

7f
83-B
7918
v.1
c.2

EINBLATTDROPCKE DES FÜNFFZEHNTEH JAHRHÜNDERTS
HERAUSGEGEBEN VON PAUL HEITZ

DIE NIEDERLÄNDISCHE
HOLZSCHNITT-PASSION

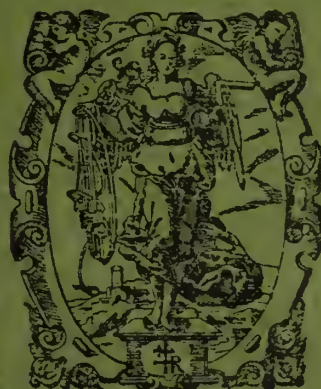
DELBECQ-SCHREIBER.

VON

DR. WILHELM MOLSDORF

BIBLIOTHEKAR DER K. u. UNIV.-BIBLIOTHEK BRESLAU

MIT 20 HANDEKOLORIERTEN TAFELN UND 9 ABB. IM TEXT.



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1908



Kolorierte Einblattdrucke (Einzel-Holzschnitte) des XV. Jahrhunderts.

Herausgegeben von PAUL HEITZ.

- NEUJAHRSWÜNSCHE DES XV. JAHRHUNDERTS. Von Paul Heitz. Mit 43 Abbildungen in Originalgröße, wovon 14 auf Papier des XV. Jahrhunderts und 10 farbig. M. 35.—
- PESTBLÄTTER DES XV. JAHRHUNDERTS. Von W. L. Schreiber. Mit 41 Holzschnitte, Kupferstiche und Einblattdrucke, wovon 26 handkoloriert in Originalgröße. M. 80.—
- KOLORIERTE FRÜHDRUCKE aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen. Mit einem Vorwort von Dr. A. d. Fä. h. Mit 43 handkolorierten Tafeln in Hochätzung und Lichtdruck. M. 80.—
- ÜBER EINIGE HOLZSCHNITTE DES FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERTS in der Stadtbibliothek zu Zürich. Von Max Lehrs. Mit 11 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. M. 30.—
- HOLZSCHNITTE UND SCHROTLÄTTER aus der Kgl. Universitätsbibliothek in Tübingen. Von W. L. Schreiber. Mit 15 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. M. 40.—
- HOLZSCHNITTE DES FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERTS in der Kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart. Von W. L. Schreiber. Mit 7 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. M. 25.—
- HOLZSCHNITTE UND SCHROTLÄTTER aus der Kgl. und Universitätsbibliothek Breslau. Von Dr. W. Molsdorf. Mit 13 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. M. 30.—
- HOLZSCHNITTE DES FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERTS in den Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen zu Donau-eschingen. Von W. L. Schreiber. Mit 20 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. M. 35.—
- EINZEL-HOLZSCHNITTE DES FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERTS in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. Mit erläuterndem Text von Georg Leidinger. Bd. I. Mit 46 handkolorierten und 1 unkolorierten Nachbildung in Hochätzung. M. 80.—
- HOLZ- UND METALLSCHNITTE aus der Großh. Universitätsbibliothek Heidelberg. Von Rudolf Sillib. Mit 13 Tafeln in Hochätzung, wovon 8 handkoloriert. M. 30.—
- HOLZSCHNITTE DES FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERTS in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Text von Emil Major. Mit 20 Tafeln in Hochätzung, wovon 13 handkoloriert. M. 40.—
- DIE NIEDERLÄNDISCHE HOLZSCHNITT-PASSION DELBECQ-SCHREIBER. Von Dr. Wilhelm Molsdorf. Mit 20 handkolorierten Tafeln und 9 Abb. im Text. M. 35.—
- In Vorbereitung befinden sich die Blätter des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg; des Museums in der Stadtbibliothek Seltstatt; der Stadtbibliothek in Kolmar und weitere Bände aus München.*

- HUNDERT KALENDER-INKUNABELN. Herausgegeben von Paul Heitz. Mit begleitendem Text von Konrad Haebler. Mit 103 Lichtdrucktafeln. Format 35 × 50 cm. M. 100.—
- BIBLIA PAUPERUM (DIE ARMENBIBEL). Nach dem einzigen Exemplare der Ausgabe in 50 Darstellungen, jetzt auf der Bibliothèque Nationale in Paris, früher in der Wolfenbüttler Bibliothek. Herausgegeben von Paul Heitz. Mit einer Einleitung über die Entstehung und Entwicklung der Biblia Pauperum unter besonderer Berücksichtigung und mit Abbildungen der uns erhaltenen Handschriften von W. L. Schreiber. 50 Tafeln, 29 Textillustrationen und 1 Lichtdrucktafel. M. 36.—
- DIE ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DER BIBLIA PAUPERUM unter besonderer Berücksichtigung der uns erhaltenen Handschriften von W. L. Schreiber. Mit 29 Textillustrationen und 1 Lichtdrucktafel. [Sonderabdruck obigen Werkes.] M. 6.—
- ORACULA SIBYLLINA (WEISSAGUNGEN DER ZWÖLF SIBYLLEN). Nach dem einzigen in der Stiftsbibliothek von St. Gallen aufbewahrten Exemplare. Herausgegeben von Paul Heitz. Mit einer Einleitung von W. L. Schreiber. Mit 24 Tafeln und 1 Textblatt. M. 20.—
- DIE ILLUSTRIRTE HISTORIENBÜCHER des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Formschnittes. Von Leo Baer. Mit zahlreichen Abbildungen. M. 30.—
- DIE HOLZSCHNITTE ZUM RITTER VOM TURN (Basel 1493). Mit einer Einleitung von Rudolf Kautzsch. Mit 48 Zinkätzungen. Große Ausgabe. (Die Abbildungen sind auf Papier des XVI. Jahrhunderts gedruckt.) M. 8.—

- HEITZ, PAUL, Dietrich von Bern (Sigenot). 14 Straßburger Originalholzstöcke aus einer «allen Bibliographen völlig unbekanntem Ausgabe» des XVI. Jahrhunderts. M. 1.50
- FOLTZ, Dies Puchlein saget uns von allen Paden die von natur heis sein. Faksimiledruck. M. 1.—

- EINE ABBILDUNG DER HOHKÖNIGSBURG AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS. Gefunden und beschrieben von Paul Heitz. Mit 2 Tafeln. M. 2.50

«... Daß die eine Burg die alte Hohkönigsburg vorstellt, ist für jeden unbefangenen Beobachter ganz zweifellos.» *Frankfurter Zeitung, 19. Dez. 07.*

«Die Ähnlichkeit ist so überraschend, daß ich nicht begreife, wie man auf die Idee kommt, hier läge ein Idealbild vor oder das einer anderen Burg.» *Prof. Stasman, Strassburger Post, 14. Okt. 07.*

«... somit hätten wir also, wonach man so lange vergeblich gesucht hat: eine bei einfachen mitteln und beschränkter absicht doch im ganzen zuverlässige darstellung der burg in dem noch fast ungestörten zustande des neubaus von 1479 ff.» *Zeitschrift für Deutsches Altertum 49. Band.*

- LES FILIGRANES des Papiers contenus dans les Archives de la Ville de Strasbourg. Par Paul Heitz. 8 Seiten Text, 40 Tafeln mit 386 Abbildungen. 4^o. M. 8.—
 LES FILIGRANES des Papiers contenus dans les incunables strasbourgeois de la Bibliothèque Impériale de Strasbourg. Par Paul Heitz. 36 Seiten Text, 50 Tafeln mit 1330 Abbildungen. 4^o. M. 16.—
 LES FILIGRANES avec la crosse de Bâle. Par Paul Heitz. 20 Seiten Text, 75 Tafeln mit 299 u. VIII Abbildungen. 4^o. M. 16.—

Der Initialschmuck in den elsässischen Drucken des XV. und XVI. Jahrhunderts.

- DIE ZIERINITIALEN IN DEN DRUCKEN DES THOMAS ANSHELM (Hagenau 1516—1523). Ein Beitrag zur Geschichte des Holzschnittes. Mit 105 Abbildungen. Herausgegeben von Paul Heitz. M. 6.—
 ZIERINITIALEN IN DRUCKEN DES JOHANN GRÜNINGER, I. Teil (Straßburg 1483—1531) und des Johann Herwagen (Straßburg 1522—1528). XIX Tafeln mit 177 Abbildungen. Herausgegeben von Paul Heitz. M. 6.—

- INITIALEN VON HANS HOLBEIN. 16 Seiten und 1076 Initialen in Originalgröße auf 104 Tafeln. Herausgegeben von Gustav Schneeli und Paul Heitz. M. 20.—

Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen.

