



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

3. Der Holzschnitt des fünfzehnten Jahrhunderts

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

3. Der Holzschnitt des fünfzehnten Jahrhunderts.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



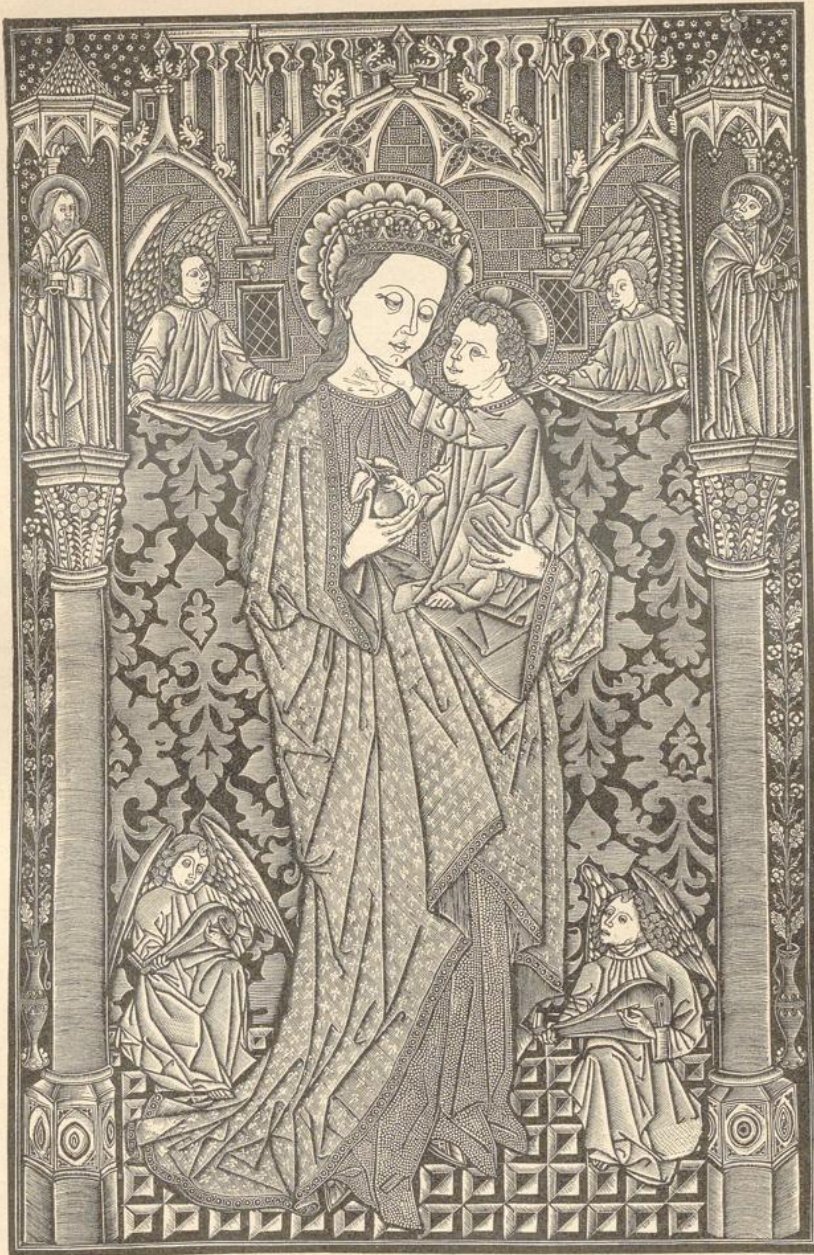
23. Die heil. Veronika mit dem Schweßtuche Christi. Holzschnitt.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

