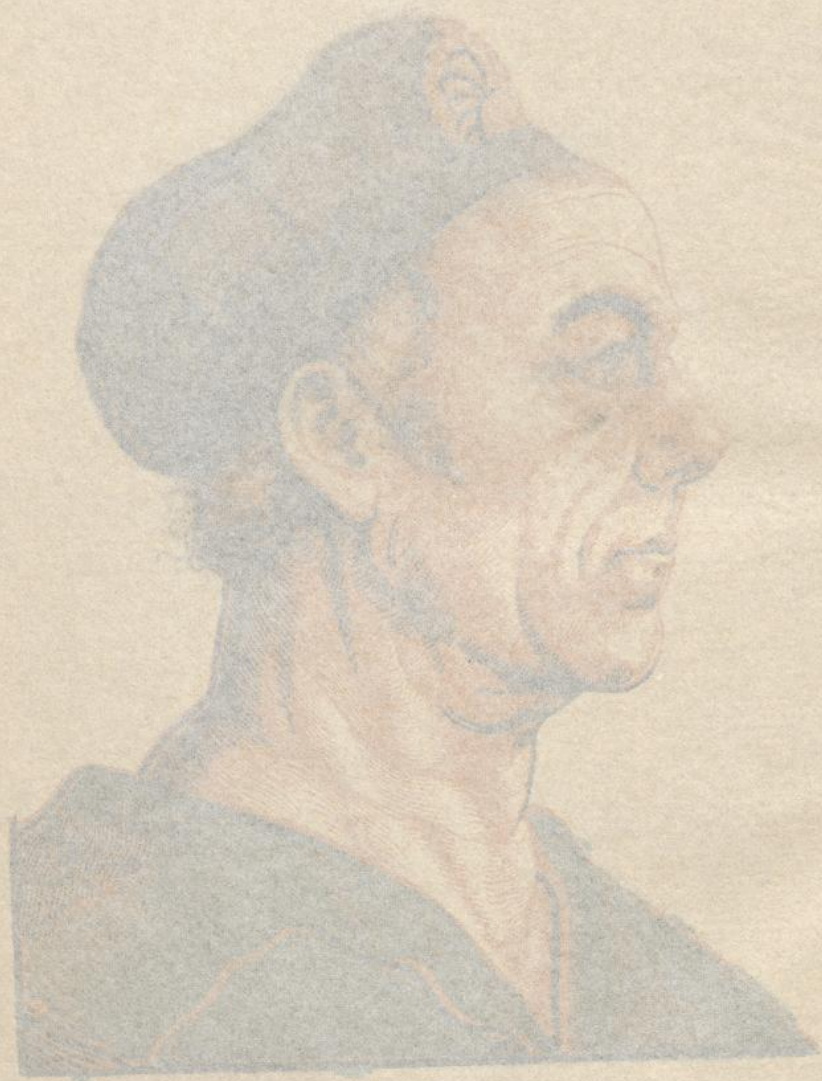
Nach des Kaisers Tode publizierten Einzelholzschnitte und Buchillustrationen Burgkmairs zeigen ihn uns auf der vollen Höhe seiner Kraft. So z. B. die drei letzten Blätter aus dem Alten Testament (B. 4—6), von denen wir das letzte, „Haban und Delila“, den Lesern vorführen (Abb. 58). Alle charakteristischen Züge seiner Zeichnung und Kompositionsweise, der üppige Baum- und Graswuchs, der Schwermut, 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 Buchstaben, 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

^{*)} Herberger, Konrad Pentinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian I., Augsburg 1891, S. 81. Bregl, Buch, Buchornamentik, S. 16.

^{**)} Das von Lohmann (B.-Gr. III, S. 282, Nr. 130) beschriebene Hinderthalphäber von 1511 wird nemlich dem Burgkmair abgesprochen.

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

JACOBUS FUGGER CIVIS AUGUSTE



Bildnis des Augsburger Bürgers Jacob Fugger.
Johann-Baptista von Homburg.

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 Pappenhaims 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, J. 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 Laschiger (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. His-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, Gewerbfleiß 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 endgültigen 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 Einsetzen 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 eingesetzten 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.