- ELSÄSSISCHE BÜCHERMARKEN BIS ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS. Herausgegeben von Paul Heitz. Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Drucker von Professor Dr. Karl August Barack. M. 30.—
 DIE ITALIENISCHEN BUCHDRUCKER- UND VERLEGERZEICHEN BIS 1525. Herausgegeben von Dr. Paul Kriesteller. M. 50.—
 DIE BASLER BÜCHERMARKEN BIS ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS. Herausgegeben von Paul Heitz. Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Basler Drucker von Oberbibliothekar Dr. C. Bernoulli. M. 40.—
 DIE FRANKFURTER DRUCKER- UND VERLEGERZEICHEN BIS ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS. Herausgegeben von Paul Heitz. M. 45.—
 SPANISCHE UND PORTUGIESISCHE BÜCHERZEICHEN DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS. Herausgegeben von Konrad Haebler. M. 40.—
 KÖLNER BÜCHERMARKEN BIS ZUM ANFANG DES XVII. JAHRHUNDERTS. Herausgegeben von Paul Heitz und Dr. Zaretsky. M. 35.—

- DAS SKIZZENBUCH ALBRECHT DÜRERS. In der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden 160 Blatt Handzeichnungen in Lichtdruck. (Format 26 : 36 cm.) Mit einer Einleitung herausgegeben von Dr. Robert Bruck. M. 50.—

- DIE ZAINER IN ULM. Ein Beitrag zur Geschichte des Buchdrucks im XV. Jahrhundert. Von Johannes Wegener. M. 6.—

Originalabdrucke von Formschneiderarbeiten des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.

(Die 600 Holzstöcke befinden sich im Besitze des Verlegers.)

- HEITZ, PAUL, Originalabdruck von Formschneider-Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts. M. 10.—
Nach Zeichnungen und Schnitt von Tobias Stimmer, Hans Bockspurger, Christoph Maurer, Jost Amman, J. Cammerlander, C. van Sichen, Ludwig Frieß u. a., aus den Straßburger Druckereien der Prüss, Christoph von der Heyden, Bernhard Jobin, Jost Martin, Nicolaus Waldt, Caspar Dietzel, Lazarus Zetzner u. a. LXIII. Tfn. Mit erläuterndem Text. 4^o. 2. Aufl.
 — Neue Folge: Originalabdruck von Formschneider-Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts. M. 6.—
Meist aus verschollenen Volksbüchern. Aus den Straßburger Druckereien der Jacob Cammerlander, Augustin Fries, Johann Knobloch d. J., Crato Mylius, Thiebold Berger, Wendelin Rihel, Christian Müller, Joh. Pastorius u. a. Taf. LXXXIV-CXXXIX. Mit erläuterndem Text. 4^o.
 — Schlußfolge: Originalabdruck von Formschneider-Arbeiten des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. M. 6.—
Meist aus verschollenen Einblattgedrucken, Katechismen, Gesangbüchern, Volksbüchern, Kalendern, Praktiken, Heiligenbildern, Gebets- und Wallfahrtszetteln aus Straßburger Druckereien. Tafel CXXX-CLXVI. Mit erläuterndem Text nebst Nachtrag zu Band I und II. 4^o.

Répertoire Bibliographique Strasbourgeois jusque vers 1530

par CHARLES SCHMIDT.

- I: Jean Grüninger 1483—1531. 2. Auflage. M. 15.—
 II: Martin Schott 1481—1499 et Jean Schott 1500—1545. M. 10.—
 III-IV: Jean Prüss père 1482—1511 et Jean Prüss fils 1511—1546, Jacques Eber 1483, Thomas Anshelm 1488, Pierre Attendorn 1489, Frédéric Dumbach 1497—1499, Barthélemy Kistler 1497—1510, Guillaume Schaffner 1498—1515, Matthias Brant 1490—1500, Jean Wähinger 1502—1504, Jérôme Greff 1502, Reinhart Beck 1511—1521, Conrad Kerner 1517, Ulric Morhard 1519—1522. M. 10.—
 V - VI: Matthias Hupfuff 1492—1520. M. Flach père, 1477—1500 et M. Flach fils, 1501—1525. M. 12.—
 VII: Jean Knobloch 1500—1528. M. 18.—
 VIII: Matthias Schürer 1508—1521. M. 15.—

DIE NIEDERLÄNDISCHE HOLZSCHNITT-PASSION

DELBECQ-SCHREIBER



Digitized by the Internet Archive
in 2013

<http://archive.org/details/dieniederIndisch01schr>

EINBLATTDROPCKE DES FÜNDFZEHNTEH JAHRHUNDERTS

HERAUSGEGEBEN VON PAUL HEITZ

DIE NIEDERLÄNDISCHE
HOLZSCHNITT-PASSION

DELBECC-SCHREIBER.

VON

DR. WILHELM MOLSDORF

BIBLIOTHEKAR DER K. U. UNIV.-BIBLIOTHEK BRESLAU

MIT 20 HANDKOLORIERTEN TAFELN UND 9 ABB. IM TEXT.



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1908



IE Anregung zur Veröffentlichung der vorliegenden Passionsholzschnitte ist von Herrn Paul Heitz ausgegangen, dessen Verdienste um die Erforschung der Frühperiode des Bilddruckes durch Herausgabe möglichst getreuer Abbildungen von Inkunabeln des Formschnittes hinlänglich bekannt sind.

Zur Beschreibung der Blätter wäre zwar niemand berufener gewesen als Herr Prof. Schreiber selbst; da aber bei der bekannten Bescheidenheit des Besitzers der Passion von ihm nicht mehr als die bereits in seinem Manuel gegebene kurze Verzeichnung der Bilder zu erwarten war, bin ich der Aufforderung, den Text zur Herausgabe der Holzschnitte zu liefern, bereitwilligst nachgekommen, um so mehr, da die Blätter weit über dem Durchschnitt der xylographischen Leistungen des 15. Jahrhunderts stehen. Aber auch von der künstlerischen Bedeutung der Passion abgesehen, sind eine Reihe von Bildern in ikonographischer Hinsicht recht lehrreich, und schließlich gewinnen wir auch noch durch dieses Werk einen höchst interessanten Einblick in die Schaffensweise eines Formschneiders, wie ihn die Geschichte der graphischen Künste nur selten bietet.

Für manche Hinweise auf die früheren Schicksale der Passionsholzschnitte bin ich Herrn Prof. Schreiber zu Dank verpflichtet, desgleichen Herrn Prof. Robert Becker für liebenswürdige Unterstützung bei Benutzung der Bibliothek des Museums der bildenden Künste zu Breslau und Mr. Campbell Dodgson in London für Inhaltsangaben aus dem Auktionskataloge der Delbecq'schen Sammlung.

W. MOLSDORF.



EINLEITUNG.

UNTER den Bilderzyklen, denen wir in der christlichen Kunst des Mittelalters begegnen, hat keiner eine so häufige Darstellung erfahren wie die Passion Christi. Allerdings ist die Vorliebe für diesen Gegenstand leicht erklärlich, denn einmal steht die Leidensgeschichte im Mittelpunkt der kirchlichen Lehre wie des Kultus, und zum anderen mußte der hochdramatische Charakter, der den Passionsszenen eigen ist, die Künstler immer und immer wieder zur Darstellung dieses Themas anlocken. Insbesondere hat aber die gegen den Ausgang des Mittelalters aufkommende Technik der Vervielfältigung durch Druck solche Bildererien, deren Ausführung die bildende Kunst — voran die Miniaturmalerei — nur Kirchen oder wenigen auserwählten Personen ermöglichte, den breiten Schichten des Volkes zugänglich gemacht. Holzschnitt, Metallschnitt und Kupferstich haben schon frühe nach dieser Richtung hin den gleichen Eifer entwickelt. Es sei nur auf die ehrwürdige Kupferstichpassion mit der Jahreszahl 1446 hingewiesen, von der das Berliner Kabinett eine Reihe Bilder besitzt; nicht viel mehr als ein Dezennium jünger dürfte die Folge von Schrotschnitten sein, die ursprünglich als Bilderschmuck für ein um 1460 gedrucktes «Leiden Christi»¹ hergestellt waren. Die größte Verbreitung aber hat die Darstellung der Passion durch den Holzschnitt erfahren, und wenn auch von den in losen Blättern oder in Blockbuchform herausgegebenen Bilderserien nur ein geringer Bruchteil auf unsere Tage gekommen ist, so zeigt doch die häufige Hinweisung auf solche Holzschnittfolgen in

¹ Cim. 62b der Hof- und Staatsbibliothek München (Nr. 912–938 der von C. Teufel herausgegebenen Photographien von Seltenheiten dieser Bibliothek).

Schreibers Manuel¹ recht deutlich, welcher Beliebtheit sich die Leidensgeschichte bei den Xylographen des 15. Jahrhunderts als Motiv für eine zusammenhängende Darstellung erfreut hat.