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

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

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

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



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

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

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

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

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



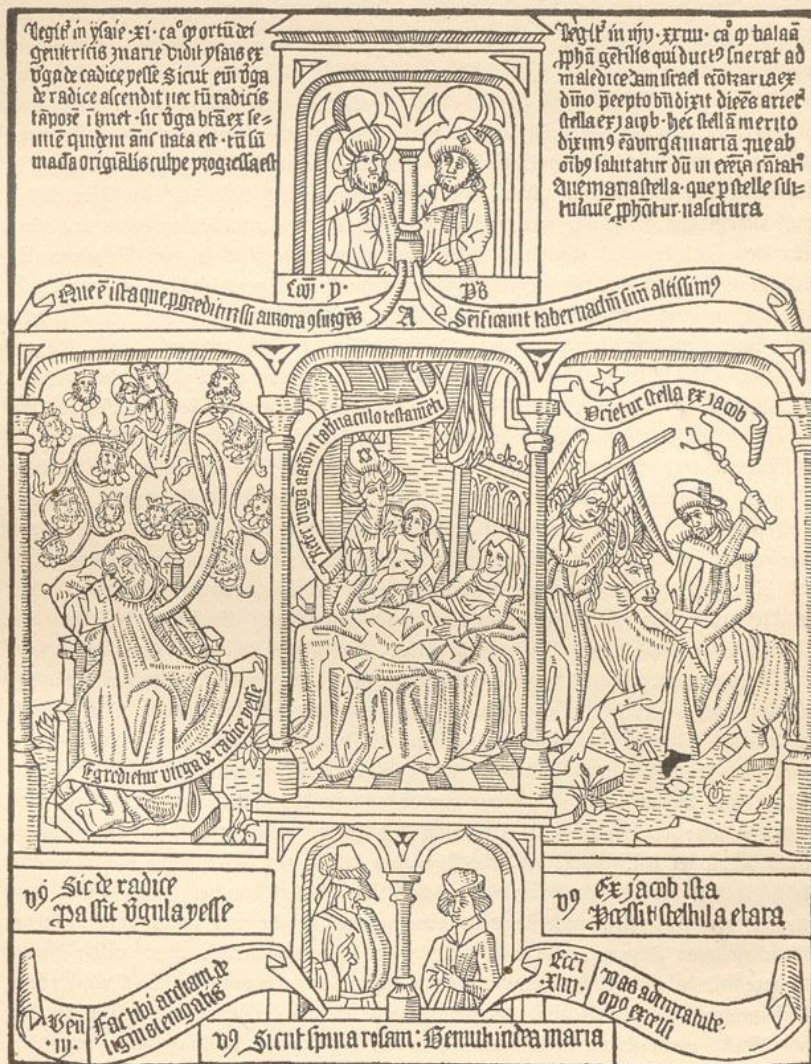
25. Der heil. Vitus. Holzschnitt. (Hofbibliothek in Wien.)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



27. Der heil. Christoph von Burheim. Holzschnitt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. Der Holzschnitt als Illustration des Letterndrucks.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

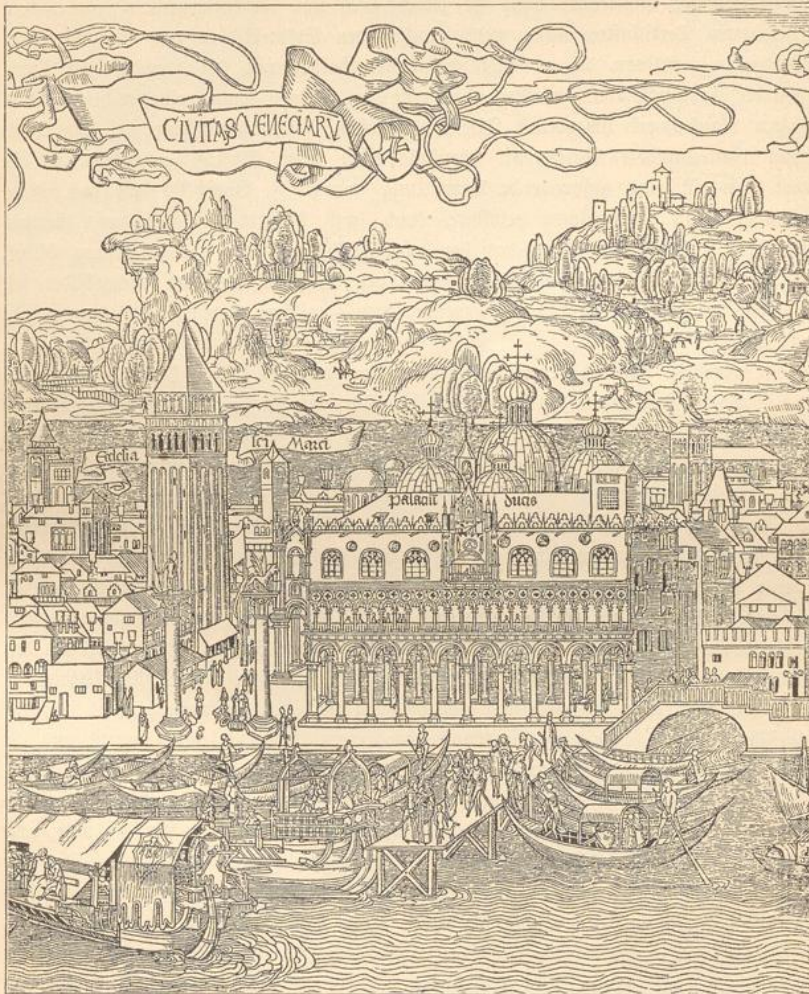
c. Die ersten Maler als Illustratoren.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Die funftzehend figur



