

HANDBÜCHER DER STAAT-
LICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DER
HOLZSCHNITT

BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER



Hans Burgkmair. Kaiser Maximilian, B. 32. Farbendruck von zwei Platten. Verkleinert.

HANDBÜCHER DER STAAT-
LICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DER
HOLZSCHNITT

ZWEITE AUFLAGE

MIT 93 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 2 TAFELN

BERLIN UND LEIPZIG 1921

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.

Vorbemerkung

mit einer Notiz über die Literatur

Die Abbildungen, die als Beispiele dem Text eingefügt sind, weichen im Maßstabe von den Originalen nicht ab — mit wenigen Ausnahmen. Freilich mußte der Absicht, die Strichführung in der Originalgröße deutlich zu zeigen, sehr oft das Bildganze geopfert und ein Ausschnitt gewählt werden.

Abgesehen von den wenigen Fällen, in denen ein Aufbewahrungsort angegeben ist, liegen den Abbildungen Vorlagen des Berliner Kupferstichkabinetts zugrunde.

Eine Darstellung der Geschichte des Holzschnitts innerhalb einer Darstellung des Bilddruckes in allen seinen Arten bietet: Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1921. Über den Holzschnitt hauptsächlich vom Standpunkt des Technikers handelt: W. J. Linton, The masters of woodengraving. London 1889. Reiches Abbildungsmaterial findet sich in den 10 Bänden: Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister, herausgegeben von der Reichsdruckerei. Berlin 1889—1899.

Die Holzschnitte, im besonderen die des 16. Jahrhunderts, zu katalogisieren, hat Bartsch begonnen in seinem »Peintre graveur«. Nach diesem Werk sind die Blätter noch vielfach aufgestellt und werden zitiert: (B.). Passa-

vants *«Peintre graveur»* bietet Ergänzungen (P.). In jüngerer Zeit sind die Verzeichnisse in vielen, einzelnen Perioden, Gattungen oder Meistern gewidmeten Büchern oder Aufsätzen an Stelle der Kataloge in den alten *Peintre-graveur*-Werken getreten. Diese Literatur wird an ihrer Stelle, sei es unter den Kapitelköpfen, sei es in Noten zu den Meisternamen — ohne Absicht auf Vollständigkeit — notiert.

Inhalt

	Seite
Einleitung	1
Die Technik	3
Die Erfindung — Allgemeine Eigenschaften und Grenzen	10
Der deutsche Einzelholzschnitt des 15. Jahrhunderts	16
Das Blockbuch	23
Der deutsche Buchholzschnitt im 15. Jahrhundert	30
Albrecht Dürer	50
Dürers Nachfolger	66
Hans Burgkmair und seine Genossen in Augsburg	84
Kaiser Maximilians Unternehmungen	96
Albrecht Altdorfer und andere an der Donau tätige Meister	103
Lucas Cranach und der Holzschnitt in Norddeutschland	110
Straßburg und die Schweiz zwischen 1500—1550	122
Hans Holbein	131
Die Niederlande bis 1550	144
Deutschland und die Niederlande seit 1550	157
Italien	170
Frankreich	198
Der Farbenholzschnitt	214
Register	227

Einleitung

Was im Laufe der Jahrhunderte an Holzschnitten geschaffen worden ist, als Historiker und vollständig vorzuführen, will ich nicht versuchen oder doch nur soweit versuchen, wie es einem andern Zwecke dienlich erscheint.

Die Handbücher, die von der Verwaltung der staatlichen Museen herausgegeben werden, möchten die aufgespeicherten Kunstwerke beredter und weiter wirkend machen. Über Unzugänglichkeit gerade der Kupferstichkabinette wird ja genug geklagt. Die Historie ist nun ein Mittel, aber nicht das einzige Mittel zur Belebung der toten Papiermassen. Belehrung über das Technische, Andeutungen über das besondere Wesen der Kunstgattung, Hinweise auf die Gesetze und Grenzen des Holzschnitts werden sich nützlich erweisen und den Kunstfreund leiten, der erstlich den Zugang zu den unscheinbaren Werken sucht.

Eine Geschichte des Holzschnitts zu schreiben, ist nicht nur nicht meine Aufgabe, sondern, streng genommen, überhaupt keine lösbare Aufgabe. Über die Anfänge — im 15. Jahrhundert — kann man allenfalls als Historiker sprechen, da die Meister der älteren Holzschnitte, Erfinder, Zeichner, Holzschneider, Drucker zugleich, eine in sich abgeschlossene, zwar bescheidene, aber autonome Kunst übten. Später aber hat der Holzschnitt, noch weniger als der Kupferstich, eine Geschichte. Eine Geschichte der Formensprache, des Geschmacks läßt sich vorstellen, und stellenweise, für kurze Strecken, spiegelt sich dieser Vorgang im Holzschnitte, ließe sich aus den Monumenten des Holzschnitts herauslesen. Nur vom Holzschnitt handelnd, bekommt man Teile ohne Zusammenhang in die Hand. Es gibt keine schöpferische Persönlichkeit, die sich darauf beschränkt hätte, sich in dieser Kunstweise auszusprechen. Und andererseits gibt es keine Bewegung oder Regung in der allgemeinen Kunstentwicklung, die nicht mit stärkerem oder schwächerem Wellenschlag den Holzschnitt berührt hätte. Wer vermöchte Dürers oder Menzels Holzschnitte losgelöst von allem, was diese Meister sonst geschaffen haben, zu verstehen oder in

eine historische Darstellung zu zwingen, die höherem Anspruch irgendwie genügen könnte? Den Holzschnitt isolieren, heißt: auf historische Darstellung verzichten.

Aber die Geschichte der Technik, der Holzschnidekunst —? In beschränktem Umfange gibt es so etwas. In besonderen gewisse technisch komplizierte Verfahren, wie der Farbendruck, die Gattung der Schrotblätter oder der Weißschmitte, schließlich die Renaissance des Holzschnittes im 19. Jahrhundert, das wären Kapitel einer Geschichte der Holzschnidekunst.

Von der zeitlichen Ordnung soll nicht abgegangen werden, doch will ich vermeiden, etwa mangelnden historischen Zusammenhang künstlich vorzuspiegeln. Indem ich die Leistungen des Holzschnittes in Deutschland, Italien und Frankreich in scharf getrennten Gruppen vorführe, füge ich jeweilig ein, was an Aufklärung im Technischen und Ästhetischen nützlich erscheint. Wenn die Darstellung den Perioden und Kulturländern nicht mit gleichmäßiger Gerechtigkeit gewidmet erscheint, so ist die scheinbare Willkür aus der Besonderheit der Aufgabe erwachsen. Der Holzschnitt tritt episodisch und launenhaft auf, bald hier, bald dort, manchmal repräsentierend, zumeist subaltern.

Ich denke weniger an Leser, die in der Studierstube den Text durchnehmen, als an die Besucher eines Kupferstichkabinetts, im besonderen des Berliner Kupferstichkabinetts, die vor den Mappen mit Einzelblättern und den illustrierten Büchern einiger Anweisung bedürfen.

Die Besucher des Berliner Kupferstichkabinetts profitieren von dem Umstande, daß unsere Sammlung das Material an Monumenten allseitig und fast vollständig bietet, insofern neben den Mappen mit Einzelblättern eine Bibliothek illustrierter Bände dem Studium zur Verfügung steht. Andernorts findet man die beiden Gruppen nicht so bequem beieinander. Und die verhältnismäßig kleine Büchersammlung im Berliner Kupferstichkabinettt ist gewählt und wird verwaltet ausschließlich im Hinblick auf den Bildschmuck, was in den großen, an illustrierten Büchern reichen Bibliotheken nicht der Fall ist.

Als Zeitgrenze ist das Jahr 1800 angenommen. Die Bemühungen des 19. Jahrhunderts werden nicht berücksichtigt, schon deshalb nicht, weil unsere Darstellung als Gegenstück und Ergänzung des zeitlich ebenso begrenzten Lippmannschen Handbuchs des Kupferstichs gedacht ist.

Die Technik

Den Besuchern des Kupferstichkabinetts ist zu empfehlen, sich das Verständnis der folgenden Belehrung durch Anschauung zu erleichtern und zu beleben. In dem Schaukasten — vor dem Studiensaal der Abteilung der neueren Kunst — sind bearbeitete, druckfertige Holzstöcke sowie die Instrumente, mit denen sie bearbeitet sind, ausgestellt.

Vier materielle Dinge, von deren Beschaffenheit und deren Verhältnis zueinander das gedruckte Bild abhängt, sind zu beachten, nämlich:

1. der Druckstock, die Platte, Form;
2. die Instrumente;
3. die Druckfarbe;
4. der Stoff, auf den gedruckt wird.

Die Arbeit aber, die das Bild hervorbringt, zerfällt in:

- a) das Zeichnen;
- b) das Schneiden;
- c) das Auftragen der Druckfarbe;
- d) das Drucken.

Der Stock ist gewöhnlich aus Holz. Man verwendete in älterer Zeit Birnholz in mäßig starken Platten, die man so zuschnitt, daß die Faser parallel mit der Bildfläche läuft. So geschnittenes Holz nennt man »Langholz«. Im 19. Jahrhundert, da der Holzschnitt eine Renaissance erlebte, wählte man das noch dichtere Buchsholz und schnitt die Platten rechtwinklig zur Faser (»Hirnholz«).

Die Druckplatte kann aus Metall bestehen. Abgesehen davon, daß man in neuerer Zeit Abformungen, Abgüsse der bearbeiteten Holzform (»Klischees«) herstellt und zur Schonung der Originalplatte davon druckt, hat man schon in früherer Zeit und gewiß im 16. Jahrhundert gelegentlich statt in Holz in weiches Metall geschnitten. Der sogenannte Metallschnitt hat mit dem Kupferstich nichts gemein und schließt sich technisch und ästhetisch dem Holzschnitt an. In vielen Fällen kann man vor dem gedruckten Bilde nicht entscheiden, aus welchem Material die Druckplatte bestanden habe.

Das einfache Instrument, mit dem wenigstens im 15. und 16. Jahrhundert, in der klassischen Zeit des Holzschnittes, die ganze Arbeit ausgeführt wurde, ist ein kleines Messer.

Die Druckfarbe ist zumeist die gewöhnliche Buchdruckerschwärze. Im 15. Jahrhundert hat man nicht selten eine bräunliche Farbe bevorzugt. Von den Versuchen des Farbedrucks (mehr als eine Farbe von mehr als einer Platte) wird in einem besonderen Kapitel zu sprechen sein.

Gedruckt wird zumeist auf Papier, selten auf Pergament. Der Kunstfreund kann aus der scharfen Beobachtung des Papiers, der Struktur, der Lichtlinien (Drähte) und namentlich der Wasserzeichen auf Entstehungsort und Zeit des Holzschnittes oder doch des Druckes wertvolle Schlüsse ziehen.

Die Platte wird geglättet und präpariert, auf daß sie die Striche der zeichnenden Feder gut annimmt, auch geweißt, gekreidet, damit der Strich wohl sichtbar werde. Dann trägt der Zeichner das Bild auf, wobei er nicht mehr Widerstände und Beschränkungen fühlt als beim Zeichnen auf Papier. Beim Kupferstechen ist dies anders! Die Widerstände und Beschränkungen, aus denen sich die Stilbedingungen des Holzschnitts ergeben, fühlt erst der Holzschneider, dem die Aufgabe zufällt, mit feinen Messern von der ursprünglich planen Fläche nur das Bild stehen zu lassen, indem er alles, was im Drucke nicht schwarz erscheinen soll, heraussticht und herauschneidet.

Von den drei Arten des Bildrucks, die da sind: der Kupferstich mit seinen Abarten (Radierung, Schabkunst u. a.), Steindruck und Holzschnitt, bietet der Holzschnitt die am meisten direkte, plumpe, handwerkliche Lösung der gemeinsamen Aufgabe. Der Kupferstich mit allen Abarten ist Tiefdruck, d. h. die Bildlinien werden in die Platte gegraben, graviert, eingeätzt, der Steindruck ist Flachdruck, der Holzschnitt Hochdruck (Reliefdruck).

Gerade mit dem Kupferstiche, der sich parallel mit dem Holzschnitt entwickelt, unser Verfahren im Technischen zu vergleichen, ist lehrreich. Von der Kupferplatte wird unter starkem Druck aus den gegrabenen Rinnen die Druckerschwärze dem Papier abgegeben; das Verfahren ist schwierig und erfordert vorsichtige und kunstvolle Behandlung, während der Holzstock einfach auf das Papier gepreßt wird, so daß die hochliegenden Flächen oder Stege ihre Druckfarbe abgeben. Der Holzschnitt bewährt sich, auch was den Druckprozeß betrifft, als die wohlfeile und primitive Technik.

Vom Metallschnitt gilt im wesentlichen das vom Holzschnitt Gesagte. Die Holzplatte springt leicht, bekommt Risse und wird von Würmern durchfressen. Von den Randlinien springen Stücke aus. Solche Schäden sind namentlich

in späteren Abdrücken sichtbar. Die Metallplatte, ob sie nun aus Kupfer, Messing oder einem andern Material besteht, gibt die Farbe minder gleichmäßig und minder leicht an Papier ab — besser an Pergament. Die Stege verbiegen sich mitunter. Sehr feine Arbeiten, eng beieinanderliegende Striche lassen sich in Metall leichter ausführen als in Holz, doch bleibt der Metallschnitt durch Sprödigkeit und Starrheit hinter dem Holzschnitt zurück.

Holz ist die Regel, Metall die Ausnahme, und, was das Wichtigste ist, der Stil entwickelt sich aus der Bearbeitung des Holzes, so daß man unbedenklich das gesamte Verfahren des Hochdrucks, Reliefdrucks, Formschnitts als Holzschnitt bezeichnet.

Von den Holzstöcken wird gewöhnlich mit der Buchdruckerpresse, durch senkrecht auf die Form wirkenden Stoß, gedruckt. Beim Einschwärzen und Drucken unterliegt die Bildplatte nicht wesentlich anderer Behandlung als die Schriftform, der Typensatz des Buches. Aus diesem sehr wichtigen Umstand ergibt sich eine technische und ästhetische Harmonie zwischen Holzschnitt und Buch.

In älterer und gelegentlich auch in neuerer Zeit druckte man Holzschnitte ohne Presse, indem man mit der Hand den Stock fest auf das Papier drückte. Ebensowohl kann man den Holzstock mit der Bildseite nach oben legen und das Papier darauf, es dann mit einem Reiber andrücken (»Reiberdruck«). Bei diesem Verfahren preßt sich der Holzsteg mitunter scharf in das Papier ein, so daß die Bildlinien auf der Rückseite des Papiers erhaben hervortreten. In neuerer Zeit werden namentlich Probedrucke gelegentlich ohne Maschine in der angedeuteten Weise hergestellt.

Der Holzstock gibt eine große Zahl brauchbarer Drucke her. Auch dadurch bewährt sich diese Technik als die wohlfeilste und volkstümlichste unter den vervielfältigenden Künsten. Die gravierte oder geätzte Kupferplatte (wenn anders sie nicht verstäht ist) liefert weit weniger Drucke. Natürlich sind die ersten Drucke *ceteris paribus*, also bei gleich sorgfältiger Behandlung, die besten. Nach längerer Benutzung verliert der Stock an Qualität. Man spricht von frühen guten, von späten schlechten Drucken. Der Grad der Abnutzung allein bestimmt aber die Qualität der Drucke nicht. Die Art des Druckens und die Papiersorten sprechen mit. Ein alter, wenig benutzter Stock, der ausgetrocknet ist, seine natürliche Elastizität eingebüßt hat, wird keine erfreulichen Resultate liefern. Der »Neudruck«, also etwa ein im 19. Jahrhundert von einem Stock aus dem 16. Jahrhundert gezogener Druck ist, abgesehen vom Papier, oft zu erkennen an Sprüngen in der Platte, die im Drucke deutlich sichtbar

werden, an Wurmlochern, die sich als kreisrunde helle Flecke abzeichnen, an ausgesprungenen Stellen, Lücken in der Randlinie.

Die Druckqualität eines Holzschnittes beruht auf andern Eigenschaften als die Druckqualität eines Kupferstichs. Schlecht, spät, »ausgedruckt« nennen wir einen Kupferstich oder eine Radierung, wenn sie matt, grau, saftlos, unharmisch aussieht, wenn die Gravierung seicht geworden ist, deshalb die Linien im Abdruck dünn erscheinen und die feinsten Linien ausgeblieben sind.

Hingegen bewirkt der oft erneute Druck beim Holzstock eine Abnutzung ganz anderer Art. Die späten Drucke unterscheiden sich von den frühen dadurch, daß sie breitere, weniger rein begrenzte Linien aufweisen; dicht beieinanderliegende oder sich kreuzende Striche unterscheiden sich nicht mehr klar voneinander. Die späten Drucke sehen schwarz und klecksig aus, die frühen grau, mit reinen Strichen und Durchsichtigkeit in den Schattenpartien. Die Druckschönheit eines Kupferstichs liegt zumeist in der saftigen Fülle, die des Holzschnitts in der klaren Schärfe des Bildes.

Beim Kupferstich bietet die Beobachtung der Zustände (états) ein fruchtbares Studium. In jedem Zeitpunkte während der Arbeit kann der Kupferstecher Drucke nehmen, sich über die Wirkung des Erreichten unterrichten, mit der Bearbeitung der Platte fortfahren, wieder Drucke nehmen, bis zum befriedigenden Endergebnis. Der spätere Besitzer der Platte kann Veränderungen vornehmen, das Ganze aufarbeiten. Aus den Drucken in langer Reihe läßt sich zuweilen eine ganze Geschichte der Arbeit ablesen.

Dem ist nicht so beim Holzschnitt. Korrekturen sind schwierig. Probedrucke vom unvollendeten Stocke zu nehmen, hat wenig Sinn. »Zustände« sind nur ausnahmsweise festzustellen. Man kann leicht Partien der Zeichnung durch Ausschneiden aus dem Block entfernen, z. B. ein Künstlermonogramm, nicht ohne Mühe dagegen etwas hinzufügen oder ersetzen. Immerhin ist es möglich, ein neues Stück Holz in den Stock einzupassen und in dem eingefügten Stück eine Korrektur der Zeichnung und des Schnittes auszuführen. Eines der seltenen Beispiele solcher Korrektur bietet ein Holzschnitt Dürers mit dem Dichter Celtes vor dem Kaiser Maximilian. Burgkmair bekam die Platte später in die Hand und ersetzte die beiden Porträtköpfe, wahrscheinlich weil sie nicht zur Zufriedenheit des Dichters ausgefallen waren, durch neue Köpfe eigener Zeichnung. Die Grenzen der eingestückten Holzklötzchen sind im zweiten Zustande deutlich. Der erste Zustand befindet sich in dem zu Nürnberg 1502 erschienenen Drucke »Quattuor libri amorum«, der

zweite Zustand liegt nur in Probedrucken vor, ist in keiner Buchausgabe nachweisbar¹⁾).

Die gewöhnliche Art der Zeichnung, an die man zumeist allein denkt, zieht dunkle Linien auf hellem Grunde. Ihr entspricht die gewöhnliche Art des Formschnitts, bei der die dunklen Linien beim Schnitt erhaben bleiben, so daß sie nach dem Abdruck dunkel auf hellem Grunde wiederkehren. Nun gibt es aber noch eine andere Art der Zeichnung, insofern als wie man mit heller Farbe auf dunklem Grunde die Form linienhaft andeuten kann; man hebt in diesem Falle das Licht heraus statt, wie gewöhnlich, den Schatten. Der Formschnitt vermag auch der zweiten Art der Zeichnung zu folgen. Die formbezeichnende Linie, die im Druck weiß erscheinen soll auf dunklem Grunde, muß in den Block gegraben werden. Man spricht von »Weißschnitt«. Diese Behandlung wurde im 16. Jahrhundert reich und systematisch ausgebildet beim Drucken von mehreren Platten (Farbendruck, Helldunkelschnitt, siehe das Kapitel unter diesem Titel). Vereinzelt Weißschnitte tauchen schon um 1500 auf (bei den Einzelblättern ein Buchtitel mit dem hl. Franz bei Othmar, Augsburg 1502). Bei den Ornamentschnitten, z. B. venezianischen Titelrahmen aus der Zeit um 1500, steht häufig die Form hell auf dunklem Grund.

Die Metallplatte, die wie die Holzplatte zum Hochdruck oder Reliefdruck vorbereitet wurde, mußte mit andern Instrumenten als die Holzplatte, nämlich statt mit Messern mit grabstichelartigen Werkzeugen, Punzen, Sticheln behandelt werden.

Wenn nun auch der Metallschnitt vielfach im Druckergebnis kaum vom Holzschnitt zu unterscheiden ist, so entwickelte sich doch als eine kuriose Sonderart aus dem Material und den Instrumenten der sogenannte Schrotschnitt (*manière criblée*, dotted prints), der im 15. Jahrhundert anscheinend namentlich in Frankreich und im westlichen Deutschland gepflegt wurde. Eine Neigung zum Weißschnitt, wenn auch nicht eine folgerichtige Ausbildung des Weißschnitts, ist dieser Art des Metallschnitts eigentümlich, da die eingestochene, eingepunzte Form im Abdruck hell auf dunklem Grund erscheint. Die mühsame Technik hatte die Form herauszuarbeiten, indem sie Punkte in Reihen oder Gruppen bildete und dichte Systeme paralleler und sich kreuzender Linien ingrüb, die im Abdruck hell auf dunkel wiederkehren. Die Schrotblätter, die naturfremd, unruhig, selbst barbarisch aussehen, mit einer Neigung zum formelhaft

¹⁾ Fr. Dörnhöffer, Beiträge zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet, Wien, Schroll 1903, S. 111 ff.



Abb. 1. Schrotblatt, Westdeutsch um 1470. Schreiber 2646.
Die Messe des hl. Gregor. Ausschnitt.

Ornamentalen, leiden unter einer konfusen Wirkung hauptsächlich deshalb, weil die Entscheidung zwischen Weißschnitt und Schwarzschnitt nicht getroffen wird. In einigen Partien, namentlich in den Gewändern, ist mit weißen, formbezeichnenden Punkten die dunkle Fläche belebt, während namentlich in den Köpfen mit schwarzen, formbezeichnenden Linien auf weißem (mühsam ausgeschabtem Grund) gearbeitet ist. Der Schrotschnitt ist eine wunderliche Kreuzung von gewöhnlichem Formschnitt und Weißschnitt, eine Kreuzung, die sich vermutlich aus der gefährlichen Verwendung des Metalls entwickelte.

Eine andere Abart des Formschnittes, und nur eine Kuriosität, ist der Teigdruck. Das Papier wurde mit einer teigartigen Masse überzogen, in welche der Stock, der wahrscheinlich aus Metall bestand, eingedrückt wurde. Auch Gold und andere Farben wurden zur Verzierung vor dem Druck auf dem Teig oder durch nachträgliche Bemalung angebracht. Nur wenige Blättchen dieser empfindlichen Technik haben sich erhalten, viele als kaum kenntliche Ruinen.

Die Erfindung Allgemeine Eigenschaften und Grenzen

Literatur: Weigel und Zestermann, Die Anfänge der
Druckerkunst, Leipzig 1866.

Darf von Erfindung des Holzschnitts gesprochen werden? Die Bearbeitung der Holzplatte zum Zwecke des Druckens und die Herstellung einer Anzahl gleicher Bilder ist ein so einfaches, naheliegendes und uralten Handhabungen (Münzschlagen, Stempeln) verwandtes Verfahren, daß man sich über das späte Auftauchen des Holzschnitts zu wundern hat. Für Hochdruck zubereitete Stempel mit Schriftzeichen hat man unter den Denkmälern vorchristlicher Kultur entdeckt. Stoffe hat man nachweislich schon im tiefen Mittelalter mit Holzformen bedruckt. Das berühmteste Monument dieser Gattung, die sogenannte Tapete von Sitten, scheint aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zu stammen. Der Zeugdruck kam spätestens im 13. Jahrhundert aus dem Orient nach Europa. Es war also kein genialer Erfindereinfall nötig zum eigentlichen Holzschnitt. Wenn dieser Schritt anscheinend erst um 1400 getan wurde, so dürfen wir folgern, daß erst damals das Bedürfnis nach gedruckten Bildern zu der »Erfindung« oder neuen Anwendung des alten Verfahrens führte. Vielleicht war die Einführung der Papierfabrikation in Europa entscheidend. Volkswirtschaftliche Umstände und der geistige Zustand steigerten das Verlangen nach dem Bild und nach Verbilligung des Bildes, derselbe Zustand und dieselben Umstände, die zur Erfindung des Buchdrucks führten. Eben die Kräfte, die im 14. Jahrhundert zur Herstellung des wohlfeilen Papierstoffes als eines Ersatzes für das kostbare Pergament trieben, brachten um 1400 den Bilddruck und um 1450 den Druck mit beweglichen Lettern hervor. Ein demokratisches Verlangen vieler nach dem Besitz wohlfeiler Bilder war in Deutschland früher als anderswo lebendig, da das Volk im Süden mehr im Freien, in Kirchen und öffentlichen Gebäuden Befriedigung seines Kunstbedürfnisses fand.

Auf einem profanen Gebiete, der Fabrikation von Spielkarten, war der Zwang, gleiche Bilder in größerer Zahl hervor-

zubringen, dringend und mag dem Bilddruck einen entscheidenden Anstoß gegeben haben.

Das Volk im Mittelalter war an farbige Bilder gewöhnt und verlangte farbige Bilder. Das durch Druck hergestellte Bild bot nur die Umrisse, mußte mit der Hand, jedes Blatt für sich, koloriert werden. Bei der Herstellung farbiger Bilder leistete der Holzschnitt nicht die ganze Arbeit, sondern erleichterte nur den Betrieb. Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde aber die Farbe als ein der Druckkunst fremdes, hinderliches Element allmählich ausgestoßen, und Ersatz für die Farbigkeit in der Bereicherung der Form gesucht. Auf seiner Höhe ist der Holzschnitt farblos oder einfarbig und ganz im Druckverfahren entstanden. Der Farbendruck, der sich um 1500 entwickelte, bildet ein Sondergebiet, ist Ausnahme, nicht Regel.

Ob man sich eine Erfinderlegende ausmalt oder nicht, jedenfalls ist der Holzschnitt im Dunkel geboren, und kein Chronist hat die Geburtsumstände aufgezeichnet. Der Holzschnitt trat nicht in die Welt mit dem Glanz einer ruhmversprechenden Kunstgattung, sondern schlich sich bescheiden in handwerklichen Tiefen ein als ein Mittel der Arbeitersparnis, etwa wie das Schablonieren des Dekorationsmalers.

Das Wann und Wo des Aufkommens ist mit Genauigkeit nicht festzustellen. Die ältesten erhaltenen Monumente, Einzelblätter, zumeist mit Darstellungen von Heiligen, werden wir stilkritisch zu prüfen haben. Datiert oder datierbar, im engeren lokalisierbar sind so wenige Blätter, daß eine sicher begründete Geschichte der Anfänge nicht geschrieben werden kann. Und die Eintragungen in Bürgerlisten, wo Berufsbezeichnungen ersichtlich sind, helfen nicht viel, weil Bezeichnungen wie »Jan de printere« (so in Antwerpen 1417) oder »Heinrich Pömer Formmacher« (so in Nürnberg 1428) nicht eindeutig sind. Es könnte sich da um Zeugdrucker handeln. Eindeutig ist die Berufsbezeichnung »Briefdrucker«, die 1428 zum ersten Male vorkommt. Keinesfalls führen solche Eintragungen zeitlich weiter zurück als die erhaltenen Monumente mit ihrer Stilaussage.

Das besondere Wesen des Holzschnittes begreifen wir, indem wir vergleichend auf die Schwesterkunst, den Kupferstich, sehen. Selbst neben dem einfachsten, ältesten Kupferstich von reiner Grabstichelarbeit bleibt der Holzschnitt beschränkt in seinen Ausdrucksmitteln. Der Tiefdruck verleiht dem Kupferstich durch die pastos auf dem Papier liegende Druckfarbe mehr metallischen Glanz als der Hochdruck. Die

Skala von Dunkel zu Hell — und in dieser Skala liegt das Ausdrucksvermögen jeder Schwarzweißkunst — ist beim Kupferstich länger und stufenreicher als beim Holzschnitt. Um mit der einfachen Linie zu beginnen: der Holzschnittzeichner kann sie sehr zart und dünn ziehen, die Grenze aber wird durch den Holzschneider gegeben und durch die Eigenschaften des Holzes. Der Grad der Zartheit, den der Kupferstecher, das Metall leicht anritzend, zu geben vermag, ist im Holzschnitt, auch den geschicktesten Virtuosen des Schnittes vorausgesetzt, nicht zu erreichen. Namentlich kann der Holzschneider mehrere sehr feine Linien nebeneinander schwer klar herausbringen (von der Abstumpfung der ganz schmalen Stege bei stärkerer Benutzung des Stockes abgesehen). Breite Striche kann der Holzschneider leicht und direkt ausdrücken, er kann die Breite beliebig steigern, auch den Strich schwellen und verjüngen bis zu Flecken und Flächen. Der Kupferstecher kann, selbst bei reiner Grabsticharbeit, mit Systemen dichter Parallelzüge und Kreuzlagen dunkle Flächen eher belebt, abgestuft und mählich verlaufend gestalten, während im Holzschnitt Schwarz und Weiß hart nebeneinander stehen. Die Ausdrucksmittel des Holzschnittzeichners sind rein quantitativ, durch bloße Zahlenangaben festzustellen. Ich ziehe eine Linie quer über einen Holzschnitt und kann notieren: schwarz: 1 mm, weiß: 5 mm, schwarz 3 mm, weiß 7 mm und so fort. In dieser Weise meßbar ist die Arbeit des Kupferstechers nicht. Die Grabstichlinie hat, abgesehen von ihrer Breite, eine gewisse Tiefe und eine der Form und Führung des Instrumentes entsprechende Gestalt. Auf dem Papier wird die Druckfarbe nicht nur in einer bestimmten Flächenausdehnung abgelagert, sondern auch in variablem Relief. Beim Kupferstich hat der Druck Relief, beim Holzschnitt die Druckform. Die reichere Ausdrucksfähigkeit liegt nicht nur darin, daß der breitere Strich zugleich der an Farbmasse höhere ist, sondern auch darin, daß der Kupferstecher bis zu einem gewissen Grade breite, aber flache — schmale aber tiefe Züge gravieren und dadurch die Liniensprache nüancieren kann.

Mit Hilfe der Ätzung und der verschiedenen Abarten des Kupferstichs (wie Schabkunst, Aquatinta) können die Möglichkeiten noch weit über die Grenzen der reinen Grabsticharbeit hinausgetragen werden.

Die Versuche, den Holzschnitt über die angedeuteten natürlichen Grenzen hinaus zu verfeinern, fallen ins 19. Jahrhundert.

Eine Besonderheit des Holzschnittes ist der Dualismus bei der Arbeit. Der Zeichner bringt das Bild auf den Stock,

der Holzschneider geht der Zeichnung nach und stellt die abdruckbare Form her. Nun kann der Zeichner und der Holzschneider eine Person sein. Die schwierige, wohl nie in jedem Falle zu lösende Frage, über die es eine reiche, aber unfruchtbare Literatur gibt, ob die großen Meister, etwa Dürer oder Holbein, ihre Zeichnungen selbst geschnitten hätten, lasse ich beiseite und nehme einmal an, daß dem so wäre: der Dualismus ist damit keineswegs beseitigt.

In der Zweiheitlichkeit des Verfahrens liegt, auch wenn es der Zeichner selbst ist, der schneidet, eine stetige Gefahr für die Stilreinheit. Die beiden, hypothetisch in eine Hand gelegten Leistungen sind verschieden voneinander. Wohl kann man sagen, nur der Zeichner verfüge über ein so klares Verständnis für sein Werk und seine Absicht, daß er die Schnittausführung erfolgreich und glücklich vollbringen könne. Das Eingreifen einer zweiten Kraft sei bedenklich. Mit dem Verständnis allein ist aber nicht getan. Und ein geistreicher und geschickter Zeichner könnte bei der Aufgabe des Schneidens scheitern. Theoretisch hätten wir bei der Kritik jedes Holzschnitts zu unterscheiden: wie ist die Zeichnung und wie ist der Schnitt. Theoretisch! In der Praxis können wir über die Zeichnung nicht urteilen, da sie nicht mehr sichtbar ist. Man liest oft: Diese vortreffliche Zeichnung ist durch den Schnitt verdorben. Bei strenger Selbstprüfung wird man solche Urteile zurückhalten. Zumeist fehlt uns jede Handhabe, zu unterscheiden, ob eine liederliche Zeichnung sorgfältig oder eine sorgfältige Zeichnung liederlich geschnitten vorliege.

Nicht daß wir an zwei Arbeiter zu denken haben, sondern daß wir mit zwei heterogenen Arbeitsleistungen rechnen müssen, gibt der gesamten Kritik eine schwankende Grundlage.

Solange der Zeichner auf der Fläche des Holzes arbeitet, ist er ganz so frei, wie wenn er auf Papier zeichnet, und kann wohl selbst die besondere, auf Holzschnitt gerichtete Absicht vergessen. Hierin liegt eine eigentümliche Gefahr. Nachträglich bemerkt der Zeichner, daß seine Zeichnung nicht schnittgerecht, also dem Holzschnitt nicht stilgerecht sei. Nicht nur Anfängern droht dieses Mißgeschick. Die Meister, die für den Holzschnitt gearbeitet haben, gerade die größten, haben nicht ausschließlich dieser Tätigkeit gelebt, manche haben nur »nebenbei« für den Holzschnitt geschaffen. So konnte die Übung des Kupferstechens oder Malens stilstörend in den Holzschnitt eingreifen.

Die Gewöhnung, die dem Holzschnitt energisch, wenn nicht selbst ausschließlich zugewandte Bemühung schärft das Gefühl für schnittgerechte Zeichnung. Schneidet der

Zeichner selbst, so wird er lernen, die beiden Tätigkeiten einigermaßen in Einklang zu bringen. Im andern Falle warnt ihn das Resultat und die Klage des Holzschnegers.

Durch Holzschnitt kann jede Zeichnung — also auch eine der Erfindung und Formsprache nach nicht für den Holzschnitt bestimmte Zeichnung — vervielfältigt werden. So hat Hoenemann tonige, mit der Estompe gewischte Kreidezeichnungen Menzels täuschend in Holzschnitt wiedergegeben. Doch das sind Ausnahmen, die in die Geschichte der Technik gehören. Eine Geschichte der Holzschnittzeichnung gibt es nur insofern, wie die Meister eine besondere Art von Zeichnung in den Stilgrenzen der Technik ausgebildet haben, freilich auf jeder Stufe und jeder in seiner persönlichen Weise anders. Allzu eng dürfen die Grenzen nicht gezogen werden. Sonst kommt man dazu, schon Dürers Holzschnitt in Vergleichung mit dem des 15. Jahrhunderts als nicht stilgerecht zu verurteilen, von Menzels Arbeiten zu schweigen.

Ein Maler, der an die Aufgabe geht, für den Holzschnitt zu zeichnen, gleicht einem Redner, der gewöhnt ist, seinen Vortrag mit Mitteln des Tonfalls schmackhaft und effektiv zu machen, und der nun den Text so einrichten muß, daß bei trockener Wiedergabe aus fremdem Munde die Wirkung nicht ausbleibt. Er wird den Wortlaut von Grund aus ändern und das Sachliche, Inhaltliche bereichern, das Gerüst verstärken, da er auf den sinnlichen Stimmungsreiz der Farbe, der Abtönungen, der zarten Übergänge nicht rechnen darf.

Oft werden die Ausdrücke und Begriffe: »vervielfältigende« und »reproduzierende« Kunst miteinander verwechselt. Es gilt scharf zu unterscheiden. Der Holzschnitt ist stets vervielfältigend, indem seine Aufgabe, wie die jeder Druckkunst, darin besteht, eine Anzahl gleicher Bilder zu liefern, das dem Druckstock anvertraute Bild zu vervielfältigen. Der Holzschnitt reproduziert dagegen nur, falls er ein schon vorhandenes, ohne Rücksicht auf den Holzschnitt entstandenes Kunstwerk, z. B. ein Gemälde, nachahmend, in der Holzschnittübersetzung vervielfacht. Der Oberbegriff vervielfältigender Holzschnitt umfaßt den Originalholzschnitt und den reproduzierenden Holzschnitt. Uns interessiert der Originalholzschnitt, nicht die im 19. Jahrhundert ausgebildete Reproduktion. Der Unterschied ist in manchen Fällen schwer zu formulieren. Entscheidend ist nicht etwa, daß der Erfinder, Zeichner und Holzschneger ein und dieselbe Person sei. Wir wissen nicht, ob Dürer, dessen Holzschnitte ohne Zweifel als Originalholzschnitte zu gelten haben, den Schnitt mit eigener Hand ausgeführt habe. Entscheidend ist nicht, daß der Erfinder die Zeichnung unmittelbar auf den Holz-

stock gebracht habe, was zumeist der Fall war. Ausschlaggebend ist vielmehr, ob der Zeichner von vornherein, also bei Konzeption des Werkes, an Holzschnittausführung gedacht hat. Wenn ja, ist er als Autor eines Originalholzschnitts anzusehen. Als Autor des reproduzierenden Holzschnitts gilt der Zeichner, der die Übersetzung in die Holzschnittsprache vollzieht, ob er zugleich der Holzschneider ist oder nicht. Diesem Prinzip entsprechend sind die Holzschnitte im Berliner Kupferstichkabinett geordnet, z. B. die Menzelschen Illustrationen nicht unter den Namen der Holzschneider, sondern unter Menzels Namen als Originalholzschnitte, die von Christoph de Jegher nach Kompositionen des P. P. Rubens geschaffenen Blätter dagegen unter de Jeghers Namen als reproduzierende Holzschnitte.

Der deutsche Einzelholzschnitt des 15. Jahrhunderts

Literatur: das am ehesten vollständige Verzeichnis der Einzelblätter des 15. Jahrhunderts: W. L. Schreiber: *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois . . . au XV^e siècle*; die drei ersten Bände, Berlin 1891—93. Die Datierungen hier sind vielfach irrtümlich. — Nachbildungen der meisten in deutschen Bibliotheken und Kupferstichkabinetten bewahrten Blätter: Paul Heitz, Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts, J. H. Ed. Heitz, seit 1906.

Örtlich und zeitlich ist die Geburt des Holzschnitts nicht genau festzustellen. Gewiß ist, daß die ältesten Denkmäler, in reicher Fülle erhalten, der Frühzeit des 15. Jahrhunderts angehören und ihrem Stilcharakter nach deutsch sind — deutsch im weitesten Sinne des Begriffs. Es sind Einzelblätter. Die für Buchillustration geschaffenen Folgen setzen nicht vor 1460 ein. Und die sog. Blockbücher bilden ein Kapitel für sich.