Der Umfang des Bilderkreises ist aber durchaus kein feststehender; nicht nur in der Wahl der Ereignisse für den Ausgangspunkt und das Ende der Passion zeigt sich bei den verschiedenen Formschneidern ein Hin- und Herschwanken, auch bei der Vorführung des Leidensweges macht sich bald eine größere Ausführlichkeit bald ein mehr sprunghaftes Vorgehen bemerkbar. Allerdings darf nicht unbeachtet bleiben, daß wir bei den losen Bilderfolgen keine Garantie für Vollständigkeit haben, da ja im Laufe der Jahrhunderte das eine oder andere Stück daraus verloren gegangen sein kann; aber auch bei den in festerer Form erschienenen Passionen finden sich solche Abweichungen. So gibt das Blockbuch eines «Leiden Christi» mit deutschem Text (Schreiber IV, S. 330 f.) als letztes Bild die Darstellung des jüngsten Gerichtes; dagegen endet eine lateinische Ausgabe (Schr. IV, S. 325 f.) mit dem Erscheinen Christi in der Vorhölle, während wiederum der Einblattdruck einer etwas summarisch gehaltenen Passion (Schr. 22) die Auferstehung als Schluß bringt. Innerhalb des Verlaufes der Leidensgeschichte macht sich die Ungleichheit der Behandlung namentlich bei den Gerichtsszenen bemerkbar; so kommt in der Passion der Fürstl. Fürstenbergischen Sammlungen zu Donaueschingen überhaupt kein hohepriesterliches Verhör vor,² während

¹ Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle. T. 1: Nr. 47, 127, 162, 163, 176, 213 u. 8. sowie T. 4, S. 320 f.

² Vgl. W. L. Schreiber: Holzschnitte des 15. Jh. in den Fürstl. Fürstenberg. Sammlungen zu Donaueschingen. Straßburg 1907. Nr. 1–16.

das oben angeführte deutsche Blockbuch wenigstens die Vernehmung vor Kaiphas bringt. Man sieht also, daß die Vorliebe der einzelnen Formschneider für dieses oder jenes Ereignis der Leidensgeschichte hier eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hat.

Daß sich die Holzschnittpassionen des 15. Jahrhunderts mit den in Kupfer gestochenen an künstlerischem Werte nicht vergleichen lassen, wird niemandem, der die Geschichte der graphischen Künste in dieser Periode verfolgt, auffallend erscheinen. Ein Leiden Christi, wie es Martin Schongauer gestochen,¹ sucht man vergebens unter den gleichzeitigen Erzeugnissen der Xylographie, denn auch unter den Passionsholzschnitten überwiegen die handwerksmäßigen Leistungen, die sich auf eine flüchtige Wiedergabe der Umrißlinien beschränken und das übrige der Kolorierung überlassen. Aber es sind doch auch Ausnahmen zu verzeichnen, und zu ihnen gehören die Blätter, die sich jetzt im Besitze des Herrn Professor W. L. Schreiber in Potsdam befinden, in denen uns jedenfalls die interessanteste und vielleicht auch die schönste Holzschnittpassion des 15. Jahrhunderts vorliegt.

Die Folge besteht aus zwanzig kolorierten Holzschnitten im Format von 88 : 66 mm;² sie sind auf Blätter aufgeklebt, deren Rückseiten Textfragmente eines lateinischen Andachtsbuches enthalten, das dem Charakter der Schrift nach wahrscheinlich noch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammt. Die zu jener Zeit recht verbreitete Sitte, Handschriften mit Erzeugnissen der graphischen Künste an Stelle kostspieliger Miniaturen zu zieren, hat unsere Holzschnitte vor dem Untergange bewahrt, dem so viele der losen Blätter anheimgefallen sind. Während jedoch in der Regel solche Bilder erst hinterher von den Besitzern der Bücher meist ziemlich wahllos, an gerade von der Schrift frei gebliebenen Stellen angebracht wurden, hat der Schreiber dieses Büchleins von vornherein auf die Einschaltung der bereits vorliegenden Illustrationen Rücksicht genommen durch Freilassung des erforderlichen Raumes. Es ist zwar nicht von Belang, ob die einzelnen Holzschnitte sofort an ihre Stelle eingeklebt wurden oder erst nach Beendigung des Textes, doch können wir das letztere mit Sicherheit annehmen, denn einmal hätte die vom Papier angezogene Feuchtigkeit den Fortgang der Abschrift immer wieder unterbrochen, und zum anderen spricht ein triftiger Grund dafür, daß das Einfügen der Bilder erst mit der Rubricierung des Andachtsbuches Hand in Hand ging. Es sind nämlich um die Holzschnitte in Ranken auslaufende Einfassungen³ mit blauer und blaßroter Tinte gezogen, und

¹ Gute Reproduktion in: Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister. Berl. 1889 f.

² Gemessen nach der inneren Einfassungslinie; auf einigen Blättern ist auch noch eine zweite erhalten geblieben.

³ Solche der Miniaturmalerei entnommene Umrahmungen finden sich mehrfach bei Formschnitten; ein sehr ähnliches Rankenwerk zeigt eine Schrotblattserie, die Bouchot: Les 200 Incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris unter Nr. 6 wiedergibt, und es verdient Beachtung, daß sie den Schmuck eines in vlämischer Sprache geschriebenen Gebetbuches bildet.

zwar ist das Blau das nämliche, mit dem der Rubrikator auch einen Teil der Versalien ausführte. Daß aber die Rubricierung, wie gewöhnlich, so auch in dem vorliegenden Falle erst am Schlusse erfolgte, beweist u. a. ein in einer Initiale noch sichtbares kleines O, womit der Schreiber dem Rubrikator in der üblichen Weise die Ausführung seiner Arbeit andeutete. Dagegen ist die Kolorierung der Holzschnitte kaum von dieser Hand erfolgt, sie war vermutlich schon ausgeführt, als die Blätter eingeklebt wurden; wenigstens finden sich einige — wenn auch nur schwache — Spuren von ausgelaufener Farbe, die das Anfeuchten der Blätter mit Kleister verursacht haben dürfte.

Ueber den Inhalt und die Schicksale der Handschrift ist nicht viel zu berichten, und das wenige, was wir darüber wissen, verdanken wir einigen Notizen aus dem Auktionskatalog der Delbecq'schen Sammlung.¹ Hiernach war die Handschrift ein zu Ehren der h. Godoleva² angefertigtes Andachtsbuch, das außer der vorliegenden Bilderfolge der Passion noch zahlreiche von anderer Hand herrührende Holzschnitte und Kupferstiche enthielt³ — zusammen vierzig Blätter —, darunter auch eine Darstellung des Martyriums der h. Godoleva zu Ghistelles in West-Flandern, und ein Bild dieser Heiligen in Begleitung des h. Benedikt und der h. Scholastika.

Als ältesten nachweisbaren Besitzer nennt der Katalog den Universitätsbibliothekar van de Velde zu Löwen, in dessen Sammlung sich eine Reihe durch die Revolutionsstürme verschlagener Handschriften befunden haben soll; aus seinem Nachlasse ging das Büchlein 1833 in den Besitz des bekannten Genter Sammlers Delbecq⁴ über, bei dem es bis zu seinem 1840 erfolgten Tode verblieb. Leider ist es dann um des Bilderschmuckes willen zerstört wor-

¹ Catalogue des estampes anciennes formant la collection de feu M. Delbecq de Gand; red. p. M. M. Delande et T. Thoré. 3 parties. Paris 1845. — Eine kurze Erwähnung unserer Passionsholzschnitte findet sich auch bei J. Renouvier: Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas (in Mémoires couronnés p. l'acad. royale de Belgique. Collection in 89. T. 10). Bruxelles 1860. S. 120. — Eine dürftige Nachbildung der Darstellung Christi am Oelberge gibt die Histoire de l'imprimerie par P. Lacroix, E. Fournier et F. Seré. Paris 1852. S. 62 mit der kritiklosen Unterschrift «Facsimile d'une planche tirée d'un . . . livre d'office à l'usage du peuple imprimé avec des planches gravées en bois dans les Pays-Bas vers 1440» [!].

² Vgl. J. E. Stadler: Vollständiges Heiligen-Lexikon. Bd. 2, S. 461.

³ Spuren von zwei kleineren, aufgeklebten Bildern finden sich auch auf der unbeschriebenen Rückseite von Bl. 1 der Passion.