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

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

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

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

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

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

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



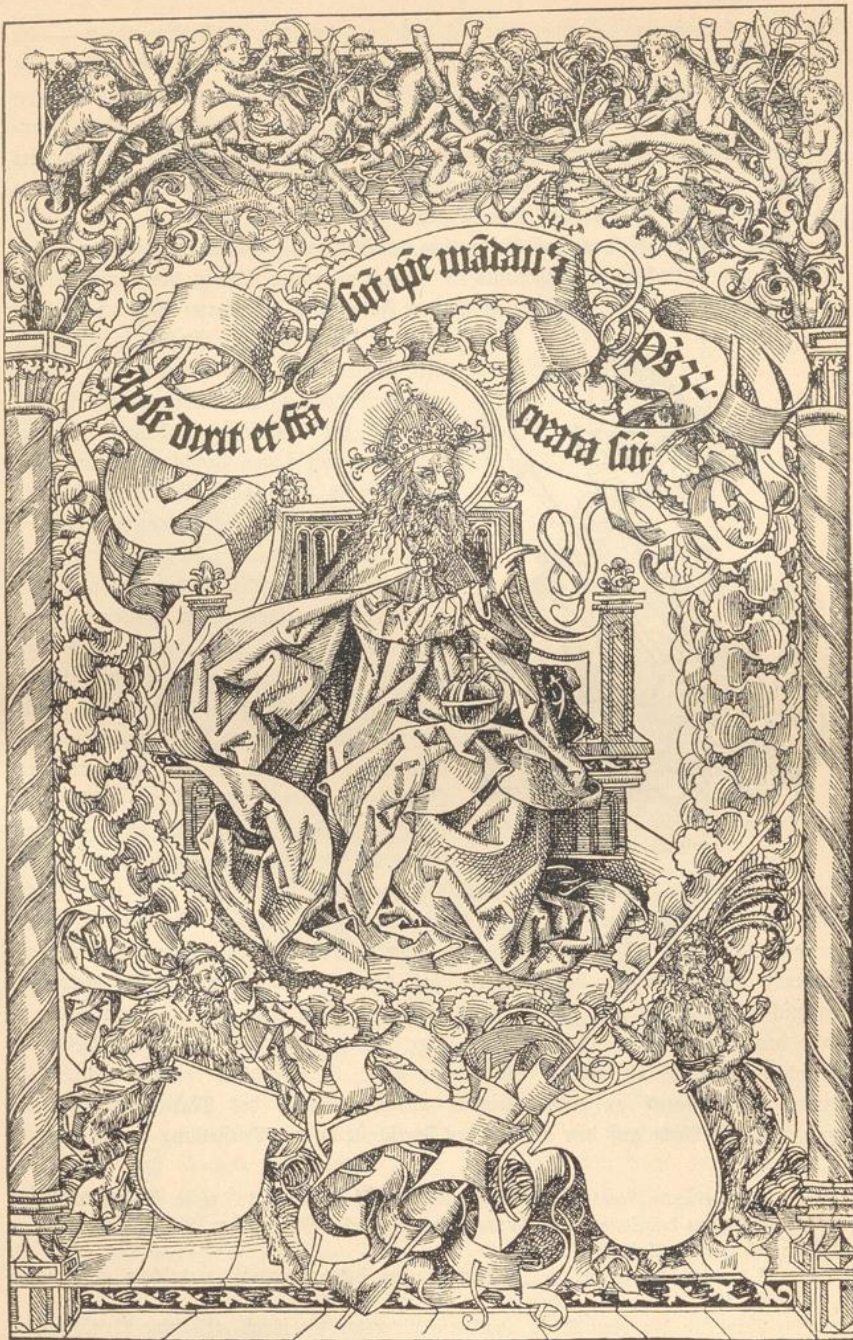
30. Ulysses und Circe. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