Für den Historiker, der sich diesem Material nähert, sind die Bedingungen günstig. Der Dualismus bei Entstehung des Holzschnitts stört gerade hier, auf der ersten Stufe, am wenigsten. Der Stil der frühesten Holzschnitte ist rein ausgebildet im Zwange der Technik. Der Erfinder ist zugleich Zeichner und Holzschneider. Die Entwicklung im 15. Jahrhundert vollzieht sich im wesentlichen ohne daß von außen, also aus anderen Kunstgattungen, wie der Malkunst oder dem Kupferstich, Anregungen hereinwirken. Ungünstig sind die Bedingungen für den Historiker nur insofern, als inschriftliche oder urkundliche Daten in sehr geringer Zahl vorhanden sind, die Stilkritik fast ganz auf sich selbst angewiesen ist.

Da fast alle Holzschnitte des 15. Jahrhunderts als Unica nur in einem Druck uns erhalten sind, kann man nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung annehmen, daß eine große Anzahl vollkommen zugrunde gegangen, das vorliegende Material also fragmentarisch ist. Die primitiven Erzeugnisse namenloser »Briefmaler« wurden ehemals gering

geachtet und nicht konserviert. Viele Blätter hat ein glücklicher Umstand dadurch gerettet, daß sie, in die inneren Deckel alter Kodizes geklebt, vor Vernichtung geschützt waren, wodurch übrigens zuweilen wertvolle Anhaltspunkte zur Datierung und Lokalisierung der Holzschnitte zu gewinnen sind.

Die wenigen Inschriften sind auf den Dialekt hin zu untersuchen. Ortsangaben, Wappen, die Persönlichkeiten von Heiligen, die an bestimmbar Orten verehrt wurden, die Wasserzeichen der Papiere: solche Anhaltspunkte hat die Forschung begierig aufgegriffen, um das reiche Material zeitlich und örtlich zu ordnen. Auch das Studium der Kostüme vermag gute Dienste zu leisten.

Die Stilkritik kann nicht umhin, vergleichende Blicke auf Nachbargebiete zu werfen und mit einer so gut wie möglich begründeten allgemeinen Vorstellung von der Formentwicklung im 15. Jahrhundert die Holzschnitte zu prüfen.

Der Kupferstich entwickelte sich etwas später als der Holzschnitt. Die ältesten Monumente dieser Gattung sind schwerlich vor 1430 entstanden.

Die Glasmalereien, deren Entstehungsort häufig, Entstehungszeit freilich selten feststeht, haben den Stilbedingungen nach manches mit den Holzschnitten gemein. Um so fruchtbarer dürfte sich die Berücksichtigung dieser Monumentenklasse erweisen.

Die Zeichnungen in geschriebenen Büchern sind nicht selten datierbar und lokalisierbar. Da die Formschneider vermutlich aus den Kreisen der Buchzeichner hervorgingen, wie die Buchdrucker aus den Kreisen der Schreiber, bietet das Studium der Buchzeichnungen eine Art Vorschule zum Studium des ältesten Holzschnitts.

Der auch durch Kenntnis der etwa gleichzeitigen Gemälde- und Bildwerke geschulte Blick vermag eine Datierung und Lokalisierung der Holzschnitte im Groben vorzunehmen. Deutschland im weitesten Sinne des geographischen Begriffes ist die Heimat der ältesten Holzschnitte und der Boden, wo sich die geschichtliche Entwicklung zunächst vollzieht. Süddeutschland und die Niederlande sind die Schauplätze, die sich einigermaßen deutlich voneinander scheiden lassen. Der Anteil Frankreichs, der früher ganz außer acht gelassen, neuerdings von einer Seite (Bouchot) mit tendenziöser Schärfe betont worden ist, erscheint problematisch.

Die keineswegs erschöpfende, immerhin am weitesten reichende Katalogisierung der Einzelholzschnitte des 15. Jahrhunderts durch Schreiber umfaßt nahezu 3000 Nummern. Die Blätter sind ikonographisch geordnet, d. h. dem Gegenstande nach.

Der Bestand im Berliner Kupferstichkabinett umfaßt mehr als 250 Nummern und gehört mit den Beständen in München (Graphische Sammlung), Nürnberg (Germanisches Museum), Wien (Hofbibliothek), Paris (Bibliothèque Nat.), London (British Museum) zu den umfangreichsten und wertvollsten. Die Nummer des Schreiberschen Katalogs ist bei jedem Blatt unserer Sammlung vermerkt. Wenige, neuerdings erworbene Holzschnitte fehlen in seinem Verzeichnisse. 31 der ältesten und besten Berliner Blätter sind von der Graphischen Gesellschaft in ihrer 7. Publikation abgebildet worden, der gesamte übrige Bestand in der 21. Veröffentlichung derselben Gesellschaft ¹⁾. Dem Inhalt und dem Stil nach bietet die Berliner Sammlung einen Überblick über das ganze Gebiet, Beispiele von allen Stufen.

Der älteste Holzschnitt mit anerkannter inschriftlicher Datierung ist immer noch der berühmte hl. Christoph aus dem Kloster Buxheim bei Memmingen, der mit der Spencer Bibliothek in die Ryland library zu Manchester gekommen ist. Dieser Holzschnitt trägt die Jahreszahl 1423. Es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, daß damit die Entstehungszeit des Blattes angegeben sei, zumal da der Stil zu der Zeit recht wohl zu passen scheint. Damit wäre nicht nur die Tatsache festgestellt, daß der Holzschnitt um 1423 — wahrscheinlich in Süddeutschland — in Übung war, diese Tatsache hat nichts Überraschendes und läßt sich etwa auch auf anderem Wege erweisen; wichtiger ist, daß wir erfahren, auf welcher Stilstufe der Holzschnitt um 1423 in Oberdeutschland stand und daß wir einen Maßstab zur Datierung anderer, inschriftlich nicht datierter Blätter gewinnen. Erwünscht wäre gewiß, wenn wir mehr als einen datierten Holzschnitt aus so früher Zeit besäßen, um die Stilaussage des einen Blattes kontrollieren, unsere Vorstellung auf breitere Grundlage stellen zu können. Nun besitzt die Kgl. Bibliothek in Brüssel einen viel besprochenen Holzschnitt — die Madonna von weiblichen Heiligen umgeben — mit der Jahreszahl 1418. Dieses Blatt weicht seinem Stil nach weit ab von dem Buxheimer Christoph und ist sehr schwer einzuordnen nach unserer freilich unvollkommenen Kenntnis des allgemeinen Zeitstils. Das Blatt sieht mit seiner vorgeschrittenen Raumauffassung (die Figuren sitzen voreinander) und dem an geraden Linien und Ecken reichen Faltenwurf wesentlich jünger aus als der Buxheimer Christoph. Nun würde ein Vorsprung des Brüsseler Blattes, das in der Heimat der van Eyck entstanden ist, nicht

¹⁾ Berlin 1908, 1915 (Bruno Cassirer).

wundernehmen. Dennoch erscheint es bedenklich, das Datum, das vor dem des Genter Altares liegt, anzuerkennen, und jedenfalls ist es gefährlich, die Geschichte des Holzschnittes auf diese einzelne und merkwürdige Aussage zu stellen. Vorsichtiger ist es gewiß, wie es die meisten Forscher getan haben, von dem Brüsseler Blatt abzusehen.

Halten wir uns an den Christoph von 1423 allein und nehmen ihn als Stilmaßstab, so können wir unter den in-schriftlich nicht datierten Blättern ältere, wesentlich ältere oder doch solche von wesentlich altertümlicherem Charakter aussondern. Natürlich kann es nicht gelingen, rein stilkritisch und mit Hilfe eines einzigen datierten Blattes für jeden Holzschnitt die Entstehungszeit festzustellen. Wir müssen daran denken, daß hier ein rückständiger, dort ein vorgeschrittener Zeichner arbeitete, daß Holzschnneider von dieser und jener Stilstufe gleichzeitig ihr Handwerk übten. Immerhin gehört der Christoph von 1423 der zweiten Stilstufe an und wenigstens einige der mehr altertümlich aussehenden Arbeiten sind gewiß früher, nämlich um 1400, entstanden.

Unter den Blättern in Berlin bietet ein hl. Christoph (Schreiber 1352) mit seiner breiten Massigkeit ein besonders eindringliches Beispiel des ältesten Stils. Abgesehen vom Technischen, ist die Gestaltung mit der runden, weichen und schleifigen Formensprache, der rein flächenfüllenden Anlage, dem streng typischen Kopf noch höchst altertümlich. Der Druck ist breit und unscharf. Die Stege sind annähernd gleich breit. Umriß und Binnenzeichnung sind nicht voneinander unterschieden. Plastische oder stoffliche Illusion ist nirgends angestrebt. Keinerlei Ansatz, Schattenflächen durch Schraffierung, durch Lagen paralleler Striche anzudeuten. Charakteristisch für die Zeit — um 1400 — ist die breite Fülle des Gewandes und der Verzicht auf Klarstellung der Körperkonstruktion.

Der Zeichner hat die Fläche in Felder gegliedert, die der Maler — die ältesten Holzschnitte sind auf Kolorierung hin angelegt — von einander zu scheiden hatte. Die Holzschnittlinien gleichen den Bleigrenzen des Glasmalers, der mit Stücken gefärbten Glases mosaikartig die Fläche füllend gestaltete.

Im Falle des Berliner Blattes und sonst nicht selten fehlt die Farbe, zumeist aus keinem anderen Grunde, als daß sie abgewaschen worden ist. Stets — auf dieser Stufe — ist mit der Farbe als einem wesentlichen Bestandteil und Ausdrucksmittel zu rechnen.

Etwa gleichaltrig mit dem Christoph scheint in Berlin das Blatt mit dem hl. Hieronymus (Schreiber 1535) zu sein.



Abb. 2. Einzelblatt. Suddentsch um 1400. Schreiber 400. Etwas verkleinert. In der Abbildung sind die gemalten von den gedruckten Linien schwer zu unterscheiden. Die Linien im Grunde sind gemalt.

Im rein Technischen schritt die Übung vorwärts, indem man lernte, die Stege dünner zu bilden und ein enges Beieinander der Linien nicht zu scheuen. Man kam früh dazu, breitere und schmalere Züge in ihrer Gegensätzlichkeit zu verwenden und damit aus dem rein Flächenhaften zur Darstellung des Körperlichen vorzudringen. Wie das 15. Jahrhundert auf allen Gebieten der bildenden Kunst in dem Streben nach Raumillusion und nach individueller Körperbildung mit der Überlieferung brach, so wird eine unruhige Sucht nach Neuem in Holzschnitten fühlbar, die wir in die Zeit zwischen 1430 und 1450 zu setzen haben. Äußerlich ist in der Formensprache Schritt für Schritt zu verfolgen, wie an Stelle der geschwungenen Linien gerade Striche treten, die winklig aufeinanderstoßen.

Seit 1450 etwa setzt die Anwendung von Dunkelheiten, von Schattenflächen durch parallele Züge (Schraffierung) ein. Unzweifelhaft mußte die Schraffierung (wie überhaupt die Wegrichtung, die die Holzschnittzeichnung nahm) mit der Kolorierung in Streit geraten. Der Holzschnitt warf nicht das Gewand der Farbe um 1500 ab, mußte eher das Kleid aufgeben, weil er ihm entwachsen war. Die Farbe war Tradition und volkstümlich. Es bedurfte einiger Zeit, ehe man einen Widerspruch fühlte und auf Farbigkeit verzichtete. Seit 1450 arbeitete der Maler nicht selten dem Zeichner entgegen, indem er mit undurchsichtigem Auftrag die Schraffierung unwirksam machte und den Gesamteindruck schädigte, anstatt, wie auf der ersten Stufe, die vom Zeichner begonnene Arbeit zu Ende zu führen. Unter den Farben, die wir beobachteten, wird ein etwas bräunliches Lackrot wegen seiner Durchsichtigkeit bevorzugt, ebenso wie Gelb und Graubraun, während das kalte Grün, das selten fehlt, wie Zinnober die gedruckte Linie deckt und unsichtbar macht. Die blaue Farbe ist selten.

Ein charakteristisches Beispiel eines um 1460 wahrscheinlich am Niederrhein entstandenen Holzschnittes ist die Madonna in der Glorie (Schreiber 1108). Die Erscheinung ist zierlich, scharf und spitz. Die Verfeinerung der Schnitttechnik gestattet, die Stofflichkeit des Gewandes und des Fleisches wenigstens anzudeuten. Die kurzen Parallelen, die kammartig rechtwinklig von den langen Linien ausgehen, bahnen eine Modellierung an.

Für die Zeit bis 1470 etwa sind wir ausschließlich auf die zumeist weder örtlich noch zeitlich fixierten Einzelholzschnitte (und Blockbücher) angewiesen. Um 1470 zieht der Holzschnitt in das mit beweglichen Lettern gedruckte Buch ein. Und damit wird ein überreiches Material genau datierter



Abb. 3. Einzelblatt. Niederrheinisch um 1460. Schreiber 1108.
Ausschnitt, verkleinert.

und lokalisierter Monumente geboten, so daß für das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts die Geschichte des Holzschnitts aus der Buchillustration abzulesen ist.

Das Blockbuch

Literatur: Die umfangreichen älteren Forschungen verarbeitet bei Schreiber, Manuel . . . IV (1902).

Der Bilddruck kam deshalb früher zur Ausbildung als der Schriftdruck, weil das Bedürfnis der Vielen stärker auf das Schauen als auf das Lesen gerichtet war. Das Buch des Volkes war, wie das Buch der Kinder, das Bilderbuch. Der Text trat zur Erklärung des Bildes hinzu, als Unterschrift, Beischrift oder auf Schriftbändern. Es lag keine Schwierigkeit darin, Textstellen dem Block anzuvertrauen. Man konnte, ohne Verwendung beweglicher Lettern, ganze Bücher drucken. Eine inhaltlich zusammenhängende Folge von Holzschnitten mit Bild und Text: so ist das gedruckte Buch in seiner ältesten Form. Man nennt solche Bücher: Blockbücher. Sie sind in wenigen Exemplaren als hochverehrte Kostbarkeiten in unseren Bibliotheken erhalten. Angaben über Ort und Zeit der Herstellung und den Herausgeber enthalten sie, im Gegensatz zu den Büchern mit beweglichen Lettern, gewöhnlich nicht. Man betrachtet hauptsächlich aus Gründen der Stilkritik die Niederlande und Deutschland als die Heimat der schönsten und ältesten Ausgaben.

Gegen die natürliche Vorstellung, daß das Blockbuch ein Vorläufer des Buches mit beweglichen Lettern sei, hat man ungeschickt polemisiert und auf die nachweislich späte Entstehung einiger Blockbücher hingewiesen. Auf die Daten einzelner Ausgaben kommt es nicht an. Daß man plötzlich, nach Gutenbergs Erfindung (1454 etwa), das Drucken von Blockbüchern aufgegeben habe, ist gewiß nicht anzunehmen. Immerhin war das Blockbuch durch die Erfindung des Letterndrucks technisch überholt und seine eigentliche Blüte ist in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu versetzen. Zwischen 1454 und 1470 hatte das Blockbuch noch Daseinsberechtigung, da es einiger Zeit bedurfte, bis daß der Holzschnitt sich mit dem Letterndruck verband, und selbst nach 1470 konnte das Blockbuch noch einige Zeit vegetieren.

sind uns von den Ausgaben vermuthlich viele verloren. Die Ausgaben, die sich nach schwieriger Prüfung als die ältesten erhalten ergeben, brauchen durchaus nicht wirklich die ersten zu sein. In wenigen Blockbuchausgaben ist der Text handschriftlich hinzugefügt — anscheinend gerade in den ältesten Ausgaben. Gewöhnlich ist das Blockbuch aus Blättern zusammengesetzt, deren Rückseite leer geblieben ist, manchmal sind die leeren Rückseiten je zweier Blätter aufeinander geklebt; die jüngste Art, zu der man vermuthlich erst nach Erfindung des typographischen Druckes kam, ist der Druck auf beiden Seiten des Blattes. Wenn, wie zu glauben ist, die Blockbücher in denselben Werkstätten wie die Einzelblätter hergestellt wurden, ist die angedeutete Entwicklung natürlich.

Volkstümlich belehrende, moralisierende, zumeist erbaulich religiöse Vorstellungsreihen wurden durch Tafeldrucke verbreitet, zumeist Folgen, die schon in Handschriften des 14. Jahrhunderts nachweisbar sind.

Der nicht immer leichten Entscheidung, ob niederländisch oder deutsch, kommt der Dialekt des Textes, wenn anders er nicht lateinisch ist, zu Hilfe. Fragmente von einigen Blockbüchern tauchen in holländischen Büchern gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf, wodurch die niederländische Herkunft dieser Tafeldrucke wahrscheinlich wird.

Die bekanntesten Blockbücher sind:

Die Apokalypse.

Die älteste Ausgabe scheint dem Stil nach um 1430 entstanden zu sein und sieht niederländisch aus.

Die Ars moriendi.

Die Kunst, fromm zu sterben. — Eine vortreffliche Ausgabe, die als die erste gilt, im British Museum (aus der Weigelschen Sammlung), ist um 1450 in den Niederlanden entstanden.

Die Biblia pauperum.

Eine Folge der Hauptvorgänge aus der Geschichte Christi, je mit Parallelszenen aus dem Alten Testament. — Unter den vielen Ausgaben scheint eine deutsche, dem Stil nach um 1430 entstandene (Bibliothek zu Heidelberg) die älteste zu sein.

Historia beatae virginis ex cantico canticorum.

Das hohe Lied auf die Jungfrau Maria. — Niederländisch um 1460.

Speculum humanae salvationis.

Der Heilspiegel, eine erbauliche Betrachtung des Lebens Christi. — Die ersten Ausgaben niederländisch um 1460.



Abb. 5. Aus dem Blockbuch *Ars moriendi*. Niederländisch um 1450. Schreiber IV S. 258. Verkleinert. British Museum.

Exercitium super Pater noster.

Erläuterungen zum »Vater unser«. — Die älteste Ausgabe (Paris, Bibl. Nat.) scheint niederländisch und um 1430 ausgeführt zu sein.

Das Planetenbuch.

Die sieben Planeten mit den Beschäftigungen der unter

den verschiedenen Sternen geborenen Menschen. — Eine frühe Ausgabe zeigt das Wappen von Basel und wird danach lokalisiert.

Decalogus.

Erläuterungen der zehn Gebote. — Mit deutschem Text. Symbolum Apostolicum.

Die zwölf Glaubenssätze. — Eine Ausgabe mit deutschem Text sieht besonders altertümlich aus und ist schwerlich nach 1430 entstanden.

Im ganzen werden 33 Werke und 100 Ausgaben gezählt, von der *Ars moriendi* allein 17 Ausgaben.

Eine puristische Ästhetik könnte das Blockbuch als das ideale illustrierte Buch hinstellen. Gewiß ward solche im Technischen ruhende vollkommene Einheit zwischen Text und Bild später nie wieder erreicht. Kein »Buchkünstler« vermag den Schriftgießer, Setzer, Drucker, Zeichner, Holzschneider so zu regieren, daß das Postulat der Stileinheit erfüllt wird so wie im Blockbuch, wo Bild und Schrift von einer Hand aus einer Platte geschnitten werden.

Die Blockbücher sind zumeist in auffällig heller Farbe ungemein scharf gedruckt (mit dem Reiber), so daß auf der Rückseite ein ordentliches Relief sichtbar wird. Schon diese Eigentümlichkeit schloß das Bedrucken des Blattes auf beiden Seiten aus. Die meisten bekannten Exemplare sind bemalt, mitunter merkwürdig roh. Die verschiedenen Ausgaben sind mehr oder weniger genaue Kopien voneinander. Wir haben es vielfach mit Kopien von Kopien zu tun. Die Unterscheidung und Ordnung der Ausgaben ist um so schwieriger, als die Bücher zum großen Teil fragmentarisch, stark lückenhaft auf uns gekommen sind. Die jüngste Sammlung des Materials im IV. Bande von Schreibers »Manuel« leidet bei aller Sachkenntnis unter falschen Voraussetzungen und setzt die besten Ausgaben zu spät an.

Das Berliner Kabinett besitzt wenigstens von einigen Blockbüchern Proben. Unsere »Apokalypse« mit handschriftlichem deutschem Text, schlecht koloriert, mag um 1450 entstanden sein und gehört weder zu den besten noch ältesten Ausgaben. Von der »*Ars moriendi*« sind zwei Ausgaben vorhanden, eine davon freilich nur in einem Fragment, die bessere und vollständige Ausgabe steht der berühmten ersten im British Museum stilistisch noch ziemlich nahe. Auch die »*Biblia pauperum*« ist in zwei Ausgaben vertreten, einem farblosen Fragmente von zwei Blättern, dem Stil nach niederländisch, um 1460 entstanden, und einem derberen, wohl in Deutschland ausgeführten Schnitt. Dann ein »*Entchrist*«, von 1450 etwa, mit deutschem Text, eine Folge von Planetendarstellungen, dem Stil nach

des Blockbuchs man überschätzt hat, weil man ausnahmsweise auf Zeit- und Ortsangaben stieß. Das eine Buch weist die Autorbezeichnung »Johannes eysenhut impressor ... 1471« auf. Da das Wappen von Regensburg in einem der Bilder sichtbar ist, konnte man mit gutem Recht die Inschrift auf einen gerade 1471 in Regensburg als »Aufdrucker« eingetragenen Meister beziehen. Das zweite Buch, mit der Signatur fW 1470, wird einem in Dinkelsbühl geborenen, in Nördlingen und Basel nachgewiesenen Friedrich Walthern zugeschrieben. So verlockend es ist, diese alleinstehenden Urkunden auszubeuten, kann der Stil dieser beiden Blockbücher doch nicht als charakteristisch für Süddeutschland und für die Periode um 1470 angesehen werden. Vermutlich gehen beide Arbeiten auf ältere niederländische oder niederdeutsche Vorbilder zurück, die ziemlich getreu kopiert sind, und sind im historischen Zusammenhange wenig bedeutende Ausläufer.



Abb. 7. Aus dem Blockbuch der Entchrist. Süddeutsch um 1450. Schreiber IV S. 210. Verkleinert.

Der deutsche Buchholzschnitt im 15. Jahrhundert

Literatur: Abgesehen von den umfangreichen Verzeichnissen der im 15. Jahrhundert gedruckten Bücher (Inkunabeln), die zumeist wenig Rücksicht auf die Illustration nehmen, Schreiber, Manuel . . . Band V, VI.

Von einer Erfindung des Buchdrucks kann man eher reden als von einer Erfindung des Holzschnitts. Der Gedanke, der das Buchwesen um die Mitte des 15. Jahrhunderts von Grund aus umgestaltete und ein Hilfsmittel des neuen Geisteslebens schuf, wenn anders man nicht vorzieht, zu sagen, daß der neue Geist sich dies Hilfsmittel schuf, dieser Gedanke betrifft nicht das Drucken von Text, sondern das Zusammenfügen einzelner »beweglicher« Lettern zum Schriftsatz.

Man hat viel über diese Erfindung gestritten. Von Holland (Haarlem) und Avignon aus wurden lokalpatriotische Versuche gemacht, die Ehre dem Mittelrheine zu nehmen. Es steht aber fest, daß 1454 zu Mainz zwei Indulgenzbrieft mit beweglichen Lettern gedruckt wurden, daß ebendort vor dem August 1456 die berühmte 42zeilige Bibel fertig war und daß dies die ersten Leistungen sind.

In der ruhmreichen Jugendzeit der Typographie dachte man nicht an Illustration. Erst um 1470 wurde ein Bund zwischen Buch- und Bildruck geschlossen und der Holzschnitt dem Typensatz eingefügt. Vereinzelt Versuche, den Kupferstich in das Buch aufzunehmen (in Florenz), hatten keine Folge. Die technischen Schwierigkeiten, die sich einer Vereinigung von Hochdruck und Tiefdruck entgegenstellen, haben allerdings nicht gehindert, daß im 17. und 18. Jahrhundert der Kupferstich den Holzschnitt fast ganz aus dem Buche verdrängte. Für die Zeit zwischen 1470 und 1550 triumphiert aber die natürliche Harmonie zwischen Holzschnitt und Letterndruck. Und im 19. Jahrhundert wurde das Bündnis erneuert.

Der Holzschnitt um 1470 erschien gewöhnlich farbig, nämlich nachträglich mit der Hand koloriert. Im Buchdruckbetrieb, der modernem Maschinenwesen zustrebte, mußte die Kolorierung als zeitraubend und unökonomisch, als ein störender Fremdkörper empfunden werden. Der Buchholzschnitt suchte sich von dem Rudiment der Farbigkeit zu befreien. Charakteristisch erscheint, daß der italienische Holzschnitt, der eigentlich erst im Buch und mit dem Buch erblühte, minder schwer mit Farbigkeit belastet erscheint als die deutsche Illustration.

Zwischen 1470 und 1490 wurden in Deutschland Bücher mit kolorierten Holzschnitten mit Mühe und hohen Kosten hergestellt und höher bewertet als solche mit unbemalten Bildern. Heute aber spricht der Liebhaber beglückt von einem Drucke, der dem Schicksal der Kolorierung entgangen sei, und bezahlt den »Mangel« extra. Nicht mit Unrecht. Je mehr der Holzschnitt zeichnerisch und schnittechnisch sich verfeinerte, desto deutlicher wurde die traditionelle Farbe als überflüssig, schädlich und stilwidrig erkannt.

Mit der Einfügung von Holzschnittillustrationen in die mit beweglichen Typen gedruckten Bücher ging ein Bamberger, Albrecht Pfister, fast um ein volles Jahrzehnt allen andern Druckern in Deutschland und in andern Ländern voraus. Dies ist um so merkwürdiger, als die fränkische Stadt sonst weder als Druckort noch allgemein als Kunststätte hervorragt. Die ehrwürdigen Denkmäler aus Pfisters Presse, die zu den größten Seltenheiten gehören, sind Boners »Edelstein«, eine Sammlung deutscher Fabeln in zwei Ausgaben, von denen die eine 1461 datiert ist — das Buch der vier Historien von Joseph, Daniel, Esther und Judith, datiert 1462 — die Biblia pauperum in einer lateinischen und in zwei deutschen Ausgaben — der Rechtsstreit des Menschen mit dem Tode (Der Ackermann von Böhmen), von welchem Buch das Kupferstichkabinett ein Exemplar besitzt.

Im ganzen verwendete Pfister vier Illustrationsreihen, etwa 200 Stöcke. Sein Ruhm beruht nur auf der unbestrittenen Priorität. An Qualität stehen seine Illustrationen keineswegs hoch und tiefer als etwa gleichaltrige Blockbücher.

Seit 1470 etwa wurden an vielen Druckstätten mit Holzschnitten ausgestattete, typographisch gedruckte Bücher ausgegeben. Das Verfahren war rasch verbreitet worden. Deutsche führten allenthalben die Kunst des Letterndrucks ein und regten die Illustration an, wenn auch in einem Lande mit so hoch entwickelter Kunstübung wie in Italien die Zeichner sehr bald dem importierten Verfahren den nationalen Formencharakter aufprägten.



Abb. 8. Aus dem Buch *Der Rechtsstreit des Menschen mit dem Tode*. Bamberg um 1460. Verkleinert.

Wie das gedruckte Buch ein neues, unvergleichlich tüchtiges Mittel wurde, Gedanken weithin auszustreuen und Gedanken zu tauschen, somit eine einheitliche Kultur über geographische und politische Grenzen zu breiten, so wirkte

der Holzschnitt ähnliches im Bildlichen. Namentlich über die Alpengrenze ging die Wirkung hinüber und herüber. Wenn die Deutschen zeitlich etwas voraus waren, und der Holzschnitt in deutschen Landen, fester und tiefer wurzelnd, eine reichere Vergangenheit aufzuweisen hatte, so konnte Italien, das Land in seiner Frührenaissanceblüte, das Empfangene mit Gegengaben beantworten. Italienische Bücher mit den Texten der Klassiker und der italienischen Autoren (Terenz, Boccaccio) wurden bald in Deutschland übersetzt. Es konnte nicht ausbleiben, daß die italienische Kunst das deutsche Buchwesen und den deutschen Holzschnitt berührte.

In Augsburg und Ulm, wo sich zwischen 1470 und 1500 auf vielen Gebieten eine frische Kunstübung entfaltete, wird die reichste Produktion illustrierter Druckwerke beobachtet. Der schwäbische Stamm betätigte mindestens in dieser Periode leichter und formsicherer als die übrigen deutschen Stämme seine Freude an bildlicher Erzählung. Wenn wir die damals blühende Ulmer Holzskulptur aus kärglichen Resten rekonstruieren, wenn von der Augsburger Malkunst des 15. Jahrhunderts, die wir uns als eine fruchtbare zu denken haben, nicht eben viel erhalten ist, so sind die Erzeugnisse der Buchdruckpressen in lückenloser Reihe unversehrt bewahrt, so daß wir die Entwicklung fast Jahr für Jahr verfolgen können. Für den Historiker gewinnt damit die unscheinbare Monumentenklasse an Bedeutung und füllt einigermaßen eine Lücke aus, die durch die Bilderstürme entstanden ist.

An Quantität ist Augsburg weit voraus. Zwischen 1465 und 1500 werden hier 360 deutsche Bücher gezählt gegen 70 in Straßburg und 65 in Nürnberg.

Die Holzschnittillustration scheint der Drucker Günther Zainer in Augsburg eingeführt zu haben. Er kam 1471 aus Reutlingen, wo er seit 1468 gedruckt hatte. Die Augsburger »Briefmaler«, die Einzelholzschnitte und vielleicht Blockbücher hergestellt hatten, machten dem Reutlinger Drucker Schwierigkeiten und wollten ihm verbieten, Holzschnitte zu drucken. Man sieht, daß der Bildruck Sache der »Briefmaler«, nicht der Buchdrucker war. Es kam ein Ausgleich zustande, und Zainer verpflichtete sich, die in Augsburg tätigen Briefmaler zu beschäftigen. Der Streit darf wohl als typisch betrachtet werden. Günther Zainer starb schon 1478.

Ziemlich gleichzeitig mit Zainer setzte Jodocus Pflanzmann in Augsburg ein mit dem denkwürdigen Versuch einer illustrierten deutschen Bibel, die als die erste deutsche Bilderbibel gezählt wird, vielleicht mit Unrecht, da Zainers

Bibel mit Figureninitialen möglicherweise etwas früher erschienen.

In dem knappen Jahrzehnt seiner Augsburger Wirksamkeit hat Günther Zainer an 100 Bücher herausgegeben, darunter etwa 20 mit Holzschnitten. Man kann diese Bücher, wie überhaupt die Bücher dieser Periode, in drei Gruppen ordnen:

1. solche, deren Bildschmuck in Handschriftenzeichnung oder in Blockbuchform einigermaßen feststand;
2. solche, deren Illustration nach italienischer Vorlage gestaltet wurde;
3. solche, deren Bildschmuck neu zu gestalten war.

Für den, der die Geschichte des deutschen Holzschnitts verfolgt, ist die dritte Gruppe die aufschlußreichste.

Zainers erstes datiertes Buch mit Holzschnitten stammt aus dem Jahre 1471 und ist eine deutsche Übersetzung der »Legenda aurea«. Jede der vielen Heiligenlegenden ist mit einem Holzschnitt ausgestattet. Die annähernd quadratischen, etwa 5 cm hohen Bilder sind mit einer Doppellinie umrahmt. Die kurzen Figuren, die etwas Heiteres und Kindliches an sich haben, fügen sich bequem in den Raum. Die Arbeit kommt mit geringen Mitteln rasch zum Ziel. Die Körperlichkeit ist ganz leicht mit einigen Parallelen angedeutet. Diese Schraffierung ist weder dicht noch regelmäßig. Die kräftigen Umrißlinien sind von den zarteren Schraffierlinien unterschieden. Die Falten der Gewandung stoßen eckig aufeinander. Der schmiegsame unsystematische Strich ist allen Illustrationen Zainers, ja allen süddeutschen Schnitten dieser Stufe eigentümlich. Individualitäten von Zeichnern festzustellen, dürfte schwierig, wenn nicht unmöglich sein. In gewissem Sinne treten die den Namen nach bekannten Drucker für ihre namenlosen Zeichner ein.

Abgesehen von den Illustrationsfolgen sind die deutschen Bücher dieser Stufe zwar noch nicht mit eigentlichen Titelblättern geschmückt (der Drucker, Ort und Zeit sind, wenn überhaupt, in einer Note am Ende des Buches, dem sog. Kolophon, genannt), wohl aber zuweilen mit rahmenden Ranken auf der ersten Seite, mit ornamental ausgestatteten oder auch figürlich gezierten großen Anfangsbuchstaben und mit Druckerzeichen (Signeten) am Schlusse.

Johann Bämmler, der 1472 in Augsburg zu drucken begann, scheint in guten Beziehungen zu Zainer gestanden zu haben und setzte nach 1478 dessen Tätigkeit fort.

Von den Drucken Zainers besitzt das Kupferstichkabinett Ingold »dz guldin spil« (1472) mit schlecht kolo-

rierten Holzschnitten und eine Ausgabe des »Belial« aus demselben Jahre. Bämaler ist mit drei Büchern von 1474 vertreten, den »Sieben Todsünden«, »den bom der gesipten fruntschaft« und einem »Plenarium«, sowie mit dem Spiegel des menschlichen Lebens von 1479.

Eine eher selbständige Stellung als Bämaler scheint Anton Sorg einzunehmen, der seit 1476 druckte. Sein »Boccaccio, von den berühmten Frauen« (1479), »Mandevilla, Reise nach Jerusalem« in deutscher Bearbeitung (1481), seine Ausgabe von Richenthals »Konstanzer Konzil« mit verhältnismäßig großen Holzschnitten und Susos »Buch das der Seußē heißt« (1482) zeigen gegen die Holzschnitte in Zainers Drucken Illustrationen von dreisterer Haltung.

Man vermag in dem reichen Material der Augsburger Illustration zwischen 1470 und 1500 zu verfolgen, wie die Zeichner die einfachsten Kompositionen und die klaren Silhouetten der ersten Buchholzschnitte allmählich verlassen und zu einer malerisch freieren Behandlung übergehen.

Bedeutung für die Entwicklung der Augsburger Buchillustration gewannen Hans Schönsperger der Ältere, der schon 1481 seine Tätigkeit begann, dessen beste Leistungen aber einer späteren Periode angehören, und Erhard Ratdolt, der 1486 nach Augsburg kam. Ratdolt hatte, ehe er in seine Vaterstadt zurückkehrte, zehn Jahre in Venedig gearbeitet. In seiner Tätigkeit wird, wie sonst nirgends, die Wechselwirkung deutschen und italienischen Wesens auf dem Felde der Buchkunst offenbar. Wie er unter den ersten in Venedig die deutsche Kunst einführte, profitierte er von dem Formensinn des Südens, wurde anspruchsvoll in bezug auf das Ganze des Buches, auf die Harmonie zwischen Type und Bildschmuck. Augsburg wurde auch auf andern Kunstgebieten, z. B. in Baukunst und Ornamentik, die Pforte für Anregungen aus Italien. Ratdolts Spezialität wurden gegen 1500 die Meßbücher (Missalien und Breviarien) für alle möglichen süddeutschen Orte (Konstanz, Passau, Regensburg, Freising). Er gewann zu Anfang des 16. Jahrhunderts die besten jüngeren Augsburger Kräfte (Burgkmaier, Breu) für seine Presse und regte den Farbendruck, das Drucken von mehreren Platten, an (s. darüber in dem Kapitel über den Farbendruck unten).

Wie Ulm im 15. Jahrhundert der Hauptort schwäbischer Kunstübung war — erst im 16. Jahrhundert trat Augsburg die Herrschaft an —, so zeigt die Ulmer Illustration gleich bei ihrem Einsetzen, bald nach 1470, auffällige Überlegenheit. Überall in Deutschland, so in Lübeck, Basel, Nürnberg, Mainz, greift früher oder später zwischen 1470

und 1500 ein Zeichner mit individuellen Eigenschaften unvermittelt in den konventionellen Betrieb der handwerklichen Illustration ein (wir werden dieses Einsetzen mehrfach zu betonen haben). Nirgends ist dieser Vorgang so früh wie in Ulm zu beobachten. Der Zeichner, der die deutsche und lateinische Ausgabe von Boccaccios »de claris

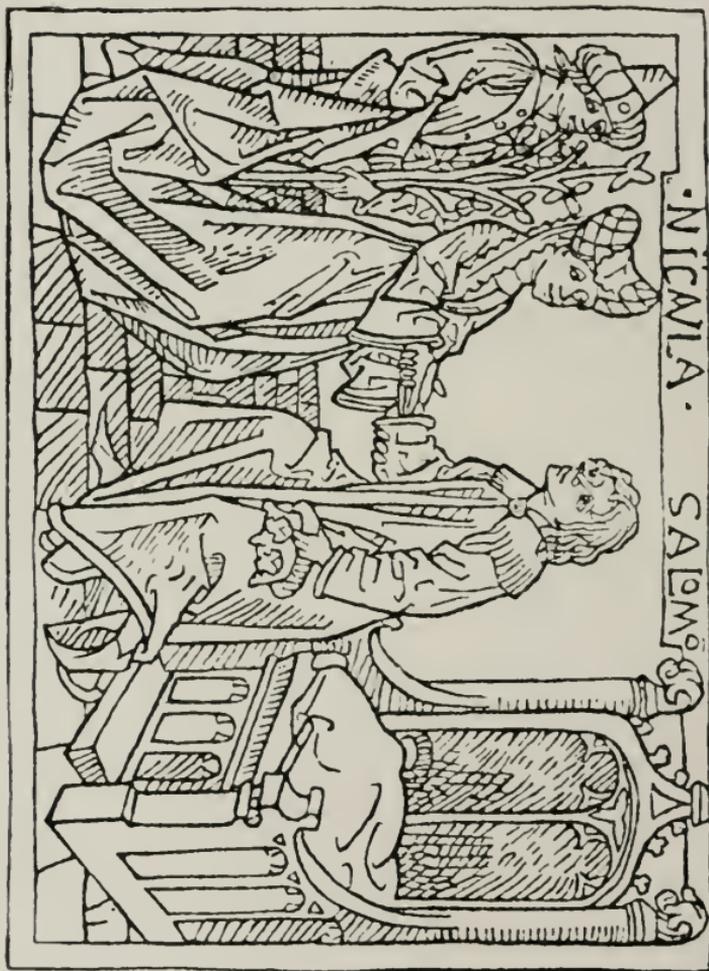


Abb. 9. Aus dem Buch Boccaccio, de claris mulieribus. Ulm, 1473.

mulieribus« (1473) illustriert hat, zeigt ein Profil, das auf dieser Stufe höchst persönlich wirkt. Charakteristisch ist der Versuch, die Mitwirkung eines der wenigen bekannten Zeichner dieser Periode, des Kupferstechers, den wir den Meister des Hausbuchs nennen, in der Ulmer Illustration nachzuweisen, wenn ich auch nicht glaube, daß dieser Versuch gelungen ist.