⁴ Jean-Baptiste Delbecq, geb. 1771 zu Gent, gest. ebenda 1840 als Vorsteher einer Unterrichtsanstalt, vereinigte mit dem lebhaften Interesse für Kunst und Naturwissenschaften (er war einer der Gründer der Société d'agriculture et de botanique de Gand) einen außergewöhnlichen Sammler, der sich zwar auf Bücher und Altertümer im weitesten Sinne erstreckte, aber den Besitz der ältesten Erzeugnisse der graphischen Künste bevorzugte. Die Befriedigung dieser Neigung kostete ihm manche Entbehrung, und es ist jedenfalls für seine Leidenschaft zum Sammeln charakteristisch, wenn erzählt wird, er habe gelegentlich der Belagerung Gents (1814) trotz der in die Stadt einschlagenden Bomben sein Haus verlassen, um einer Kupferstich-Auktion beizuwohnen. Obwohl die Versteigerung wegen mangelhafter Beteiligung nicht zustande kam, wartete er doch noch eine Stunde vor dem Auktionslokal und wäre beinahe von einem Granatensplitter getötet worden. Nach seinem Ableben kam die mehr als 9000 Stücke zählende Sammlung mit Ausnahme der Holzschnitte und Kupferstiche in Gent unter den Hammer. Die letzteren dagegen wurden nach Paris überführt und 1845 daselbst versteigert. (Vgl. Nouv. Biographie générale. T. 13. Paris 1855. Sp. 440 f. und Biographie nationale p. p. l'académie royale de Belgique. T. 5. Bruxelles 1876. Sp. 338 f.) — Ueber die Sammlungen Delbecqs berichtet auch Duchesne aîné in der Voyage d'ua iconophile. Paris 1834. S. 320 f., doch ohne unsere Passion zu erwähnen.

den, denn bei der 1845 zu Paris stattgehabten Versteigerung der Delbecq'schen Sammlung von Kunstblättern wurde, wie aus dem Katalog ersichtlich ist, nicht mehr die Handschrift als solche angeboten, sondern nur die einzelnen Blätter mit Holz- und Metallschnitten. In dem Verzeichnisse sind unsere zwanzig Passionsholzschnitte im ersten Teile unter Nr. 60 aufgeführt, und es ist erfreulich zu konstatieren, daß wenigstens diese Folge vollständig erhalten geblieben ist.¹ Im Jahre 1890 hat dann Herr Prof.

¹ Von dem in dem Auktionskataloge unter Nr. 59–72 aufgeführten gesamten Bilderschmucke der Handschrift vermag ich, abgesehen von unseren

W. L. Schreiber die Blätter von Georg Gutekunst erworben; in der Zwischenzeit scheinen sie nur im Besitze von Kunsthändlern gewesen zu sein.

Passionsdarstellungen, nur noch folgende Holzschnitte nachzuweisen. Der unter Nr. 64 verzeichnete Christus am Kreuz gehört der Pariser Nationalbibliothek (Abb. bei Bouchot, a. a. O., Nr. 39); er kennzeichnet sich durch die xylographische Unterschrift «Actum Gandavi» als Genter Arbeit. Die als Nr. 60, 17 angeführte Wiederholung der Annagelung Christi an das Kreuz (Schr. 674), befindet sich im Besitze des Herrn Prof. Schreiber. Ferner bewahrt das Britische Museum in London drei Kupferstiche: eine Pieta (Nr. 65), Petrus und Paulus mit dem Schweiß Tuch der Veronika (Nr. 66) und die Gruppe der drei Heiligen: Scholastika, Benedikt und Godoleva (Nr. 69). Auch diese Blätter haben die gleiche mit der Feder ausgeführte Umränderung wie unsere Passionsbilder (vgl. W. H. Willschire: Catalogue of early prints, Vol. 2. London 1883. S. 67, 92 und 98).



DER BILDERKREIS DER ZWANZIG PASSIONSHOLZSCHNITTE.

Blatt 1: **Christus im Hause des Pharisäers Simon** (Schr. 148).

Die Eröffnung der Passion mit diesem Bilde ist insofern beachtenswert, als es sich hier nicht um einen eigentlichen Akt der Leidensgeschichte handelt sondern nur um eine symbolische Hinweisung auf das Begräbnis



Abb. 1.

Christi. Der Darstellung liegt die Erzählung Luk. 7, 36 f. zu Grunde. In der Mitte sitzt Jesus im Gespräche mit dem Pharisäer; unter dem Tische kniend, küßt die «Sünderin» die Füße Christi und will sie mit ihren Haaren von den Tränen trocknen. Durch den Nimbus, der ihr Haupt schmückt, gibt sich in der Darstellung die traditionelle Auffassung wieder, die Sünderin mit der Maria

Magdalena zu identifizieren. Die bartlose Person, die an der linken Seite des Tisches steht, ist zweifellos ein Diener; über seine rechte Schulter hängt ein Tuch, und in der Hand hält er ein Gerät am Henkel. Wir begegnen dieser Figur wieder bei den beiden Verhören Christi vor Pilatus (Bl. 8 und 12), auf dem letzteren Bilde gleichfalls mit dem Tuche über der Schulter.

Die Darstellungen des Gastmahls im Hause Simons sind nicht gerade häufig. Als Einzel-Formschnitt kennt Schreibers Manuel nur den vorliegenden, dagegen geben mehrere Blockbücher und Inkunabeln, die das Leben oder Leiden Christi behandeln, den Vorgang wieder. Unser Holzschnitt steht in engster Beziehung zu der entsprechenden Darstellung in den sog. xylographischen Ausgaben des *Speculum humanae salvationis* (Schr. IV, 114 f.). Die zur Vergleichung beigegebene Abbildung des Blockbuches (1) ist wie die auch noch folgenden dem Exemplar der Münchener Hof- u. Staatsbibliothek entnommen.¹

Bl. 2: **Das Abendmahl** (Schr. 175).

Das Bild, das den Vorgang in der üblichen Weise wiedergibt, würde kaum unser Interesse erwecken, wenn nicht die im Vordergrund sitzende, dem Beschauer den Rücken zukehrende Person die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Ganz im Gegensatz zu der Ruhe, die die übrigen Jünger mit Ausnahme des Judas im Gesichtsausdruck wie in der Körperhaltung bewahren, ist die lebhaftere Erregung dieser mit einer gewissen Pose sich auf dem hohen Lehnstuhle breitmachenden Figur recht auffallend. Sie drängt sich dem Beschauer so unmittelbar auf, daß selbst die Hauptperson, der stehende Christus, ihr gegenüber fast zurücktritt. Für uns aber hat dieser Jünger noch ein

¹ Xyl. 37. Photographiert von C. Teufel in München (Nr. 4211 ff.).

besonderes Interesse, denn er, wie auch der links von ihm sitzende Judas ist eine Kopie im Gegensinne nach dem Kupferstiche des Abendmahles vom Meister J A M von Zwolle.

Die beigegebene, stark verkleinerte Wiedergabe des letzteren Blattes (s. Abb. 2) erübrigt eine Aufzählung der übereinstimmenden Punkte. Die Abhängigkeit unseres Formschneiders erstreckt sich hier bis auf Kleinigkeiten; ich weise bloß auf die dem Judas vor Schreck vom Haupte fallende Kopfbedeckung hin sowie auf die Form der Stühle, auf denen die beiden Jünger sitzen. Sonst ist aus dem lebensvollen Kupferstiche nichts übernommen, nur

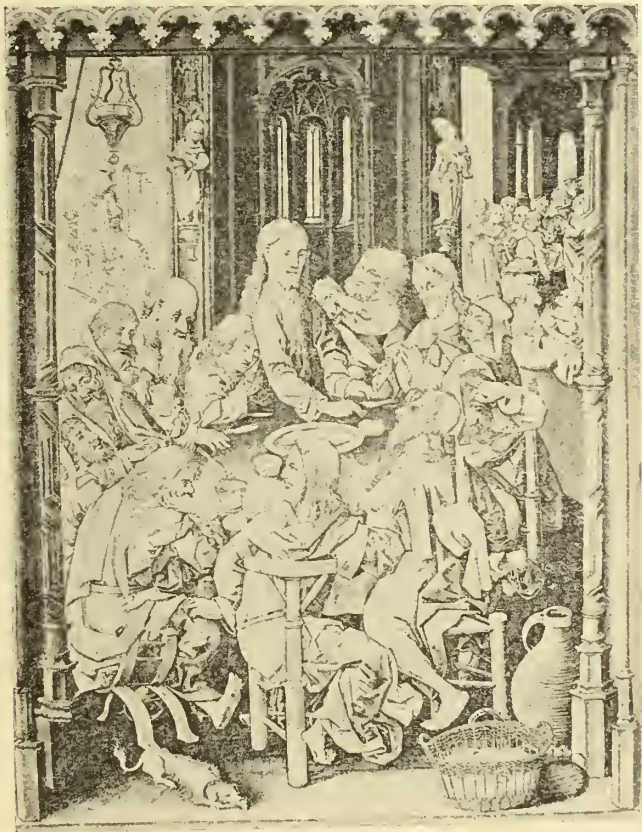


Abb. 2.

in dem Fehlen der Nimben und in dem über den Kopf gezogenen Mantel bei dem linken Nachbar des Judas kann man vielleicht noch eine Anlehnung an den Meister von Zwolle erblicken. Dagegen haben die etwas rohen Züge in der Darstellung des Kupferstiches, wie der sich mit der Hand schneuzende Apostel, und der gerade in dem bedeutsamen Momente seinen Becher füllende Jünger, in unserem Holzschnitte einer würdigeren Auffassung Platz gemacht.

Bl. 3: Christus am Oelberg (Schr. 198).