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

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

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

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



31. Titelblatt von H. Schedels Weltchronik. Holzschnitt.

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

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



32. Der sultan. Mohammed II. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

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

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

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

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

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



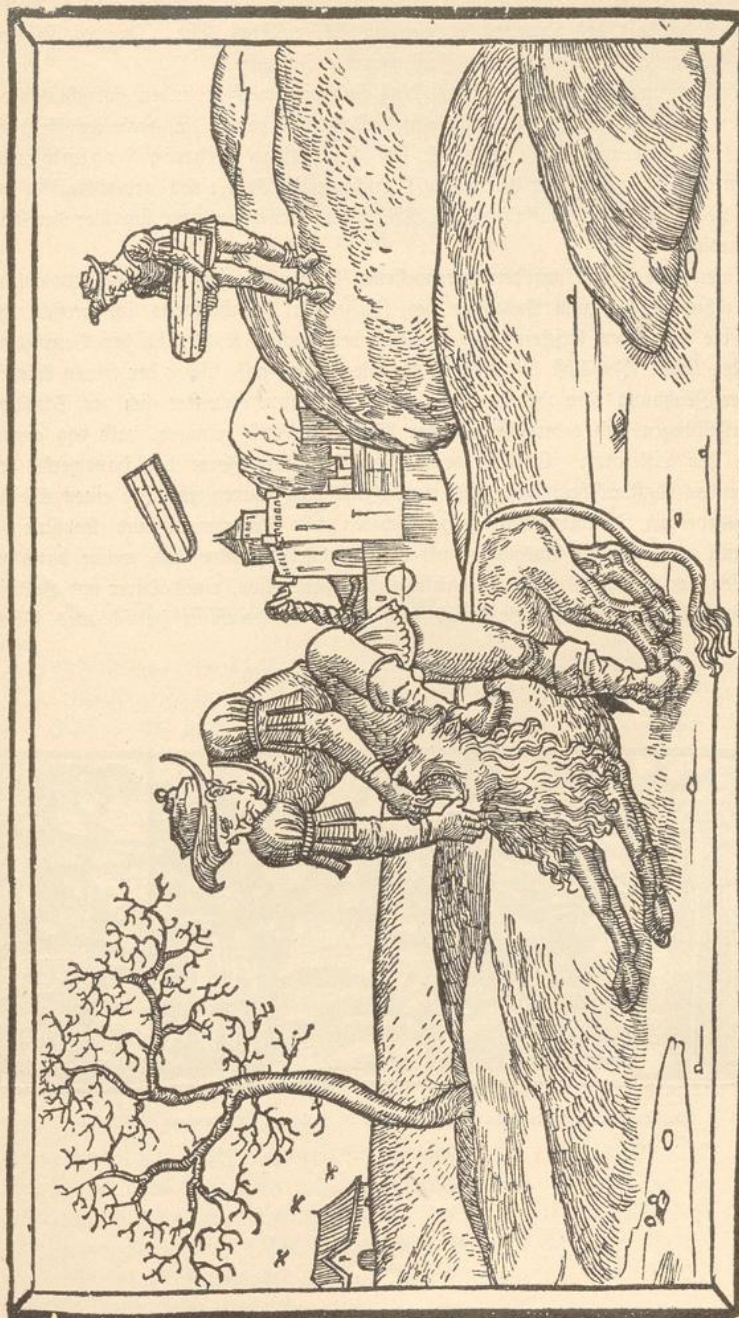
33. Vom Schaphinden. Holzschnitt aus Seb. Brants Narrenschiff.

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

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

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

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



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

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

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

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



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