Der Drucker des Boccaccio und anderer Holzschnitt-

bücher ist Johannes Zainer, der vermutlich ein Bruder des in Augsburg tätigen Günther war. Durch diese Verwandtschaft wurden Fäden zwischen den Betrieben hier und dort gesponnen. In Augsburg tauchen einige Illustrationen auf, die den Ulmern stilistisch ähneln.

Der Zeichner des »Boccaccio«, wohl derselbe, der um

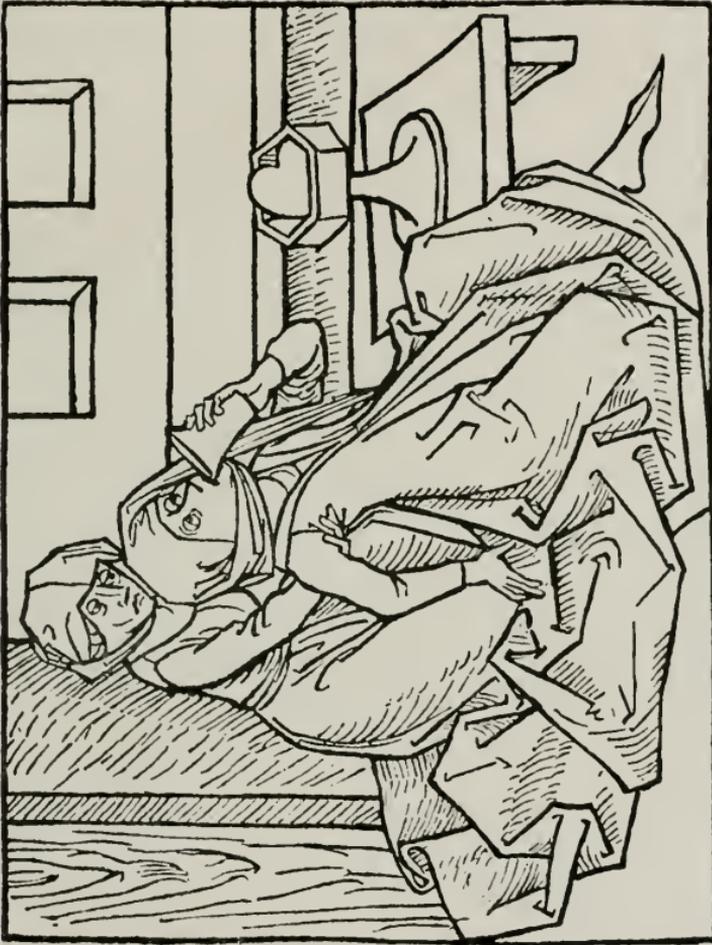


Abb. 10. Aus dem Buch *Historie der Sigismunda*. Ulm um 1477.

1476 eine Aesop-Ausgabe sehr reich illustrierte, scheint durch die Aufgaben zur Entfaltung seiner Kräfte angeregt und von der Tradition, die im religiösen Bilderkreis fesselnder wirkte, gelöst worden zu sein.

Die mannigfaltigen, teilweise dramatisch bewegten Gruppen sind mit lebhaftem Temperament und gefälliger Leichtigkeit gestaltet. Die Linie ist reich bewegt, weit ausdrucksvoller und fähiger Stoffliches, Plastisches und Indivi-

duelles anzudeuten, als die Linie der gleichzeitigen Augsburger Holzschnitte. Alles, was anderswo zu dieser Zeit gezeichnet oder doch im Schnitt zur Erscheinung gebracht wurde, sieht neben diesen Ulmer Blättern steif und spröde aus. Die Linien der Schraffierung wölben sich leicht und drücken so das Körperliche besser aus als die starren Parallelen in den Augsburger Holzschnitten. Die Zierlichkeit und Schlankheit der Figuren sind der Zeitstufe eigentümlich.

In den 80er Jahren vermochte die Ulmer Illustration den Vorsprung zu wahren. Namentlich in den Dinckmutschen Ausgaben, z. B. der Lirarschen Chronik (1485?) und dem Eunuchen des Terenz (1486), ist eine freie muntere Zeichnung, die Landschaftliches und Räumliches bewältigt, zu finden.

Die westdeutschen Druckstätten Basel und Straßburg, zwischen denen Beziehungen zu beobachten sind, stehen im Beginn erheblich hinter Ulm zurück. Basel, wo 1460 die Universität begründet worden war, scheint fähig gewesen zu sein, fremde Kräfte an sich zu ziehen. Die illustrierten Baseler Bücher zwischen 1475 und 1485 sind recht unbedeutend und zeigen keinen landschaftlich scharf ausgeprägten Charakter.

In Basel stoßen wir auf einen Drucker, der ausnahmsweise mit gutem Recht für die Holzschnitte seiner Ausgaben verantwortlich gemacht werden darf. Leonhard Ysenhut wird nämlich in den Baseler Urkunden »Briefdrucker«, »Heiligendrucker«, »Maler«, »Briefmaler«, »Heiligenmaler«, »Kartenmaler« und »Impressor« genannt. In diesem Falle scheint also der Verfertiger von Holzschnitten auch eine Letternpresse eingerichtet zu haben, während gewöhnlich die Zeichner den Typographen dienstbar wurden.

Um 1492 setzt in der Baseler Illustration eine persönliche Kraft ein, die ihre Wurzeln teils in Nürnberger, teils in Schongauers Schulung zu haben scheint. Da ich glaube, daß niemand anders als Albrecht Dürer, der um diese Zeit in Basel nachweisbar ist, den überraschenden Aufschwung hervorgebracht hat, habe ich von den besten Illustrationswerken, die im 15. Jahrhundert hier erschienen, erst weiter unten zu sprechen, dort, wo ich Dürers Kunst im Zusammenhange darstellen werde.

In Straßburg geben die Verleger Kistler, Hupfuff und Knoblochtrzer eine beträchtliche Zahl illustrierter Bücher heraus. Einen leicht kenntlichen Lokalstil findet man in den Ausgaben Johann Grüningers seit 1494 etwa. Eher schnittechnische Eigenschaften, dunkle Gesamthaltung mit sehr dichten Parallellagen, als Besonderheiten der Formensprache oder Erfindung, eine spröde und selbst manierierte

Arbeitsweise sind dem sog. Grüninger-Illustrator eigentümlich. Vielleicht haben eher die Formschneider als die Zeichner den Stil bestimmt, indem sie sich bemühten, mit fleißiger Schraffierarbeit die weißen Flächen zu überwinden, die Wirkung der Linie einzuschränken. Der Stilinstinkt des Holzschnittzeichners ist schwach entwickelt. Die Straßburger Holzschnitte sind zu ausführlich und detailreich. Mag sein, daß im Kupferstich geschulte Kräfte — wir sind im Lande Martin Schongauers — sich beteiligten, wenn anders nicht das Material dieser Formschnitte Metall



Abb. 11. Aus dem Buch Boetii de consolatione Philosophie.
Straßburg, 1501.

ist, so daß die technischen Eigenschaften sich aus dem Stoff erklären. Gerade im südwestlichen Teile Deutschlands (und in Frankreich) blühte auch später (um 1520) der Metallschnitt.

Grüninger setzte seine fruchtbare Tätigkeit bis 1531 fort. Eines der ersten Werke, in dem sich der Grüninger-Stil reich entfaltet, sind die Terenz-Bilder, die 1496 erschienen.

Am Mittelrhein, wo der Buchdruck seine Geburtsstätte hatte, ist die Illustration recht spärlich, doch erscheinen hier vereinzelte Werke, die durch Originalität und Freiheit der Gestaltung auffallen. Beachtung gefunden hat ein undatiertes, vermutlich um 1480 bei Petrus Drach in Speier erschienener Druck »Spiegel menschlicher behaltnis«, weil man in den lebhaften und dreisten Holzschnitten die aus Kupferstichen und Gemälden bekannte

persönliche Art des Hausbuchmeisters herausleuchten zu sehen glaubte. Da als Heimat dieses Meisters, auch abgesehen von dieser Beobachtung, mit guten Gründen der Mittelrhein angenommen wird, erschien seine Mitarbeit an der Illustration des Speierer Druckes recht glaubhaft. Der Wert dieser Beobachtung wurde aber bald in Frage gestellt



Abb. 12. Aus dem Spiegel menschlicher behaltnis. Speier um 1480.

durch weit ausgreifende Kombinationen, durch die eine lange Reihe anderer Holzchnittwerke, im besonderen die besten in Ulm erschienenen Folgen dem Hausbuchmeister zugeschrieben wurden. Da die Holzchnittausführung der Ausprägung individuellen Wesens entgegenwirkt, sind solche Bestimmungen mit gesteigerter Skepsis aufzunehmen.

Zu Mainz 1486 erschien Bernhard von Breydenbachs Bericht über eine Pilgerfahrt nach Jerusalem mit Holz-

schnitten, die das Zeitniveau überragen. Ein jungfräuliches Thema und das Eingreifen eines im Holzschnitt unzüftigen Meisters — der Utrechter Maler Erhard Reuwich, der Reisebegleiter Breydenbachs, der als »Drucker« genannt wird, hat die Aufnahme der fremden Städte, der Trachten und Tiere gemacht, wenn nicht selbst die Holzstöcke gezeichnet —: diese glückliche Konstellation hat etwas erregend Lebensvolles entstehen lassen. Der junge wissenschaftliche Entdeckergeist, der in Reuwich lebte, kann uns nicht mehr belehren, wohl aber mit Märchen- und Abenteuerreiz fesseln.

Der blitzartig zuckende Strich hält etwas von der eiligen Reiseskizze fest. Epochemachend in der Geschichte der Buchausstattung ist das ganzseitige Titelbild, mit üppigem spätgotischem Formenreichtum gestaltet, mit einer Wapphalterin in der Mitte. Das unter ungewöhnlichen Bedingungen entstandene Buch machte tiefer Eindruck und wirkte namentlich auf die Nürnberger Produktion.

Langsam und durchaus nicht so glänzend wie in den schwäbischen Hauptstädten setzt die Illustration in Nürnberg ein. Wohl erschien schon 1472 bei Johann Sensenschmidt eine deutsche Bibel, die ähnlich wie die etwa gleichzeitige Augsburger, die Zainer herausgab, mit figürlichen Anfangsbuchstaben ausgestattet ist: ein bedenkliches Zeichen aber für den allgemeinen Stand der Nürnberger Produktion kann darin gesehen werden, daß Anton Koberger, als er 1483 Bibelillustrationen brauchte, sich nicht an heimische Kräfte wandte, sondern sich der Stöcke der einige Jahre früher erschienenen berühmten Kölner Bibel bediente. Das 1488 bei Koberger herausgebrachte »Heiligen-



Abb. 13. Aus der Chronick der Sassen. Mainz, 1492. Ausschnitt.

leben« enthält Holzschnitte, die einigermaßen an gleichzeitige Ulmer Arbeiten erinnern. Um diese Zeit hatte sich der Verleger bereits zu ferneren Unternehmungen mit den besten Nürnberger Malern — vorsichtiger ausgedrückt mit der tüchtigsten fränkischen Werkstatt, aus der Altarwerke mit Holzschnitzerei und Bildschmuck hervorgingen — in Ver-



Abb. 14. Aus Breydenbachs Pilgerfahrt nach Jerusalem. Mainz, 1486. Ausschnitt.

bindung gesetzt. Urkundlich steht fest, daß durch Vertrag vom 29. Dezember 1491 die Illustration der Schedelschen Weltchronik, die in lateinischer Ausgabe am 12. Juli 1493 erschien, an Michel Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurf, der ein Stiefsohn und Werkstattgenosse Wolgemuts war, vergeben wurde. Ersichtlich ist der Schmuck des 1491 erschienenen »Schatzbehalters« und schon das Titelblatt der



Abb. 15. Aus dem Schatzbehalter. Nürnberg, 1491. Ausschnitt.

1484 gedruckten »Reformation der Stadt Nürnberg« in Wolgemuts Werkstatt entstanden.

Das erste Mal in der Geschichte der Buchillustration treten Persönlichkeiten auf, die einigermaßen durch ihre



Abb. 10. Aus der Schedelschen Weltchronik. Nürnberg, 1493.

Betätigung auf Nachbargebieten bekannt sind. Wie es der Forschung bisher nicht gelungen ist, trotz energischer Bemühung im Malwerk aus der Wolgemut-Werkstatt die Hände scharf zu unterscheiden, insbesondere den Anteil Pleydenwurfs abzugrenzen, so ist auch im Holzschnittwerk die Teilung nicht vollkommen gelungen.

Von vornherein muß angenommen werden, daß Wolgemut als der Werkstattleiter die entscheidende Kraft gewesen ist, dem wir die Gruppe der besten Arbeiten zuzuschreiben haben. Dies um so mehr, als Neudörfer von Wol-



Abb. 17. Aus der Lübecker Bibel, 1494. Ausschnitt.

gemut ausdrücklich als von dem Maler und »Reißer«, d. h. Holzschnittzeichner spricht.

Der Umfang der Chronikillustration ist beispiellos. An 2000 Bilder werden gezählt. Den Formschneidern fiel die schwere Aufgabe zu, den sozusagen gehetzten Strich zu schneiden. Von Ökonomie und weiser Beschränkung ist

nichts zu merken. Man fühlt, daß die Grenzen durch die Maler, die im Holzschnitt unzüchtig waren, verrückt werden, daß wilde fahrig Züge, Kreuzschraffierungen, die dem Holzschnitt nicht stilgerecht sind, zur Anwendung kommen. Die Wirkung ist oft kraus, wirr, entbehrt der Nettigkeit, Ruhe und klaren, eindrucksvollen Silhouette. Von einschneidender Bedeutung ist dieser für die Zeitstufe typische



Abb. 18. Aus dem Lübecker Totentanz.
Der Bauer. 1489. Nürnberg, G. M.

wurde, aber wir lernen hier immerhin das Fundament seiner Kunst, die Tradition, in der er aufwuchs, die tägliche Nahrung seiner Jugend, das Niveau, über das er sich hob, kennen. Dies aber ist um so erwünschter, als Dürers Anfänge auf dem Felde der Buchillustration problematisch sind oder eher im Streite der Kunstforscher problematisch geworden sind. In der Darstellung der Dürerschen Kunst werde ich auf die Nürnberger Illustration in der Zeit zwischen 1480 und 1490 zurückkommen.

Im Nordwesten und Norden Deutschlands sind als Stätten frühen Buchdrucks Köln und Lübeck von Bedeutung. Die kölnische Malkunst hat ihre Blüte in einer

Einbruch der Maler. Und da Wolgemut kein großer Maler war, werden wir eher veranlaßt, über den Verlust stilstrenger Primitivität zu klagen, als die Errungenschaft zu begrüßen.

Wie von Wolgemut hauptsächlich deshalb gesprochen wird, weil Dürer ihn als seinen Meister bezeichnet hat, so betrachten wir die Holzschnitte der Schedelschen Chronik mit gesteigertem Interesse, weil Dürer zwischen 1486 und 1490 in Wolgemuts Werkstatt als Lehrling tätig gewesen ist. Allerdings war Dürer nicht mehr in Nürnberg, als mit der Illustration der Chronik begonnen

Zeit getrieben, da es noch keine Buchillustration gab, und nach 1470 ist die Kunst der niederrheinischen Hauptstadt, soweit wir nach den Gemälden urteilen können, in Abhängigkeit von den Niederlanden. Die Buchillustration in Köln setzt recht bescheiden ein, um 1474. Die ersten Drucker kamen vom Mittelrhein und brachten von dorthier Stilgewohnheiten mit. Überraschend, ohne deutlichen Zusammenhang mit dem

Früheren, wirkt der reiche Schmuck der berühmten »Kölner Bibel« (im Verlage von Quentel, der aber nicht der Drucker ist). Das stattliche Werk mit vielen verhältnismäßig großen Holzschnitten ist nicht datiert, wird aber mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1479 gesetzt. Der Stil dieser Bibelbilder unterscheidet sich so scharf von dem allgemeinen deutschen Stil dieser Zeit, daß Anregungen von außerhalb vermutet werden. Man sucht zunächst in den Niederlanden nach der Quelle, findet aber eher Zusammenhänge mit der französischen



Abb. 19. Aus dem Lübecker Totentanz.
Der Tod. 1480. Nürnberg, G. M.

Illustration. Die Zeichnung ist auffällig schematisch und von trockener Sicherheit. Das Stoffliche (Wasser, Mauerwerk) wird regelmäßig durch ein System kurzer Striche ausgedrückt. Die kluge Überlegtheit der Strichführung entspricht der kühlen Klarheit der Erzählung.

Ähnlich wie in Köln zeichnet sich in Lübeck eine illustrierte Bibel ab von dem Grunde des allgemeinen Illustrationsbetriebes, nämlich die bei Stephan Arndes 1494 erschienene Ausgabe. Wenn aber die Kölner Bibel durch Formkultur überrascht, berührt die Lübecker mit der Kraft, die von einer starken Persönlichkeit ausgeht. Man hat mit einigem Recht die Lübecker Bibel als das schönste illu-

strierte deutsche Buch des 15. Jahrhunderts gepriesen. Die Holzschnitte verschlechtern sich gegen Ende des Werkes und sind nicht von einer Hand. Der Hauptzeichner des Buches zeigt ein scharf geprägtes Profil, ein kühnes, selbstbewußtes Wesen und hat die allgemeine spitzige Zierlichkeit



Abb. 20. Aus dem Terenz. Lyon, 1493. Ausschnitt.

der Periode überwunden. Soweit wir Lübecker Verhältnisse und das Kunstniveau der Hansestadt kennen, erscheint der Bibelzeichner wie ein Fremder. Als ein zweites Werk von seiner Hand, das auch in Lübeck erschienen ist, gilt mit Recht der Totentanz, ein überaus selten gewordenes kleines Buch von 1489. Sonst aber bietet die Lübecker Illustration weder Gleichwertiges noch Gleichartiges. Dagegen

taucht ein mindestens nahe verwandter Stil in Lyon auf, in einer Terenz-Ausgabe (1493). Viel Wahrscheinlichkeit hat die Vermutung für sich, daß ein holländischer Maler bei kürzerem Aufenthalt in Lübeck die männlichen und charaktervollen Holzschnitte der Bibel gezeichnet habe. Die Kompositionen sind frei, mit kühner Gestaltung des Räumlichen und des Landschaftlichen, die Figuren untermischt mit scharf geprägten Männerköpfen. Die Strichführung mit dichter, lebendiger Schraffierung schafft plastische Klarheit und bildmäßige Geschlossenheit. Eine trotzige Größe in der Auffassung und Formgestaltung ist kaum erklärlich und hat zu der seltsamen Hypothese geführt, der Zeichner müßte in Italien gelernt haben.

Albrecht Dürer

Literatur: Aus der überaus großen Zahl von Büchern und Aufsätzen, die sich mit Dürer beschäftigen, hebe ich als die besten kritischen Verzeichnisse der Holzschnitte heraus: Hausmann, A. D. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte . . . (Hannover, 1861). – Dodgson, Catalogue of early German woodcuts in the British Museum I, S. 250 (London 1903). Natürlich findet man in den umfassenden Dürer-Büchern von Thausing, A. Springer und Wölflin Aufklärendes auch über den Holzschnitt.

Beengt von mehr als einer Seite und im Innern gegen Widerstände unermüdlich kämpfend, hat Dürer am ehesten Vollkommenes in »gedruckter Kunst« geschaffen. Seine Kupferstiche und Holzschnitte braucht der Historiker nicht mit Hinweis auf Ort und Zeit der Entstehung zu rechtfertigen. Nicht allein ökonomische, politische und religiöse Verhältnisse stellten sich seinem zähen Streben, ein Maler zu werden gleich den italienischen Renaissancemalern entgegen, sondern auch Hindernisse, die aus der individuellen Begabung aufstiegen. Die deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hat sich im allgemeinen am glücklichsten und natürlichsten im Holzschnitt und Kupferstich ausgesprochen. Die großen deutschen Meister wurden fast alle sowohl durch das, was ihnen mangelte, wie durch das, was sie besaßen, gehindert, gute Maler zu werden.

Dürer kam 1471 zur Welt als der Sohn eines Nürnberger Goldschmieds und lernte das väterliche Handwerk, bis daß ihn die Lust zur Malerei in die Werkstatt Michel Wolgemuts zog. 1486 bis 1490 lernte er bei Wolgemut und gewöhnte sich daran, in der Buchillustration, dem Zeichnen von Holzschnitten, eine natürliche und lohnende Berufstätigkeit des Malers zu sehen. Es gibt eine Reihe von Holzschnitten, die aus Wolgemuts Werkstatt hervorgingen gerade in der Zeit, als der junge Dürer dort war. Wahrscheinlich wurde schon damals am »Schatzbehälter«, der 1491 erschien, gearbeitet. Koberger, der tüchtigste Nürnberger Drucker, war Dürers Pate. Daß der lebhafteste, lernbegierigste

und erfindungsreiche Geist des Knaben unter all den Diensten, zu denen die Lehrlingschaft ihn verpflichtete, am liebsten der raschen Gestaltung der Holzschnitte sein Interesse zugewandt, daß er sich gerade auf diesem Gebiet anstellig, frühreif und als brauchbarer Gehilfe erwiesen habe, ist von vornherein anzunehmen. Dieses oder jenes Bildchen in Nürnberger Drucken aus der Zeit zwischen 1486 und 1490 ist für Dürer in Anspruch genommen worden. Doch stellen sich der Aussonderung seines Anteils Schwierigkeiten entgegen, da die individuelle Eigenart noch schwach entwickelt ist, und die Holzschnittausführung einen gleichmachenden Schleier über die Formen legt. Gewiß ist, daß, abgesehen von Schongauers Kupferstichen, für die Ausbildung des jungen Dürer nichts so stark bestimmend wirkte wie die illustrierten Bücher, namentlich die in Ulm erschienenen.

Als Dürer 1490 die Heimat verließ, um draußen als Geselle sich zu betätigen, konnte er hoffen, als Illustrator, als Holzschnittzeichner am leichtesten vorwärts zu kommen, zumal da in jenen Jahren ein gewaltiges Bedürfnis nach illustrierten Büchern rasche Befriedigung verlangte. Gewiß dachte er auch an die vornehmere Übung des Kupferstiches. Aber die Nürnberger Tradition und Lehre war seiner Ausbildung auf diesem Felde nicht günstig gewesen. Er fühlte, wie viel er bei Martin Schongauer noch hätte gewinnen können. Vielleicht zog er nach dem Westen, um bei Schongauer zu lernen. Als er aber 1491 nach Kolmar kam, fand er den berühmten Kupferstecher nicht mehr unter den Lebenden.

Eine vollkommene Übersicht über den Inhalt der vier Wanderjahre besitzen wir nicht. Gewiß ist, daß der Geselle in Basel und in Straßburg tätig war, also in zwei Städten, wo das Buchgewerbe, in starkem Aufschwunge, neue Aufgaben bot und, weit mehr als die Altarfabrikation, geeignet war, dem tatkräftigen Geist des jungen Dürer ein Arbeitsfeld zu bieten. Ein in Basel 1492 zum erstenmal gedruckter Holzschnitt, ein Hieronymus in der Studierstube, ist glücklicherweise als sein Werk beglaubigt, da auf der Rückseite des im Baseler Museum erhaltenen Stockes sein Name mit Angabe des Geburtsorts, von seiner Hand geschrieben, entdeckt worden ist. Alles, was sonst an Illustrationen als Dürers Arbeit aus der Baseler Periode in Betracht kommt, ist noch immer Gegenstand gelehrten Streites. Die Lage ist so: ein hochbegabter Zeichner setzt plötzlich in Büchern ein, die in Basel 1493 und 1494 erscheinen. Der »Ritter von Thurn« (1493) und das »Narrenschiff« (1494) offenbaren eine Leichtigkeit und Freiheit der Erfindung, einen Reichtum an

Bewegungsmotiven, eine Formensprache, zu der Vorstufen in der älteren Baseler durchaus nicht, wohl aber in der Nürnberger Illustration zu finden sind. Dieser Stil ver-



Abb. 21. Albrecht Dürer. Aus Bränt, Narrenschiff, 1. Ausgabe, Basel, 1494.

schwindet aus Basel um 1494, taucht wenigstens in einem Holzschnitt zu Straßburg auf (1493 — Christus am Kreuz) und scheint nach 1495 in Nürnberg weiterzuleben. Durch viele Beobachtungen ist dieser Holzschnittstil mit Zeichnungen verbunden, die mit größerer oder geringerer Sicher-

heit dem jungen Dürer zugeschrieben worden sind. Man hat sich gesträubt, den Schluß zu ziehen, daß Dürer der Narrenschiffzeichner sei, und in verschiedener Weise einen Ausweg gesucht. Alle Bemühungen aber, eine Persönlichkeit neben Dürer zu stellen, sei es einen Lehrer, Schüler oder Mitschüler Dürers, sind mißlungen und haben in der Konsequenz zu absurden Ergebnissen geführt. Je reicher das Material an Holzschnitten und Zeichnungen wurde, das die vergleichende Stilkritik ausgehend von dem »Narrenschiff« zusammenfügte, um so fester schien die Monumentengruppe mit unbestreitbaren Teilen des Dürer-Werks zu verwachsen.

Ob dieser oder jener in Basel erschienene Holzschnitt von Dürer gezeichnet sei oder nicht, mag zweifelhaft bleiben und unerheblich sein, das wichtige Ergebnis aber, daß niemand anders als Dürer dem Baseler Holzschnitt entscheidenden Anstoß gegeben, und daß die unvergleichlich bewegliche Illustration, die überraschend im »Ritter von Thurn« sich offenbart, seine erste individuelle Leistung sei, muß mit allen Konsequenzen angenommen oder abgelehnt werden. Der Baseler Zeichner, wenn anders nicht Dürer, ist eine Kraft von tiefer Bedeutung, der eine Stellung im historischen Zusammenhange neben Dürer anzuweisen, schwere Pflicht wäre.

Wir wollen uns die erste Stufe der Dürerschen Kunst nicht rauben lassen und in den leichten, etwas lässigen, ein wenig manierten Zeichnungen der Tercenzstücke, deren Schnitt aus irgendeinem Grunde nicht ausgeführt wurde, die zum größten Teil nicht geschnitten im Baseler Museum bewahrt werden, sowie in den Illustrationen des »Narrenschiffs«, des »Ritters von Thurn« und einigen stilverwandten Blättern die unbefangene Jugendkunst des Meisters sehen, die erst um 1495 durch eine Erschütterung von Grund aus umgestaltet wurde.

Die zweite Stufe, die der »Apokalypse«, wird allgemein verstanden. Die nach Größe, Ausdruck und Ernst strebenden Schöpfungen, zu denen der Meister vermutlich nach einem Aufenthalt in Oberitalien (1495) ansetzte, werden in der populären Vorstellung als »Dürerisch«, und zwar als die Anfänge Dürers, empfunden. Nicht nur, daß sie durch das bekannte Monogramm als sein Eigentum bezeichnet sind, die Persönlichkeit offenbart sich auf dieser zweiten Stufe in scharfer Profilierung mit einer Willenskraft, die alles, was bisher in Deutschland entstanden war, daneben als klein, spielerisch und kindlich erscheinen läßt.

Im Frühjahr 1494 war Dürer nach Nürnberg zurückgekehrt, hatte geheiratet und sich als Meister selbständig

gemacht. Für Verleger oder Buchdrucker hat er von da an nur noch gelegentlich gearbeitet, er wurde für den größeren Teil des Holzschnittwerkes sein eigener Verleger, wohl auch sein eigener Drucker und bediente sich regelmäßig der bekannten Signatur, die nicht nur die Ehre der Erfindung ihm zu sichern, sondern im Sinne einer Handelsmarke zur Wahrung des Eigentumsrechtes bestimmt war. Seit 1497 etwa hat Dürer das Monogramm selten fortgelassen, und da viele Arbeiten datiert oder datierbar sind, verfolgen wir die Entwicklung des Meisters von diesem Zeitpunkt an mit erfreulicher Sicherheit. Das Hauptwerk seiner ersten Meisterschaft ist die Folge der Apokalypse, die 1498 als Ganzes in 15 Blättern herausgegeben wurde (B. 61—75, dann 1511 in zweiter Auflage mit einem neuen Titelblatt, B. 60). Schon äußerlich in dem ungewohnt großen Formate kündigt sich selbstbewußtes Streben und Bruch mit der Tradition an. Das spröde, der Versinnlichung sich widersetzen Thema ist rücksichtslos und gewaltsam bezwungen und mit unerbittlichem Ernst zu Ende gefühlt und gedacht. Während den etwa gleichzeitigen Kupferstichen und Malwerken das Ringen mit der Technik den Charakter mühsamer Sorgfalt gibt, offenbart sich die Seele des Meisters stürmisch und laut ausbrechend in der derben volkstümlichen Form des Holzschnitts. Die dem Inhalt, dem Ausdruck leidenschaftlich hingeebene Einbildungskraft des jugendlichen Meisters fand ein durchsichtiges Gefäß im Holzschnitt. Für die Zeit von 1498 ist der Holzschnitt weit mehr als der Kupferstich oder gar das Gemälde Träger der Dürerschen Kunst. Das ändert sich. Das gereifte, kühlere, geklärte Wesen der mittleren und späteren Zeit spricht sich reiner im Kupferstich aus, wengleich der Meister dem Holzschnitt nie ganz untreu geworden ist.

Gleichzeitig mit der Apokalypse begann Dürer mit einer Passionsfolge, der sogenannten Großen Passion, und zeichnete sieben Blätter (B. 6, 8—13). Als Ganzes erschien die Große Passion aber erst 1511 mit fünf hinzugefügten Holzschnitten (ausschließlich des Titels, B. 4, 5, 7, 14, 15). In dieser Folge hat man also die beiden Stufen beieinander und erfaßt am leichtesten, wie der Meister dieselbe Aufgabe um 1498 und um 1510 löste.

Sieben Einzelblätter schließen dem Format und dem Stil nach sich der Apokalypse an, darunter das Männerbad, das Martyrium der hl. Katharina und die besonders altertümliche Marter der Zehntausend (B. 128, 120, 117).

Neben diesen Arbeiten, in denen des Meisters Persönlichkeit mit schneidender Schärfe und mächtig über dem Zeitniveau sichtbar wird, gibt es eine Gruppe etwa gleichzeitiger



Abb. 22. Albrecht Dürer. Große Passion, Christus am Ölberg, B. 6.
Ausschnitt.

Nürnberg Holzschnitte, vor denen über Dürers Autorschaft diskutiert wird. Unbedeutender und minder persönlich als die Apokalypse, sind sie, wenn von Dürer, mit geringer Teilnahme im Auftrage geschaffen und mit einer Ausnahme nicht signiert.

Bei der Kritik dieser problematischen Dinge, nämlich der Holzschnitte der »Revelationes Brigittae« (Koberger, 1500), der Schrift von Celtes »quatuor libri amorum« (1502, hier zeigt ein Blatt, die Philosophie, das Dürer-Monogramm), der Holzschnitte in »Hroswite opera« (1501), darf nicht vergessen werden, daß durch die Daten das Erscheinen der Bücher, nicht aber die Entstehung der Holzschnitte festgelegt ist. Hier, wie sonst, kennen wir nur den Terminus ante quem und sind frei, eine frühere Entstehung anzunehmen. Die Diskussion über diese vergleichsweise lieblosen Arbeiten ist nicht unabhängig von dem Streit über die Baseler Holzschnitte. Und gerade der Umstand, daß der um 1493 in Basel auftretende Stil bald nach 1495 nach allgemeinem Urteil in Nürnberg weiterlebt, wird sowohl hier wie dort zu einem gewichtigen Argument für Dürers Autorschaft.

Der unzweifelhaft weite Abstand zwischen den Brigittenblättern, den schwächsten Leistungen innerhalb der Gruppe schwacher Leistungen, einerseits und der »Apokalypse« andererseits fordert freilich eine Erklärung, wenn man Dürers Autorschaft auch für jene Illustrationen bei unerheblicher Zeitdifferenz verteidigen will. Der schwierigen Frage in bezug auf die Holzschnittauführung kann dabei nicht ganz ausgewichen werden. Daß der Holzschneider, gewissenhaft und genau oder sorglos und ohne Verständnis arbeitend, Ergebnisse hervorbringt, die sehr verschieden voneinander sind, ist von vornherein klar. Daß Dürer den selbständigen freien Schöpfungen des eigenen Verlages, die er mit seinem Monogramm ausgehen ließ, mehr Liebe und Sorgfalt zuwandte als Beigaben zu fremden Büchern, die er aus Gefälligkeit oder aus Erwerbsgründen gelegentlich zeichnete, ist glaubhaft genug. Vielleicht hat Dürer die »Apokalypse« mit eigener Hand geschnitten, während die Brigittenblätter von einer anderen, an den Stil des jugendlichen Meisters noch nicht gewöhnten Hand schlecht und recht in Relief übertragen wurden. Damit berühren wir die ehemals leidenschaftlich und gründlich diskutierte, dann eher abgesetzte als gelöste Frage: hat Dürer, haben die Meister im 16. Jahrhundert selbst in Holz geschnitten? Die Argumente dafür und dagegen sind stark. Gewiß ist, daß Dürer, wie Holbein, sich der Hilfe berufsmäßiger Holzschneider bediente. Man darf aber nicht so weit gehen, das »Reißen«, d. h. das Zeichnen auf dem Stock, und das Schneiden für zwei scharf,

stets überall schon in Dürers Zeit getrennte Tätigkeiten zu halten. Es gibt einen merkwürdigen Satz in Dürers kunsttheoretischen Betrachtungen, der entschieden und, wie mir scheint, entscheidend gegen solchen Dualismus zeugt. Gar nicht an Technisches denkend, nur mit dem Ziel, harmlosen Lesern das Wesen der Kunstbetätigung im Gegensatz zu handwerklicher Arbeit einzuprägen, sagt Dürer: »daraus kommt, daß Manicher etwas mit der Federn in ein Tag auf ein halben Bogen Papiers reisst oder mit seim Eiselein in ein klein Hölzlein versticht, das würd künstlicher und besser dann eines Andern großes Werk daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiss macht«.

Ohne den Sinn dieser Betrachtung ganz auszudeuten, dürfen wir folgern, daß Dürer an sich selbst als den erfindenden und gestaltenden Meister denkt, und daß er sich die eigene Tätigkeit gleichermaßen vergegenwärtigt, indem er das Zeichnen und das Schneiden erwähnt. Glaubt man, daß der Urheber des Holzschnitts gewöhnlich mit der Schnittauführung nichts zu tun hatte, so verliert Dürers Satz allen Sinn, und die Bezugnahme auf das Schneiden wird unverständlich. Die Vorstellung, daß Dürer, dessen Auge scharf genug, dessen Hand sicher genug war, die Grabstichelarbeit mit äußerster Feinheit zu meistern, das Holzschneiden nicht »gekonnt« hätte, ist ebenso lächerlich und unhistorisch wie der Gedanke, daß er sich für zu gut zu dieser »mechanischen« Hantierung gehalten hätte.

Eine Scheidung der Tätigkeiten des »Reißers« und des »Holzschneiders« trat irgendwann ein, eine Arbeitsteilung erwies sich beim Anwachsen der Produktion als praktisch, und gegen 1520 wurde wohl Regel, was früher Ausnahme gewesen war.

Wenn Dürer irgendeinen Holzschnitt mit eigener Hand geschnitten hat, so hat er die »Apokalypse« geschnitten. Ich glaube nicht, daß um 1479 ein Gehilfe oder ein berufsmäßiger Holzschneider den persönlichen und ungewohnten Stil so vollkommen hätte übertragen können. Später wurde es dem Meister leichter, gefügte Organe, ausführende Gehilfen zu gewinnen, wie wir bei den umfangreichen Holzschnittarbeiten, die zwischen 1515 und 1520 für Kaiser Maximilian hastig betrieben wurden, berufsmäßige Holzschneider als Mitarbeiter nachweisen können.

Die Gefühlsspannung der »Apokalypse« hielt nicht an. Dürer wurde kühler und suchte in folgenden Jahren Aufgaben der Formgestaltung rechnerisch und messend zu lösen. Wenn im Kupferstich die Periode 1498 bis 1504 einen Aufstieg bedeutet, der sich Schritt um Schritt verfolgen läßt, so nicht im Holzschnitte. Gerade in diese Jahre fällt eine



Abb. 23. Albrecht Dürer. Kleine Passion, Kreuztragung, B. 37. Ausschnitt.

Reihe von elf im Format ziemlich miteinander übereinstimmenden Blättern mit Heiligen — mit dem äußerlichen Merkmal der Monogrammtafel —, die vergleichsweise leer und allgemein erscheinen. Damals erledigte der Meister die Aufgabe, ein Gebetbuch mit kleinen Heiligengestalten auszu-

statten, die, der Signatur entbehrend, in die Verzeichnisse des Dürerwerks nicht aufgenommen worden sind (unsere Sammlung besitzt eine große Zahl von Probedrucken dieser Folge). Erst am Schluß dieses Zeitabschnittes unternimmt der Meister wieder ein Holzschnittwerk mit tiefer Anteilnahme aus eigenem Trieb, nämlich das »Marienleben«, zunächst (1504, 1505) mit 17 Blättern (1511 erschien diese Folge mit 20 Blättern, B. 76—95). Das gemütvoll Häusliche, das Kinderstübenglück, die Keuschheit, Zartheit und Seligkeit menschlicher Beziehungen sind, im verengten Kreise, nicht weniger neuartig und persönlich geschildert wie die Welterschütterung in der »Apokalypse«. Das Marienleben ist mit seinem frommen Humor, seiner reinen Gesinnung leicht zugänglich und am meisten populär unter Dürers Holzschnittwerken.

Der Aufenthalt in Venedig (Herbst 1506 bis Frühjahr 1508) und die folgende Zeit, da Dürer in Nürnberg durch große Altarwerke ganz in Anspruch genommen wurde, ist für den Holzschnitt eine unergiebige Periode. 1510 macht sich der Meister an die »Kleine Passion«, die er mit 37 Blättern gleichzeitig mit den anderen drei Büchern 1511 herausgibt (B. 16—52).

Das Jahr 1511 ist, auch abgesehen von den »vier Büchern«, ungemein fruchtbar. Mehrere Einzelblätter, dabei die mit besonderer Sorgfalt durchgebildete »Dreifaltigkeit« (B. 122), zeigen dieses Datum.