Die Darstellung hält sich an den vom künstlerischen Standpunkte aus wirksameren Aufbau: vorn die Gruppe der schlafenden Jünger, überragt von der Hauptperson, dem betenden Christus, im Hintergrunde. Eigentümlich ist die Verhüllung des Hauptes bei Johannes, der seinen Mantel

weit über den Kopf bis unter die Augen gezogen hat. In zeichnerischer Hinsicht verdient das ausdrucksvolle Antlitz Christi Beachtung; während auf den übrigen Blättern der Passion das Haupt Christi fast ausschließlich en face und mit der Miene des gottergebenen Dulders wiedergegeben ist, spiegelt sich in dem außerordentlich scharf geschnittenen Profile der Seelenkampf in seiner ganzen Größe wieder.

Bl. 4: Gefangennahme Christi (Schr. 222).

Wie bei den weitaus überwiegenden Darstellungen dieser Szene tritt auch in dem vorliegenden Holzschnitte das wesentlichste Moment, die Gefangennahme Christi, gegenüber der den Vordergrund einnehmenden Malchusepisode zurück. Man geht nicht fehl, wenn man diese unvorteilhafte



Abb. 3.

Gruppierung — wie so manche andere in den Passionsbildern — dem Einfluß der Passionsbühne zuschreibt, auf der der am Boden sich windende Knecht jedenfalls eine recht wirksame Figur war.¹ Das Bild könnte eine passende Illustration zu der Klage des Malchus abgeben, wie sie etwa im Frankfurter Passionsspiel zum Ausdruck kommt²:

«Wwe myns großen schaden,
mit dem bin ich boßlich überladen,
das ich han verlorn myn ore!
nu sehen ich als ein dore!
der spot dut mir gar we!
doch muwet mich myn schade me!

¹ Ueber die Wechselbeziehungen von Passionsbühne und Malerei im 15. und 16. Jahrhundert vgl. die trefflichen Aufsätze von K. Tscheuschner im Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. 27 (1904) und 28 (1905).

² Vgl. R. Froning: Das Drama des Mittelalters. T. 2 (= Deutsche National-Literatur hrsg. v. Kürschner. Bd. 14, 2), S. 462, Vers 2381 f.

Bl. 5—6: **Das Verhör vor Hannas und Kaiphäs** (Schr. 232 u. 239).

Dem Verhör ist in unserer Passion ein weiter Raum gewährt, aber nicht gerade zum Vorteil; denn es läßt sich nicht leugnen, daß die Häufung der Gerichtsszenen etwas ermüdendes hat, um so mehr, da sich der Vorgang vor dem geistlichen Tribunal fast in derselben Weise abspielt wie vor dem weltlichen (vergl. Bl. 8 u. 12): links der Richter, rechts Christus in Begleitung zweier oder dreier Schergen. Dagegen ist die Zurückhaltung anzuerkennen, die sich der Formschneider in dem Betragen der Kriegsknechte Christo gegenüber auferlegt hat, denn bekanntlich sind gerade diese Szenen in der mittelalterlichen Kunst der Tummelplatz rohester Leidenschaften geworden.



Abb. 4.

Bl. 7: **Die Verspottung Christi** (Schr. 253).

Der Holzschnitt hält sich im ganzen an die herkömmliche Auffassung, zeigt aber im einzelnen eine Reihe recht bemerkenswerter Züge. Dahin gehört die obszöne Haltung der Faust mit dem zwischen Zeige- und Mittelfinger gesteckten Daumen, die der Christum anspeiende Soldat ausführt.¹ Auch noch in anderer Hinsicht interessiert uns diese Figur, nämlich wegen der Kettenform des Armzeuges mit der herzförmigen Ellbogenkachel. Ein ganz ähnliches Stück der Rüstung finden wir wiederholt auf Kupferstichen eines um 1476 tätigen Künstlers der burgundisch-flämischen Schule, den man nach dem Inhalt seiner erhalten gebliebenen Blätter als «Meister der Boccacciodarstellungen» zu bezeichnen pflegt.²

¹ Derselbe Zug findet sich auch auf der entsprechenden Darstellung in Dürers kleiner Holzschnittpassion.

² Passavant: Peintre-graveur II, 276 Nr. 8 und 277, Nr. 10. — Auch auf dem bei W. Schmidt: Die frühesten und seltensten Druckdenkmale des Holz- und Metallschnittes als Nr. 81 wiedergegebenen, wohl französischen

Nicht minder bemerkenswert ist auf der anderen Seite die Person, die vor Christo niederkniet, um ihm unter Lüftung der Kopfbedeckung etwas zu überreichen. Schreiber erblickt in dem Gegenstande eine Tasche, doch kann ich mich dieser Deutung nicht anschließen. Wie die beigegebene Abbildung (3) der Szene aus dem Speculum h. s. zeigt, findet sich hier genau dieselbe Figur mit dem gleichen Gegenstande in der Hand, nur ist er etwas deutlicher gezeichnet. Meines Erachtens kann es sich dabei nur um einen mit einem Siegel versehenen Brief handeln. Den Sinn, der in dieser Form der Verhöhnung liegen soll, deutet man wohl am unge-



Abb. 5.

zwungensten, wenn man die Person für einen Bittsteller ausgibt. Dagegen vermag ich die Quelle, aus der die bildliche Darstellung geschöpft hat, nicht anzugeben.¹ Der Passionsbühne scheint der Vorgang fremd zu sein.

Bl. 8: **Das erste Verhör vor Pilatus** (Schr. 259).

Das Bild hält sich ganz an die übliche Darstellungsart dieses Vorganges.

Bl. 9: **Die Geißelung Christi** (Schr. 297).

Abgesehen von der Knebelung Christi am Halse und der linken Schulter enthält der Holzschnitt nichts außergewöhnliches.

Schrotplatte einer Kreuzigung Christi (Schr. 2339) findet sich ein ähnliches Armzeug. — Zu der herzförmigen Ellbogenkachel vergleiche die Rüstung Gottfrieds von Bouillon auf einem Holzschnitte, der dem Texte nach aus der Picardie stammen dürfte (Bouchot, a. a. O., Nr. 184).

¹ Auch auf dem Holzschnitte der Dornenkrönung in den Fürstl. Fürstbergischen Sammlungen (Schreiber, a. a. O., Nr. 8) ist Christo ein mir unklärlicher Gegenstand in die Hand gelegt.

Bl. 10: **Die Dornenkrönung** (Schr. 324).

Das Blatt liefert einen weiteren Beleg für die Beziehungen unserer Passion zu den Darstellungen des Speculum h. s. (s. Abb. 4). Bei beiden erstreckt sich die Uebereinstimmung in dieser Szene nicht nur auf die Gruppierung der Personen, noch deutlicher drückt sie sich in der Körperhaltung aus. Wie verwandt die Zeichnungen gerade in diesem Punkte sind, zeigt sich besonders bei dem einen, das linke Knie auf die Bank stützenden Folterknecht.

Bl. 11: **Ecce homo** (Schr. 332).

Mit der Schaustellung Christi pflegt in der Regel eine tumultuarische Volksszene verbunden zu sein. Auf



Abb. 6.

unserem Blatte vollzieht sich der Vorgang weniger aufregend; nur durch den in Begleitung eines Jungen im Vordergrund stehenden alten Israeliten kommt etwas Bewegung in die Gruppe. Mit dieser lebensvollen Figur hat der Formschneider einen höchst charakteristischen Repräsentanten der den Kreuzestod Christi auf sich und ihre Kinder nehmenden Juden geschaffen. Bei der Kolorierung des Blattes ist ebenso wie bei der vorangehenden Dornenkrönung der Mantel Jesu weiß gelassen, obwohl er in den Evangelien purpurn genannt wird. Vermutlich schwebte dem Illuminator das weiße Spottkleid vor, das Herodes Christo anlegen ließ.

Bl. 12: **Das zweite Verhör vor Pilatus** (Schr. 278).

Die Darstellung verdient insofern Beachtung, als sie sich in der Komposition teilweise an den bekannten

Kupferstich Martin Schongauers anlehnt (s. Abb. 5). Zwar ist der Vorgang im Holzschnitte wesentlich vereinfacht, andererseits sind aber eine Reihe von Kleinigkeiten recht getreu übernommen; ich hebe nur die Kopfbedeckung des Pilatus hervor, die auch schon in den vorangehenden Blättern (8 u. 11) die gleiche ist, und den Hammer, den der eine der Knechte im Gürtel auf dem Rücken trägt.

Die Einordnung des Bildes an diese Stelle, und nicht nach Blatt 8 wird dadurch geboten, daß Christus die Dornenkrone auf dem Haupte trägt. Mit Recht verlegt unser Formschneider den Vorgang, wie sich Pilatus zum Zeichen seiner Unschuld die Hände vor dem Volke wäscht, hinter die Geißelung, Dornenkrönung und Schau-



Abb. 7.

stellung Christi, denn er bildet in logischer Hinsicht den Abschluß der vergeblichen Bemühungen des Landpflegers Jesum vor dem Kreuzestode zu bewahren.¹ Daß die Holzschnitte auch in der angegebenen Ordnung in die Handschrift eingeklebt waren, beweist die Reihenfolge der im Texte auf der Rückseite der Blätter stehenden Artikelzahlen.

Bl. 13: **Die Kreuztragung** (Schr. 351).