Zwischen 1512 und 1515 hat der Meister seine beste Kraft dem Kupferstiche gewidmet. Danach setzt eine wieder starke, aber mehr extensiv als intensiv gesteigerte Wirksamkeit auf dem Gebiete der Holzschnittzeichnung ein. Der Antrieb kam von außen. Die Wünsche Kaiser Maximilians bestimmten Dürers Schaffen. Der Meister wurde gezwungen, in Reih und Glied mit anders gearteten Zeichnern, an spröden, seinem Gefühlsleben fremden Aufgaben mitzutun. Über die kaiserlichen Unternehmungen, an denen Augsburger Meister ebenso viel Anteil nahmen wie Dürer und andere Nürnberger, wird in einem besonderen Kapitel zu sprechen sein (s. unten).

In den Aufgaben, die Maximilian dem Holzschnitte stellte, wurde das Ausdrucksvermögen der Technik über die natürlichen Grenzen hinaus gespannt. Eine Ermattung folgte bald nach dem Tode des Herrschers (1519). Dürer hat nach 1520 nur noch gelegentlich Dinge, die ihm am Herzen lagen, dem Holzschnitt anvertraut. Das Äußerste — innerhalb des Zeitstils — hatte er früh, schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts, erreicht. Es gab für ihn keine Schwierigkeiten, keine Widerstände in der Holzschnittzeichnung, nichts, was seinen Eifer antreiben konnte. Die Reise durch



Abb. 24. Albrecht Dürer. Marienleben, die heilige Familie, B. 190. Ausschnitt.

die Niederlande (1520—21) brachte dem Meister viele Anregungen, abgesehen von der beglückenden Bestätigung seines Ruhmes, sie erneute und beflügelte seine Porträtierkunst, bot ihm jedoch kaum Förderung in bezug auf die Druckkunst. Lucas van Leyden vermochte ebenfalls in der Führung des Grabstichels dem Deutschen etwas zu bieten, war aber sonst, zumal was den Holzschnittstil betrifft, durchaus der Empfangende.

Soweit sich Dürer in der letzten Zeit seines Lebens das Bedürfnis und die Leidenschaft zur Gestaltung wahrte, griff er zum Malwerk, das sich ihm oft spröde gezeigt hatte. Aus einer drängenden Masse von Entwürfen zu monumentalen Altarwerken stieg mindestens eine Schöpfung, »Die vier Apostel«, empor, und auch die Porträtaufgabe hat er im Gemälde gelöst, mit Beschränkung auf die Hauptsache, auf den Kopf. Die Bildnisse, die dem deutschen Volk in der Kampfzeit willkommen waren, hat der Meister im Kupferstich, nicht im Holzschnitt verbreitet. Die wenigen Holzschnittbildnisse, die wir von Dürer besitzen, der edle Humanistenkopf des Eobanus Hesse (P. 218) von 1526 und das markige Porträt Varnbüblers (B. 155) von 1522 wecken Wünsche und lassen beklagen, daß wir kein Luther-Porträt von Dürer haben. Die Holzschnittbildnisse stehen in manchem Betracht höher als die etwa gleichzeitigen Kupferstichbildnisse. Sie wirken unmittelbar, frei, mit einfacher Größe, während die Bemühung der Grabstichelausführung die Lösung der Porträtaufgabe störend kreuzt. Kompositionen hat Dürer in der späteren Zeit nur noch ausnahmsweise im Holzschnitt verbreitet. Ein so reiches, klar durchgebildetes Blatt wie die von vielen Engeln gefeierte und bediente Madonna (B. 101) von 1518 hat er nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden kaum geschaffen. Soweit die Holzschnitte nicht inschriftlich datiert sind, ist eine zeitliche Ordnung schwierig. Eine Wandlung im Technischen, in der zum Holzschnitt gewählten Manier der Zeichnung, ist nicht deutlich erkennbar. Die Schnittausführung war fähig geworden, sich vielen Absichten geschmeidig anzupassen. Nachweislich etwa gleichzeitig entstandene Holzschnitte sind recht verschieden voneinander. Unter den datierten Arbeiten aus den 20er Jahren ist das Abendmahl von 1523 (B. 53) für die letzte Stufe charakteristisch. Das bildmäßig Geschlossene, Reife und Beruhigte der Komposition ist in die Schattenverteilung und die Linienführung eingezogen. Die erregenden Gegensätze des in weiten Flächen weiß gelassenen Grundes zu den in schwarze Knoten zusammengeschlungenen Linien sind gemildert. Das Papier ist sozusagen überwunden. Ein grauer Mittelton in weiten Flächen waltet vor, gibt dem



Abb. 25. Albrecht Dürer. Die Anbetung der Könige (1511), B. 3. Ausschnitt.

Ganzen Halt und vermittelt zwischen den Schatten und Lichtern.

Das lehrhafte Wesen, das dem Meister innewohnte, in der Frühzeit aber und in der Periode männlicher Tatkraft von der Gestaltungsfreude überströmt wurde, trat mit dem Alter hervor wie Gestein in einem erschöpften Wasserfalle. Dürers theoretische Arbeit, keineswegs dilettantische Nebenbeschäftigung, vielmehr aufs innigste mit seinem Gestaltungswillen verknüpft, ging nach vielen Seiten. In den letzten Jahren war er eifrig bestrebt, die Ergebnisse seiner Bemühungen durch den Druck zu verbreiten und einem größeren Kreise von Schülern, als er in der Werkstatt versammeln konnte, zu Nutz und Frommen der deutschen Kunst zu übermitteln. Die Perspektive, die er mit Mühe aus antiken und italienischen Quellen geschöpft hatte, darzustellen, war gewiß ein verdienstliches Unternehmen. Nicht unbedenklich dagegen erscheint uns die Proportionslehre, mit der er sich durch Jahrzehnte gequält hat, nicht stets zugunsten seiner Gestaltung. Der Meister, der sein Bestes überall bei Beobachtung des Individuellen gab, kam nicht von der optimistischen und rationalistischen Anstrengung los, mit Zahlen die Form des vollkommenen Mannes, des schönen Weibes, des normalen Kindes festzustellen und zu lehren.

1525 erschien die »Unterweisung der Messung«, eine Art praktischer Geometrie, eine Konstruktionslehre, an der der erfindende Architekt und Ornamentiker ebensoviel Anteil hat wie der Mathematiker. Das Buch umfaßt die Lehre von der Körperperspektive. 1527 erschien »Allerlei Unterricht zu Befestigung der Städt, Schloß und Flecken«, 1528 erst kam das Werk über die Proportionen heraus, obwohl die frühesten theoretischen Anstrengungen des Meisters gerade diesem Gegenstande gegolten hatten. Veranschaulichende Abbildungen waren diesen Druckwerken durchaus notwendig. Der Holzschnitt trat zum Text als Ergänzung und wurde damit lehrhaft, während Dürer in seiner Jugend dem Holzschnitt am liebsten Dichterisches anvertraut hatte. Unter den Holzschnitten der Spätzeit gibt es klare und nüchterne Blätter. Neben den Illustrationen zu den theoretischen Schriften zeigen eine Anzahl Wappenzeichnungen das Gepräge kühler Tatsächlichkeit.

Der Ruhm Dürers wurde durch die gedruckte Kunst räumlich und zeitlich ausgebreitet. Selbst in den Zeiten, da das deutsche Formwesen vom Anfang des 16. Jahrhunderts mehr Verwunderung als Gefallen weckte, hegten die Kupferstecher, die Zeichner für den Holzschnitt das Gedächtnis Dürers, indem sie in ihm einen Förderer ihrer Ausdrucksmittel sahen und durch Anrufung seines Namens ihre Standes-



Abb. 26. Albrecht Dürer. Eobanus Hesse, P. 218.

ehre hochhielten. Die Anregungen, die auf Zeitgenossen und auf die folgende Generation, die nach Italien und nach den Niederlanden von Dürer ausgingen, wurden durch gedruckte Kunst vermittelt. Ganz früh hatte Marcanton in Venedig die Holzschnittfolge des Marienlebens in Kupferstich kopiert. Nicht die Formensprache, die stockend und rauh erscheinen mußte, wohl aber der unerschöpfliche Reichtum an Erfindung

ließ den Italienern und noch mehr den Niederländern des 16. Jahrhunderts das Dürer-Werk zu einer willkommenen Quelle werden. In den Niederlanden hat Dürer selbst auf seiner Reise überall seine Drucke verschenkt, vertauscht und verkauft, dadurch eine Saat von Gedanken und Motiven ausgestreut. Der fruchtbarste Zeichner für den Holzschnitt am Niederrhein, Anton von Worms, der die kölnische Buchillustration beherrscht, steht unter dem Banne des Nürnbergers.

In Nürnberg selbst erstreckt sich die Nachwirkung Dürers weit und tief. Doch ist die besondere Begabung für den Holzschnitt in Oberdeutschland bis 1550 etwa so stark, daß die Nachfolger des Meisters nicht eigentlich nachahmen, vielmehr eine erfreuliche Mannigfaltigkeit und Selbständigkeit wahren. Gerade auf dem Gebiete des Holzschnittes hat des Meisters überragende Größe eher anregend als bedrückend gewirkt.

Dürers Nachfolger

Literatur: Für alle in diesem Kapitel erwähnten Meister mit Ausnahme von Baldung und Wechtlin: C. Dodgson, Catalogue of early German woodcuts in the British Museum, I (1903), II (1911).

Die Meister, die unmittelbar von Dürer angeregt, sich als Zeichner für den Holzschnitt betätigen, treten in zwei Reihen auf als Vertreter zweier Generationen.

Zu der Generation, die mit ihrer Tätigkeit im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einsetzt, gehören Hans Leonhard Schäufelein Hans Baldung Grien, Hans Wechtlin Wolf Traut, dann die etwas jüngeren, Hans Springinkle und Erhard Schön. Zur zweiten Generation gehören die erst nach 1520 tätigen sog. Kleinmeister Hans Sebald Beham und Georg Pencz.

Das Verhältnis zu Dürer ist in jedem Fall andersartig und muß stilkritisch festgestellt werden. Urkundlicher Nachweis über wirkliche Schülerschaft fehlt fast überall. Springinkle ist als tüchtiger Gehilfe Dürers bei den kaiserlichen Werken tätig. Er erscheint als erfolgreicher Nachahmer.

Von Schäufelein und Baldung glaubt man, daß sie bald nach 1500 in Dürers Werkstatt gearbeitet hätten. Beide beginnen in Nürnberg mit individuellen Leistungen 1505 etwa, verlassen später die fränkische Hauptstadt und entfernen sich etwas von Dürers Wirkungsbereich.

Hans Wechtlin hat nachweislich nur in Straßburg gearbeitet. Sein Verhältnis zu Dürer ist durch neuere Vermutungen als enge und verwickelte Gemeinschaft hingestellt worden, doch mag der unbedeutende Straßburger seinen Stil beim Studium Dürerscher Drucke gebildet haben, ohne in der Nürnberger Werkstatt gewesen zu sein.

Erhard Schön arbeitet seit 1515 etwa neben Springinkle in Nürnberg hauptsächlich als Illustrator.

Wolf Traut ist zwischen 1505 ungefähr und 1520 in Nürnberg tätig, vergleichsweise selbständig.

Als Schüler Dürers im engsten Sinn ist natürlich Hans

Dürer, des Meisters Bruder, anzusehen. Doch ist Hans Dürers Holzschnittwerk nicht deutlich abgegrenzt und wesentlich wohl innerhalb der Ehrenpforte und des Triumphzugs Maximilians zu suchen (s. das Kap. über die kaiserlichen Unternehmungen).

Neudörfer berichtet: »Springinklee war bei Albrecht im Haus, da erlanget er seine Kunst, daß er im Malen und Reißen berühmt ward.« Seine nachweisliche Wirksamkeit beschränkt sich auf die Jahre 1512 bis 1522. Die Angabe, er sei erst 1540 gestorben, ist unzuverlässig. Seine Berühmtheit im Malen hat sich nicht dauerhaft erwiesen, da ihm heute kein Gemälde zugeschrieben wird. Dagegen schwillt sein Holzschnittwerk stark an, seitdem man die wenigen mit seiner Signatur (HSK ineinandergestellt) bezeichneten Blätter scharf ins Auge gefaßt und viele stilistisch verwandte Arbeiten, die zumeist früher als Schöpfungen Dürers betrachtet worden sind, dazugeordnet hat. Die Abgrenzung seines »Werkes« wird dadurch erschwert, daß er als Gehilfe und Mitarbeiter bestrebt war, seinen Stil dem Dürers durchaus anzupassen, und des öfteren auch nach Dürers Entwürfen gezeichnet haben mag.

Das Können Springinklees bewährt sich am glücklichsten in Gestalten kleinen Maßstabs. Die Heiligenfiguren für die Gebetbücher, die Koberger in Nürnberg und Lyon seit 1516 drucken ließ, gehören zu seinen besten Arbeiten, neben reich gezierten Titelrahmen, die eine etwas wilde Renaissance in Dürers Geschmack mit schilffartigem Blattwerk zeigen. Unter den Nürnbergern seiner Generation ist er der bevorzugte Meister des Buchschmucks. Seine schematische Zeichnung ist durchaus auf Holzschnitt eingestellt und drückt mit mannigfaltigen Strichsystemen die Helligkeitsgrade vortrefflich aus.

Erhard Schön arbeitet neben Springinklee ganz im Geiste des Landsmanns und Zeitgenossen zwischen 1514 und 1540. Er stirbt 1542. Seine Begabung ist geringer als die Springinklees. Dürer scheint sich seiner Hilfe kaum bedient zu haben. Die wenigen mit seinem Monogramm versehenen Schnitte (E und S ineinandergestellt) lassen gewisse Formgewohnheiten erkennen, die in einer größeren Zahl unsignierter Blätter wiedergefunden werden: Einige der kleinen Heiligengestalten in den verschiedenen Ausgaben des »Hortulus animae« (für Koberger seit 1516) sind von Schön. Eine seit 1518 ebenfalls für Koberger gedruckte Bibel ist ziemlich reich mit kleinen Illustrationen von seiner Hand geziert. Ein relativ großes Einzelblatt mit vielen Figuren in dem gewohnten kleinen Maßstab und dem Monogramm, der Rosenkranz (P. III 243, 35), ist sein Hauptwerk. Die Figuren haben

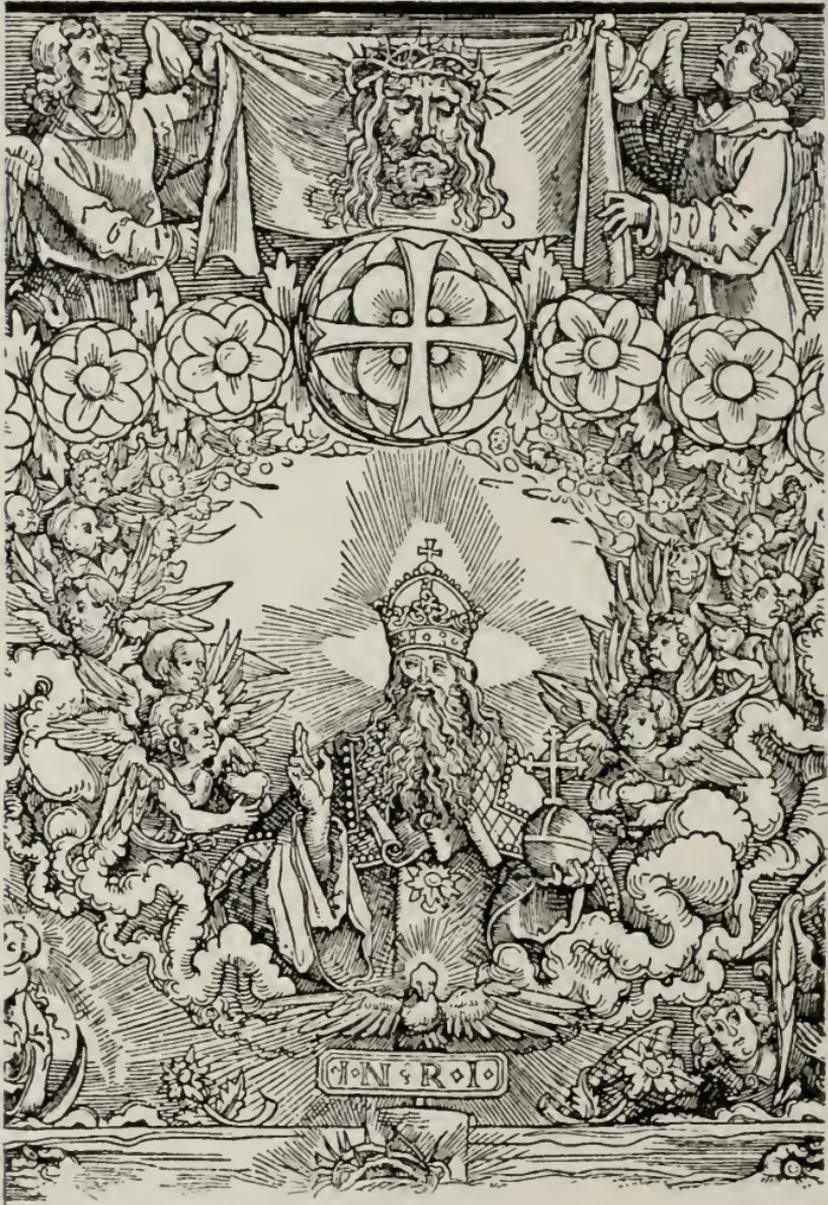


Abb. 27. Erhard Schön. Der Rosenkranz, P. 35. Ausschnitt.

große Köpfe mit leerem Ausdruck und wie knochenlose, zapplig bewegte Hände. Die Faltenlinien sind steif und eckig. Unbeholfene Zierlichkeit und Harmlosigkeit läßt sich als Gesamteindruck seines Werkes bezeichnen.

Wolf Traut, dessen Persönlichkeit in jüngster Zeit erst deutlich geworden ist, erscheint eher als ein Zeitgenosse denn als ein Nachfolger Dürers und mag unter den in diesem Kapitel genannten Meistern der älteste sein. Ungefähr 1478 als ein Sohn des aus Speier stammenden, seit 1477 in Nürnberg tätigen Malers Hans Traut geboren, starb er unvermählt schon 1520. Seit 1512 ist sein Name in Nürnberger Urkunden nachweisbar. Ein Gemälde, den Altar von Artelshofen (1514), und mehrere Holzschnitte hat er mit seiner Signatur versehen (WT ineinandergestellt). Eine erhebliche Anzahl von Buchillustrationen, hauptsächlich für Hieronymus Hölzel und Johann Weißenburger, sind ihm stilkritisch zugewiesen worden. Verhältnismäßig häufig finden sich Jahreszahlen in seinen Schnitten.

Mit der Voraussetzung, daß Wolf Traut zwischen 1503 und 1506 in Dürers Werkstätte als Gehilfe tätig gewesen sei, sind ihm einige im weiteren Sinne Dürersche Holzschnitte zugeschrieben worden. Seine selbständige Tätigkeit setzt etwa 1506 ein. Aus diesem Jahre datiert ist Lochers bei Weißenburger erschienenenes Buch »De musae et mulae comparatione« mit sechs altertümlichen und harten Holzschnitten. Im folgenden Jahr erschien die Bambergische Halsgerichtsordnung (Bamberg, Hans Pfeil), wo 14 Illustrationen Trauts Hand zeigen (nach urkundlicher Angabe sind sie von dem Nürnberger »Bildschnitzer« Fritz Hammer geschnitten). Um 1512 war der Meister im Besitz einer breiteren und freieren Strichführung, wie sein glücklichstes Werk, die Illustrationen zu der »Legende des heiligen Vaters Francisci« (Hölzel, 1512) zeigt — mit 51 Schnitten. Zu den Publikationen für Kaiser Max, besonders für die erzählenden Bilder in der Ehrenpforte, wurde der Meister herangezogen. Von seinen Einzelblättern tragen Monogramme und Daten »Christi Abschied von seiner Mutter« (1516) und der »Hl. Augustinus« (1518). Den ehrenvollen Auftrag, das Hallesche Heiltumsbuch zu illustrieren, konnte Traut nicht vollenden. Er starb während der umfangreichen Arbeit. Von den 234 Schnitten des 1520 datierten Buches rührt ein großer Teil von ihm her (ein Blatt zeigt sein Monogramm), der Rest von einem Zeichner der Cranach-Schule.

Trauts Schnitte haben eine etwas plumpe und bäuerische Haltung, wirken schwer und dunkel. Die Strichlagen kreuzen sich oft rechtwinklig oder annähernd rechtwinklig. Die breiten Köpfe mit großen, weit geöffneten Augen sind im Ausdruck beschränkt. Charakteristisch ist das Landschaftliche, das namentlich in den Franciscus-Illustrationen sich reich entfaltet mit welligen Baumstämmen und schwerem Laubwerk.



Abb. 28. H. L. Schüfelein. Verkündigung Mariä, B. 6. Ausschnitt.

Hans Leonhard Schäußelein wird traditionell als ein Schüler Dürers betrachtet und unter den Nürnbergern aufgeführt. Daß er mit seiner selbständigen Tätigkeit als Maler und Zeichner für den Holzschnitt in Nürnberg um 1505, also zur Zeit, als Dürer nach Venedig ging, einsetzte, ist offenbar; daß Dürers Kunst die Grundlage seiner mehr in die Breite als in die Tiefe gehenden Produktion ist, wird nicht weniger deutlich. Da der um 1480 geborene Meister aber um 1510 Nürnberg für immer verließ und sich in Nördlingen als der angesehenste Maler bis zu seinem Tode (1539 oder 1540) betätigte, Nördlingen zwischen Augsburg und Nürnberg in der Mitte liegt, und da er weit stärker für Augsburger als für Nürnberger Drucker arbeitete, gehört er namentlich als Illustrator zu den Schwaben wie zu den Franken. Zwischen 1511 und 1515, vielleicht schon etwas früher, scheint er sich in Augsburg aufgehalten zu haben. Auch in Drucken von Basel und Hagenau taucht seine Manier auf. Da seine tüchtige, aber etwas schnörkliche Zeichnung leicht kenntlich, überdies eine große Zahl seiner Arbeiten signiert ist (H und S ineinandergestellt, dabei eine Schaufel; eine stilistisch etwas befremdende Gruppe von Holzschnitten mit den Initialen J und S ineinandergestellt, wird dem Meister wohl richtig zugeschrieben), konnte sein umfangreiches »Werk« scharf abgegrenzt werden. Man kann drei Perioden seiner Produktion unterscheiden: die frühe Nürnberger Zeit zwischen 1505 und 1510, dann die Zeit reicher Illustration für Augsburger Drucker (1512 bis 1523), endlich nach einer Frist von geringer Fruchtbarkeit die Zeit der späten, ziemlich manierten Arbeiten. In schriftlich datiert sind ganz wenige Blätter, doch läßt sich die zeitliche Ordnung mit Hilfe der datierten Bücher und mit Stilkritik herstellen.

Als Erzähler ist Schäußelein nie verlegen und recht gewandt, wenn auch keineswegs so ausdrucksvoll wie Hans Baldung. In der Anordnung fehlt ihm der Schwung Burgkmairs, doch ist er stets übersichtlich und verständlich. Die Schnittausführung zeigt um so stärkere Unterschiede, wie Holzschneider von Nürnberg, Augsburg und auch von anderen Druckstätten, also Kräfte von verschiedenartiger Ausbildung, seine Zeichnungen in die Hand bekommen haben. Mehrere Blätter in der Zeit, als Schäußelein für die kaiserlichen Publikationen tätig war, hat der Augsburger Meister der Schneidekunst Jost de Negker ausgeführt, dessen Signatur neben Schäußeleins Signatur in einem Blatte des »Teuerdank« und in einem Holzschnitt, der einen Fahmenträger darstellt (B. 100), zu sehen ist. Man vermag hier ausnahmsweise festzustellen, wie weit die ausgezeichnete Schnittausführung der Wirkung zugute kommt.

Während das älteste datierte Gemälde Schäufeleins von 1508 stammt, setzt seine Holzschnittproduktion bereits 1505 ein. Vom 9. Oktober 1505 datiert ist ein an merkwürdigen Illustrationen überreiches Buch, das zu Nürnberg für Dr. Ulrich Pinder gedruckt wurde, »der beschlossen gart des rosenkrantz marie«. In der Ausstattung dieses Buches betätigte sich die Jugend der Nürnberger Zeichner, die erste an Dürers Reichtum genährte Generation, derb und flüchtig¹⁾. Der neue Stil zeigt sich um so frischer und anziehender, als eine Reihe altertümlicher Holzschnitte, die noch ganz den Stil des 15. Jahrhunderts zeigen, in dem Bande zerstreut sich finden. Die Scheidung der jüngeren Hände ist schwierig, aber lohnend und fruchtbar, weil hier das Einsetzen mehrerer bedeutender Zeichner zu beobachten ist. Man hat die Anfänge W. Trauts, Springinklees, des Hans von Kulmbach beobachten wollen. Sicher zu erkennen und zu unterscheiden sind nur die Hände Schäufeleins und Hans Baldungs. Schäufelein scheint mit etwa 200 Stöcken die Hauptarbeit geleistet zu haben. Fast alle Eigenschaften seiner Typik sind hier im Keime zu finden. Sein Vortrag ist unbeholfen und fesselt nicht durch so kühne Bewegungsmotive wie Baldungs auf dieser Stufe dreiste und wilde Zeichnung. Durch reife und freie Haltung in dem »beschlossen gart« zeichnet sich Schäufeleins Kreuzigung aus, die 1507 in einer Reihe stattlicher Passionsblätter wieder erscheint im »Speculum passionis . . .« (Nürnberg, Dr. Ulrich Pinder).

Eine lange Reihe Einzelblätter, dabei auch einige mit der Signatur, schließen sich im Stil der 1507 veröffentlichten Passionsfolge an. Von 1510 datiert und signiert ist z. B. das Blatt mit den Heiligen Rochus und Sebastian (B. 37), in dem die Manier des Meisters bereits sehr deutlich entwickelt erscheint.

Seit 1511 läßt sich in datierten Augsburger Büchern fast Jahr für Jahr die fleißige Tätigkeit Schäufeleins verfolgen, namentlich in den bei J. Otmar gedruckten Werken. Zuweilen arbeitet er mit Augsburger Zeichnern zusammen, wie in Maens »das leiden Jesu Christi . . .« (J. Schönsperger jr., 1515), wo 17 kleine, zum Teil signierte Holzschnitte von Schäufelein neben Arbeiten von Burgkmair und Breu erscheinen.

In seiner späteren Zeit hat Schäufelein nicht mehr viel illustriert, wohl aber ein Anzahl zum Teil sehr umfangreicher Einzelblätter herausgegeben.

Soweit das reiche Holzschnittwerk, das sich über einen

¹⁾ H. Vollmer, Repertorium f. Kstw. XXXI S. 18 ff., 144 ff.



Abb. 29. Hans Baldung Grien. Der hl. Sebastian, B. 36.

beträchtlichen Zeitraum ausdehnt, im ganzen charakterisiert werden kann, geht Schäufelein starken Kontrasten von Licht und Schatten aus dem Wege, liebt einen grauen Gesamteindruck, diffuses Licht und ein gleichmäßiges Liniennetz. Kurze Striche, auch Punkte und Häkchen sind über größere Flächen gleichsam gesät und vermitteln zwischen

Licht und Schatten. Das Zusammenlaufen dichter, sich kreuzender Lagen im Schatten vermeidet der Zeichner und führt nicht selten die Kreuzlagen rechtwinklig gegeneinander. Oft mangelt das feste Gerüst, fehlen die Akzente. Die Form ist breit und weichlich, die Auffassung phlegmatisch. Die Proportionen sind zumeist unternetzt.

Matthias Gerung¹⁾ der aus Nördlingen stammt, als Maler und als Zeichner für den Holzschnitt hauptsächlich in Lauingen tätig war seit etwa 1525, starb bald nach 1568. Sein Stil ist namentlich von dem Schäußeleins abhängig, dessen Schüler er in Nördlingen gewesen sein mag. Seine stattlichen Holzschnitte von lichter Dekorationswirkung sind in einem Missale zu finden, das 1555 zu Dillingen erschien. Es gibt von ihm ferner eine Reihe gleich großer Holzschnitte, die weit auseinanderliegende Daten tragen (zwischen 1536 und 1558) und Illustrationen zur Apokalypse, sowie satyrische Darstellungen gegen die alte Kirche enthalten.

Dieser Meister verwendet ein aus M und G zusammengesetztes Monogramm und ist infolgedessen gelegentlich mit Matthias Grünewald verwechselt worden.

Diese Folge, die angeblich 60 Blätter umfaßt, ist nirgends vollständig erhalten. Unsere Sammlung besitzt mit 37 Blättern einen verhältnismäßig großen Teil davon. Nur die Bibliothek in Wolfenbüttel (54) und das British Museum, das 48 dieser Schnitte aus der Huth-Bibliothek erworben hat, sind reicher.

Hans Baldung Grien²⁾ übte selbständige Tätigkeit hauptsächlich in Straßburg, eine Zeitlang in Freiburg i. Br. In der Nähe von Straßburg war er um 1480 zur Welt gekommen und dort starb er 1545. Da Beziehungen zu Dürer aber offenbar sind, die frühesten bekannten Arbeiten des Rheinschwaben besonders stark von Dürers Vorbild bestimmt erscheinen, da in dem 1505 zu Nürnberg gedruckten »beschlossen gart . . .« die ersten Holzschnitte Baldungs gefunden werden (s. oben S. 72), darf mit einiger Sicherheit geglaubt werden, daß Baldung seine Lehrzeit vor 1505 zu Nürnberg verlebte oder als Geselle in Dürers Werkstatt gearbeitet habe. Wenn Dürer auf der niederländischen Reise außer der eigenen gedruckten Kunst »Griens Ding«, also Holzschnitte von Baldung, zum Vertrieb mit sich führte, so zeigt dies ein vertrautes Verhältnis an.

Baldung hat als Maler eine reiche Tätigkeit entfaltet, sehr viel für Glasmalerei gezeichnet, wenige Kupferstiche aus-

¹⁾ C. Dodgson, Jahrbuch der preuß. Ksts. XXIX (1908) S. 195 ff.

²⁾ Der Artikel in Thiemes Künstlerlexikon verzeichnet die umfangreiche Literatur.

geführt, am glücklichsten aber sich im Holzschnitt geäußert. Sein Holzschnittwerk ist nicht so dienstbar, illustrativ durch Verlegerwünsche bestimmt wie das Schäußeleins und besteht zum größeren Teil aus dreist konzipierten Einzelblättern. Die Gestaltung reicht, wenn nicht an Tiefe, so doch an Freiheit und Größe an die Dürers heran. Nur gelegentlich hat der Meister den Straßburger Druckern Hilfe geleistet. In dem 1511 in Straßburg erschienenen »Das buch Granatapfel« hat er Holzschnitte, die Burgkmair für eine 1510 in Augsburg gedruckte Ausgabe dieses Buches geschaffen hatte, frei kopiert. Dabei ergibt sich eine willkommene Gelegenheit, die Formsprachen der beiden Meister zu vergleichen. In demselben Jahr erschien bei Martin Flach ein »Hortulus animae«, ein Gebetbuch mit vielen kleinen Heiligenfiguren von Baldungs Hand. Die Illustrationen der zehn Gebote erschienen 1516 bei Grüninger in dem Buche von Marcus Weida »Die zehe gebot . . .«. Die Autorenbildnisse Johannes Indagines (1522) und noch später Gaspar Hedions (1543) sind klare und stilsichere Holzschnittporträts.

Bedeutender als die Buchillustrationen sind die Einzelblätter. Die selbstbewußte und laute Kunst Baldungs fügte sich nicht leicht ein. An den Unternehmungen Maximilians wurde er nicht beteiligt, abgesehen von den Zeichnungen im Gebetbuche des Kaisers. Und auch mit diesen Zeichnungen scheint der Meister nicht in Reih und Glied zu treten.

In beschränktem Kreise schaltet Baldung sicher mit drastischen Mitteln, mit großen, klaren Umrissen. Das Ornament, das Architektonische läßt er beiseite, das Landschaftliche vernachlässigt er, der Menschenleib in kühnen Bewegungsmotiven, herkulische Männer und üppige Frauen in äußerst weltlicher Auffassung sind sein eigentliches Thema. Gesunde, derbe Körperlichkeit ist auch seinen religiösen Darstellungen eigen. Das ihm charakteristische Sondergebiet ist das Hexenwesen. Der Aberglauben erlaubte dem deutschen Renaissance-Meister, in verwegener Freiheit das Nackte einzuführen.

Baldung hat seine Arbeiten mit einiger Regelmäßigkeit signiert, wechselt aber die Monogrammform, indem er manchmal mit HB, selten HG, gewöhnlich HBG (ineinandergestellt) bezeichnet.

Seine Haupttätigkeit für den Holzschnitt lag zwischen 1510 und 1520, besonders fruchtbar war das Jahr 1511. Später hat er seltener für den Holzschnitt gearbeitet. Aus dem Jahre 1534 stammen die drei seltsamen Blätter mit Gruppen unruhiger, wie besessener Pferde.

Hans Wechtlin¹⁾ ist als Maler in Straßburg urkundlich nachweisbar zwischen 1514 und 1526. Was wir von ihm besitzen, sind wesentlich Holzschnitte, und zwar außer einer Gruppe Helldunkelblätter (s. im Kapitel über den Farbenholzschnitt) eine beträchtliche Anzahl in Straßburg erschiener Illustrationen. Nach den Daten der Bücher setzt Wechtlins Tätigkeit spätestens 1506 ein. Da nun die Beziehungen zwischen seiner großen Passionsfolge, von der ein Blatt schon 1506, 37 aber 1508 bei Knoblauch erschienen sind, und der Dürer-Werkstatt, nämlich den Gemälden der Schmerzen Mariä in der Dresdener Galerie, offenbar sind, neigt man zu der Vorstellung, daß Wechtlin ebenso wie Baldung und Schüpflein kurz vor 1506 die Nürnberger Werkstätte Dürers verlassen habe. Wechtlin ist eine unselbständige, schwankende Begabung, der in einem Falle oberflächlich einen Holzschnitt des Baseler Meisters DS kopiert (Sterbeszene, der Passionsfolge angefügt in einer undatierten lateinischen Ausgabe der Passion). In jüngerer Zeit ist das Werk des Meisters übermäßig vergrößert worden, indem eine lange Reihe problematischer Dürer-Schnitte ihm zugewiesen worden ist. Dadurch hat der Meister eine Beachtung erfahren, auf die er seiner Begabung nach keinen Anspruch hat. Hält man sich an das Gesicherte, so bietet die Passion, die zwar nicht signiert ist, im Titel der lateinischen Ausgabe aber den Namen des Meisters bringt (»Cum figuris artificiosissimis Ioannis Vuechtlin«), eine deutliche Vorstellung von seiner leeren, Schüpfleins Art verwandten Formensprache. Nicht ganz leicht ist es, die Helldunkelschnitte, die mit JoW und gekreuzten, mit der Blume Männertreu verbundenen Pilgerstäben signiert sind, mit der Passion zu vereinigen. Die Auffassung Wechtlins ist durch Dürers Vorbild bestimmt. Das Wissen und Können des Zeichners reicht aber nicht aus, die beabsichtigten kühnen Bewegungsmotive zu gestalten. Die Figuren sind namentlich bei Verkürzungen unsicher gebaut mit übergroßen Köpfen. Der Vortrag ist fahrig, der Ausdruck arm und maskenhaft.

Unter den in Nürnberg für den Holzschnitt tätigen Meistern nimmt Peter Flötner²⁾ (Flettner) in mehr als einer Hinsicht eine Sonderstellung ein. Zeitlich in der Mitte zwischen der älteren und der jüngeren Generation der Dürer-Nachfolger, etwa zehn Jahre vor H. S. Beham geboren (bekannt ist sein Geburtsjahr nicht), steht er zu Dürer auffällig

¹⁾ Röttinger, Jahrb. d. Ksts. d. Allerh. Kaiserh. . . . (Hier ist viel Fremdartiges dem »Werk« W.s hinzugefügt.)

²⁾ K. Lange, P. F. (Berlin, Grote, 1897). — Röttinger, P. F.s Holzschnitte. Straßburg, Heitz, 1916).

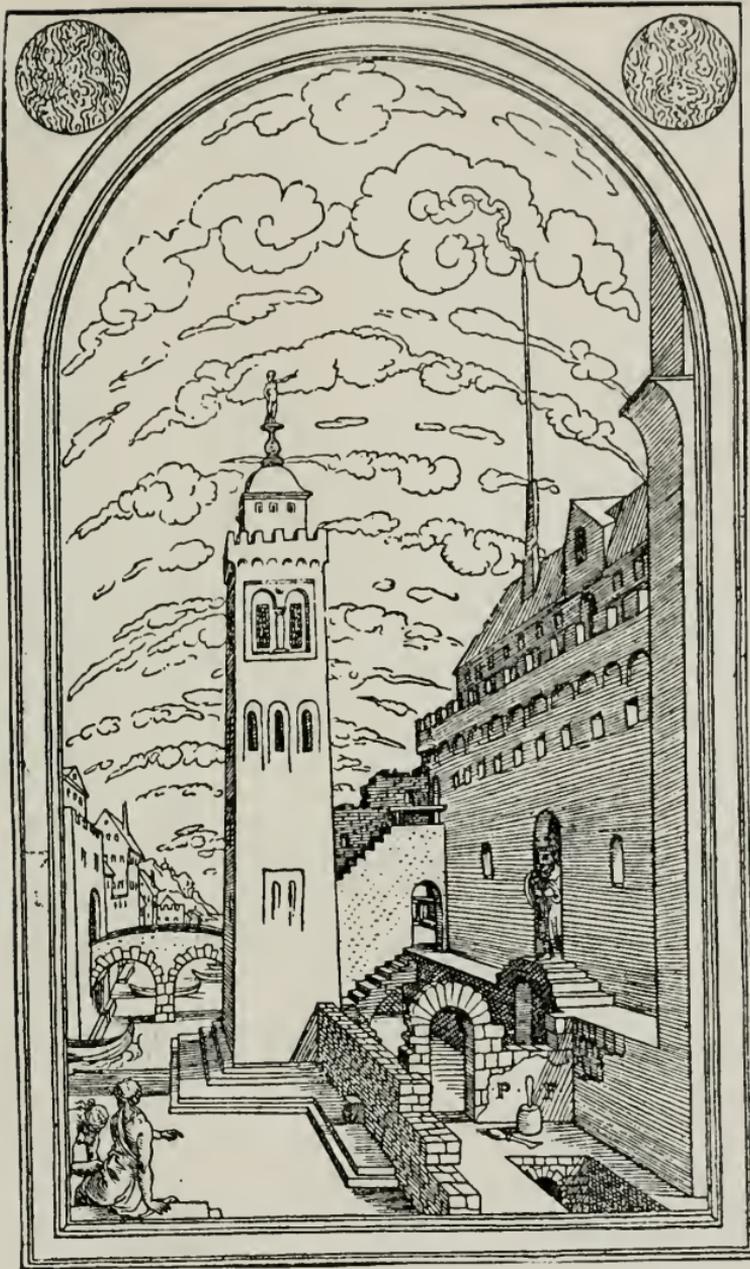


Abb. 30. Peter Flötner. Entwurf für eine Intarsia mit Bathseba im Bade, P. 4.

unabhängig, das daher kommen mag, daß er als fertiger Meister (1522 aus Ansbach) nach Nürnberg eingewandert war. Überdies scheint er nicht Maler, sondern Bildhauer

seiner Ausbildung nach, Dekorator und Ornamentist seiner Begabung nach, so daß sein Ausgangspunkt und sein Verhältnis zum Holzschnitt von besonderer Art sind. Seine Bedeutung innerhalb der Geschichte der deutschen Renaissance ist in jüngerer Zeit gewürdigt worden. Ein, verglichen mit dem Ornament der eigentlichen Kleinmeister (B. Beham, G. Pencz, H. S. Beham), individuelles und geistreiches Ornament zu verbreiten, hat er sich sehr glücklich des Holzschnitts bedient (nicht des Kupferstichs). Seine Haupttätigkeit galt der Feinplastik, im besonderen der Medaille und Plakette. Sein Holzschnittwerk ist noch nicht scharf begrenzt. Wenige Blätter sind signiert mit den Initialen P F, denen manchmal Klöppel und Stemmeisen hinzugefügt sind. Der Meister starb 1546 in Nürnberg.

Den Ornamentschnitt entwickelt er aus dem venezianischen Buchschmuck, indem er Ranken, Blätter und Figuren hell auf dunkeln Grund erscheinen läßt, flächenhaft die Wirkung der Intarsia anstrebend. Sein bekanntes Prachtblatt in dieser Manier mit phantasievollen Grottesken ist von 1546 datiert. Doch beherrschte Flötner diesen Stil bereits wesentlich früher, wie ein von 1533 datiertes Blatt mit tanzenden Kindern und Ranken zeigt. Solche Arbeiten sind als Vorlagen für Handwerker gedacht, ebenso wie einige Schnitte mit Türrahmen und Prunkbetten. Das Blatt von 1546 ist enthalten in einer 1549 von Wyßenbach edierten Serie von Ornamentschnitten, sog. Arabesken, doch sind die meisten Stücke dieser Reihe (veröffentlicht als »Das Kunstbuch von Peter Flötner«, Berlin, 1882) wenig charakteristisch für den Meister.

Figürliche Illustrationen für Buchdruck hat der Meister in geringer Zahl ausgeführt. Doch ist »Der Hungern Chronica« (Wien 1534 für Hans Metzker) mit zehn, teilweise signierten Holzschnitten des Meisters geziert, die den eigentümlich weichlichen Stil mit schlaff hängenden Gewändern und geschlängelten Faltenlinien sehr deutlich zeigen.

Zu den bekanntesten, aber keineswegs den besten Arbeiten Flötners gehören einige in modernen Drucken vielfach verbreitete Landsknechtsgestalten. Mehr in seinem Element ist er in einem Kartenspiel von witziger Erfindung.

Die Nürnberger Meister, die mit dem Jahrhundert etwa gleichaltrig sind — also die zweite Generation der Dürer-Nachfolger, die »Kleinmeister« im engeren Sinne dieser Bezeichnung —, wenden im allgemeinen dem Holzschnitte nicht das lebhafteste Interesse zu wie die ältere Generation. Georg Pencz, Barthel Beham und Hans Sebald Beham suchen mit Begabungen, die der Tiefe entbehren, neue Ziele mit Sauberkeit der Ausführung, Bravour des



Abb. 31. Hans Sebald Beham. Die Grablegung Christi, B. 91.

Striches, Abgewogenheit der Komposition, Hübschheit der Typen und schließen sich italienischen Vorbildern an. Man bevorzugte allgemein den Kupferstich. Der Holzschnitt beginnt um diese Zeit sozial zu sinken.

Von den drei Hauptmeistern des Kleinmeisterstils in Nürnberg hat H. S. Beham ¹⁾ immerhin eine fruchtbare

¹⁾ G. Pauli, H. S. B. (Straßburg, Heitz, 1901.)



Abb. 32. H. S. Beham. Vom
Zwischentitel der Frankfurter
Bibel (1534), Pauli 275.

Illustrationswirksamkeit geübt, während sich der begabtere, jüngere Bruder Barthel davon ferngehalten zu haben scheint, und dem Geo g Pencz erst kürzlich eine Gruppe ziemlich lieblos ausgeführter Holzschnitte zugewiesen worden ist.

Hans Sebald kam 1500 in Nürnberg zur Welt, ward 1525 mit seinem Bruder und mit Pencz in eine Anklage wegen antikirchlicher, atheis-tischer und kommunistischer Gesinnung verstrickt. Die Strafe der Verbannung aus der Vaterstadt wurde zwar bald aufgehoben, doch folgten neue Streitigkeiten, so daß Beham nicht mehr recht heimisch in Nürnberg wurde, öfters auswärts (in Ingolstadt und München) tätig war und sich schließlich um 1530 nach Westdeutschland wandte. Er war dann bis zu seinem Ende hauptsächlich in Frankfurt a. M. ansässig. Dort trat er in enge Beziehung zu dem Verleger Christoph Egenolph, der 1530 seine Druckerei einrichtete und bald mit großen, reich illustrierten Werken hervortrat.

Bis 1530 bezeichnete Hans Sebald seine Kupferstiche regelmäßig, seine Holzschnitte öfters mit der Initialsignatur HSP (ineinander, »Peham«), nach 1530 dagegen mit HSB (»Beham«). Der Meister starb am 22. November 1550 in Frankfurt.

Hans Sebald ist eine derbe Natur, deren Neigungen mit der Formenreinheit, die er wie seine Generationsgenossen anstrebte, in Widerspruch stehen. Dem Inhalt der biblischen

Darstellungen gegenüber bleibt er kalthertzig. Die sichere Beherrschung der Zeichnung, die freilich in größerem Maßstab leer wird, die abgeschliffene, etwas schablonenhafte Formensprache hält sich von Manier wenigstens in der früheren Zeit noch fern. Dürers Vorbild wirkt lange nach. Altdorfers Holzschnitte mit ihrem malerischen Reichtum und ihren effektstarken Akzenten haben offenbar eine Zeitlang (1521) auf Hans Sebald eingewirkt.

Schon aus den Jahren 1520 und 1521 besitzen wir signierte und datierte Holzschnitte des Meisters. Der jugendlich dreiste Hans Sebald wirtschaftet mit der Dürerschen Form genialisch, oberflächlich, mit einem kalligraphisch zügigen Strich. In Verbindung mit Nürnberger Verlegern und Formschneidern hat er in jungen Jahren Bilderfolgen mit Text ausgehen lassen, wie »Das Babstum mit seynen gliedern . . .«, das 1526 bei Hans Wandereisen erschien, eine ausführliche Darstellung der geistlichen Trachten, der im Text eine roh polemische Tendenz hinzugefügt ist. Mit dem berühmten Formschneider Hieronymus zusammen gab er 1527 ein »Bettbuchleyn« mit 25 Holzschnitten heraus und trat ehrgeizig mit Dürer in Wettbewerb, indem er ein theoretisches Lehrbuch über die Proportionen vorbereitete. Der anmaßliche Versuch wurde übel aufgenommen und teilweise vereitelt. Man sprach von Plagiat und Diebstahl. Schließlich erschien von Hans Sebald bei Hieronymus nur der Teil der Proportionslehre, der vom Pferde handelt (1528). Viel später gab Sebald (1546 und danach öfters) bei Egenolph in Frankfurt seine ganze Lehre heraus (»Kunst und Lehrbüchlin«).

Von 1533 datiert sind die ältesten Druckwerke, die Beham für Egenolph illustrierte. In diesem Jahr erschienen zum ersten Male die sehr oft wieder abgedruckten Holzschnitte zum Alten Testament (»Biblich Historien«), wie auch eine deutsche Bibel und andere Werke, mit denen Egenolph sehr erfolgreich war.

In einigen großen Einzelholzschnitten ergeht sich der Meister mit Lust in breiter Genregestaltung und ist dabei weniger durch die Tradition gebunden als sonst. In dem Herodias-Holzschnitt ist der biblische Gegenstand nichts als Vorwand zur Darstellung einer Festlichkeit, während die große Dorfkirchweih (1535) ein reiches Bild roher Sinnenfreuden ganz ohne biblische Entschuldigung entwickelt. Der Auffassung nach steht der Zeichner zum Leben nicht anders wie die holländischen Genremaler des 17. Jahrhunderts, während die Formensprache überkommen und geglättet erscheint.



Abb. 33. Georg Pencz. Der Planet Mars, Röttinger 6. Ausschnitt.

Die Gewöhnung der Grabstichelführung in kleinem Format hat den Holzschnittstil Behams mitbestimmt.

Georg Pencz ¹⁾ hat sich unter ähnlichen Bedingungen wie die Brüder Beham entwickelt und steht als Kupferstecher, als »Kleinmeister«, neben den Genossen, mit denen zusammen er 1525 wegen kirchen- und staatsfeindlicher Ansichten bestraft wurde. Während Hans Sebald nach Frankfurt, Barthel nach München ging, blieb Pencz in der Vaterstadt und war dort als angesehenener Porträtmaler tätig. Er scheint um 1520 in Dürers Werkstatt gewesen zu sein. Wenigstens ist von Dürers Knecht »Jörg« die Rede. Von seiner Tätigkeit zwischen 1520 bis 1521 hat man nichts gewußt, da seine anerkannten, mit GP signierten Kupferstiche erst von 1530 an nachweisbar sind. Wir besitzen aber, wie ich glaube, seine früheren und besseren Arbeiten in den mit JB (»Jörg Benez«) signierten Stichen, als deren Autor man einen vierten Nürnberger Kleinmeister aufgestellt hat.

Erst ganz kürzlich ist es gelungen, einige Holzschnitte des Meisters nachzuweisen, z. T. in früher wenig beachteten Illustrationen zu Dichtungen des Hans Sachs, flugblattartigen Nürnberger Drucken von geringer Feinheit. Aber man hat auch mit beachtenswerten Gründen ein Hauptwerk, das früher einen Bestandteil des Hans Sebald Behamschen »Werkes« bildete, nämlich die von 1531 datierte Planetenfolge, sieben stattliche Blätter mit kulturhistorisch ergiebigen Genreschilderungen, dem Georg Pencz zugewiesen. Ist die Grenzlinie zwischen Pencz und H. S. Beham schwer zu ziehen, so steht Pencz dem Peter Flötner recht fern. Es war ein offener Irrtum, daß »Die Erenport der zwelff sieghaften Helden des alten Testaments« (mit Versen von Hans Sachs von 1531), die als besonders sorgfältige Arbeit Penczens in Betracht kommt, früher unter Flötners Schnitten aufgeführt wurde. Ruhige Auffassung, schwere, runde Köpfe, kurze, fette Hände sind für Pencz charakteristisch.

¹⁾ H. Röttinger, die Holzschnitte des G. P. (Leipzig, Hiersemann, 1914.)

Hans Burgkmair und seine Genossen in Augsburg

Literatur: Catalogue of early German woodcuts in the British Museum, II.

Die schwäbische Hauptstadt Augsburg war zwischen 1500 und 1530 in höherem Grad als Nürnberg ein Ort reicher Holzschnittproduktion. Die hier tätigen Zeichner wurden auf dem Gebiete des Bildrucks fast ausschließlich für den Holzschnitt in Anspruch genommen und so gut wie gar nicht für den Kupferstich. Deshalb folgte der Holzschnitt ungestörter den eigenen Stilgesetzen. Buchdruck und Illustrationswesen profitierten von einer reichen Tradition, ferner von der engen Verbindung mit der ersten Druckstätte Italiens, mit Venedig. Die den Augsburgern eigene Begabung für das Dekorative kam dem Holzschnitte zugute. Die Fähigkeit, italienische Formelemente aufzunehmen, war nirgends in Deutschland so früh und so stark wirksam wie hier.

Der Meister, der uns das Augsburger Wesen in mehr glänzenden als tiefen Gaben offenbart, ist Hans Burgkmair¹⁾, neben dem die Übrigen unselbständige Nachahmer sind, bis auf Hans Weiditz, der mit überlegenem Talent für die Erzählung das Gesamtbild bereichert und ergänzt.

Hans Burgkmair, der manchmal im Hinblick auf seinen gleichnamigen Sohn der ältere genannt wird, ist 1473 geboren, also wenig jünger als Dürer. Daß er von Jugend auf für den Holzschnitt tätig gewesen ist, daß wir allen Anlaß haben, seine Erstlingsarbeiten in den Augsburger Drucken aus der Zeit um 1495 zu suchen, dafür spricht der Umstand, daß sein Vater Thoman die Lehrzeit bei dem Briefmaler und Buchdrucker J. Bämmler verbracht hatte. 1498 erwarb Hans Burgkmair das Bürgerrecht in Augsburg. Von 1499 datiert ist der älteste Holzschnitt, der allgemein als Leistung des Meisters anerkannt wird, nämlich

¹⁾ Literatur bei dem Artikel in Thiemes Lexikon d. bild. Künste.

das Blatt mit der Madonna und den Heiligen von Konstanz, offenbar für ein bei E. Ratdolt gedrucktes Missale bestimmt. Wahrscheinlich hat Ratdolt, der durch den Aufenthalt in Venedig in seinen Ansprüchen gesteigert, in seinem Geschmack verfeinert worden war, das Talent Hans Burgkmairs früh erkannt und sich dienstbar gemacht. 1491 begann dieser Buchdrucker in Augsburg mit der Herausgabe prächtiger Missalien. Das beschränkte Bildthema forderte eher Geschmack als Erfindung.

Man hat versuchsweise einige Blätter in Augsburger Drucken von 1494, sogar von 1491, dem Hans Burgkmair zugeschrieben und mindestens damit Vorstufen seines Stils aufgezeigt.

Vom Jahre 1503 an läßt sich fast Jahr für Jahr die Holzschnittproduktion des Meisters verfolgen, um so leichter, als die Blätter mit einiger Regelmäßigkeit signiert (H. B.) und zumeist auch datiert sind. Der Meister starb 1531. Die große Mehrzahl der Holzschnitte entstand in der Zeit vor 1520, und die Tätigkeit Burgkmairs auf diesem Gebiete erreichte die größte Kraftentfaltung zwischen 1512 und 1516 in den kaiserlichen Publikationen (s. darüber das besondere Kapitel).

1502 erschien bei Ratdolt ein Freisinger Missale mit Holzschnitten von Burgkmair, einer Madonna mit den Heiligen Corbinian und Sigismund, dem Kanonblatt (der Kreuzigung) und Initialen mit Engeln. Für den Humanisten Konrad Celtes, der am 3. Februar 1508 starb, schuf der Meister einige Illustrationen. Denkwürdig ist der Umstand, daß der Augsburger den von Dürer gezeichneten, 1502 erschienenen Titelholzschnitt der Schrift »*quatuor libri amorum*« korrigiert hat, offenbar auf Wunsch des Humanisten. Es gibt nämlich von dem Dedikationsblatt, wo Celtes vor dem thronenden Kaiser Max dargestellt ist, einen 2. Zustand. Hier sind die ersichtlich von Burgkmair gezeichneten Porträtköpfe des Dichters und Kaisers in Dürers Block eingefügt. Schon bei Lebzeiten ließ sich Celtes ein »Totenbild« von Burgkmair zeichnen, das im 1. und 2. Zustand von 1507, im 3. von 1508 datiert ist und den Poeten in Halbfigur mit geschlossenen Augen mit seinen Büchern und vielen seinen Ruhm verkündenden, seinen Tod beklagenden Insignien und Beifiguren darstellt. Zur Befriedigung der Humanisteneitelkeit war Burgkmairs effektvoller Stil besonders gut geeignet. Das Blatt (P. 118, in Berlin der 2. Zustand) gleicht einem italienischen Grabdenkmal und ist ein frühes Beispiel von Burgkmairs freiem und malerischem Vortrag (mit der Signatur H. B., wie fast alle im folgenden genannten Arbeiten). Eben dies zeitig gereifte Talent für geschmackvolle

Anordnung, für dekorativ reiche und festliche Wirkung, womit Burgkmair alle Generationsgenossen übertraf, offenbart sich in dem Titelblatt zu Stamlers »Dyalogus« (Öglin und Nadler, Augsburg, 1508) und in den drei Holzschnitten zu Geilers »Predigen Teutsch« (J. Othmar, Augsburg, 1508). 1508 zeigt sich in Burgkmairs Holzschnittwerk die erste Wirkung der fruchtbringenden Vereinigung des Zeichners mit einem der geschicktesten Holzschneider, dem aus Antwerpen stammenden Jost de Negker, zugleich die erste Beziehung zu dem Kaiser Maximilian, der bekanntlich gern und oft in Augsburg weilte, diese Stadt bevorzugte und auszeichnete. In dem stattlichen Reiterstandbildnis des Kaisers (B. 32) findet sich der Name Burgkmairs neben dem Jost de Negkers, schon in Drucken, die deutlich die Jahreszahl 1508 zeigen. Dies Blatt ist eines der frühesten Denkmäler des Farbenholzschnitts (s. in dem Kapitel: Der Farbenholzschnitt). Der Name des Holzschneiders ist nicht in die Strichplatte geschnitten, sondern kommt nur in Typendruck vor. Für diese Art der Bezeichnung hatte Jost eine Vorliebe. Vielleicht hat der niederländische Holzschneider nur die Tonplatte (nicht die Strichplatte) ausgeführt. In der folgenden Zeit aber nahm er gewiß nicht nur an Burgkmairs Hellschattenschnitten Anteil, sondern übernahm die Schnittausführung vieler von Burgkmair und andern Augsburger Zeichnern geschaffenen Illustrationen.

Eine bedeutende und umfangreiche Leistung Burgkmairs, die sich in das Jahr 1509 datieren läßt, ist das »Heiltumsbuch« von Hall in Tirol. Die 145 Illustrationen dieses nicht zur Ausgabe gelangten Werkes sind nur in einer Folge von Probedrucken im Pfarrarchive zu Hall erhalten und infolgedessen so gut wie unbekannt. Die große Mehrzahl der Blätter gibt Abbilder der zu Hall bewahrten Reliquien, doch sind auch mehrere reiche figürliche Kompositionen dabei. Gleichzeitig war Lucas Cranach mit der Aufgabe betraut, den Kirchenschatz von Wittenberg wiederzugeben (das Wittenberger »Heiltumsbuch« erschien 1509). Wir vergleichen die leicht andeutende, kultivierte Zeichnung des Augsburgers mit der schwerfälligen, krausen und detailreichen Cranachs.

Von Einzelblättern in die Madonna mit dem hl. Lukas (B. 24) 1507 datiert; mehrere andere Arbeiten sind dem Stilcharakter nach etwa in dieselbe Zeit anzusetzen.

»Das Buch granatapfel« mit 6 Holzschnitten von Burgkmair erschien bei Othmar in Augsburg 1510 (Baldung hat diese Illustrationen für eine Straßburger Ausgabe des Buches frei kopiert); 1515 erschien bei dem jüngeren Hans Schönsperger Maens »Das leiden Jesu Christi«, wo Burgkmair mit mehreren kleinen Schnitten neben Georg Brey und Schäufelein



Abb. 34. Hans Burgkmair. Sinson und Delila, B. 3. Ausschnitt.

erscheint. Murners »Schelmenzunft« (Silvanus Othmar, 1513) enthält eine größere Zahl flüchtiger Holzschnitte von dem Meister; in dem »Taeschenbuchlein aus ainem kloster in dem Rieß« (Augsburg, Hans Miller, 1516) sind 10 Blätter von Burgkmair mit 5 Blättern von Schäußelein vereinigt.

Im allgemeinen wurde Burgkmairs Zeichenkunst um diese Zeit durch den Kaiser so stark in Anspruch genommen, daß ihm für andere Illustrationstätigkeit wenig Muße blieb.

Nach dem Tode Maximilians, also zwischen 1519 und 1531, hat der Meister nur noch gelegentlich für Augsburger Buchdrucker gearbeitet. Die Maltätigkeit mag er vorgezogen haben. Als Erzähler konnte er mit Hans Weiditz, dessen unglaublich reiche Produktion in die Zeit 1520—1530 fällt, nicht in Wettstreit treten.

Eine Folge von 4 Blättern mit Schilderungen der Frauenmacht, Simson und Delila, David und Bathseba, Salomons Götzendienst, Aristoteles und Phyllis (B. 6, 5, 4, 73) stammt von 1519 (eines der Blätter mit dieser Jahreszahl). Diese Holzschnitte kommen zuweilen mit reich ornamentierten Rahmen vor, die den Stil des Hans Weiditz zeigen. Gleichzeitig, ebenfalls mit einer Rahmung von Weiditz, die christlichen, jüdischen und heidnischen Helden und Heldinnen (B. 64—69).

In späterer Zeit unternahm Burgkmair die Herstellung mehrerer übermäßig großer Holzschnitte mit Verwendung mehrerer Stöcke. Unter diesen Arbeiten, die nicht zu seinen besten gehören, ist der Christus am Ölberg (B. 17, fast 1 m hoch, von 8 Stöcken) 1524 datiert und die Kreuzigung (B. 19) 1526.

Die Wirkung der Burgkmairschen Holzschnitte ist überall reich farbig und von zügiger Freiheit bei relativ einfacher Strichführung. Die Zeichnung dieses Meisters war besonders schnittgerecht, da Kreuzlagen, enges Beieinander der Parallelen, wie überhaupt Subtilitäten, vermieden werden. Dagegen arbeitet Burgkmair zu kräftigen Effekten mit breiten Strichen und zu malerischer Wirkung und Charakteristik des Stofflichen mit kurzen Strichen. Seine Linie ist reich bewegt, nie stockend, schwungvoll, bogig und schwellend. Der Vortragsweise entspricht seine äußerliche, aber das Stattliche sicher erfassende Beobachtung. Seine Figuren zeichnen sich durch freies, sicheres Gebaren und anmutige Haltung aus. Ein dem italienischen verwandter Formengeschmack lebt in seiner Kunst, obwohl seine Köpfe gewöhnlich etwas verschoben und durchaus nicht anmutig erscheinen.

Leonhard Beck ist eine vergleichsweise geringe Begabung. Das gesteigerte Arbeitsquantum, das um 1515 an die Augsburger Zeichner herantrat, das Burgkmair und Schäußelein nicht zu bewältigen vermochten, brachte dem Leonhard Beck ehrenvolle und bedeutsame Aufträge. Meister in Augsburg wurde er bereits 1503 und starb erst 1540. Nur ein beschränkter Teil seiner Tätigkeit scheint ans Licht gekommen zu sein, nachdem seine Signatur (L. B. ineinander gestellt) auf einigen Holzschnitten bemerkt worden war. Nur Holzschnitte bilden sein »Werk«, abgesehen davon, daß einige Gemälde ihm ohne Sicherheit zugewiesen worden sind.

und nur Arbeiten aus der Zeit um 1515. Ein 1516 in Augsburg bei S. Othmar erschienenenes kleines Buch »Das Leben Sant. Ulrichs« enthält 5 Illustrationen von diesem Zeichner.

Beck ist abhängig von Burgkmair, bleibt aber an Geschmack und malerischem Reichtum weit hinter dem Vorbilde zurück. Im Ausdruck sind seine zumeist unteretzten Figuren leer und geistlos. Die Formensprache ist eintönig und neigt zur Manier.

Georg Breu¹⁾ ist nicht minder abhängig von Burgkmair als Beck, doch verfolgen wir sein mehr bewegliches Talent durch längere Zeit und finden in seiner etwas haltloser Tätigkeit eine unsichere Parallele zu Burgkmairs Weg.

Breu war schon 1502 Meister in Augsburg. Sein ältester signierter Holzschnitt ist 1504 datiert. Er starb 1537. Man hat versucht, das Werk eines zweiten, jüngeren Jörg Breu, eines Sohnes unseres Meisters, abzugrenzen, doch ist die Linie zwischen Vater und Sohn nicht klar geworden. Der zweite Jörg Breu war den Urkunden nach tätig zwischen 1534 und 1547, so daß Arbeiten, die sicher zwischen 1537 und 1547 entstanden sind, ihm (nicht dem Vater) gegeben werden müssen. Der Stil des älteren Breu ist so wandelbar, daß der Zusammenhang zwischen den früheren und späteren Äußerungen kaum deutlich bleibt.

Wie Burgkmair beginnt Breu mit Arbeiten für Ratdolts Liturgische Bücher und endet wie Burgkmair (und auch Schäußelein) mit großen Einzelblättern. Sein 1504 datiertes und mit der Signatur (J und kleines gotisches b aneinander) bezeichnetes Blatt, die Madonna mit den Heiligen Konrad und Pelagius, für ein Missale desselben Jahres bestimmt, steht Burgkmairs Holzschnitt von 1499 nahe. Ein wiederum für Konstanz gedrucktes Breviar (1516 zu Augsburg bei Ratdolt) zeigt namentlich in dem Titelblatt, wo die Madonna mit den Heiligen von Konstanz erscheint, eine radikale Stilwandlung. Breus Zeichnung ist leicht geworden, flüchtig und sorglos. Charakteristisch sind die fleckigen Schatten in den Gesichtern, die durch gerade Parallelen entstanden sind. Anstatt der starken Akzente Burgkmairs, eine lockere, lichte, unklare Haltung. Eine Anzahl kleinerer Bücher, die zwischen 1509 und 1540 etwa bei S. Othmar, Schönsperger und H. Steiner in Augsburg erscheinen, enthalten Illustrationen von Breus Hand, deren malerische Auflockerung zuweilen an Formlosigkeit grenzt.

Seine spätesten Arbeiten, von denen einige vielleicht dem jüngeren Breu gehören, sind leere, bilderbogenartige Blätter von geringem Werte. Breu war gewiß in Italien, und

¹⁾ Röttinger, Repertorium f. Kstw. XXXI. S. 48 ff.

die durchgreifende Stilwandlung, die in seiner Produktion bemerkt wird, ist schwerlich ohne unmittelbare Berührung mit der venezianischen Kunst zu erklären.

Wenn der Augsburger Holzschnitt im 16. Jahrhundert die ersten Schritte in den liturgischen Ausgaben des Katoischen Verlages macht, zwischen 1510 und 1520 in den kaiserlichen Unternehmungen sich glänzend betätigt, so folgt ein Jahrzehnt ungemein reicher Illustrationswirksamkeit, deren Hauptmeister Weiditz¹⁾ ist. Burgkmair zog sich vom Holzschnitt nach 1520 zurück, Brey und Beck versagten neben dem schlagfertigen Erzähler, der die Aufgaben anscheinend mit spielender Leichtigkeit löste.

Hans Weiditz scheint einer westdeutschen Familie anzugehören und ein Sohn des in Freiburg tätigen Bildhauer Hans Weiditz zu sein. Von seinem Leben wissen wir wenig, Er mag mit dem jüngeren Hans Holbein gleichaltrig sein da er erst um 1518 in Augsburg mit seiner Tätigkeit einsetzt. Bei den kaiserlichen Publikationen ist er nicht beteiligt. Ehemals wurden seine in Augsburg zwischen 1518 und 1522 geschaffenen Holzschnitte irrtümlich mit denen Burgkmairs zusammengeworfen. Als der Stilgegensatz deutlich geworden war, sprach man von dem Petrarca-Meister, bis daß sein Name mit Hilfe der Initialen H. W. in einem Holzschnitt (in Ciceros »Officia«) festgestellt wurde. Entscheidend wurde die Beobachtung, daß die Illustrationen in Brunfels' »Herbarium«, als deren Urheber in der Vorrede der deutschen Ausgabe (1532) Hans Weiditz genannt wird, stilistisch mit den Arbeiten des Pseudo-Burgkmair zusammengehen. Das beliebte »Kräuterbuch« erschien zu Straßburg bei J. Schott seit 1530 öfters. Die so nach Westen gelenkte Aufmerksamkeit konnte eine ganze Reihe Straßburger Illustrationen hinzufügen. Eine zweite Arbeitsperiode des Meisters (1523—1536) wurde der ersten, der Augsburger, angegliedert. Weiditz ist nur als Zeichner für den Holzschnitt bekannt, sein »Werk« besteht fast ausschließlich in Illustrationen und muß in Büchern gesucht werden. Was unter seinem Namen in Mappen bewahrt wird, sind mit wenigen Ausnahmen Probedrucke zu Buchholzschnitten oder Ausschnitte aus Büchern.

Die Augsburger Arbeiten des Weiditz sind den in Straßburg entstandenen überlegen. Zumeist arbeitete der Zeichner für die Drucker Grimm und Wirsung in Augsburg. Den reichen Bestand an Stöcken, die Weiditz für diesen Verlag geschaffen hatte, übernahm um das Jahr 1523 Hans Steiner, von dem sie gegen 1550 der betriebsame Frankfurter Ver-

¹⁾ Röttinger, H. W. der Petrarcameister. Straßburg, Heitz, 1904.

leger Egenolph erwarb. Die meisten Stöcke sind sehr oft abgedruckt worden, manchmal recht sinnlos und ohne Zusammenhang mit dem Text, und haben nach und nach viel an Schärfe und Feinheit verloren. Nach den späten Frankfurter Drucken sollte man nicht urteilen, vielmehr stets von den ersten oder doch von frühen Augsburger Drucken ausgehen. Gelegentlich arbeitete Weiditz auch für Miller, S. Othmar und Schönsperger, in Straßburg aber hauptsächlich für Schott und W. Köpfel.

Wenn Weiditz manchmal an Schäufelein und L. Beck erinnert, wenn er sich den von Dürers Drucken ausgehenden Anregungen nicht entzogen hat: Burgkmair ist doch als sein Lehrer anzusehen. Einige Umstände sprechen dafür, daß er eine Zeitlang in Burgkmairs Werkstatt tätig gewesen ist. Erschienen doch einige Holzschnitte Burgkmairs in reichen Ornamentrahmen, die offenbar von Weiditz herühren. Von einer Madonna Burgkmairs (B. 9) gibt es eine Kopie (B. 10 in Burgkmairs »Werk«), die mindestens teilweise, nämlich in den ornamentalen Zutaten, die dem Originale fehlen, eine Arbeit des Weiditz ist. Und die Kopie zeigt Burgkmairs Initialen! Es scheint, daß Weiditz sich zuerst mit seiner Einbildungskraft im Ornament ausgezeichnet habe. Eine Anzahl Titelrahmen gehört zu seinen frühesten Arbeiten für den Augsburger Buchdruck.

Zu den ersten Illustrationsfolgen gehören neben einigen Blättern für Schriften Ulrich Huttens die Holzschnitte in »zwo Comedien« des Plautus, die 1518 zu Augsburg, ohne Angabe des Druckers, erschienen. Voll entwickelt ist der Stil des Meisters in der langen Reihe der Illustrationen, die in Petrarcas »Von der Artzney bayder Glück« und in den Holzschnitten zu Cicero-Werken. Über diesen Publikationen hat ein Unstern gewaltet. Weiditz hat 1519 und 1520 daran gearbeitet, aber mehrere Jahre erst, nachdem er Augsburg verlassen hatte, wurden die Bücher herausgegeben. Die »Officia« Ciceros kamen 1531 bei Steiner heraus, das Petrarca-buch 1532 und der »Teutsch Cicero« 1534. Allerdings sind einzelne Blätter aus diesen Folgen schon früher in andern Büchern ans Licht getreten, wie in Ciceros Büchlein von dem Alter (Grimm 1522).

Ähnlich ging es mit einer Fülle von Gebetbuch-Illustrationen, die Weiditz in Augsburg schuf (von denen wir einige Probedrucke von überlegener Qualität in der Mappe besitzen). Die Mehrzahl dieser Stöcke wurde sonderbarerweise erst in Frankfurt von Egenolph zum Abdruck gebracht. Nur 21 Stöcke mit Szenen aus dem Leben Christi erschienen schon 1520 bei Grimm und Wirsung mit dem Titel »Devotissime



Abb. 35. Hans Weiditz. Probedruck aus einem Gebetbuch, Maria, Röttinger 27.

Meditationes de vita Jesu christi. Diese Blätter sind gerahmt mit Früchten, Blumen, Vögeln und Kindergruppen, nach dem Muster der niederländischen Buchminiaturen.

Unter den wenigen Einzelblättern ragt hervor: Kaiser Maximilian, die Messe hörend, eine Darstellung, die gewiß

kurz vor dem Tode des Kaisers, also vor 1519, gezeichnet wurde (chemals im Dürer-Werk, B. App. 31).

In Straßburg hat Weiditz viel für den Buchdruck geschaffen, namentlich Druckersignete, Titelrahmen und dergl. Seine Kunst verliert aber ein wenig an individueller Eigenart, zum Teil vielleicht, weil die Straßburger Holzschneider den gesteigerten Schwierigkeiten der zarten und subtilen Zeichnung des Weiditz nicht in dem Grade wie die Augsburger gewachsen waren. Neben dem Herbarium des Brunfels ist der »Tacuinus« (1533 bei Schott), der auch deutsch mit dem Titel »Schachtafeln der Gesunheyt« erschien, wegen der Ungewöhnlichkeit der Bildthemata besonders beachtenswert.

Mit seiner Geistesart und Auffassung steht Weiditz im Gegensatze zu seinen Zeitgenossen, sowohl zu Dürer und den Nürnberger Kleinmeistern, wie zu den Augsburgern. In der genauen Beobachtung ist er unvergleichlich geduldig, und, was das Feld der Beobachtung betrifft, nimmt er sehr vieles auf, was die andern beiseite lassen oder ausschalten. Man kann die Kultur der Zeit nahezu vollständig mit seinen Holzschnitten allein illustrieren. So voll von treu wiedergegebenen Tatsächlichkeiten der Tracht, der Wohnstätten, der Geräte ist seine Illustration. Fehlt ihm die dichterisch tiefe Gestaltung Dürers, der dekorative Schwung und die wirkungsvolle Kontur Burgkmairs, so geht seine zarte Zeichnung den schwierigsten Aufgaben, figurenreichen Szenen, verwickelten Gruppierungen im kleinsten Format, nicht aus dem Wege. Tiere, Pflanzen stellt er mit der Gewissenhaftigkeit des Naturforschers dar. Es ist bezeichnend, daß er die Aufgabe, ein lehrhaftes Pflanzenbuch zu illustrieren, keineswegs nebenher erledigte, vielmehr mit Lust und Liebe, daß gerade das Pflanzenbuch und nur das Pflanzenbuch seinen vollen Namen nennt. Weiditz ist durchaus Zeichner, indem er die Linie geschmeidig macht und mit schnittgerechter Strichführung sich vollkommen ausdrückt, seine Zeichnung ist aber malerisch, insofern er unendlich belebten Formenreichtum über die Fläche spinnt. Auf starke Akzente, Lichtgegensätze, auf die Wirkung weißer Flächen verzichtend, bleibt er in dem dichten Netz belebter Linien stets klar und beredt. Sein Vortrag gleicht einem unerschöpflichen, gleichmäßig perlenden und sprühenden Brunnen.

Der Kupferstich wurde in Augsburg fast nur von der Familie Hopfer gepflegt, und zwar — bezeichnend genug — mit Hilfe der Ätzung (auf Eisenplatten). Das im Verhältnis zu der Grabstichelarbeit leichtere, mehr malerische und raschere neue Verfahren wurde zuweilen seit 1510 etwa auch anderswo versucht, doch haben nur die Hopfer eine starke Produktion in der Ätzung entfaltet, die Vorteile der Technik

handwerklich ausgenutzt und ihren Stil hauptsächlich aus dieser Handhabung entwickelt, indem sie von der zum Waffenschmuck in Augsburg heimischen Metallätzung ausgingen. Der älteste Meister der Hopferfamilie, Daniel, der, aus Kaufbeuren stammend, seit 1493 in Augsburg nachweisbar ist und hier 1536 starb, hat den in der Eisenätzung entwickelten Stil, besonders seine Ornamentik, mit der er am ehesten persönlich erscheint, dem Buchschmuck zugeführt. Einige Titelrahmungen, die zwischen 1514 und 1520 bei Johann Miller und Sylvan Otlimar zu Augsburg erschienen, zeigen den krausen und derben Stil Daniel Hopfers, und mehrere enthalten seine Initialen H. D. Die Schmuckformen, Kinder, Kinderköpfe, Masken, Tiere, Delphine, Füllhörner, Ranken, in wilder Verbindung, sind weiß auf schwarzem Grund ausgebreitet, doch nicht, wie im venezianischen Buchschmuck, rein flächenhaft, vielmehr sind sie mit schwarzen Strichlagen modelliert. Technisch und stilistisch zeigen die innerhalb der Augsburger Produktion auffälligen Arbeiten Merkmale des Metallschnitts.

Der in Augsburg als Maler, im besonderen als Porträtist, zwischen 1530 und 1561 höchst angesehene Christoph Amberger scheint sich nur gelegentlich für den Holzschnitt betätigt zu haben. Und vermutlich wären die keineswegs deutlichen Spuren seiner Bemühung auf diesem Felde unbemerkt geblieben, wenn nicht eine Notiz von David de Negker, einem Sohne des berühmten Formschneiders, der Stilbeobachtung zu Hilfe gekommen wäre. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts gab der jüngere de Negker eine Serie von Holzschnitten mit Landsknechten heraus. Diese Ausgabe ist äußerst selten, und die Blätter sind zumeist nur bekannt durch eine moderne Nachbildung von Breunner-Enkevörth (Römisch kaiserl. Majestät Kriegsvölker [Wien, 1883], 2. Teil). In der Vorrede zu seiner Publikation der von dem Vater geschnittenen Stöcke nennt David de Negker als die Zeichner Hans Burgkmair, Christoph Amberger und Jörg Breu. Der bekannte Stil Burgkmairs und Breus wird ohne Schwierigkeit erkannt, und es bleibt die Neigung, den Rest von etwa 25 (von im ganzen 50 Figuren) dem Amberger zu geben. Doch ist der Charakter nicht einheitlich, und wenigstens 4 Holzschnitte sind einleuchtend dem H. S. Beham zugeschrieben worden, den David de Negker nicht namhaft gemacht hat. Der Stil Ambergers ist ziemlich leer, allgemein und unpersönlich. In der Familienchronik der Grafen Truchseß von Waldburg folgen den Holzschnitten Burgkmairs (79) 3 Blätter, von denen eins C. A. signiert ist, die wir berechtigt sind, für Arbeiten Ambergers zu halten. Das Werk ist von höchster Seltenheit. Ein Exemplar ist in der Münchener Staatsbiblio-

thek, zwei beim Fürsten Wolfegg und ein unvollständiges Exemplar im Berliner Kabinett. Das Datum 1530 kommt auf einem der Holzschnitte Burgkmairs vor.