Wir haben hier den höchst seltenen Fall, daß Simon von Cyrene in der Tracht eines Bauern erscheint² (vergl. Mark. 15, 21), und auch nicht wie gewöhnlich als bejahrter Mann, sondern als kräftige Person im besten Alter.

¹ Vgl. im Gegensatze dazu Matth. 27, 24f.

² Tschuschner, a. a. O., Bd. 27, S. 503 vermag keine entsprechende Darstellung anzuführen.

Bl. 14: **Christi Entkleidung** (Schr. 366).

Wenn in die Darstellung dieser Szene die Anwesenheit des Johannes und der Maria mit hineingezogen ist, wie im vorliegenden Falle, pflegt letztere dem entkleideten Sohne das Schamtuch um die Lenden zu binden.¹ Für unseren Formschneider kam dieser den Passionsspielen entlehnte Zug nicht in Betracht, da die von ihm gebrachten Vorgänge seit der Geißelung Christi eine Wiederabnahme des Schamtuches kaum verursachen konnten.

Bl. 15: **Vorbereitung zur Kreuzigung** (Schr. 663).

Das Blatt darf man wohl als das interessanteste der ganzen Folge ansehen. Die Szene, wie die Knechte bei der



Abb. 8.

Herrichtung des Kreuzes Christo einen Trunk anbieten, ist sehr selten dargestellt worden. Bei Tschuschner² finden sich nur drei solcher Bilder angeführt: ein Holzschnitt von Urs Graf in der Postilla Guillermi (Basel: Adam Petri 1509), ferner ein Blatt des Monogrammisten C K (Nagler II, Nr. 286, 4) und ein Kupferstich des Lukas van Leyden (Bartsch VII, S. 380 Nr. 73). Auch hier ist die Quelle, aus der die bildende Kunst geschöpft hat, die Passionsbühne, die den altdeutschen Rechtsbrauch, dem Verbrecher vor seiner Hinrichtung noch einen letzten Trunk zu reichen, mit in die Darstellung hineinzuzog.³ Das Heidelberger Spiel gibt die Szene wie folgt:⁴ «Der erst Jüdde bewdtt Jhesu zcu drinckenn vnnnd sprichtt:

¹ Vgl. M. L e h r s: Ueber einige Holzschnitte des 15. Jh. in der Stadtbibliothek zu Zürich. Straßburg 1906. Nr. 3 sowie das betr. Blatt in den Fürstbergischen Sammlungen, bei S c h r e i b e r, a. a. O., Nr. 11.

² Repertorium f. Kunstwiss. Bd. 27, S. 500f.

³ Vgl. Tschuschner, a. a. O., S. 500.

⁴ Ausgabe von M i l c h s a e k in der Bibliothek des liter. Vereins in Stuttgart, Bd. 150. V. 5343f.

Jhesus, bistu sere schwach vnnnd kranck,
So nym zcu dir diessenn gedranck.
Er ist gemacht von essig vnnnd weynn
Versüch, ob er dir woll gesuntt sey.»

In unserem Holzschnitte ist noch besonders auf die hinter Christo stehende Person hinzuweisen, der wir auch im Speculum h. s. begegnen (s. Abb. 6) bei der Darstellung, wie der König der Ammoniter die Abgesandten Davids verhöhnt (2 Sam. 10).

Bl. 16: **Christus wird an das Kreuz genagelt** (Schr. 675).

Auch dieses Blatt hat mit dem entsprechenden Bilde des Speculum h. s. (s. Abb. 7) manche Berührungspunkte.



Abb. 9.

Die Stellung des Kreuzes mit dem darauf liegenden Christus ist die gleiche, ebenso die Haltung der beiden vorderen Knechte, während der dritte ebenso wie der Mantel Christi abweichend gruppiert sind. Auch hat unser Formschneider die Szene durch die Anwesenheit eines Hauptmannes mit Gefolge im Hintergrunde erweitert.

Bl. 17: **Christus am Kreuz** (Schr. 483).

Die Komposition lehnt sich ganz an einen der bekannten Darstellungstypen dieses Vorganges an. Auf der einen Seite des Kreuzes steht Johannes mit den heiligen Frauen, auf der anderen die Kriegerleute mit dem Hauptmann an der Spitze, der Christum mit den Worten: „Vere fil(i)uſ dei erat i(j)te“ als Gottessohn bekennt.

Bl. 18: **Die Kreuzabnahme** (Schr. 500).

Unwillkürlich lenken auf diesem Bilde zwei Personen die Aufmerksamkeit auf sich: der den Leichnam mit dem

rechten Arm im Rücken fassende Mann, und der den Blick von der Szene abwendende Nikodemus, auf dessen Brust das Haupt Christi ruht. Beiden Figuren begegnen wir auch in der gleichen Darstellung des Speculum h. s. (s. Abb. 8).

Bl. 19: **Die Grablegung Christi** (Schr. 527).

Auch dieser Holzschnitt zeigt eine sehr auffallende Uebereinstimmung mit der Illustration im Speculum h. s. (s. Abb. 9).

Bl. 20: **Christus in der Vorhölle** (Schr. 691).

Bekanntlich ist für die Darstellung der Hölle in der christlichen Kunst bald eine von Teufeln bewachte Pforte,

bald der Rachen eines Ungeheuers gewählt worden. Unser Holzschnitt verbindet gewissermaßen beide Vorstellungsformen; denn wenn sich auch das Bild vorwiegend an den zuletzt genannten Typus hält, so stammt doch aus dem ersteren die das Tor andeutende Säule, aus deren Guckloch eine Teufelsfratze schaut.¹ Gegenüber dem sonst immer recht gut gezeichneten nackten Körper Christi fällt die mangelhafte Gestalt des Adam und der Eva sehr auf.

¹ Noch deutlicher tritt die Kombination der beiden Typen in der Darstellung des Speculum h. s. hervor.



ZEIT UND ORT DER ENTSTEHUNG DER PASSION.

Mehrfach ist bei der Beschreibung der einzelnen Passionsblätter auf verwandte Darstellungen Bezug genommen, und wie die beigegebenen Abbildungen zeigen, ist die Uebereinstimmung zum teil eine recht weitgehende. Da für die zeitliche wie örtliche Bestimmung unserer Passion diese Beziehungen von großer Wichtigkeit sind, ist zunächst ihr Abhängigkeitsverhältnis richtig zu stellen.

Daß bei der Abendmahlsdarstellung (Bl. 2) und dem Schlußverhör vor Pilatus (Bl. 12) unser Formschneider nach dem Meister J A M von Zwolle beziehungsweise nach Martin Schongauer gearbeitet hat, und nicht umgekehrt, bedarf keiner weiteren Erörterung. In beiden Fällen handelt es sich um das Herausgreifen bestimmter Momente aus künstlerisch bedeutend höher stehenden Vorlagen unter wesentlicher Reduzierung der gesamten Szenerie. Auch die Annahme einer gemeinsamen Quelle, aus der Kupferstich wie Holzschnitt geschöpft haben könnten, ist ausgeschlossen, da sich trotz wesentlicher Verschiedenheiten wiederum eine bis ins kleinste gehende Uebereinstimmung zeigt, und zwar gerade bei so unwesentlichen Stücken, denen schon der Zufall in der einen oder anderen Darstellung eine vom Urbilde mehr oder weniger abweichende Gestalt gegeben hätte. Zudem ist es ja auch in der Geschichte der graphischen Künste eine keineswegs außergewöhnliche Erscheinung, daß der Holzschnitt beim Kupferstiche Entlehnungen gemacht hat, während der umgekehrte Fall äußerst selten ist.

Leider wissen wir über den Meister J A M von Zwolle (auch Meister mit dem Schabeisen oder der Weberschütze genannt) so gut wie nichts. Er gehörte — wenn auch seine Tätigkeit in Zwolle zweifelhaft sein

mag — jedenfalls der niederländischen Schule an und erinnert in seiner Art vielfach an den im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts tätigen Maler Geertgen tot S. Jans.¹ Da weder Geburts- noch Todesjahr des Meisters von Zwolle bekannt sind, ergibt sich aus der Anlehnung an ihn für die Datierung der Passion kein sicherer Anhaltspunkt.

Etwas besser sind wir über Martin Schongauer unterrichtet, aus dessen Stichen die Vorlage für den Holzschnitt des zweiten Verhöres Christi vor Pilatus genommen ist. Mag auch die Annahme des Geburtsjahres um 1448 etwas schwanken, sein 1491 angesetztter Tod ist ein zuverlässiges Datum, und da die Passion aus stilistischen wie technischen Gründen mit Ausnahme der Dornenkrönung, des Christus am Kreuz und der Auferstehung mit Recht in die mittlere Epoche der Wirksamkeit des Meisters, d. h. gegen das Ende der siebenziger Jahre, verlegt wird,² so gibt dieser Zeitpunkt auch den frühestens zulässigen Termin für die Entstehung unserer Holzschnitte ab.