Der größte Sohn der Stadt Augsburg, der jüngere Hans Holbein, verließ die Heimat früh und entfaltete seine Tätigkeit auf dem Gebiete des Holzschnittes fast ausschließlich in Basel. Seinem Wirken wird ein besonderes Kapitel gewidmet.

Kaiser Maximilians Unternehmungen

Literatur: Im Jahrbuch d. ksth. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses sind fast alle diese Publikationen ausführlich besprochen und vielfach von den Originalstöcken abgedruckt.

Maximilian I. war bemüht, das Gedächtnis seiner Herrschaft und seiner Kämpfe auf die Nachwelt zu bringen. Er wünschte den Glanz seines Daseins in allen Äußerlichkeiten und Einzelheiten zu verewigen, seine Herkunft, seine Fahrten, Kleider, Waffen und Spiele. Feudalistische Absichten suchte er in demokratischer Art, nämlich mit Typendruck und Holzschnitt, zu verwirklichen. Das kaiserliche Kapitel in der Geschichte des Holzschnitts berichtet nicht nur von kurzem Glanze, sondern auch von gefährlicher Überspannung und von Mißbrauch der Ausdrucksmöglichkeiten.

Dieser deutsche Kaiser verfügte nie über reiche Mittel und weilte zumeist dort, wo seine Herrschaftsansprüche nicht unbestritten waren. Der Bürgermeister von Augsburg, wie ihn der Spott betitelte, errichtete sein Denkmal überall und nirgends, indem er die Aufgabe dem Holzschnitte zuwies. In einem Sinn hat er seinen Zweck erreicht. Die Druckerschwärze, der sein Ehrgeiz alles anvertraute, hat sich beständiger gezeigt, als sich vermutlich Bauten oder Malereien gezeigt hätten. Im andern Sinn aber wurde das Ziel verfehlt. Der Holzschnitt — selbst in der Zeit Dürers und Burgkmairs — gab keine monumentale Wirkung her. Die Gedanken des Kaisers, die mit Allegorien und Symbolen spielten, gingen im Bildlichen nicht rein auf. Das Beieinander der unendlichen Folgen, die Vielgliedrigkeit an Stelle der Größe bringt den geplanten Eindruck reicher Fülle und triumphierender Macht nicht hervor. Der Holzschnitt ist schließlich keine kaiserliche, sondern eine bürgerliche Kunst. Die meisten Publikationen, die der Kaiser ungeduldig in der Zeit zwischen 1509 und 1519, seinem Todesjahr, betrieb, blieben stehen oder wurden doch nicht zu seinen Lebzeiten abgeschlossen, kamen anders zur Ausführung, als geplant war. Nicht nur, daß ein Zusammenarbeiten des

Kaisers, der Tendenz und Umriß selbst bestimmte, der Hofsekretäre, die Einzelheiten feststellten und die Texte redigierten, mit den Nürnberger und Augsburger Humanisten, die wie Peutinger und Pirkheimer ihre Gelehrsamkeit in den Dienst der kaiserlichen Absichten stellten, mit den Malern, die Vorlagen lieferten, und denen, die die Holzstöcke zeichneten, und endlich den Holzschneidern die größten Schwierigkeiten verursachte: auch aus mehr inneren Ursachen blieb vieles Fragment, wenn auch imposantes Fragment.

Hans Burgkmair verfügte wie kein deutscher Zeitgenosse über ein Talent, das zur Befriedigung der kaiserlichen Wünsche geeignet war, er besaß für das Heraldische, Repräsentative leichten Schwung, Sinn für das Ritterliche und Reisige. In seinem Werke gehören die Illustrationsfolgen, die er nach kaiserlicher Vorschrift zeichnete, zu dem besten Teil.

Das erste Werk, soweit wir sehen, das Maximilian betrieb, wurde dem Hans Burgkmair allein übertragen, die sogenannte Genealogie¹⁾, eine von den Hofhistorikern aufgestellte, teilweise recht phantastische Ahnenreihe des Habsburgers. Wir besitzen das Werk nur in Probedrucken, von denen auch unser Kabinett eine Anzahl sein eigen nennt. Zeichnung und Schnitt wurden in Augsburg 1509 begonnen und waren 1512 in der Hauptsache fertig. Conrad Peutinger überwachte die Arbeit und vermittelte zwischen dem kaiserlichen Auftraggeber, seinen Räten einerseits und Burgkmair sowie den Holzschneidern anderseits.

Die Ahnenreihe beginnt mit Hektor von Troja. In der Wiener Hofbibliothek wird ein Band mit 77 Blättern der Folge bewahrt, wie man annimmt, das Handexemplar des Kaisers, das etwa 1512 vorlag. Wahrscheinlich hinderten Bedenken an der Richtigkeit der genealogischen Arbeit die Ausgabe des Werkes. Die Zahl der von Burgkmair gezeichneten Gestalten ist mit den 77 Blättern des Wiener Exemplars nicht erschöpft, geht vielmehr über 90 hinaus; einige Holzschnitte sind hier ausgeschieden worden, mehrere wurden nachträglich geschaffen. Reste eines Exemplars, das als Handexemplar des Augsburger Malers angesehen wird, sind gefunden worden, in dem die Verse, die jeder Figur beigelegt werden sollten, die Handschrift Burgkmairs verraten. Das Berliner Kabinett besitzt an Probedrucken 8, zum Teil beiderseitig bedruckte Blätter, dabei »Philipp den Schönen« mit dem von Burgkmair geschriebenen Vierzeiler. Die einzelnen Standfiguren, zumeist mit Wappen und symbolischen

¹⁾ Österr. Jahrbuch VII und Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXVI, 39.

Zeichen in einem Kreise, sind edel und stark bewegt. Freilich sind die Phantasieporträts der älteren Ahnen in theatralisch erfundenen Kostümen und Rüstungen bei weitem nicht so befriedigend ausgefallen wie die wenigen Fürstengestalten am Ende der Reihe, die dem Zeichner zeitlich nahestanden.

Fast ausschließlich von Augsburger Zeichnern illustriert sind die beiden historischen Romane, die der Kaiser anregte und teilweise selbst verfaßte: der »Theuerdank« und der »Weißkunig«.

Der Theuerdank ¹⁾, redigiert von Pfinzing, eine Schilderung der Brautfahrt des Kaisers, der Werbung um Maria von Burgund, ist vollkommen abgeschlossen 1517 in Buchform bei Schönsperger in Nürnberg erschienen (eines der auf Pergament gedruckten Exemplare im Berliner Kabinett). Die große Anzahl der Holzschnitte ist von dem ziemlich unbegabten Leonhard Beck, einem Nachfolger Burgkmairs, ausgeführt, nur 13 Blätter von Burgkmair selbst und 20 von Schäußelein, der sich den Augsburgern in jenen Jahren als Illustrator anschloß. Endlich werden 3 Blätter ohne Sicherheit dem in Nürnberg tätigen Erhard Schön zugeschrieben.

Das breiter angelegte Werk, das den Theuerdank zu ergänzen bestimmt war, der Weißkunig ²⁾, kam nicht zum Abschluß, es behandelt die Taten des Kaisers und seines Vaters. Erst 1775 wurde es in Buchform herausgegeben. Doch existieren von den Holzschnitten Probedrucke. Auf den in Wien erhaltenen Stöcken sind vielfach die Namen der Holzschneider notiert. Abgesehen von wenigen Blättern, die Springinklees und Schäußeleins Hand zeigen, haben Burgkmair und Beck zu etwa gleichen Teilen die Illustration geschaffen, jeder mehr als 120 Holzschnitte. Unter den wenigen Probedrucken in unserer Sammlung ist Burgkmairs Darstellung des kaiserlichen Besuchs im Atelier des Malers von besonderem Interesse. Der prachtvolle Druck zeigt einen sonst unbekanntem ersten »Zustand« des Stockes. Die Inschrift an der Wand wurde (wahrscheinlich auf Wunsch des Kaisers) entfernt und fehlt in den sonst bekannten Drucken.

Als kulturhistorisch lehrreiches Material sind die Illustrationen zum Weißkunig um so wertvoller, als der kaiserliche Auftraggeber jede Einzelheit, namentlich an den Trachten und Rüstungen kontrollierte, so daß die historische Treue über allem Zweifel steht. Darüber hinaus hat Burgkmair das freie, lebensfrohe Wesen dieses Hofes höchst anziehend geschildert.

Ein weniger ergiebiges Thema übernahm L. Beck mit

¹⁾ Österr. Jahrbuch VIII.

²⁾ Österr. Jahrbuch VI und XXI.



Abb. 36. Leonhard Beck. Aus dem Weißkunig, Maximilian lernend.

der Aufgabe, die Heiligen des habsburgischen Hauses ¹⁾ zu zeichnen. Die eintönige Reihe der stehenden männlichen und weiblichen Heiligen in der an gewissen Angewohnheiten leicht kenntlichen Vortragsweise dieses Zeichners ist die am wenigsten erfreuliche unter allen Holzschnittfolgen, die der Kaiser veranlaßt hat. Das Werk, das zwischen 1516 und 1518 zur Ausführung kam, besteht aus 123 Holzschnitten, deren Stöcke fast sämtlich noch in Wien bewahrt werden. Die Namen der Augsburger Holzschnneider sind vielfach auf der Rückseite der Stöcke vermerkt.

Da der Kaiser in seiner hastigen Weise gleichzeitig mehrere Publikationen betrieb, konnten die Augsburger Zeichner und Holzschnneider nicht ausreichen. Während ihre verständige und tüchtige Illustrierung vergleichsweise einfache und gewohnte Aufgaben löste, ward den Nürnbergern Kühneres zugetraut, etwas, das von den Geleisen des Holzschnittes sich weit entfernte. Folgen von Holzschnitten, die aneinandergefügt ein monumentales Ganze zu bilden bestimmt waren, nicht buchartig gereiht und von Text begleitet. Ein Triumphbogen, im Sinne der antiken Triumphbogen mit Attributen, Allegorien schwer bepackt, mit historischen Szenen und sinnvoller, wenn auch schwer zu deutender Ornamentik. Als Ergänzung dazu ein Triumphzug mit Wagen, Reitern und symbolischen Figuren. Beide Werke, namentlich der 3½ m hohe Bogen ²⁾, sind Monstrositäten, wengleich eine Fülle von Gestaltungskraft, meisterlicher Holzschneidkunst und Gelehrsamkeit daran gewendet ist. Betrachtet man die einzelnen Holzschnitte, so entgeht einem der Sinn und Zusammenhang des Ganzen, hat man das Ganze vor sich, so bleiben die Einzelheiten, die das Beste sind, eindrucklos. An den Beschauer und seinen Standpunkt scheint nicht gedacht worden zu sein. Die Geschichte der Triumphpforte ist ungemein verwickelt ³⁾.

Die Pforte zeigt oben die Jahreszahl 1515 und die Wapen des Hofhistoriographen Stabius, des sonst wenig bekannten Tiroler Hofmalers und Baumeisters Jörg Kölderer und dasjenige Dürers. Offenbar sind diese drei Persönlichkeiten als die eigentlichen Autoren des Werkes anzusehen, wengleich die stilkritische Untersuchung mehrere andere Zeichner in dem Riesenholzschnitt, der aus fast 200 Stöcken besteht, nachgewiesen hat. Der Anteil des Stabius läßt sich leicht vorstellen. Dagegen ist es schwer festzustellen, wo die vorbereitende Tätigkeit Kölderers durch Dürers Eingreifen

¹⁾ Österr. Jahrbuch IV und V.

²⁾ Österr. Jahrbuch IV.

³⁾ Giehlow in Beiträge z. Kstgesch. Wickhoff gewidmet. Wien, 1903. S. 91.

abgelöst wurde. Anzunehmen ist, daß Dürern, der seit 1512 sich der Arbeit widmete, eine Zeichnung Kolderers vorlag. Auf Grund dieser Vorlage mag er den Entwurf gestaltet und die Ausführung an Springinklec, Wolf Traut, Hans Dürer (?) verteilt haben, selbst einige Teile, namentlich Stücke phantasiereicher Ornamentik auf den Stock gezeichnet haben. Wenn sich die Architektur der Seitentürme zu äußerst rechts und links, die anscheinend in Regensburg von Altdorfer ausgeführt wurden, sehr stark von der übrigen Architektur unterscheidet und gar nicht dürerisch aussieht, so kann man vielleicht annehmen, daß in diesen Ecktürmen die Erfindung Kolderers, die Dürer in den mittleren Hauptteilen radikal umgestaltete, erhalten ist. Die Holzschnittausführung fiel in der Hauptsache dem Hieronymus Andreae zu. Mindestens erzählt Neudörffer ausdrücklich: »Als Johann Stabius dem Kaiser Maximilian allhier zu Nürnberg die Ehrenpforten und anders machen ließ, ward dieser Hieronymus unter den anderen Formschneidern auch in alledem was zum Werk gehört, der geschickteste und Oberste, sonderlich aber ist vor keiner gewesen, der die Schriften so rein und gerecht in Holz geschnitten hat.«

Springinklees sehr umfangreiche Mitarbeit und Wolf Trauts Anteil, der sich auf einige Schlachtendarstellungen beschränkt, sind mit Sicherheit begrenzt. Daß Altdorfer herangezogen wurde, ist auffällig und schwer zu verstehen, doch scheint sein Stil sich in 10 Illustrationen der Seitentürme deutlich genug zu zeigen. Problematisch ist der Anteil Hans Dürers. Die Hand des Meisters, der den »Troß«, die letzten 5 Holzschnitte des Triumphzuges, ausgeführt hat, wird an mehreren Stellen der Ehrenpforte bemerkt. Doch ist die Persönlichkeit dieses Zeichners weder deutlich umschrieben worden, noch steht ihr Name unbedingt fest.

An dem Triumphzug, der mit der Pforte eng zusammenhängt, gleichfalls auf Stabius' Programm und auf Kolderers Zeichnungen ruht, wurden ebensowohl Augsburger wie Nürnberger Zeichner beschäftigt. Dürers Hauptarbeit dabei ist der sogenannte kleine Triumphwagen mit der burgundischen Hochzeit. Springinklec führte eine Reihe allegorisch reich ausgestatteter Wagen aus. Das riesige Gefolge zu Roß und zu Fuß auf vielen Stöcken ist von Burgkmair, Beck, Schäußelein und dem problematischen Meister gezeichnet, der ohne Sicherheit mit Altdorfer, W. Huber, Hans Dürer identifiziert worden ist und der auch den Schluß des Zuges, den Troß, dargestellt hat.

Der sogenannte große Triumphwagen, der erst 1522

1) Österr. Jahrbuch I.

veröffentlicht wurde, dessen Entwurf aber in das Jahr 1518 zurückreicht, steht in lockerem, nicht ganz klarem Zusammenhange mit dem Triumphzug und ist im wesentlichen eine einheitliche Schöpfung Dürers, dem Pirckheimer das Programm der Allegorie zur Verfügung stellte.

In den Anfängen stecken geblieben, wenigstens was die Holzschnittausführung betrifft, ist das vom Kaiser mit dem Titel »Freydal« geplante Werk, in dem Turniere und Mummereien, an denen Maximilian, der als Freydal auftritt, beteiligt war, dargestellt werden sollte. Die Miniaturen von einem nicht hervorragenden Hofmaler, 255 Szenen, sind in Wien erhalten, sie sollten den Holzschnittzeichnern als Vorlagen dienen. Wir besitzen im Dürer-Werk nur 5 Holzschnitte, die sich als ziemlich freie Umarbeitungen der Miniaturen erweisen und bald nach 1516 ausgeführt worden sind.

Albrecht Altdorfer und andere an der Donau tätige Meister

Literatur: Dodgson, Catalogue of German woodcuts, II.

Der in Regensburg von 1505 bis 1538, seinem Todesjahre tätige Albrecht Altdorfer ist nicht, wie man früher versucht hat, bei den Nachfolgern Dürers unterzubringen und schließt sich nicht in jedem Betracht den sog. Kleinmeistern an, bildet vielmehr einen persönlichen Stil aus, fußend auf einer heimischen, allerdings wenig bekannten Überlieferung. Sein unbefangenes Verhalten zur Natur, seine Liebe zur Landschaft, sein heiteres, weltliches, etwas spielerisches Temperament, also jene Eigenschaften, die seinen Gemälden hohe Schätzung und einen besonderen Platz in der kunstgeschichtlichen Gruppierung verschaffen, offenbaren sich in einer nicht sehr langen Reihe von Holzschnitten. Mit der ihm eigenen launischen, zugreifenden und wieder fallenlassenden Art hat er 1511 mit dem Holzschnitt begonnen und um 1520 abgeschlossen. Vor 1511 hat er auf dem Gebiete der Druckkunst Kupferstiche geschaffen, nach 1520 Kupferstiche und Radierungen. Nur einige kleine und unbedeutende Holzschnitte — Unika in der Wiener Hofbibliothek ¹⁾ — scheinen vor 1511 entstanden zu sein.

Altdorfer hat, soweit wir sehen, nicht für Buchillustration gearbeitet, nur Einzelblätter herausgegeben, abgesehen von seiner Beteiligung an der Triumphpforte (s. im Kapitel über die Maximilianischen Unternehmungen). Bei der geringen Bedeutung des Regensburger Buchdrucks mögen lockende Aufträge zu Illustrationen an ihn nicht herangekommen sein, und seine sich eigenwillig tummelnde Phantasie fand eher Befriedigung in unbeschränkter Gestaltung nach eigenem Plan. Altdorfer hat fast alle seine Holzschnitte signiert (A A ineinander gestellt), einige auch datiert, und zwar vier Blätter von 1511, drei von 1512 ²⁾, drei von 1513, eins

¹⁾ T. Sturge Moore, A. A. a book of 71 woodcuts. London 1902.

²⁾ Dabei der merkwürdige, im Schnitt erst begonnene Holzstock mit der Beweinung Christi in der Graphischen Sammlung zu München.



Abb. 37. Albrecht Altdorfer. Die heilige Familie am Brunnen, B. 59. Ausschnitt.

von 1517 (ein Unikum in der Albertina). Die undatierten Blätter sind wohl sämtlich zwischen 1514 und 1520 entstanden, oder doch keines erheblich später. Die Stilwandelung ist trotz der kurzen Zeit deutlich und führt von den etwas wilden Erstlingen bis zu der heiligen Familie am Brunnen (B. 59), die um 1520 entstanden sein wird, weil Maria im Gewande der »schönen Maria von Regensburg« erscheint. Um 1520 war nämlich der fanatische Kultus dieses Marienbildes auf seiner Höhe. Die reine und klare Haltung der Holzschnitte, die das wunder-tätige Bild darstellen, hat Altdorfer nicht übertroffen. Abgesehen von dem kühnen Versuch mit Farbendruck (s. in dem Kapitel über den Farbendruck), hat er einen Renaissance-Altar mit der Madonnenfigur in der Mitte, vielleicht seinen Entwurf zu dem Altar der neuen Marienkirche, in Holzschnitt (B. 50) ausgehen lassen und die »schöne Maria« als Statue in der Kirche dargestellt (B. 48).

Um 1515 anzusetzen ist die Folge von 40 kleinen Holzschnitten, die das Leben Christi darstellen (B. 1—40). Der Zeichner wagt hier viel, indem er im Holzschnitt kleinen Maßstabes Helldunkeleffekte, bildmäßige Wirkungen anstrebt, mit äußerst dichten Strichlagen das Licht seiner dramatischen und hastigen Erzählung dienstbar macht. Der Vorstoß blieb wie so vieles, was die bewegliche Einbildungskraft des Meisters unternahm, ohne Folgen. Die späteren Blätter sind wieder heller in der Gesamtwirkung und klarer in der Linie.

In der Formengestaltung, den vergleichsweise niedrigen Proportionen und der Sicherheit der perspektivischen Komposition von italienischer Kunst berührt und ziemlich spät, aber doch wohl nicht viel nach 1520, scheinen die drei dem Format nach zusammengehörigen Blätter: Abrahams Opfer (B. 41), Josua und Kaleb (B. 42) und Jael und Sissera (B. 43) entstanden zu sein.

Wie alles, was der Regensburger geschaffen hat, erfreuen seine Schnitte durch liebenswürdiges, herzhaftes Wesen, durch drastische Motive, Leichtigkeit der Erfindung und ein überraschendes Gefühl für den organischen Zusammenhang von Figur und Raum, Mensch und Landschaft. Über Schwächen der Konstruktion und naive Flüchtigkeiten trägt die Anspruchslosigkeit leicht hinweg.

Erhard Altdorfer erscheint, soweit der Forschung eine Zusammenstellung seiner Arbeiten bis jetzt gelungen ist, als eine unselbständige, schwankende Persönlichkeit. Ziemlich gleichaltrig mit Albrecht und neben dem weit stärker begabten Bruder aufgewachsen, scheint er um 1506 mit Arbeiten zu beginnen, die denen des Bruders äußerst ähnlich sind (ein sehr seltener, mit EA signierter Kupferstich, Frau

mit Wappen, datiert 1506). Da Erhard 1512 in den Dienst des Herzogs von Mecklenburg trat und in Schwerin bis zu seinem Tod (nach 1561) verblieb, wäre leicht erklärlich, daß mit der örtlichen Entfernung seine Kunstweise sich wandelte, und die Holzschnitte, die er im Norden schuf, mit Albrechts Art wenig gemein haben. Sonderbar bleibt nur, daß eine Landschaftsradiierung, die der Signatur nach dem Erhard zugeschrieben wird und die sicher nach 1512, anscheinend sogar nach 1520 entstanden ist, sich Albrechts Landschaftsradiierungen aufs engste anschließt.

Erhards Holzschnitte zeigen derben Charakter und lassen kaum erkennen, daß der Zeichner von der Donau stamme, sie schließen sich sächsischen Illustrationen an. Sein Hauptwerk sind die Bilder einer 1533—34 in Lübeck bei Dietz erschienenen niederdeutschen Bibel. Hier kommt des Meisters Monogramm einmal vor.

Ein anderer vom Süden nach Norden gewandelter Zeichner Georg Lemberger, der in Landshut geboren, in Leipzig hauptsächlich tätig war, wird bei den Cranach-Folgern nochmals erwähnt werden. Er bewahrt den Charakter seiner Heimat, im besonderen Anklang an Wolf Huber, deutlicher als Erhard Altdorfer.

Der eigentliche Nachfolger Albrecht Altdorfers, der nach dem Tode dieses Meisters in Regensburg mit geringen Kräften die Erbschaft anzutreten sich bemüht, ist Michael Ostendorfer. 1519, als die Juden vertrieben wurden, die »schöne Maria« verehrt und ihr eine Kirche erbaut ward, machte sich Ostendorfer zuerst bemerkbar, indem er wie Altdorfer und ganz und gar im Stil des älteren Meisters, bei dem er vielleicht in der Lehre gewesen war, einige Holzschnitte herausgab, die sich auf die erregenden Ereignisse beziehen.

Der Meister bezeichnete seine frühesten und besten Arbeiten mit den Initialen MO (O angelehnt an M), während er später das O in das M hineinstellte. Seine beste Leistung, die den gleichzeitigen Produktionen Altdorfers sehr nahesteht, ist die Prozession zur Kapelle der »schönen Maria« (P. 13). Das Berliner Kabinett besitzt von diesem sehr großen Holzschnitt nur einen ziemlich späten Abdruck, auf dem die Signatur nicht mehr zu erkennen ist (in Koburg ein früher Druck, der aus Dürers Besitz stammt und der eine merkwürdige handschriftliche Äußerung Dürers enthält, mit dem Datum 1523). Ostendorfer gab auch einen großen Holzschnitt mit der Ansicht der neuen Kirche heraus, die nach Hans Hiebers Plan zu Ehren der »schönen Maria« erbaut wurde (P. 65, irrtümlich bei Altdorfer). Auf diese Arbeit wird mit Recht eine urkundliche Eintragung von 1519 bezogen, die von einer Zahlung an Ostendorfer berichtet. In späterer Zeit

hat Ostendorfer, der 1559 starb, namentlich Illustrationen für Regensburger, Ingolstädter und Nürnberger Drucker geliefert, ziemlich derbe Arbeiten, in denen der Zusammenhang mit Altdorfer immer undeutlicher wird.

Ein in Nürnberg 1539 gedrucktes Buch über den »Zug wider den Turcken« enthält verschiedene Holzschnitte von Ostendorfer, dabei ein 1534 datiertes Porträt des Pfalzgrafen Friedrich II. Stilistisch verwandte Porträts von anderen Fürstlichkeiten gab der Meister in größerer Zahl heraus. Auch er endete, wie mehrere Meister seiner Generation, so der jüngere Brey, bei räumlich großen, leeren und gleichgültigen Holzschnitten.

Schon im Inventar der Sammlung Paul Behaims von 1618 (Handschrift im Berliner Kabinett) sind einige mit den Initialen WH bezeichnete Holzschnitte einem »Wolfgang Hauber« zugeschrieben. Die Tradition ging verloren; erst die jüngere Forschung hat die Persönlichkeit Wolfgang Hubers wieder entdeckt und sein »Werk« — wenige Gemälde, eine kleine Zahl Holzschnitte und viele Zeichnungen — zusammengefügt. Neben Altdorfer, keineswegs nur ein Nachahmer Altdorfers, ist Huber der bedeutendste Vertreter des sog. Donaustils. Der Donaustil ist nicht leicht zu umgrenzen, da die auf das Malerische, auf Licht, Luft, Landschaft und Räumlichkeit gerichtete Beobachtung, die in Altdorfers und Hubers Schöpfungen eigenwillig und kühn sich äußert, durchaus nicht auf den an der Donau gelegenen Landstrich beschränkt erscheint. Namentlich in der Schweiz, also an weit entfernter Stelle, werden ähnliche Neigungen bemerkt. Was Huber betrifft, so ist es keineswegs sicher, daß er an der Donau seine Ausbildung empfangen habe. Er wird urkundlich genannt Huber von Feldkirch. Und in Feldkirch beim Bodensee erhielt er 1515 einen Auftrag von der St. Annen-Genossenschaft. Datiert von 1521 ist ein Altarbild von ihm, das heute noch in Feldkirch zu sehen ist. Die Urkunde von 1515 gibt an, daß der Meister sich damals in Passau aufhielt. Passau wurde seine Heimat, und seine Wirksamkeit hier im Dienste der geistlichen Fürsten bis zu seinem Tode im Jahre 1553 ist gesichert. Seit 1510 etwa können wir in Zeichnungen, zumal Landschaften, seine Tätigkeit verfolgen.

Seine bisher bekannt gewordenen Holzschnitte bilden eine stilistisch fest geschlossene Gruppe. Datiert sind nur zwei Blätter, Georg im Drachenkampf (B. 7 — von 1520) und ein Blatt mit drei steif und ungeschickt bewegten Landsknechten mit der Jahreszahl 1515, nicht signiert (Unikum der Huth-Sammlung). Um 1520 und später scheinen alle seine undatierten Holzschnitte entstanden zu sein.

Gewiß hat Huber von Altdorfer starke Anregungen er-



Abb. 38. Meister HWG, Landschaft. Ausschnitt.

fahren, doch zeigen seine Holzschnitte persönliches Gepräge. Das behaglich Gemütvolle Altdorfers mangelt dem Passauer Meister. Das Landschaftliche wird bewußter und virtuoser zum eigentlichen Thema gemacht. Die Zeichnung ist leichter, wenn auch manierterter als die des Regensburgers. Die Fähigkeit, Rauntiefe, und Lichtwirkung — sonnenbeglänztcs Hochgebirge — mit den spärlichen Mitteln des Holzschnitts auszudrücken, ist erstaunlich. Eine Vergleichung von Altdorfers St. Georg von 1511 (B. 55) mit Hubers Georg (B. 7) von 1520 läßt erkennen, mit wie blendender Geschicklichkeit Huber seinen Effekt erreicht und was er dem Schneidemessei zumutet.

Nicht minder vollendet und kühn in der Darstellung von Lichtphänomenen, blond und durchsichtig in der Gesamterscheinung sind die Kreuzigung (B. 5), das Paris-Urteil (B. 8), Pyramus und Thisbe (B. 9) und die wenigen kleinen Holzschnitte sonst, die durch die Signatur als Arbeiten Hubers bekannt sind.

Das Berliner Kabinett besitzt eine Reihe von Blättern mit wunderbaren Begebenheiten zu Mariazell (nur ein zweites, minder vollständiges Exemplar dieser Holzschnitte ist bekannt). Der Hauptmeister der kräftig und dreist gezeichneten Folge (einige Blätter zeigen eine geringere Hand) kommt dem Wolf Huber nahe, doch wirkt die mehr plumpe und schwere Erscheinung der Figuren abweichend von Hubers Art. Vermutlich hat ein sonst unbekannter Meister, der irgendwie mit den Donaualern in Verbindung steht, dieses sehr beachtenswerte Werk geschaffen.

Als ein Nachfolger Hubers erscheint ein Monogrammist HWG. Eines der mit diesen Initialen signierten Blätter zeigt daneben eine zweite Signatur VS, ganz so wie Virgil Solis bezeichnet. Vielleicht ist HWG ein Holzschneider, der in diesem Falle nach dem Nürnberger Solis gearbeitet hat; möglicherweise ist HWG der Zeichner, und die andere Signatur müßte als Marke eines Holzschneiders betrachtet werden, die zufällig der Solis-Signatur gleicht (P. III, 306, 12 und 263, 4).

Die Darstellung des Landschaftlichen wird nach 1540 von der Radierung gepflegt, und Hirschvogel und Lautensack gelten als die Erben Altdorfers und Hubers. Feinere Aufgaben entgleiten dem Holzschnitt mehr und mehr.

Lucas Cranach und der Holzschnitt in Norddeutschland

Literatur: Flehsig, Cranach-Studien, Leipzig 1900. —
Dodgson, Catalogue of German woodcuts, II.

Nur ein Jahr nach Dürer — 1472 — kam der ältere Lucas Cranach zur Welt, aber erst 1505, mit seiner Übersiedlung nach Wittenberg, tritt er in das Lichtfeld der Geschichte. Als der sächsische Meister darf er nur insofern betrachtet werden, wie er die sächsische Kunstübung von Wittenberg aus bestimmte und namentlich dank den freundschaftlichen Beziehungen zu Luther seiner Gestaltung für den protestantischen Osten und Norden Deutschlands kanonische Geltung verschaffte, um so leichter, als das Land wenig Kunstüberlieferung dem Einfluß entgegenzustellen hatte. Seiner Herkunft und Bildung nach gehörte Cranach der fränkischen Landschaft an. Er ist zu Cronach, in der Nähe vom Bamberg, geboren. Sein Vater soll sein Lehrer gewesen sein.

Die Gemälde, die mit dem bekannten Drachenzeichen sich überall aufdrängen als Zeugnisse Cranachschen Vermögens, sind zum größten Teil Arbeiten aus seiner Spätzeit und in handwerklichem Betrieb entstanden. Unter dem Eindrucke der fabrikmäßig hergestellten Bilder hat die Kunstkritik sich angeschickt, den Lucas Cranach aus der ehrenvollen Gemeinschaft mit Dürer und Holbein, in der er ehemals stets genannt wurde, auszuschließen. Demgegenüber ist allmählich erkannt worden, daß der Meister zwischen 1500 und 1510 — keineswegs in seiner Jugend, sondern in der natürlichen Blütezeit des kräftigen Mannesalters — eine echte und originale Kunst übte, die neben der Altdorfers, Dürers und Grünewalds besteht.

Während nur ganz wenige Gemälde die ursprüngliche Frische und Eigenart Cranachs verkünden (und diese wenigen sind zum Teil verborgen und wurden bis vor kurzem vielfach mißverstanden), bieten Holzschnitte in reicher Folge eine klare, zusammenhängende, eindringliche und überraschende

Vorstellung von seiner Erfindung und seiner großen und selbständigen Gestaltung.

Die zwischen 1502 und 1510 entstandenen Holzschnitte sind vielfach datiert oder datierbar, ausnahmslos (soweit sie nicht für Bücher bestimmt waren) signiert mit den Initialen LC und seit 1509 (nach Empfang des Wappenbriefes) mit dem berühmten Drachenzeichen. Eine genaue Beobachtung der Signaturform gestattet in manchen Fällen die Entstehungszeit scharf zu fixieren.

Das Studium der frühen Holzschnitte Cranachs, das als beste Einführung in seine Kunst zu empfehlen ist, wird erschwert dadurch, daß gute Drucke sehr selten sind (die Berliner Sammlung ist ziemlich vollständig und vergleichsweise reich an guten Drucken).

Was Cranach auf dem Gebiete des Holzschnittes nach 1510 geschaffen hat, ist schwer abzugrenzen. Dieselben Hindernisse, die sich einer Ordnung seiner späteren Bilder entgegenstellen, machen es unmöglich, zu entscheiden, was er selbst, was seine Söhne oder sonstige Gehilfen in der Wittenberger Werkstatt geschaffen haben. Gewiß ist, daß die gesamte sächsische Buchillustration direkt oder mittelbar von Cranach her stammt und daß sie unpersönlichen Charakter zeigt. Stößt man in späteren Büchern auf ein ausdrucksvolles Blatt, das man als eigenhändige Leistung des älteren Cranach anzusprechen geneigt wird, so kann man gewöhnlich auch feststellen, daß es weit älter ist als der Druck, in dem es erscheint, daß es vor 1510 oder doch vor 1515 entstanden ist.

Cranachs eigentliche Jugend- und Bildungszeit liegt noch im Dunkel. Dürers erste große Schöpfungen im Holzschnitt haben sicherlich fördernd und belebend auf ihn gewirkt und ihn vielleicht zum Holzschnitt gewiesen. Fest steht seit kurzem, daß Cranach um 1502 die Donau abwärts zog und eine Zeitlang (1503, 1504) in Wien weilte.

Blitzartig beleuchtet wurde die Tätigkeit Cranachs in der Periode vor 1505 durch Auffindung einiger Holzschnitte von rauher und harter Eigenart, die stilkritisch seinem »Werk« angegliedert wurden. Dieser kleinen, im historischen Zusammenhang ungemein wichtigen Gruppe, die in Cranachs Schaffen etwa das bedeutet, was die »Apokalypse« in Dürers Entwicklung, gehören an: zwei figurenreiche Blätter der Kreuzigung (Unika in Berlin, P. IV 40, 1 und 2, bei den Anonymen), das scheinbar spätere, jedenfalls reifere Blatt datiert 1502 und mit einem hausmarkenartigen Zeichen — Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (als Einzelblatt, nur in Dresden; das Missale, zu dem dieser Holzschnitt gehört, ist noch nicht entdeckt worden) — der Bildschmuck eines 1503 in Wien bei Winterburger gedruckten Missale, hauptsächlich



Abb. 39. Lucas Cranach d. Ält. Die Verehrung des Herzens Jesu,
B. 76. Ausschnitt.

ein hl. Stephan (mit der Jahreszahl 1502) und das Kanonblatt Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.

Der Stil dieser Arbeiten, der in Gemälden, nämlich der Kreuzigung im Schottenstift zu Wien und in dem Christus am Kreuze von 1503 in der Münchener Pinakothek, wiedergefunden wird, ist ungefüge, gärend, von tiefer Empfindung erfüllt und von gewaltsamem Drang, der Empfindung Ausdruck zu geben. Die Form ist knorrig, zackig, verwurzelt.

Von 1505 datiert ist der erste durch Signatur beglaubigte Holzschnitt des Meisters, die Verehrung des Herzens Christi (B. 76). Und von dieser Zeit an hat der Meister kaum jemals bei Einzelblättern die Signatur vergessen und oft als Hofmaler sein Firmenzeichen mit den sächsischen Wappen geschmückt. Eine scharfe Prüfung der Wappen- und der Signaturformen war ergebnisreich. Eine zeitliche Aufreihung der zwischen 1505 und 1510 geschaffenen Blätter wurde möglich.

Die älteste Signaturform Cranachs, die z. B. in dem berühmten Gemälde der Berliner Galerie, der Ruhe auf der Flucht, von 1504 zu sehen ist, besteht aus den ineinandergestellten Initialen L C. Innerhalb des Jahres 1506 änderte der Meister die Signatur und stellte von da an regelmäßig L und C nebeneinander, seit 1509 fügte er das Schlangenzeichen hinzu und gewöhnte sich mehr und mehr daran, die Initialen fortzulassen. Nach 1514 kommen die Initialen nicht mehr vor.

Nun gibt es zwei zusammengehörige Holzschnitte, der Landsknecht und die Dame (B. 120, 121), die mit den Buchstaben in der ältesten Form und ohne die sächsischen Wappen bezeichnet sind. Man darf annehmen, daß diese Blätter 1504 oder 1505, vor des Meisters Eintritt in sächsische Dienste und vor der Verehrung des Herzens Jesu entstanden sind.

Das Jahr 1506 ist reich an großen Blättern von kräftiger Wirkung. Nicht weniger als neun Holzschnitte sind von diesem Jahre datiert, dabei vier mit der ersten, fünf mit der zweiten Signatur. Die undatierte, aber mit der älteren Signatur und den sächsischen Wappen bezeichnete Hirschjagd fällt wahrscheinlich in dasselbe Jahr. Hierbei die innig empfundene Maria Magdalena mit Engeln (B. 72), der stolze stehende Georg (B. 67) und das erste der figurenreichen Turniere (B. 124).

Flechsig, der sich die größten Verdienste um die Ordnung der Cranachschen Drucke erworben hat, konnte nachweisen, daß der Meister bis 1507 einen Fehler in dem sächsischen Wappen mit den Kurschwertern anzubringen pflegte, indem er die untere Hälfte schwarz, die obere weiß färbte. Er hat dann in den Stöcken die Tingierung geändert, die obere Hälfte schwarz, die untere weiß gefärbt, so daß die vor 1507 ent-



Abb. 40. Lucas Cranach d. Ält. Der hl. Georg, B. 67. Ausschnitt (1506).

standenen Schmitte in zwei Zuständen bekannt sind. Die Eberjagd (B. 118), die ohne Datum in den beiden Zuständen vorkommt, ist 1507 oder 1506 anzusetzen. Von dem undatierten hl. Georg zu Pferde, der ebenfalls in beiden Zuständen vorkommt und auch als Gold- und Silberdruck erscheint, wissen wir ohnedies, daß er 1507 entstand (vgl. im Kapitel über den Farbendruck).

Zwei Blätter, die gewöhnlich mit Strich- und Tonplatte gedruckt vorkommen, nämlich die Venus (B. 113) und der hl. Christoph (B. 58) zeigen bei dem Drachenzeichen die Zahl 1506. Über diese Unerklärlichkeit (Cranachs Wappenbrief ist von 1508 datiert!) wird im Kapitel über den Farbenholzschnitt zu sprechen sein. Es bleibt nichts übrig, als Irrtum oder absichtlich falsche Datierung anzunehmen. Alles zeugt dafür, daß diese beiden Blätter erst 1509 entstanden sind.

Datiert von 1508 ist nur das Parisurteil (B. 114). In dieses Jahr wird auch die große Enthauptung Johannis (B. 61) untergebracht, ein Blatt, das beim ersten Anblick befremdet und die Merkwürdigkeit aufweist, daß bei den Initialen LC (nebeneinander) die sächsischen Wappen fehlen. Vielleicht zeichnete Cranach dieses Blatt in den Niederlanden, wo er 1508 weilte, und die Holzschnittausführung durch einen Niederländer verschuldete den derben Charakter, wenn anders dieser Holzschnitt nicht eine Kopie ist.

1508 und 1509 hat Cranach den umfangreichen Auftrag, das Wittenberger Heiligtumsbuch zu illustrieren, erledigt. 1508 erschien in einem Prager Missale das später mehrfach verwendete Kanonblatt Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Es ist nur mit dem Drachen signiert und, soweit wir sehen, die erste so bezeichnete Arbeit.

Aus dem Jahr 1509 gibt es eine Reihe von Holzschnitten, die mit LC und der Schlange signiert sind. Aus diesem Jahr stammt mit vielen anderen die Passionsfolge (B. 6—20).

Die große Zeit der Cranachschen Holzschnittproduktion ist mit den Leistungen des Jahres 1509 zu Ende.

Wie das Gemälde von 1504, die Ruhe auf der Flucht, an Lebendigkeit, Naturnähe und malerischem Reichtum hervorrägt, so gebührt unter den Holzschnitten dem Blatt von 1505, der Verehrung des Herzens Jesu, der Preis. Damals war Cranach 33 Jahr alt. Das Wirre und Wüste der zwischen 1500 und 1503 entstandenen Arbeiten ist überwunden. Klare Disposition, eindrucksvoller Umriß wird erreicht, indessen das Markige und Urwüchsige noch nicht (wie allzu bald) getilgt ist. Die Strichführung ist unschematisch. Eine freie, durchaus nicht subtile Zeichnung ist ohne Bedenken dem Holzstock anvertraut. Cranach hat eine natürliche Abneigung gegen das Architektonische, gegen



Abb. 41. Lucas Cranach d. Ält. Der hl. Hieronymus, B. 63.
Ausschnitt (1509).

mathematische Linien. Alles wuchert und verästelt sich in der von Waldpoesie und Jagdlust erfüllten Natur.

Die verhältnismäßig wenigen Holzschnitte, die inschriftlich zwischen 1510 und 1520 datiert sind, so die Johannespredigt von 1516 (B. 60), die hl. Katharina von 1519 (B. 71) und diejenigen Blätter, die, sei es stilkritisch, sei es auf andere Art, in diese Zeitspanne gesetzt werden, wie die Folge der großen Apostel (bald nach 1510; B. 23—36) und Friedrich der Weise die Madonna verehrend (B. 77; dieses seltene, etwa 1514 entstandene Blatt fehlt in Berlin) sind, verglichen mit den Schöpfungen des ersten Jahrzehnts, leer und kahl, etwas formelhaft in der Zeichnung und erstarrt in der Empfindung.

Seit 1520 wird die sächsische Buchillustration namentlich mit Lutherschriften lebhaft, und Cranachs Werkstatt bekommt Arbeit, Titelschmuck und Illustrationen zu liefern. Diese Holzschnitte in Büchern sind mit wenigen Ausnahmen ohne Signatur. Der allgemein Cranachsche Charakter bei geringer Feinheit und zumeist oberflächlicher und liebloser Behandlung wird in einer schwer überschaubaren Menge von Büchern beobachtet, die bei Grünenberg, M. Lotter, Schirlentz und G. Rhaw in Wittenberg erschienen.

Unter den Werkstattgenossen Cranachs kommen natürlich seine beiden Söhne zunächst in Betracht, auch als Zeichner für den Holzschnitt. Der ältere der Söhne, Hans, dessen Geburtsjahr leider nicht bekannt ist, scheint ein fleißiger Mitarbeiter gewesen zu sein. Seine einzigen gesicherten Leistungen, ein Buch mit Zeichnungen im Kestner-Museum in Hannover und ein mit der Schlange und HC signiertes Gemälde, ergeben kein deutliches Bild von seiner persönlichen Ausdrucksweise und fördern die Aufteilung der Holzschnitte wenig. Hans Cranach starb an 6. Oktober 1537 in Bologna. Der zweite Sohn, der jüngere Lucas, ist 1515 geboren, und starb 1586. 1553 starb der Vater. Für alle Arbeiten Cranachschen Stils aus der Zeit nach 1553 wird der jüngere Lucas verantwortlich gemacht. Wahrscheinlich ist aber, daß der gealterte Vater lange vor seinem Tode die Leitung der Werkstatt dem jüngeren Lucas überlassen hat. Eine Stilwandlung um 1553, nach dem Ableben des alten Cranach, ist durchaus nicht zu spüren. Auffallenderweise markiert sich dagegen das Todesdatum des Hans Cranach in der Signatur. Gerade 1537, in schroffem Wechsel, ändert sich die Form der Drachensflügel. Bis 1537 stehen die Flügel mehr oder minder steil aufrecht, von diesem Zeitpunkt an zeigen sie wagerechte Stellung. Trat 1537 ein Wechsel in der Leitung der Werkstatt ein, so kann nur der zweite Lucas den jung verstorbenen Hans abgelöst haben. Und man wird geneigt, sich vorzustellen, daß der Vater schon damals beiseite gestanden habe.



Abb. 42. Lucas Cranach d. Ält. Die hl. Margaretha. Aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch.

In jüngerer Zeit ist man mehr und mehr dazu übergegangen, den alten Cranach zu entlasten und das umfangreiche Material an Buchholzschnitten unter seine Söhne aufzuteilen. In der älteren Gruppe, für die hypothetisch Hans Cranach in Anspruch genommen wird, überwiegen Titelrahmen in ziem-



Abb. 43. Lucas Cranach d. Ält. Friedrich der Weise vor der Madonna, B. 77. (Dresden.) Ausschnitt.

lich unreinem Renaissancestil, in der jüngeren Gruppe Bildnisse von Fürstlichkeiten. Erzählende Darstellungen erscheinen spärlich und sind nichts als schwache Ausklänge der kräftigen Kunst des alten Cranach, deren Blüte in die Zeit von 1500 bis 1509 fällt.

Sachsen wie der ganze Osten Deutschlands war Kolonie, und die Kunst wurde — wie nach Köln und den Küstenstädten der Hansa von den Niederlanden her — von Süden, aus Franken und Bayern hereingetragen. Wenn der Franke Cranach, dessen Beziehungen zur Donaukunst noch nicht ganz aufgeklärt sind, die entscheidende Kraft in Sachsen wurde, hat neben ihm, bescheidener wirksam, ein bayerischer Maler Georg Lemberger aus Landshut, der 1523 in Leipzig Bürger wurde, an der Illustration der protestantischen Bücher gearbeitet.

Die Tätigkeit Lembergers in Büchern, die zu Leipzig, Wittenberg, Dresden und Magdeburg gedruckt wurden, ist von 1522 bis 1537 zu verfolgen, z. B. in Illustrationen für die niederdeutsche Bibel, die 1536 zu Magdeburg erschien (viele Bilder zum alten Testament), und in dem Alten und Neuen Testament der Lotterschen Ausgabe von 1523 und 1524. Titelrahmen in dem Stil des Meisters kommen vielfach in sächsischen Bibeln und Lutherschriften vor. Mehrere Holzschnitte sind signiert: . G. L. . Der Stil Lembergers wahrt bayerisches Gepräge, erscheint namentlich durch das Vorbild Wolf Hubers bestimmt. Das Landschaftliche ist in manierierter, fast ornamentaler Strichführung entwickelt. Erregte, fahrig aufgefaßte Auffassung verleiht den Bildern Unruhe, malerischen Reichtum, und genialischen Schwung.

Hans Brosamer¹⁾ arbeitete als Maler, Kupferstecher und Holzschneider namentlich in Fulda und Erfurt zwischen 1529 und 1554. Seine Tätigkeit klar abzugrenzen ist um so schwieriger, als er sich verschiedener Signaturen zu bedienen scheint und solcher Signaturen, deren sich auch andere Zeichner bedienten. Einige mit HB (aneinandergestellt) bezeichnete Blätter werden ihm zugeschrieben, sowie solche, deren Monogramm aus HB und einem unklaren, zwischen die Balken des H eingeschobenen Zeichen besteht (diese Signatur kann leicht mit der Bincks verwechselt werden). Neben dem Monogramm erscheint manchmal ein Schneidemesser, mit dem sich Brosamer als Holzschneider bezeichnete. Die Adresse: »Hans Brœsamer Formschneider zu Erffordt« ist auf einem Holzschnittporträt Philipps von Hessen (P. 33) zu lesen. Brosamers erste Buchillustrationen tauchen in Magde-

¹⁾ Röttinger, Beiträge z. Gesch. des sächsischen Holzschnitts, Heitz, 1921.

burger und Wittenberger Drucken auf, und spät, gegen 1550, scheint der Meister wiederum hauptsächlich für Wittenberger Drucker zu arbeiten (die Bibel Lufts von 1550). Viele Holzschnitte kommen nach 1550 in Frankfurt a. M. heraus. In der mittleren Zeit sind Erfurt, Magdeburg und Marburg die Druckstätten, wo der Tätigkeit Brosamers nachzuspüren ist. Merkwürdigerweise taucht sein Monogramm auch in Ingolstadt auf (Titel von Appians »Folium Populi«, 1533).

Der westliche Teil Norddeutschlands erscheint unergiebig. Der herrschende »Kleinmeister« in Westfalen, Heinrich Aldegrever (1502—1555) der im Kupferstich eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet, hat gelegentlich einige Holzschnitte (die sehr selten geworden sind) gezeichnet, ohne Gefühl für die besonderen Bedingungen dieser Technik. Er übertrug die gewohnte Strichführung des Kupferstechers auf die Holzplatte.

Zu Köln gab es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch eine, wenigstens quantitative, starke Bücherproduktion, deren Ausstattung in der Hauptsache von einem Meister, Anton Woensam von Worms, bestritten wurde. Die starre Typik dieses fleißigen aber phantasiearmen Zeichners ist durch Dürers Vorbild bestimmt. Sein umfangreiches Werk ist am besten verzeichnet in Merlos »Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit« (2. Aufl. von Firmenich-Richartz, Düsseldorf, 1895, Sp. 971 ff.). Seine gewöhnliche Signatur besteht aus A W (ineinandergestellt). In vielen Büchern des Quentelschen Verlages, aber auch in Ausgaben anderer Kölner Verleger findet man Titelblätter, Signete und Illustrationen von ihm. Um 1525 beginnt seine Produktion, 1541 stirbt er. Eine imponierende Leistung ist seine 1531 datierte Stadtansicht von Köln, die an Umfang, Sorgfalt der Durchbildung und Genauigkeit wohl alle im 16. Jahrhundert in Deutschland gefertigten Stadtprospekte übertrifft.

Straßburg und die Schweiz zwischen 1500—1550

Die beiden südwestlichen Kunststätten Straßburg und Basel waren eng miteinander verbunden, und zwischen ihnen fand reger Austausch der in der Holzschnittproduktion tätigen Kräfte statt. Die entscheidenden Anregungen kamen vom Osten, aus Franken und aus Schwaben. Wir erinnern uns, daß der jugendliche Dürer in seinen Wanderjahren nach Basel kam und zwischen 1492 und 1494 dort Illustrationsfolgen schuf, die alles im 15. Jahrhundert in Süddeutschland Entstandene überragen, und daß er dann in Straßburg mindestens mit einer Arbeit in den unlebendigen Betrieb eingriff (s. oben S. 52). Namentlich das mehrmals herausgegebene »Narrenschiff«, dessen Bilder kopiert wurden, hat gewiß tief und weithin gewirkt. Hans Baldung, der in Straßburg lange Zeit arbeitete, kam, wie man glaubt, um 1505 von Nürnberg her aus Dürers Schule. Deshalb habe ich von ihm und von Hans Wechtlin, der dem Nürnberger Meister viel verdankt, im Kapitel über die Dürer-Nachfolger (s. oben S. 75) gesprochen, wie von Hans Weiditz, der dem Straßburger Buchschmuck nach 1520 neues Leben zuführte, im Kapitel über die Augsburger (s. oben S. 90).

Die enge Verbindung zwischen Straßburg und Basel offenbart sich in der Tätigkeit des Urs Graf, der aus Solothurn stammend und hauptsächlich für Basler Drucker tätig, Spuren seiner Wirksamkeit auch in Straßburger Druckereugnissen hinterlassen hat.

Der jüngere Hans Holbein, der mit seinem Bruder Ambrosius um 1515 aus Augsburg nach Basel kam und mit überlegenem Talent die Schweizer Buchillustration bald beherrschte, nimmt ein Kapitel für sich in Anspruch.

Eine Kraftquelle, deren Bedeutung leicht unterschätzt wird, ist der Meister mit dem Zeichen DS (Hans Dyg?), der zu Basel zwischen 1505 und 1510 als Zeichner für den Holzschnitt tätig war. Da wir von diesem wahrhaft großen

Meister nur wenige und noch nicht lange beachtete Werke kennen, die sich über eine kurze Zeitspanne erstrecken, da uns sein Name noch verborgen, seine Herkunft problematisch ist (der Versuch, seine Kunst an die Augsburger Kunst anzuknüpfen, scheint mir nicht geglückt zu sein), kann vorläufig nur mit Zurückhaltung von ihm in historischen Zusammenhangen gesprochen werden.

Hans Wechtlin hat mindestens einmal nach ihm kopiert, eine Sterbeszene, die er seiner Passionsfolge angefügt hat (wahrscheinlich auch ein zweites Blatt, die Freuden der Welt mit dem Tod, das in einem Straßburger Druck von 1533, den Schachtafeln der Gesundheit, vorkommt, aber gewiß weit früher entstanden ist). Eine Vergleichung des Originals mit der Kopie ist sehr lehrreich und kann die überragende Bedeutung des DS besser als viele Worte veranschaulichen. Wenn nicht DS, sondern der weit weniger begabte Urs Graf in Basel der Holzschnittproduktion bis zur Zeit, da Holbein einsetzte, den Charakter gab, so mögen der Tod, Ortswechsel oder irgendwelche andere verborgene Umstände der Baseler Wirksamkeit des DS ein frühzeitiges Ende bereitet haben. Was Urs Graf bot, kann als unbefriedigende Fortsetzung des von DS begonnenen Werkes beurteilt werden. Und die oberflächliche, leichtsinnige Gebahrung des Solothurners hält die Vergleichung mit der soliden Meisterschaft des DS nicht aus. Übrigens beginnt Urs Graf 1503 in Straßburg mit unglaublich ungeschickten Arbeiten, die gar nichts mit DS zu tun haben, und scheint erst um 1508, als er nach Basel übersiedelt war, sich an dem großen Muster des Anonymus aufgerichtet zu haben.

Der Kunstcharakter des Monogrammistens¹⁾ steht so ganz für sich, daß es ohne die Anhaltspunkte äußerlicher Art — das Vorkommen seiner Holzschnitte in Baseler Drucken, soweit wir sehen, nur in Baseler Drucken — kaum möglich wäre, ihn mit Bestimmtheit zu lokalisieren. Man beobachtet wie er oberrheinische Meister anregt, nicht aber, wie er von oberrheinischen Meistern Anregungen empfängt. Selbst an Schongauer knüpft ihn kein festes Band.

Das Monogramm wechselt die Form, besteht zwar stets aus D und S, doch sind die Initialen nicht immer so zusammengestellt, daß wir das D bestimmt als den Anfangsbuchstaben des Taufnamens betrachten dürften. Mehrmals ist das S um den ersten Balken des D geschlungen, so daß wir SD zu lesen geneigt werden, und einmal ist das S in das D hineingestellt.

¹⁾ Dodgson, Jahrb. d. pr. Ksts. 1907, S. 21 ff. — Kogler, Repertorium f. Kstw. 1916. S. 1 ff.



Abb. 44. Meister D S. Die Kreuzigung Christi. Ausschnitt.

Das Werk des Meisters besteht aus wenigen, ungemein selten gewordenen Einzelblättern und aus Illustrationen. Die Versuche in den letzten Jahren, es zu erweitern, waren nicht immer glücklich.

In Etterlyns' »Kronica von der loblichen Eydtnoschaft« (Basel, Furter, 1507) sind zwei Blätter, der Tellschuß und der Rütlichswur, ganz gewiß (und allgemein anerkannt) von D S, wahrscheinlich auch das Titelblatt mit den Wappen (und dem Datum 1507), das sehr mit Unrecht dem Urs Graf zugetraut worden ist, und eine Seelandschaft. Dagegen muß der sonstige, erheblich schwächere Bildinhalt als problematisch beiseite gelassen werden. Um ein geringes altertümlicher als die Teilbilder muten die unterhaltenden und heiteren zehn Holzschnitte an, mit denen das Buch »De fide concubinarum« (von Paulus Olearius) geschmückt ist. Der Druck trägt weder Datum noch Ortsangabe, ist aber der Type nach als Baseler Erzeugnis festgestellt und muß spätestens 1505 erschienen sein, da eine schlechte Augsburger Kopie der Holzschnitte schon 1505 herauskam. Von 1506 datiert ist die Ausgabe der Werke des hl. Ambrosius (Basel; Froben, Amerbach und Petri), die eine Darstellung des schreibenden Kirchenvaters enthält. Um 1509 entstand die Holzschnittausrüstung für Missalien, die der Baseler Drucker Pfortzeim herausgab, dabei der 1510, 1511 und noch öfter in Missalien für verschiedene Diözesen vorkommende Kanonschnitt, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, der zu den Meisterwerken des D S gehört.

Die Einzelblätter sind im Gegensatz zu den Illustrationen signiert, zum Teil nur in je einem Druck erhalten, so in Basel die Sterbeszene, die Wechtlin kopiert hat, im British Museum zu London eine Gregorsmesse, Christus als Schmerzensmann und die Madonna, Gegenstücke in Erlangen, Anna selbdritt (mehrere Exemplare bekannt, auch in Berlin) und die figurenreiche Kreuzigung Christi (nur in Berlin). Den Basilisk als Druckervignette hat der Meister mit ungemeinem Gefühl für das Organische gestaltet. Immer ist er ganz bei der Sache, durch die Aufgabe geleitet, so daß — ein seltener Fall — das Vorhandene quantitativ nicht befriedigt, und wir von der Vergrößerung des Werkes eine Bereicherung unserer Vorstellung erwarten.

Gezwungen, die Position des Meisters D S rein aus der Stilprüfung festzustellen, glaube ich, daß er zwischen 1505 und 1510, also in den Jahren, da er sein uns bekannt gewordenes »Werk« schuf, noch ziemlich jung war, daß er als Generationsgenosse Dürers und Burgkmairs aufzufassen ist. Die vollkommene ruhige Freiheit in der Gestaltung des Räumlichen, Körperlichen und Stofflichen, die unvergleichliche

Schärfe der Naturbetrachtung und Unabhängigkeit von der Stilkonvention des 15. Jahrhunderts lassen ihn als einen Bahnbrecher erscheinen. Nur konnte er seinen Weg nicht wie Dürer zu Ende gehen, und sein Erbe wurde schlecht verwaltet, da die schweizer Zeichner, von dem jüngeren Holbein abgesehen, das Effektivolle im Holzschnitt suchten und die Lebenswahrheit, die D S mit seiner feinfühligsten Beobachtung erstrebte, leichtherzig vernachlässigten. Auf anderem Wege als Dürer und anderem als Burgkmair dringt der Baseler vor. Mindestens in seine Holzschnitte, die pathetisch oder erzählend sind, nimmt Dürer nicht soviel Natürlichkeit, soviel Formenreichtum auf wie der Monogrammist, und Burgkmair ist viel zu sehr auf die Dekorationswirkung seiner Kompositionen und Gestalten aus, als daß er sie mit Feinheiten im einzelnen belastet hätte. Überdies beobachtete Burgkmair bei weitem nicht so scharf wie der gewissenhafte D S. Was in jenen Tagen der Naturentdeckung gelegentlich in direkter Zeichnung nach dem Leben von den Größten aufgefangen wurde, ist hier überraschend dem Holzstock anvertraut und ebenso rätselhaft wie die Bemühung des Zeichners ist das Vermögen des Holzschneiders, die Absicht zu verwirklichen (wobei ich unentschieden lasse, ob in diesem Falle Holzschneider und Zeichner als eine Person zu betrachten seien). Einige Zeichnungen, die wir von Grünewald besitzen, sind Ergebnisse einer ähnlich tief eindringenden Beobachtung wie die Holzschnitte des D S, doch bleibt der sachlich in klarer Gebirgsluft auf dem Erdboden schaltende Baseler dem geistigen Wesen Grünewalds weltenfern.

Urs Graf ¹⁾ war von Haus aus Goldschmied und hat als Zeichner für den Holzschnitt erfindungsreiches Entwerfen gewiß für die wesentliche Aufgabe gehalten, die Durchbildung dagegen vernachlässigt. Der Manier ist er bei seiner raschen Produktion nicht entgangen. Überdies war sein abenteuerliches und wüstes Leben nicht geeignet, die Sammlung seiner Kräfte und das organische Wachsen seines beweglichen Talents zu fördern.

Man erwartet von ihm, der Goldschmied war, eine glückliche Gestaltung des Ornamentalen. Und da er in Basel gerade in der kritischen Zeit, als das Renaissanceornament in den Buchschmuck einzog — um 1510 —, der herrschende Zeichner war, hatte er gewiß Gelegenheit, seine Kraft zugunsten des Baseler Buches zu betätigen: gerade im Ornament aber sind seine Leistungen unbefriedigend. Mit mehr Glück bedient sich sein Dekorationssinn der nackten menschlichen

¹⁾ Emil Major, U. G. Studien z. d. Kstg. Heft 77, Heitz, 1907. — His, Archiv f. d. zeichn. Künste XI.

Figur, besonders des bewegten Kinderkörpers. Seiner Erzählung fehlt der Ernst, der Anteil am Inhalt.

Geboren etwa 1485 in Solothurn, war Graf, wie man mit guten Gründen glaubt, um 1503 in Straßburg tätig, wandte sich 1507 nach Zürich, bald darauf zu dauerndem Aufenthalt nach Basel, wo er mit Unterbrechungen bis zu seinem Tode im Jahre 1527 oder 1528 lebte.

Seine Arbeiten sind sehr häufig signiert mit den Initialen V G, die er in mehr als einer Art zusammenfügte. Bald stellte er die Buchstaben nebeneinander, namentlich in der Frühzeit, bald ineinander, wobei er in später Zeit den ersten Balken des V als einen Dolch ausbildete. Manchmal fügte er der Signatur eine Boraxbüchse, wie sie die Goldschmiede gebrauchten, hinzu.

Sein frühestes Holzschnittwerk ist eine Passionsfolge von 25 Blättern, die Passion Ringmanns, die 1506 bei Knoblauch in Straßburg erschien. Ein Blatt der Folge, die Reue des Judas, zeigt das Datum 1503. In diesen merkwürdig unbeholfenen Arbeiten, die, wenn die Signatur nicht wäre, niemand dem Urs Graf zuweisen würde, ist der Zusammenhang mit dem spezifisch Straßburger Holzschnittstil, wie er namentlich in den vielen Illustrationen des Grüninger Verlages sich ausgebildet hat, bemerkbar. Dunkle, schwere Gesamthaltung bei dichter Schraffierung ist diesen Holzschnitten eigentümlich. Nicht viel später mag das undatierte Einzelblatt Pyramus und Thisbe entstanden sein (P. 115), in dem Anregung von Dürer her zu spüren ist.

1508 in Zürich trug Urs Graf zur Illustrierung eines Kalenders bei, den Dr. Hungsperger herausgab. Seit 1509 in Basel tätig, schuf er zunächst eine lange Reihe kleiner erzählender biblischer Darstellungen, wie diejenigen in der »Postilla Guillermi super Epistolas ...« (Basel, Adam Petri von Langendorf, 1509). Der Stil ist freier geworden, aber dem kleinen Maßstab nicht recht angepaßt. Neben anderen Büchern illustrierte Urs Graf die »Statuta ordinis cartusienensis« (Basel, Amerbach, 1510) und das »Leben des heiligen sant Batten« (Basel, Adam Petri, 1511), schuf verschiedene Titelblätter für Adam Petri, Froben und andere Drucker. Seine Einzelblätter gehören zumeist einer späteren Zeit an. Seit Hans Holbein in Basel arbeitete, war man auf die Mitarbeit des raufstüftigen Goldschmieds nicht mehr angewiesen. Von 1521 datiert sind die Bannerträger der 13 Orte der Eidgenossenschaft, eine technisch merkwürdige Folge (P. 118—130), die ebenso wie die Satyrfamilie von 1520 (P. 116) weiße Zeichnung auf schwarzem Grunde zeigt. Hier ist der Effekt der sog. Helldunkelzeichnung mit einer Druckplatte erstrebt. Zeichnet man mit dem Pinsel und weißer Farbe auf schwarzem Grund



Abb. 45. Nicolaus Manuel Deutsch. Eine der klugen Jungfrauen, B. 4. Ausschnitt.

— und den Erfolg dieser Handhabung vermag der Weißschnitt des Urs Graf vollkommen zu erreichen —, so kann nur das Licht, nicht aber der Schatten linienhaft interpretiert werden. Beim Drucken von zwei Platten dagegen ist es möglich, auf einem Grundton von mittlerer Helligkeit sowohl schwarze wie weiße Formenelemente sichtbar zu machen. Urs Graf hat in effektvoller, aber naturwidriger Weise nicht nur die Lichthöhung weiß auf schwarz erscheinen lassen, sondern auch die Konturen gleichsam illuminiert.

Von 1524 datiert ist der vergleichsweise sorgfältig durchgearbeitete Holzschnitt, zwei Landsknechte, eine Dirne und der Tod auf dem Baum (P. 132).

Der Berner Meister Nicolaus Manuel, gen. Deutsch kam 1484 zur Welt und starb 1530, ist also gleichaltrig mit Urs Graf. In den vielen Zeichnungen, die von ihm erhalten sind, erscheint er manchmal dem Baseler zum Verwechseln ähnlich, in der Durchschnittsqualität jedoch etwas höher. Sein mehr besonnenes und ausgeglichenes Wesen gibt der heiteren Schilderung der Landsknechte und Dirnen, welchem Thema er sich wie Urs Graf mit entschiedener Vorliebe zuwendet, Würde und Haltung. Für den Holzschnitt hat er, soweit wir sehen, nur eine Folge von zehn Blättern, die klugen und die törichten Jungfrauen gezeichnet (mit dem Datum 1518, seiner Signatur N M D und einem Dolch).

Die Jungfrauen sind mannigfaltig bewegt, mit freiem Humor und mit Sinn für weiblichen Reiz gestaltet, die klugen nicht weniger hübsch und reich gekleidet als die törichten und die törichten ebenso vergnügt wie die klugen.

Bern war kein Druckort von Bedeutung, so daß lockende Illustrationsaufgaben an Manuel Deutsch nicht herantraten. Erst sein Sohn Hans Rudolf Manuel Deutsch (1525 bis 1571) hat für die Buchausstattung gearbeitet, so für Sebastian Münsters Kosmographie. Glücklicher als Manuels Sohn betätigt sich der Monogrammist . IK . (vermutlich der Berner Maler Jacob Kallenberg) mit Buchholzschnitten, 1539 in Boccaccios »de claris mulieribus« (Bern, Apiarius); demselben Meister werden ohne Sicherheit die gleichfalls IK signierten Wappen des heiligen römischen Reiches, eine Folge von Fahnenträgern, zugeschrieben, die 1540 zu Nördlingen erschien (wenn anders die Buchstaben in diesem Falle sich nicht auf den Verleger J. Köbel beziehen).

Der Züricher Hans Leu (genannt der Jüngere, da auch sein Vater Hans hieß und Maler war), der etwas älter als Urs Graf und Manuel Deutsch ist und 1531 starb, hat wenige Einzelblätter in Holzschnitt herausgegeben, die ebenso wie seine Zeichnungen aussagen, daß er sein Bestes dem Vorbilde Dürers verdankt. Der Schweizer verrät sich hauptsächlich

in den Hochgebirgsmotiven der Landschaft. Die Signatur — H und L aneinandergelehnt — ist in ihrer Form scharf ins Auge zu fassen, weil die Gefahr besteht, daß Leu mit einem anderen Zeichner, der sich derselben Initialen bediente, verwechselt werde. Es gibt eine Reihe seltener Holzschnitte, die mit H L — getrennt durch einen Schnörkel — und mit einem Stemmeisen signiert sind und im Stil von Leus Arbeiten unterschieden abweichen (in Berlin aus dieser Reihe nur ein hl. Sebastian ¹⁾). Man hat diese Blätter, nicht ohne daß Widerspruch laut wurde, zusammen mit einer Gruppe ähnlich signierter Kupferstiche, dem hauptsächlich in Landshut tätigen Bildhauer Hans Leinberger zugeschrieben. Phantasievoll, gewaltsam aufgeregt, krampfartig (anscheinend im Schnitt etwas entstellt), erinnern die Schöpfungen dieses Monogrammistens ein wenig an frühere Arbeiten des Urs Graf, so daß die Vermutung, ein am Oberrhein tätiger Bildhauer H L, der Schöpfer des Breisacher Hochaltars sei, der Autor, ein wenig bestätigt wird, weshalb ich die merkwürdigen Schnitte an dieser Stelle erwähne.

Mit einigen anderen Signaturen muß ebenfalls vorsichtig umgegangen werden, so mit den Buchstaben H F, die auf Hans Frieß, Hans Frank und Hans Funck bezogen werden können. Hans Frieß war in Freiburg in der Schweiz als Maler tätig. Hans Franck, der mit dem berühmten Holzschneider Hans Lützelburger gen. Frank nicht verwechselt werden darf, ist urkundlich seit 1505 in Basel nachweisbar. Hans Funck der Ältere war Glasmaler zu Bern, seinem Sohn dem jüngeren Funck, werden neuerdings verschiedene mit H F signierte Gemälde und Zeichnungen zugeschrieben.

1517 tauchen in Straßburg unvermittelt Holzschnitte mit den Initialen H F auf (datiert 1515 und 1516) in Geilers »Brösamlein« (Grüninger, 1517). Ich vermag nicht zu entscheiden, ob einer von den Schweizern, auf den die Buchstaben passen, und wer von ihnen der Autor sei. Auch in Basel kommen Holzschnitte mit der Signatur H F vor, doch ist Stilzusammenhang mit den Straßburger Illustrationen nicht offenbar.

Der fruchtbarste Straßburger Verleger zog gegen Ende seiner Tätigkeit noch Heinrich Vogtherr zur Illustrierung eines Neuen Testaments (1527) heran. Und dieser Vogtherr gab 1537 mit seinem gleichnamigen Sohn ein »Kunstbuch«, d. h. eine Sammlung ornamentaler Vorlagen in Holzschnitt, heraus.

¹⁾ Graphische Gesellschaft, XVIII. Veröffentlichung, Hans Leinberger.

Hans Holbein

Literatur: A. Woltmann, H. u. seine Zeit, II. Bd. (Leipzig 1870). Wesentliche Ergänzungen: H. A. Schmid, Jb. d. pr. Ksts. XX, S. 233 ff. und Koegler, Jb. d. pr. Ksts. Beiheft, XXVIII, S. 85 ff.

Der jüngere Hans Holbein, der zu Augsburg 1497 oder 1498 zur Welt kam, wurde früh zum Holzschnitt gewiesen. Zwar sein Vater, dem er namentlich als Porträtist viel verdankt, war, soweit wir sehen, jeder Art von druckender Kunst ferngeblieben, aber die schwäbische Hauptstadt wurde gerade um 1510, da der jüngere Hans Holbein zu lernen begann, der Schauplatz einer reich blühenden, vom Kaiser begünstigten Holzschnittproduktion. Mit bemerkenswerter Einseitigkeit enthielt man sich in Augsburg des Kupferstechens. Und auch Holbein scheint nie zum Grabstichel gegriffen zu haben.

1515 ist Hans Holbein mit seinem etwas älteren Bruder Ambrosius in Basel. Wann die Brüder sich nach dem Westen gewandt hätten, ist nicht ermittelt. Ihre Stellung in Basel bleibt zunächst etwas unklar; sie scheinen als Gehilfen in einer Malerwerkstatt, vielleicht der Hans Herbsters, sich zu betätigen. Erst 1519 wird Hans Holbein Meister in Basel.

Im gesamten zerfällt Holbeins Wirksamkeit in zwei Abschnitte, je nach seinem Aufenthalt in der Schweiz und in England. Von 1532 bis zu seinem Tod im Jahr 1543 weilte er in England, wo er bereits zwischen 1526 und 1528 gelebt hatte. In England war er für den Holzschnitt nicht tätig, von wenigen und unbedeutenden Ausnahmen abgesehen. Hingegen sind die Jahre in der Schweiz, also 1515—1526 und 1528—1532 fruchtbare Arbeitsjahre im Dienste der gewaltig anschwellenden Bücherproduktion. Am stärksten macht sich Holbeins Anteil bemerkbar 1516, 1519—1526 und 1529—1532. Die Fortschritte innerhalb der beschränkten Zeit sind erstaunlich groß.

Im Verhältnis zur druckenden Kunst war Holbein bei weitem nicht so frei wie Dürer, da er fast alle seine zur Ver-

vielfältigung bestimmten Zeichnungen auf Bestellung, vielfach nach Anweisungen geschaffen hat (Dürer war sein eigener Verleger). Von außen kommende Anregungen und Wünsche haben den Inhalt und etwas auch die Gestaltung bestimmt. Die Baseler Verleger stellten dem Meister räumlich beschränkte Dekorationsaufgaben in Titelrahmen, Signeten, Randleisten, figürlich und ornamental gezierten Buchstaben. Es lag in der Natur dieser Produktion, daß sie eher in die Breite als in die Tiefe ging. Holbein hat in Basel mehr als 1200 Stöcke gezeichnet. Hindernisse waren das kleine Format und die Schwierigkeit der Schnittausführung. Bewundernswert ist, wie Holbein seinen Stil der Aufgabe anpaßt und die Schärfe und Deutlichkeit immer erfolgreicher ausbildet, namentlich nachdem die Formschneider zu folgen gelernt hatten, nachdem ihm in Hans Lützelburger, dem Meister des Feinschnitts, ein unendlich geschickter Interpret zugesellt war.

Die Baseler Verleger verlangten mehr Buchschmuck als eigentliche Illustration, als erzählende Bilder. Holbeins höchste Leistungen im Holzschnitt, zugleich seine populärsten Arbeiten, die Todesbilder und die Darstellungen zum Alten Testament, kamen nicht in Basel heraus, sondern — lange nach ihrer Entstehung — in Lyon (1538).

Der Buchdruck in Basel diente vornehmlich den humanistischen Studien, wenigstens bis 1520. Danach nahmen die Bibelübersetzungen und reformatorischen Streitschriften breiten Raum ein. Holbein kam in Berührung mit gelehrten Männern, die ihn auf den Stoffkreis der Antike und auf die italienische Kunst hinwiesen. Der venezianische Buchdruck war Quelle und Muster. Da man hauptsächlich lateinische Autoren für den internationalen Kreis der humanistisch Gebildeten druckte, nahm das Schmuckgepräge des Buches einen abgeschliffen weltmännischen Charakter an. Am tätigsten, dem Baseler Buchdruck Kultur und internationale Geltung zu verschaffen, war Froben. Neben ihm arbeiteten Adam Petri, Thomas Wolff, Andreas Cratander, Valentin Curio und Joh. Bebel. Holbeins Tüchtigkeit wurde den Ansprüchen aller dieser Verleger gerecht. Gelegentlich hat er auch für den Züricher Buchdruck gearbeitet (1517 war er dort) und seit 1524 auch für Lyon (Trechsel).

Nach und nach löst sich Holbeins Zeichnung ragend aus dem Unterholz. Seine ersten Arbeiten sind schwer genug von denen seines Bruders Ambrosius zu unterscheiden. Einige Signaturen helfen uns, die Linie zwischen den Brüdern zu ziehen. 1516 erscheinen zwei von Hans signierte (mit HH und Hans Holb, W. 223 u. 234) Titelblätter, etwa gleichzeitig eine ähnliche, von Ambrosius bezeichnete Arbeit. Auch in Zieralphabeten wetteifern die Brüder miteinander. Bald

zeigt sich die Überlegenheit des Jüngeren, der mit mehr Gefühl für architektonischen Aufbau disponiert, die Figuren ökonomischer verteilt und fleckige Unklarheit überwindet. Ambrosius geht nur kurze Zeit neben dem Bruder hier und verschwindet schon 1519 spurlos. Wahrscheinlich ist er in jungen Jahren gestorben.

Eine nicht geringe Schwierigkeit, den Anteil des jüngeren Holbein am Baseler Buchschmuck zu erkennen (signiert hat der Meister nur ausnahmsweise), liegt in der Schnittauführung, die mehr oder weniger den Stilcharakter der Vorzeichnung verändert. Namentlich die Metallschnitte, die seit 1516 aufkommen, zeigen das Wesen des Zeichners verschleiert und wurden arg mißverstanden. Es gilt hier, mehr die Motive, die Erfindung als die Durchbildung ins Auge zu fassen. Wahrscheinlich nach dem Vorbilde französischer Druckkunst hat Froben, in der Absicht, scharfe und feine Zeichnung wiederzugeben, den Metallschnitt eingeführt. Für Holbeins Kunst erwies sich die spröde und wenig elastische Technik als Fessel und, da Lützelburger zwischen 1522 und 1526 mit seiner unvergleichlichen Geschicklichkeit im Holzschnitt jeden Anspruch an Feinheit und Schärfe erfüllte und Holbeins Zeichnungen vollkommen wiedergab, erscheint die Übung des Metallschnitts als eine peinliche Episode. Einige Metallschnitte Holbeinschen Charakters zeigen die Signatur JF, andere die Buchstaben CV (ineinander, dieses Monogramm kann leicht mit demjenigen des Urs Graf verwechselt werden).

Die Initialen JF werden auf einen Jakob Faber bezogen, der in einem Brief an Beatus Rhenanus — dieser Humanist stand dem Drucker Froben nahe — »scalptor aerarius« genannt wird. Nachdem man früher diesen Metallschneider als einen vergleichsweise selbständigen Künstler betrachtet hat, wengleich als einen Nachfolger Holbeins, neigt man jetzt dazu, die Zeichnung seiner Schnitte in allen Fällen anderen Meistern und in den meisten Fällen Holbein zuzuschreiben. Holbeins Werk ist dadurch freilich eher vergrößert als bereichert worden.