Weit zahlreicher sind die Berührungspunkte mit den Illustrationen der sog. xylographischen Ausgaben des *Speculum h. s.* Nicht weniger als sieben Blätter (1. 7. 10. 15. 16. 18. 19) zeigen eine engere oder weitere Verwandtschaft mit den Holzschnitten dieses im Mittelalter

¹ Vgl. F. Lippmann: *Der Kupferstich*. 3. Aufl. Berl. 1905, S. 39. — Ueber die nicht sicher feststehende Lebenszeit des früh verstorbenen Geertgen tot S. Jans siehe M. J. Friedländer im *Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen* XXIV, 62.

² Vgl. W. v. Seidlitz: *Martin Schongauer als Kupferstecher*, im *Repertorium f. Kunstwiss.* Bd. 7 (1884), S. 169 f. und H. Wendland: *Mart. Schongauer als Kupferstecher*. Berl. 1907; letzterer rechnet die Passion zu den Werken im «werdenden Stil 1474—79».

außerordentlich verbreiteten Erbauungsbuches. Aber entgegen der im Vergleich mit den Kupferstichen gemachten Beobachtung stehen die Darstellungen der Passion auf einer erheblich höheren Stufe der Vollkommenheit als die des Speculum. Gleichwohl ist es ganz ausgeschlossen, in ersteren das Vorbild für die letzteren erblicken zu wollen, denn die Vorlagen für die Holzschnitte des länger als ein Jahrhundert überlieferten Bilderkreises des Speculum boten natürlich die Miniaturen einer Handschrift. Wie sich aber schon die Beziehungen des Formschneiders der Passion zu dem Meister von Zwolle und Martin Schongauer wegen der teilweise bis in das geringste Detail gehenden Uebereinstimmung nicht auf die Annahme gemeinsamer Urtypen zurückführen ließen, ebensowenig kann man aus dem gleichen Grunde die Verwandtschaft zwischen Speculum und Passion aus einer beiden gemeinsamen Quelle herleiten; vielmehr ist auch in diesem Falle unserem Formschneider die Rolle des Kopisten zuzuweisen. Daß er gerade den Bilderzyklus des Speculum als Muster für eine Reihe seiner Blätter wählte, ist nicht weiter auffallend, denn das Werk war im Mittelalter ein recht beliebtes Nachschlagebuch, das ebenso den Predigern eine Fülle von Gedanken, wie den Künstlern reichen Stoff für kirchliche Darstellungen bot.¹ Auch sonst ist im Gebiete des Formschnittes der Einfluß des Speculum ein fühlbarer, es sei nur beispielsweise an die Uebernahme einer Reihe von Bildern aus ihm in die fünfzigblättrige xylographische Ausgabe der Biblia pauperum erinnert.² Was nun die Entstehung der xylographischen Ausgaben des Speculum betrifft, so werden die Holzschnitte jetzt allgemein für niederländische Erzeugnisse ausgegeben, aber selbst bei der ältesten Ausgabe frühestens in das Jahr 1470 verlegt, und somit ist denn auch die Ansetzung der Passion erst nach dieser Zeit möglich.

Aber von dieser indirekten Beweisführung ganz abgesehen, spricht der Stil der Zeichnung wie der Umstand, daß die Blätter mittelst der Presse gedruckt sind, gegen eine zu frühe Datierung der Passion. Insbesondere berechtigen uns einige charakteristische Erscheinungen in der Kleidung, die Entstehung nicht vor den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts zu suchen. Zu diesen Kriterien rechne ich vornehmlich das Vorkommen der gestreiften Tracht, die vom Formschneider mit Schwarz und Weiß angedeutet ist, ferner die aufgeschlitzten Rockärmel und die bereits recht breit zugeschnittenen Schuhsohlen, alles Modeformen, die für eine Entstehung der Passion in den achtziger oder im Anfang der neunziger Jahre sprechen. Und damit steht auch die auf dem sicheren

¹ Vgl. J. Lutz und P. Perdrizet: *Speculum humanae salvationis*. Leipz. 1907, Einleitung; hier sind nicht weniger als 205 noch nachweisbare Handschriften aufgeführt.

² Vgl. P. Heitz und W. L. Schreiber: *Biblia pauperum nach dem einzigen Exemplare in 50 Darstellungen*. Straßb. 1903. S. 39.

Blick des Kenners beruhende Datierung Schreibers um das Jahr 1480 im Einklange.

Die mehrfache Anlehnung unseres Formschneiders an Vorlagen, die überwiegend der niederländischen Richtung angehören, bringt es naturgemäß mit sich, daß uns aus den Bildern seiner Passion ein kräftiger Hauch des Geistes jener Schule entgegenweht. Gleichwohl ist damit noch nicht erwiesen, daß uns in den Blättern nun auch wirklich die Arbeit eines Niederländers vorliegt, um so weniger, da ja wenigstens bei einem der Holzschnitte (Bl. 12) auch der Einfluß Schongauers nachweisbar ist. Allerdings muß man ohne weiteres zugeben, daß die Anlehnung an diesen Meister am allerwenigsten bei einem Niederländer auffallend erscheinen würde, denn infolge seiner von Rogier van der Weyden stark beeinflussten, realistischen Auffassung war Schongauer wie kein zweiter fremder Meister des 15. Jahrhunderts den Niederländern geistesverwandt, und die Spuren der Rückwirkung seiner Werke auf das künstlerische Schaffen dieses Volkes sind ja auch unverkennbar. Insofern will also die Einziehung des oberdeutschen Stechers in den Kreis der niederländischen Vorbilder nicht viel besagen.

Aber wenn wir auch bei dem Versuche der örtlichen Bestimmung unserer Passion von der sich unwillkürlich ergebenden Einwirkung der Vorlage auf die bildliche Auffassung der Kopie ganz absehen, so enthalten die Blätter doch eine Reihe von Zügen, die dem niederländischen Holzschnitt jener Zeit eigen sind. Dahin gehören die gleichmäßigen, kräftigen Umrißlinien der Gestalten, der runde volle Gesichtstypus mit den außerordentlich lebhaften Augen sowie die Behandlung des Haares in langen bandförmigen Strähnen. Besonders eigentümlich ist im Schnitt die Betonung des Schattens am Umrisse mittelst keilförmiger Striche, wie sie sich namentlich an den nackten Beinen Christi finden, wo die Linienführung bisweilen fast einem «Sägeblatte» ähnlich wird.¹

Aber auch in der Ausführung von Einzelheiten, bei denen sich unser Formschneider von seinen Vorbildern unabhängig zeigt, verrät sich die Hand des Niederländers. Daß das kettenartige Armzeug des einen Schergen auf der Darstellung der Verhöhnung Christi (Bl. 7) in ganz ähnlicher Form auf Kupferstichen und Holzschnitten der burgundisch-flämischen Schule vorkommt, ist schon früher bemerkt; ebenso findet sich die turbanartige Kopfbedeckung des Hannas (s. Bl. 5) wieder auf einem Blatte eines gleichfalls niederländischen Kupferstechers, nämlich des Meisters W⁴,² und zu der Mütze des Landmanns Simon von Cyrene (s. Bl. 13) bildet die Kappe des dreschen-

¹ Vgl. die Charakteristik des Holzschnittes in den Niederlanden bei P. Kristeller: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*. Berlin 1905, S. 80f. und die «Uebersicht über die Buchillustration in den Niederlanden und Deutschland» bei R. Kautzsch: *Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479*. Straßb. 1896. S. 55f.

² Vgl. die Monographie über diesen Stecher von M. Lehrs. Leipz. 1895. Taf. 1 (Figur des Aaron).

den Bauern auf dem Saturnus-Blatt eines wiederum niederländischen Blockbuches über die «Wirkung der Planeten» das Gegenstück.¹ Auch auf das Gewand des burgundischen Edelmannes, das Joseph von Arimathia bei der Kreuzabnahme (Bl. 18) trägt, und auf die von den niederländischen Frauen bevorzugte, wulstige, in der Mitte erhöhte Haube der Maria Magdalena (Bl. 17 u. 19) sei aufmerksam gemacht. Schließlich entspricht auch die bei Innenräumen regelmäßig wiederkehrende schwarz-weiße Täfelung des Fußbodens einer von niederländischen Formschneidern gepflegten Gewohnheit.

Mit der Aufführung dieser Momente scheint mir der Beweis für die Herkunft der Passion aus den Niederlanden erbracht, und es sei nur noch erwähnt, daß auch Schreiber dieser Auffassung zuzuneigen scheint, wenn er den Ort der Entstehung der Passion am Niederrhein sucht.

Da die Holzschnitte, wie bereits erwähnt, schon am Ende des 15. Jahrhunderts als Bilderschmuck für ein Andachtsbuch verwendet wurden, ist natürlich jeder Aufschluß über die Herkunft dieser Handschrift für die Beurteilung unseres Resultates von erheblicher Bedeutung.

Leider bieten die Textfragmente selbst keinen bestimmten Anhaltspunkt, aus dem sich ein sicherer Schluß auf den Ort der Entstehung ziehen ließe. Das für die Frage nach der Provenienz besonders wichtige Kalendarium ist in den Bruchstücken nicht enthalten; bis auf die beiden ersten gehören die Blätter sämtlich dem der Passionsbetrachtung gewidmeten Teile an, der die Ueberschrift trägt: *Incipiunt centum meditationes passionis domini Jesu Christi, quas quilibet devotus Christi discipulus quotidie debet devota mente persolvere ac in eisdem domino suo se conformare.* Auch Namen von Heiligen, die unter Umständen einen Anhaltspunkt für die Lokalisierung geben könnten, kommen in den Fragmenten nicht vor.

So sind wir denn für die örtliche Bestimmung lediglich auf die Eigentümlichkeiten der Schrift angewiesen, und diese widersprechen in keiner Weise der Annahme einer niederländischen Herkunft. Nicht nur in ihrem Charakter zeigt die Schrift eine große Verwandtschaft mit Proben von zweifellos aus den Niederlanden stammenden Handschriften, wie sie etwa Jan ten Brink's «Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde» bringt, auch bei der Ligierung von Buchstaben bleibt der Schreiber durchaus einer von den Niederländern beobachteten Gewohnheit treu. Er verbindet nämlich nicht, wie die romanischen Schreiber, alles, was sich verbinden läßt, sondern hält sich an das deutsche Prinzip einer kleinen, aber bestimmten Anzahl von Ligierungen.²

¹ Abgebildet bei Ad. Bartels: *Der Bauer in der deutsch. Vergangenheit* (Monographien z. deutsch. Kulturgeschichte VI). Leipzig 1900. S. 11. — Auch auf dem Kupferstiche des Abendmahles vom Meister von Zwolle findet sich eine ganz ähnliche Kappe.

² Vgl. Wilhelm Meyer aus Speyer: *Die Buchstabenverbindungen der sog. gotischen Schrift* (= Abhandlungen der K. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen. Philol.-hist. Klasse. N. F. Bd. 1, Nr. 6). Berlin 1897. S. 23f. und 115f.

Direkt aber wird der niederländische Ursprung der Handschrift bestätigt durch die Angabe des Kataloges der Delbecq'schen Sammlung, wonach das Andachtsbuch der h. Godoleva gewidmet war. Denn die sich auf Flandern beschränkende Verehrung der Heiligen berechtigt uns, auch die Entstehung der Handschrift in jener Gegend zu suchen; und zwar werden wir kaum fehl gehen, wenn wir ihren Ursprung mit dem Benediktinerorden in Verbindung bringen. Jedenfalls legt die erwähnte Verwendung des Kupferstiches der h. Godoleva in Begleitung des h. Benedikt und seiner Schwester der h. Scholastika, der beiden Gründer der Benediktinerkongregationen, als Buchschmuck einen solchen Schluß sehr nahe.

Daß aber auch die Quelle, aus der die Illustrationen stammten, nicht allzufern von dem Orte der Entstehung der Handschrift gelegen haben wird, ist eine von vornherein sehr wahrscheinliche Annahme, die aber noch durch einen der Holzschnitte eine direkte Bestätigung erfährt, insofern nämlich der gleichfalls aus unserem Andachtsbuche herausgeschnittene, jetzt in der Pariser Nationalbibliothek befindliche Kruzifixus (Bouhot Nr. 39) sich selbst als Genter Erzeugnis ausgibt.

Die zwanzig Blätter der Passion hinterlassen jedenfalls den Eindruck, daß uns hier die Arbeit eines Meisters vorliegt, der von seiner Kunst eine wesentlich andere Auffassung hatte als die große Menge der den Holzschnitt rein handwerksmäßig ausübenden Formschneider des 15. Jahrhunderts. Allerdings für einen originellen Künstler dürfen wir ihn auf Grund der zahlreichen Entlehnungen nicht ausgeben. Da sich in nicht weniger als neun Fällen die Quellen, aus denen er geschöpft hat, mit Sicherheit nachweisen lassen, so besteht der Verdacht nicht zu Unrecht, daß vielleicht auch noch diesem oder jenem Bilde eine unbekannte Vorlage zugrunde liegt. Trotzdem wäre es sehr ungerecht, ihn der großen Zahl jener Kopisten zuzurechnen, die einfach ihre Muster auf dem Holzstocke abzeichnen, ohne sich auch nur darüber Gedanken zu machen, daß dann beim Abdrucke oft in recht sinnwidriger Weise rechts und links vertauscht wird.

Schon der Umstand, daß er sich nicht sklavisch an eine Quelle hält, obgleich das *Speculum h. s.* allein ihm die für die Darstellung einer Passion ausreichenden Vorbilder an die Hand gab, sondern an mehreren Orten seine Auswahl trifft, spricht für sein Streben nach möglicher Vollkommenheit. Wenn er aber mehrfach sogar bloß eine einzelne, besonders charakteristische Figur von fremder Hand übernimmt, so offenbart sich darin ein feines künstlerisches Verständnis, das sich auch noch in anderer Hinsicht bemerkbar macht. Im Gegensatze zu der dem Geschmacke der damaligen Zeit entsprechenden Richtung, die Passionsgeschichte als einen besonders dankbaren Vorwurf für die Darstellung der rohesten Leidenschaften

der Menschen anzusehen, bewahrt unser Meister eine wohlthuende Zurückhaltung, und selbst in dem Momente, wo die Darstellung des Leidens Christi den Höhepunkt erreicht, macht sich sein gesundes Empfinden, auch dem menschlichen Mitgeföhle Rechnung zu tragen, geltend. Und so schiebt er unmittelbar vor dem Akt der Anheftung Christi ans Kreuz jene außerordentlich selten dargestellte Szene ein, wie die Kriegsknechte Jesu den letzten Trunk anbieten.

Mit dem guten Geschmacke verbindet unser Meister ein tüchtiges Können. Die Zeichnung ist fast durchgehends recht befriedigend, und auch das Streben, die Darstellungen perspektivisch richtig wiederzugeben, nicht ohne Erfolg. Die menschliche Gestalt zeigt — abgesehen von den Körpern des Adam und der Eva in der Vorhölle — selbst bei recht komplizierten Stellungen gute Formenbildung, und Gebärden wie Mienenspiel sind höchst charakteristisch. Gerade in der Behandlung des Gesichtsausdruckes offenbart der Meister eine große Begabung, und die Feinheit der Schattierung, mit der sich die Trauer z. B. bei der Grablegung Christi (Bl. 19) auf den Ge-

sichtern der einzelnen Personen widerspiegelt, ist geradezu erstaunlich.

Auch der Schnitt der Blätter verrät eine geübte Hand, die selbst bei der Ausführung von Kleinigkeiten an Sorgfalt nicht nachläßt.

Zweifellos wird der künstlerische Eindruck der Holzschnitte durch die ebenso geschmackvolle wie saubere Kolorierung nicht unwesentlich erhöht. Bilder wie die Annagelung Christi ans Kreuz (Bl. 16) und der Kruzifixus (Bl. 17) zeichnen sich durch einen Farbenreiz aus, den man wohl bei Miniaturen zu finden gewohnt ist, aber nicht bei ausgetuschten Formschnitten. Daß die Blätter recht bald nach ihrer Herstellung, vermutlich noch vor dem Einkleben in die Handschrift koloriert wurden, ist bereits früher hervorgehoben. Ob aber die Ausmalung der Holzschnitte auf unseren Meister selbst zurückzuführen ist, bleibt eine offene Frage, so sehr man auch geneigt sein mag, den feinen Geschmack, der sich in der Zusammenstellung der Farben offenbart, seinem Einflusse zuzuschreiben.



TAFELN



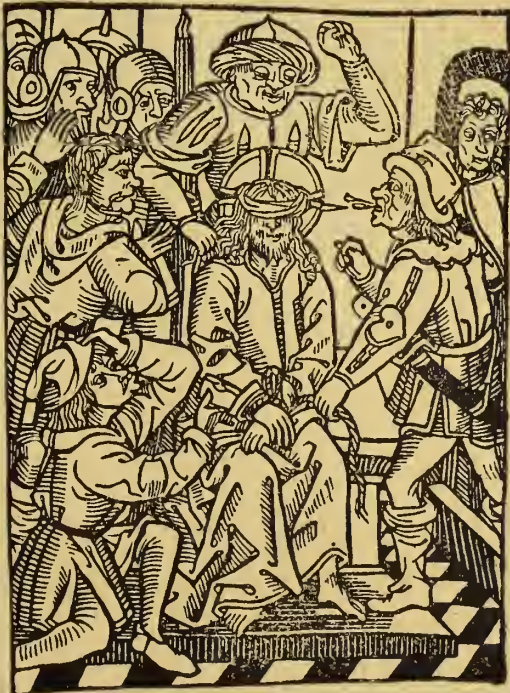
1 2 3 4



5



6



7



8

5 6 7 8



9



10



11



12

9 10 11 12



13.



14



15



16

13

14

15

16



17



18



19



20

17

18

19

20