Der Widerstand des Metalles gibt den Arbeiten etwas Trockenes, Mühsames, Steifes. Dazu kommt die Unreinheit des Druckes, da die Metallplatte die Farbe klecksig an das Papier abgibt, bei weitem nicht so rein wie das biegsame Holz. Mit der Möglichkeit, daß der Meister JF nicht stets Holbeinsche Vorzeichnungen ausgeführt, vielmehr gelegentlich im Sinne Holbeins gearbeitet, nach Holbein kopiert, Holbeinsche Motive kompiliert habe, muß gerechnet werden.

Verglichen mit dem Buchschmuck in Venedig, ist Holbeins Dekorationsstil nicht rein flächenschmückend, sondern geht auf plastische Erscheinung, reliefartige Körperlichkeit aus.



Abb. 40. Hans Holbein. Die Tafel des Cebes (Titelblatt seit 1521),
W. 227. Ausschnitt.

Zwischen 1517 und 1519 scheint Holbein von Basel abwesend zu sein. In diese Zeit setzt man eine Reise nach Oberitalien, die dem Deutschen das Verständnis für Renaissance-Architektur steigerte und seine Formensprache läuterte.

Die 1520 bei Petri in Basel erschienenen »Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau« enthalten außer einem groß und frei gezeichneten Stadtwappen auf der Rückseite des Titels den stattlichen Holzschnitt der thronenden Madonna zwischen zwei Heiligen (W. 217, 218). Das Blatt ist ähnlich komponiert wie viele Entwürfe zu kleinen Glasscheiben, die Holbein in der Baseler Frühzeit schuf.

In den von Holbein zwischen 1521 und 1523 gezeichneten und zumeist von Faber in Metallschnitt ausgeführten Titelleisten überwiegen antike Motive. Die erste Fassung der Cebestafel, einer verwickelten Allegorie, wurde in Metallschnitt ausgeführt, während die bekannteren Holzschnittausführungen ein wenig jünger sind (W. 227). Die Rahmung mit der Geschichte des Pelops und Tantalus (1521) ist ein Beispiel dafür, wie die fatale Aufgabe, figurenreiche Kompositionen in den vier schmalen Leisten unterzubringen, den Zeichner beengte und — mittelbar förderte, indem die letzten Hilfsmittel seines Talentes in Anspruch genommen wurden. Nach dieser harten Schule vermochte Holbein unter bequemerer Bedingungen Vollkommenes hervorzubringen. Die etwa 1523 geschaffenen Buchtitel zeichnen sich durch einfache Gestaltung, mit großen Figuren und klarem Architekturgerüst aus.

Um 1522 trat ein Umschwung im geistigen Leben der Stadt Basel ein. Die Ruhe der humanistischen Studien wurde durch die Erregung des Religionsstreites gestört. Die Drucker Petri und Wolff hatten einer gewaltigen Nachfrage nach deutschen Bibeln zu genügen. An Holbein trat die Aufgabe heran, die sächsischen Illustrationen der Wittenberger Bibel zu kopieren. Für das von Petri herausgegebene Neue Testament in Folio schuf Holbein das Titelblatt mit den monumentalen Gestalten Petri und Pauli (W. 215).

In dem Religionskampf ergriff Holbein Partei mit zwei Kompositionen (W. 195, 196), von denen die eine 1527 in einem »Evangelischen Kalender« erschienen ist, die andere nur in Probedrucken vorliegt. Das zweite Blatt, in friesartiger Anordnung, schildert den Ablasshandel (vielleicht wurde die Ausgabe verboten); geistreich kontrastiert rechts der Wucher mit der falschen Gnade, links drei aufrichtig reuige, büßende und betende Sünder, denen sich Gottvater zuwendet. Das erste Blatt zeigt den Heiland in der Mitte, auf die Kerzenflamme in einem reichgeschmückten Leuchter weisend, dem

sich von links her eine Gruppe schlichter Leute gläubig nähert, während nach rechts Geistliche jeglicher Art mit geschlossenen Augen dem Abgrunde zutappen, in den Plato und Aristoteles hineinstürzen.

Eine in Holbeins Werk auffällige Erscheinung wegen der konzentriert dramatischen Wirkung ist der — als Unikum in Basel erhaltene — Christus unter der Kreuzlast zusammenbrechend (W. 193), verhältnismäßig groß und ausnahmsweise ohne ersichtlichen Zusammenhang mit einem Illustrationsauftrag. Wie alle hervorragenden Leistungen in des Meisters Holzschnittwerk, die dem Stil nach allenfalls in die Zeit zwischen 1522 und 1526 untergebracht werden können, wird die Schnittausführung dieses Blattes dem Hans Lützelburger zugeschrieben. Die Zeitgrenzen für die Mitarbeit des berühmten Formschneiders stehen fest. 1522 scheint er aus Mainz nach Basel gekommen zu sein. Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt ein merkwürdiges Musterblatt mit zwei erstaunlich fein geschnittenen Zieralphabeten, das H · L · F (Hans Lützelburger gen. Frank) und 1522 bezeichnet, aber nicht etwa von Holbein entworfen ist. In Basler Drucken stoßen wir auf Lützelburgers Signatur im Titelblatte von Wolffs Neuem Testament (1523) und finden seinen vollen Namen auf den Probedrucken des Totentanzalphabetes (W. 252). Im Juni 1526 wird Lützelburger bereits als verstorben erwähnt.

Ganz gewiß ist Lützelburger an der Ausführung von Holbeins populärstem Holzschnittwerk beteiligt, an dem sogenannten Totentanz (W. 92—149). Das Blatt mit der Herzogin ist H L (aneinandergestellt) bezeichnet. Die Bilder des Todes müssen also zwischen 1523 und 1526 entstanden sein. Sie erschienen in Buchform freilich erst 1538 in Lyon bei Trechsel. Man darf aber die gewöhnlich als Probedrucke bezeichneten Exemplare, die etwas besser an Druckqualität als die erste Lyoner Ausgabe und an den deutschen Bezeichnungen oberhalb der Darstellungen kenntlich sind, als eine frühe Baseler Ausgabe auffassen. Die datierte Buchausgabe von 1538 mit lateinischen Bibelstellen und französischen Versen enthält 41 Darstellungen, nämlich außer den 40 der Baseler Ausgabe: den Sterndeuter. Eine Ausgabe von 1545 ist noch reicher, indem 8 Todesbilder und — seltsam genug — 4 Darstellungen spielender Kinder hinzugefügt sind; die von Jean Frelon 1562 in Lyon edierte Ausgabe bringt zwei neue Todesbilder und 3 Kindergruppen mehr. Alle Nachträge zeigen Holbeinschen Charakter. Man erklärt sich das merkwürdig späte Erscheinen einiger Bilder mit Hilfe einer etwas dunklen Stelle in der Vorrede von 1538 so: Durch Lützelburgers Tod wurde die Arbeit an der Folge und die Publikation unterbrochen. Holbeins Zeichnungen lagen sämtlich

GENESIS XXII.



Abb. 47. Hans Holbein. Die Opferung Isaaks, W. 5.

vor, man wagte aber nicht die noch nicht geschnittenen Stöcke einem anderen Holzschneider anzuvertrauen. 1538 entschloß sich der Lyoner Verleger die Serie, soweit sie von Lützelburger geschnitten war, drucken zu lassen. Nach diesem Termin erst wurden diejenigen Stöcke geschnitten, die 1545 und 1562 zuerst erschienen. Die Kinderdarstellungen sind von Holbein wahrscheinlich in ganz anderem Zusammenhang erdacht. Der Verleger, in dessen Hand die Stöcke gekommen waren, fügte sie, so wenig sie passen mochten, den Todesbildern hinzu.

Eingeleitet werden die Bilder vom Tode durch vier Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, die man mit dem Titel »Wie der Tod in die Welt kam« in diesem Zusammenhang rechtfertigen kann, und den Schluß bilden in der Baseler Ausgabe und in der ersten Lyoner das »Gebeyn aller menschen«, musizierende Knochenmänner, dann das Jüngste Gericht, endlich das Wappen des Todes. Die eigentlichen Todesbilder zeigen je den Vertreter eines Standes oder Berufes, Mann, Frau oder Kind. Tracht, Umgebung, Beschäftigung, Aktion sind jedesmal sachlich, eingehend geschildert. Jeder und jede ist mitten im Leben, der Anforderung, Gewohnheit des Lebens ganz hingegeben. Der Tod aber hat

GENESIS XXVII.



Abb. 48. Hans Holbein. Isaak segnet Jakob, W. 6.

sich überall eingeschlichen. Das jähe Zufassen, die Allgegenwart des Vernichters ist in geistreicher Variation dargestellt. Selten ist der Angriff dem Opfer offenbar. Von der alten Totentanzidee ist kaum etwas übrig geblieben. Das moralisch Religiöse ist beschränkt auf die Vanitas-Vorstellung, den eindringlichen Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen. Epigramme eines Humanisten eher als die Predigt eines Christen sind diese Szenen und im kunsthistorischen Zusammenhang Genrebilder, Inkunabeln der Genredarstellung, allerdings dramatisch belebt, geistig erhöht durch den eingewebten Faden der Todesdrohung.

Die Zeichnung und Schnittausführung sind unvergleichlich zart, dabei einfach, von harmonischer Ruhe und milder Haltung. Lützelburgers Können und Holbeins Kunst trieben sich wechselseitig empor.

Die Bilder zum Alten Testament (W. 1—91) werden gewöhnlich wie die Bilder vom Tode als gemeinsame Arbeit Holbeins und Lützelburgers betrachtet und deshalb vor 1526, dem Todesjahre des Formenschneiders, angesetzt. 1538 erschienen bei Trechsel in Lyon 88 Bibelbilder (dazu die 4 Blätter aus der Schöpfungsgeschichte, die dem Format nach zu den Todesbildern gehören). In späteren Ausgaben wurden 2 Dar-

GENESIS XLVIII.



Abb. 49. Hans Holbein. Der Segen Jakobs, W. 9.

stellungen hinzugefügt. Einige Blätter sind ganz schlecht, z. B. »Joelis I.« Ein Blatt mit Adam und Eva, das den Maßen nach zur Folge gehört, findet sich in den Ausgaben der »Icones historiarum veteris instrumenti« nicht, wohl aber in verschiedenen Lyoner Bibeln. Die Zahl der Bilder ist also eigentlich 91.

Als Arbeit Lützelburgers ist kein Blatt aus der Folge des Alten Testaments durch Signatur festgelegt, und stilkritische Beobachtungen mit dem Ziel, die Hand eines Formschneiders festzustellen, sind von zweifelhaftem Wert. Da die Mitarbeit Lützelburgers hier nicht wie bei den Todesbildern sicher ist, steht auch der *Terminus ante quem* (1526) für Holbeins Zeichnung nicht fest. Auch abgesehen von den auffällig schwachen Blättern, ist die Stileinheitlichkeit bei weitem nicht so überzeugend wie bei den Todesbildern. Da mehrere Blätter der Folge in der Schnittbehandlung den Todesbildern nahestehen, z. B. »Jonas vor Ninive«, mag man annehmen, daß die Ausführung zu Lebzeiten Lützelburgers begann. Wie weit sie sich aber zeitlich über sein Todesdatum hinaus erstreckte, ist unsicher.

Das erst kürzlich entdeckte, große und meisterliche »Instrument über die beiden Lichter« (Unikum in der Baseler

Bibliothek¹⁾), eine für Sebastian Münster ausgeführte astronomische Tafel, die den Lauf des Mondes und der Sonne veranschaulicht, ist wahrscheinlich 1531 oder 1532 entstanden und zeigt, daß Holbein nach Lützelburgers Tod Ersatz, also einen Formenschnneider von kaum geringerem Können, gefunden hat. Eine Signatur in diesem Holzschnitt — VS (dazwischen ein hausmarkenartiges Zeichen) — wird auf Veit Speckle als den ausführenden Holzschnneider gedeutet. Holbeins Leistung in ihrer Klarheit, Genauigkeit, mathematischen Korrektheit — Eigenschaften, die vermählt sind mit Geschmack im Ornamentalen und Dekorativen — leidet nicht im geringsten unter der subalternen Dienstbarkeit, in die er sich mit solcher Aufgabe gefügt hat.

Als schönstes Denkmal der Beziehungen zwischen Holbein und Erasmus von Rotterdam besitzen wir den Holzschnitt, der unter dem Titel »Erasmus im Gehäus« (W. 206) bekannt ist. Mehr als einmal hat Holbein den Gelehrten gemalt. Auch Quentin Massys hat ihn gemalt und Dürer ein Porträt von ihm gestochen. Aber vor allen diesen Gestaltungen ist Holbeins Holzschnitt wirksam geblieben, da er in bescheidener Form das Wesentliche eines Standbildes in der Pracht des architektonischen Rahmens und in der zugleich würdevollen und individuellen Figur enthält. Erst 1540 wurde der Holzschnitt als Titel der Erasmusausgabe des jüngeren Froben verwendet, entstanden aber ist er wesentlich früher — wohl um 1530. Die Ausgabe von 1540 ist an der vierzeiligen Unterschrift kenntlich, während ältere und bessere Drucke eine Unterschrift von zwei Zeilen aufweisen.

Von nicht geringerer Feinheit als der »Erasmus im Gehäus« ist das kleine Medaillonbildnis des Humanisten (W. 207), das seit 1533 in verschiedenen Frobenschen Büchern erscheint.

Mit eigentlichen Vorlagen für kunstgewerbliche Arbeit wandte sich Holbein nicht an die Menge; das meiste und beste an Ornamententwürfen in seinem reinen und doch persönlichen Renaissancestil hat er für den englischen Hof geschaffen, natürlich in Zeichnung. Den Ornamentstichen der deutschen Kleinmeister hat er leider keine Ornamentschnitte entgegengestellt. Eine Ausnahme bilden zwei Dolchscheiden und zwei Dolchgriffe (W. 201—204).

Nach 1532, in England hatte Holbein weder Muße noch Gelegenheit, die Holzschnittproduktion in dem Umfange wie in Basel fortzuführen. Er hatte viele Bildnisse zu malen und zu zeichnen. Im Dienste des Königs wurde seine Kraft in Anspruch genommen, so daß für die deutsche und volks-

¹⁾ Jahrb. d. pr. Ksts. 1910, S. 254 ff.



Abb. 50. Hans Holbein. Erasmus im Gehäus, W. 206. Ausschnitt.

tümliche Übung nicht viel übrig blieb. Überdies stellte der wenig entwickelte englische Buchdruck selten Aufgaben. Die wenigen in England entstandenen Holzschnitte Holbeins sehen vergleichsweise flüchtig aus, vielleicht weil die Formschneider versagten. Die erste vollständige englische Bibelübersetzung (von Miles Coverdale, 1535, bei Froshover in Zürich gedruckt) ist mit einem Titelrahmen von Holbein ausgestattet, wo unten Heinrich VIII., das Buch seinen Bischöfen darreichend, zu sehen ist (W. 237). Cranmers Katechismus (1548), enthält mehrere kleine Holzschnitte von des Meisters Hand, dabei die »Heilung des Besessenen« mit dem Namen »Hans Holben« (W. 197—199). Ähnlich und ebenfalls voll bezeichnet ist ein Blättchen mit dem Gleichnis vom guten und schlechten Hirten, das in einer englischen Flugschrift erschien (W. 200). Allein und für sich steht das lebendige, aber flüchtige (schlechtgeschnittene?) Medaillonporträt des Thomas Wyat (W. 209, 1552 in London erschienen). In Halls »Chronicle« (1548) erschien das Blatt mit Heinrich VIII. thronend mit seinen Räten, das der Signatur nach in Basel von Jacob Faber ausgeführt zu sein scheint (W. 211). Damit scheint Holbeins englische Tätigkeit auf dem Gebiete des Holzschnittes in der Hauptsache erschöpft zu sein.

Holbeins auf den Holzschnitt eingestellte, der Technik angepaßte Zeichnung wurde beschränkt durch den Maßstab. Die entschiedene und einseitige Ausbildung der Feinheit und Zierlichkeit war weder durch den Holzschnitt an sich, noch durch Holbeins Kunstcharakter an sich bestimmt, wohl aber durch Zeitumstände und durch die Bedürfnisse des Buchschmuckes. Das fast kunstgewerblich Zweckdienliche erstrebt Holbein überall, und so fügt er sich taktvoll den von außen kommenden Anforderungen. Der Stil, der in den Todesbildern und den Szenen aus dem Alten Testament zur Reife gediehen ist, hat sich entwickelt aus dem Streben, auf kleiner Fläche deutlich zu erzählen. Danach ist die Komposition, die Erfindung der Bewegungsmotive eingerichtet, Überall ist an die Arbeit des Formschneiders gedacht, der bei dem winzigen Maßstab Kreuzlagen herauszubringen nicht imstande gewesen wäre. Der Strich ist sparsam, besonnen, sachlich, zielsicher, von sauberer Systematik, trotzdem niemals steif. Die Parallelen sind regelmäßig, so daß eine lichte Ruhe erwirkt, und doch soweit unregelmäßig, daß eine lebensvolle malerische Haltung erreicht wird. Die Linie ist bald breiter, bald schmaler, doch sind diese Stufungen zart, nur gerade stark genug zur Erreichung des Zweckes. In der Komposition, namentlich der Bibelbilder, kommt Holbein dem linienhaft stilisierten italienischen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts nahe, doch wahrt er selbst hier, mehr noch in den Todes-

bildern, viel von Stofflichkeit, Plastik und naturwahren Einzelheiten. Nicht an Kraft und persönlichem Ausdruck, wohl aber an Reinheit und Zartheit erreicht der deutsche Holzschnitt in Holbeins Werk den Gipfel und die klassische Form. Der Genauigkeit der Zeichnung, die sein gleichaltriger Landsmann Hans Weiditz schon etwas früher erreicht hatte, fügte Holbein Geschmack und Maß und weise Beschränkung hinzu, Eigenschaften, die seine Natur in allen Lagen entfaltete.

Die Niederlande bis 1550

In der Malkunst wird der Heimat der van Eyck die Überlegenheit nicht bestritten. Dem Vorschreiten der niederländischen Maler im Technischen, in der Schärfe der Beobachtung, der stofflichen und räumlichen Illusion folgen die Deutschen in beträchtlichem Abstände. Was die Deutschen voraus haben, Frische der Erfindung und Lebhaftigkeit der Erzählung sind Eigenschaften, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts und zu Anfang des 16. siegreich hervorbrechen.

Über den erheblichen, schwer abzugrenzenden Anteil der Niederlande am Einzelholzschnitt im 15. Jahrhundert und am Blockbuch ist oben gesprochen worden. In der niederländischen Buchillustration suchen wir ziemlich vergeblich nach Äußerungen, die dem hohen Kunstniveau des Landes entsprächen. Die von Fürsten, reichen italienischen und flandrischen Kaufherren getragene, nach Seite der kostbaren Ausführung anspruchsvolle niederländische Kultur bevorzugte bis ins 16. Jahrhundert hinein die Buchmalerei; die Werkstätten der Miniaturisten von Brügge und Gent blühten und brachten Außerordentliches hervor. Daneben kommt dem Bildschmucke des gedruckten Buches nur bescheidene Bedeutung zu. Reich illustrierte Drucke sind selten. Ein auf wohlfeile Herstellung gerichtetes Streben, das mitunter Stöcke verschiedener Herkunft ohne Rücksicht auf einheitliche Gesamtwirkung aneinanderreihet, gibt der niederländischen Illustration einen glanzlosen Charakter.

Die Anfänge sind seit 1475 in Löwen zu beobachten. Die ersten, ängstlich kleinen, sparsam eingefügten Holzschnitte sind wenig bekannt, da die frühen niederländischen Drucke äußerst selten sind und in den Bibliotheken zu fehlen pflegen.

Nächst Löwen sind namentlich holländische Druckstätten mit Buchillustration vorgegangen, nämlich Delft seit 1477, Utrecht seit 1479, Gouda seit 1480 und Haarlem seit 1483. Charakteristisch ist, daß die berühmtesten Kunststätten Brügge und Gent sich auf diesem Felde keineswegs

auszeichnen. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts zieht sich fast der gesamte niederländische Druckbetrieb in Antwerpen zusammen. Mehrere Drucker wandern aus den holländischen Städten (Zwolle, Deventer, Leyden, Delft und Haarlem) in die Scheldestadt und bringen Holzstöcke mit, so daß relativ späte Antwerpener Drucke primitive Bilder oft in üblem Zustand aufweisen.

Eine Vorstellung von dem Besten kann man sich am ehesten beim Studium der ältesten holländischen Drucke, wo die Stöcke in gutem Zustande zu finden sind, bilden, namentlich der seit 1483 in Haarlem bei Bellaert erschienenen Bücher. Diese Holzschnitte sind zart, mit dünnen Linien, etwas zaghaft und spröde gestaltet. Ein dreisterer und mehr persönlich geprägter Stil mit merkwürdig häßlichen Typen tritt in Delft auf in Büchern, die Eckert von Homberg herausgibt, etwa seit 1485. Dieser Drucker geht später mit seinen Holzstöcken nach Antwerpen. Holzschnitte ähnlichen Charakters (Kopien nach den Delfter Schnitten?) finden sich zu Gouda in Büchern Gerard Leus, der seine Tätigkeit ebenso wie Eckert in der Scheldestadt fortsetzt.

An Qualität erheblich überlegen und offenbar außerhalb des üblichen Betriebes unter besonderen Bedingungen entstanden sind die relativ großen Holzschnitte des »Chevalier Délibéré« von Oliver de la Marche. Hier scheint ein be-

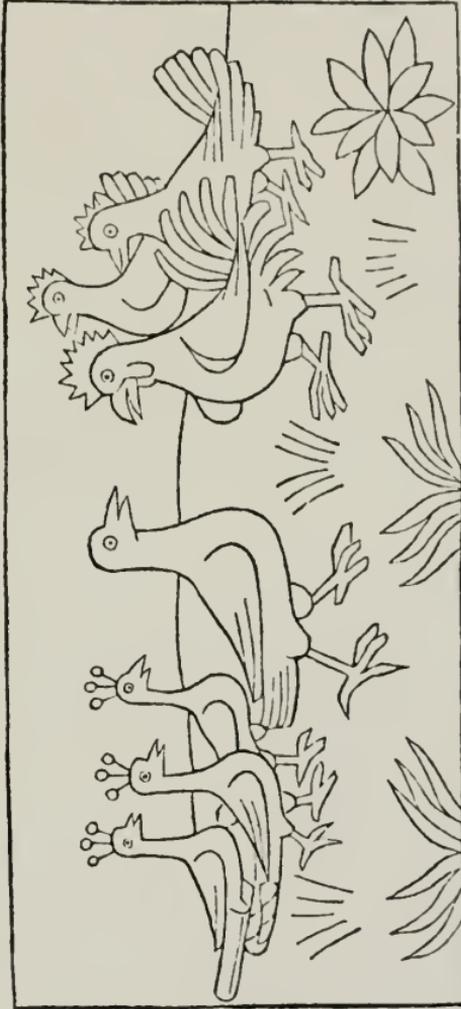


Abb. 51. Aus dem Buch *Dialogus creaturarum*. Gouda, 1480



Abb. 52. Aus dem boeck van den leven ons heeren. Antwerpen, 1487.
Im Stil der Haarlemer Holzschritte. Ausschnitt.

gabter holländischer Maler eingegriffen zu haben. Einige der Stöcke tauchen später in Schiedam und Leyden auf. Unzweifelhaft ist die Urausgabe, die nur in einem Exemplare bekannt ist und weder Datum noch Angabe des Druckortes aufweist, holländisch. Man glaubt, daß sie in Gouda bei Gottfried van Os um 1486 erschienen sei. Die Blätter im »Chevalier Délibéré« zeigen eine höchst freie und malerische Gestaltung mit dichter, lebendig bewegter Schraffierung, reicher Raumbildung, kühnen Bewegungsmotiven und scharf charakterisierten Typen.

Das reiche Blühen des Holzschritts in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts erstreckte sich nicht auf die niederländischen Staaten. Der Süden Deutschlands war in dieser Periode tatkräftiger und reicher an Erfindung. Was die Niederlande voraus hatten an Tradition und Kultur, kam dem Malhandwerk, aber nicht der Druckkunst zugute. Von den erfolgreichen niederländischen Malern haben sich wenige



Abb. 53. Aus dem Buch Chevalier Délibéré. Gouda (?) um 1486.
Ausschnitt.

mit dem Holzschnitt eingelassen, und nur zwei oder drei eine erhebliche Tätigkeit auf diesem Gebiet entfaltet. Übrigens ist das dem Kupferstiche zugewandte Interesse nicht viel lebhafter. Auffällig wenig Gestaltungskraft wird der Buch-

illustration gewidmet. Die Drucker, die fast alle ihre Wirksamkeit nach Antwerpen verlegt hatten, begnügten sich zu meist damit, primitive Holzstöcke aus dem 15. Jahrhundert wieder und wieder bis tief ins 16. Jahrhundert herein abzudrucken. Unempfindlich gegen schroffe Stilgegensätze, schmückten sie ihre Bücher mit einem Durcheinander alter und neuer Illustrationen. Das Wachsen und Werden des neuen Stils im Buch, ein Vorgang, der in Süddeutschland einigermaßen zu verfolgen ist, wird in den Niederlanden garnicht beobachtet. Die sporadischen Eingriffe tüchtiger Maler der neuen Generation erscheinen ohne jeden erkennbaren Zusammenhang mit dem Holzschnitt des 15. Jahrhunderts. In Holland, besonders in Amsterdam und Leyden, ist noch eher liebevolle Pflege des Holzschnittes anzutreffen als in den südlichen Staaten.

Jan Gossaert hat sich herabgelassen, mindestens zwei anspruchsvolle Kompositionen, Kains Brudermord und Herkules und Omphale, im Holzschnitt zu verbreiten. Die nackten, stark bewegten Gestalten mit kunstvoll verschränkten Gliedern, runden und vollen Formen offenbaren jenes auch in Bildern bestätigte Können, auf das der Meister stolz war. Die Strichführung ist eher die des Kupferstechers als des Zeichners für den Holzschnitt. Bogige Linien, die anschwellen, und Kreuzlagen schaffen die Illusion des Kubischen, auf die Gossaert das Hauptgewicht legte. Die merkwürdig erregte Landschaft in der Darstellung des Brudermordes verrät das Studium Dürerscher Holzschnitte.

Dirk Vellert, den man früher Dirk van Star nannte und der zwischen 1520 und 30 als Kupferstecher in Antwerpen ohne Rivalen war, mit eleganter und geschmeidiger Technik namentlich in kleinerem Maßstab gefällige Blätter hervorbrachte, scheint sich gelegentlich mit dem Holzschnitt befaßt zu haben. Ich vermag nichts von seinen Holzschnitten namhaft zu machen als die Darstellung einer Mädchenschule (Unikum im British Museum) und das Wappen der Lucasgilde. Beide Blätter sind signiert und 1526 datiert. Die Mädchenschule ist einfach, klar, durchaus schnittgerecht gezeichnet. Dem gesunden Vortrage Vellerts scheint sich der fruchtbarste Zeichner anzuschließen, der, wenig später als er, wenn nicht in Antwerpen, so doch für Antwerpener Drucker arbeitete, nämlich Jan Swart van Groningen. Von Swart, der nach Herkunft und Bildung zu den Holländern gehört, erzählt van Mander, daß es einige vortreffliche Holzschnitte von ihm gäbe, wie namentlich einige Anzahl Türken zu Pferde mit Bogen und Köchern, ferner eine ebenfalls sehr schöne Schiffspredigt Christi mit lauschendem Volk.

Die »Schiffspredigt« (B. VII S. 492) ist wirklich das am

sorgfältigsten dachgebildete und umfangreichste unter den bekannt gewordenen Werken Swarts; sie ist signiert JS (ineinander). Zwei kleine Illustrationen sind ebenso bezeichnet. Das Holzschnittwerk Swarts ist aber weit größer und wird vermutlich noch erheblich bereichert werden können. Er hat die 1528/29 in Antwerpen bei Vorsterman erschienene Bibel sehr reich illustriert. Doch finden sich in dieser Bibel auch einige Illustrationen von Lucas van Leyden und ein kümmerliches Blatt, der hl. Paulus, das dem Stil nach mit den Zeichnungen des Meisters PC (vermeintlich Pieter Cornelisz Kunst) übereinstimmt. Das Blatt ist undeutlich signiert (P. C?). Die Signaturen in den Zeichnungen des vermeintlichen Pieter Kunst sind ähnlich. Swart verfügt über einen gewandten, etwas manierten Strich und liebt es, mit geschlängelten Linien den Schein fließender Bewegung zu erzeugen. Unter dem Namen des Hieronymus Bosch liegen in vielen Sammlungen mit Unrecht mehrere Holzschnitte (richtig wird ihm nichts zugeschrieben), dabei ein Breitblatt, auf dem in drei Szenen das Leben Johannis des Täufers dargestellt ist. Dem Stile nach scheint diese tüchtige Arbeit sich den Kupferstichen des sog. Meisters mit dem Krebs anzuschließen, der mit Frans Crabbe (einer seiner Stiche ist FC signiert) identisch ist.

Von Bosch ebensowenig wie dieses Blatt ist die etwas flüchtig, aber geistreich gezeichnete Versuchung des hl. Antonius mit dem Datum 1522 (damals lebte Bosch nicht mehr). Auf etwas unständliche Art habe ich Jan Cock, einen um 1520 in Antwerpen nachweisbaren Meister, als den Autor dieses Holzschnittes vorgeschlagen.

Lucas van Leyden (1494—1533) wird hauptsächlich als Kupferstecher gepriesen. Seine Gemälde und seine Holzschnitte werden weniger beachtet. Schon van Mander, der ausführlich und gut unterrichtet von dem Meister erzählt, erwähnt Holzschnitte ganz nebenbei. Mit dem Grabstichel hat Lucas Jahr für Jahr, ohne erhebliche Pausen, gearbeitet. Seine gesamte Entwicklung ist den Kupferstichen zu entnehmen. Für den Holzschnitt hat er nur dann und wann gezeichnet. Das Beste seiner Begabung offenbart sich gewiß in den Kupferstichen. Seine geschmeidige, feinfühligte Führung des Grabstichels ist von Beginn erstaunlich und keineswegs in allmählicher Übung erworben. Nur als Kupferstecher kann er mit Dürer in Wettstreit treten, während die Holzschnitte im Geistigen und Formalen hinter Dürers Schöpfungen weit zurückbleiben. Die Gewohnheit der Grabstichelführung bestimmt etwas seinen Stil der Holzschnittzeichnung. Schon 1508 erscheint ein Holzschnitt von ihm. Damals war er, wenn anders sein Geburtsjahr richtig überliefert ist, erst



Abb. 54. Lucas van Leyden. Die Wahrheitsprobe, B. S. Ausschnitt.

14 Jahre alt. Solche Frühreife ist freilich rätselhaft. 1509 ist ein Kupferstich datiert. Der Holzschnitt, der in einem Utrechter Breviarium — mit dem Datum: 31. März 1508 — bei Jan Severtsz in Leyden zum erstenmal abgedruckt ist, zeigt ebensowenig wie irgendein anderer Holzschnitt die aus Kupferstichen bekannte Signatur des Meisters, ist aber dem Stil nach unzweifelhaft von ihm. Merkwürdigerweise zeigt dieser Holzschnitt, der hl. Martin, der seinen Mantel zerteilt, mit einer Stadtansicht im Grunde, ein hausmarkenartiges Zeichen, in dem man die Signatur des berühmten Formschneiders Jost de Negker erkennt. De Negker wurde bald nach 1508 nach Augsburg gerufen. Der Leydener Drucker Severtsz hat das Talent des Lucas im weiteren sich dienstbar gemacht. Ein Missale von 1514 (1. Juni) enthält außer dem hl. Martin und einem Kanonblatt — Christus zwischen Maria und Johannes — eine Reihe kleiner und zumeist wenig bedeutender Illustrationen. Mehrere dieser Stöcke und einige andere fanden Verwendung in der 1517 erschienenen »Cronijke van Hollandt«, wo nach schlechter niederländischer Gewohnheit die Holzschnitte von Lucas neben solchen von ganz anderem Stilcharakter, dabei sinnlos verwendeten Fragmenten aus dem »Chevalier Délibéré« vorkommen. Noch in mehreren anderen Leydener Büchern stößt man auf einzelne Illustrationen von Lucas, wie auch in der Vorstermanschen Bibel, die ich oben (S. 149) erwähnt habe. Die Leydener Drucke sind mit Ausnahme der »Cronijke« überaus selten und nicht in unserer Sammlung, doch wird der wichtigste Holzschnitt, der hl. Martin, als loses Blatt aufbewahrt.

In Einzelblättern hat Lucas mit Vorliebe die verderbliche Macht der Frauen dargestellt. Zwei Folgen, die sich zunächst durch das Format unterscheiden, sind bekannt. Wir sind nicht sicher, die Folgen vollständig zu kennen. Bei der Seltenheit dieser Blätter mag das eine oder andere verschollen sein, vielleicht noch irgendwo auftauchen. Die kleineren Stücke (240 × 170 mm) enthalten nur biblische Beispiele, nämlich den Sündenfall, Simson und Delila, Jael und Sissera, Salomons Götzendienst, Jesabel und Ahab und Salome mit dem Kopfe des Täufers (B. 2, 5, 7, 9, 11, 13). Die Reihe der großen Blätter (410 × 290 mm) enthält wieder den Sündenfall, Delila, Salomon und Salome, dazu aber drei heidnische Szenen, nämlich die »Wahrheitsprobe« (bocca della verità), den Virgil im Korbe und Aristoteles mit Phyllis (das letzte Blatt ein Unikum in der Nationalbibliothek zu Paris, die anderen B. 1, 6, 8, 10, 12, 16).

Die großen Holzschnitte sind dem Stile nach die früheren und schwerlich nach 1512 entstanden. Der Meister hat diese in den Niederlanden beispiellose Anstrengung, so großfigurige

und dramatisch eindringliche Holzschnitte zu schaffen, nicht wiederholt. Die Komposition ist kunstlos, mit steifen Gestalten, doch mangelt ihr nicht der Reiz volkstümlich naiver Erzählung. Die Köpfe sind weder wohlgefällig noch lebendig im Ausdruck, aber die stellenweise überraschende Individualisierung und die zwar vielfach fehlerhafte, aber eingehende und ehrliche Formdarstellung hebt die Leistungen über alles, was in den Niederlanden an Holzschnitten im 16. Jahrhundert erschienen ist. Der Strich hat Feuer und Kraft und ist dem großen Maßstab vollkommen angepaßt. Mit starken Gegensätzen von Hell und Dunkel in breiten Flächen sind die Szenen gegliedert. Die Einheitlichkeit des Raumes und des Lichtes schafft überall Illusion und bildmäßige Erscheinung. Die Mannigfaltigkeit der Strichführung — dabei sich rechtwinklig kreuzende Lagen, wie sie auch Jacob von Amsterdam liebt — ist außerordentlich und verleiht den Blättern malerische Lebendigkeit und erregende Wirkung im Widerspruch zu dem phlegmatischen Ton der Erzählung. Seine besondere Kunst, landschaftliche Gründe luftperspektivisch mit der bloßen Linie auszudrücken (schon dem Vasari ist dieses Vermögen des Holländers aufgefallen), bewährt Lucas namentlich in dem Blatte des Sündenfalles.

Die kleineren Blätter, die von der Frauenmacht berichten, sind etwas später entstanden als die großen, aber nicht nach 1520. Sie sind gefälliger, bieten weniger Anstoß, sind minder drastisch. Die wenigen Holzschnitte, die sonst von Lucas bekannt sind, gehören in die Frühzeit. Seine Entwicklung nach 1520 ist in Gemälden und namentlich in Kupferstichen, nicht aber in Holzschnitten, zu verfolgen.

Holzschnitte mit der Signatur JA und dazwischen einem Zeichen, das einem auf den Kopf gestellten W ähnlich ist, waren schon lange bekannt und unter dem Phantasienamen »Johann Walther van Assen« katalogisiert, ehe man die Persönlichkeit ihres Urhebers in dem Amsterdamer Maler Jacob van Oostanen oder Jacob Cornelisz erfaßt hatte. Nach und nach ist Jacob als der Hauptmeister in Amsterdam, als Zeitgenosse und Rivale des Lucas van Leyden gewürdigt worden, und sein Holzschnittwerk ist erheblich angewachsen. Er hat nicht wie Lucas in Kupfer gestochen.

Tätig zwischen 1506 und 1533 nach den Daten auf seinen Gemälden, gestorben vor dem 18. Oktober 1533, demnach wohl etwas älter als der Leydener, tritt er weniger ehrgeizig und anspruchsvoll auf, ist minder wandlungsfähig und wahrt einen national holländischen, gesunden und schwerfälligen Stil. Wir erinnern uns des allgemeinen Umstandes, daß die Malerstädte Venedig, Augsburg und Amsterdam den Holzschnitt, nicht den Kupferstich, aufzunehmen bereit waren.



Abb. 55. Jacob Cornelisz. Christus vor Pilatus, aus der kleinen Passion.

Van Mander erwähnt bereits Jacobs Hauptwerke im Holzschnitt, nämlich eine Passionsfolge in kreisrunden Feldern (B. 1—12), eine andere Folge mit sehr vielen kleinen, viereckigen Darstellungen aus dem Leben Christi, endlich »neun sehr schöne Männer zu Pferde«. Die letzte Angabe ist irrtümlich und bezieht sich wohl auf eine Reihe von Helden, die mit besserem Recht dem Lucas van Leyden zugeschrieben werden. Die inschriftlich datierten Holzschnitte des Meisters sind zwischen 1510 und 1518 entstanden, die undatierten dem Stil nach in diese Zeitgrenzen unterzubringen. Erheblich später als 1518 kann auch die Folge der kleinen Passions-

blätter nicht entstanden sein, während für die runde Passion das Datum 1514, das auf einem der Blätter zu lesen ist, passend erscheint. Fast alle Blätter sind signiert, und gern fügt der Meister das Stadtwappen von Amsterdam (drei liegende Kreuze übereinander) hinzu.

Der älteste unter den in Berlin bewahrten Holzschnitten Jacobs ist wohl der 1510 datierte hl. Hubertus zu Pferd (P. 109). In seiner starken Bewegung auffällig mit dem großen, fast heraldischen Umriß, mit dem gewaltigen Federputz, der krausen Haarmasse, dem mächtigen Nimbus malerisch reich in dem Sinn, in dem Cranachs frühe Holzschnitte malerisch reich sind, ist das Blatt stellenweise derb gezeichnet. Die Gesamthaltung ist, wie in allen Holzschnitten Jacobs, dunkel mit schweren Kreuzlagen in den Schatten. Im Fleisch, namentlich in der Hand des Heiligen, ist das Stoffliche mit kurzen und zarten Strichen gut ausgedrückt. Die runden Passionsblätter, die öfters in reicher, von besonderem Stock gedruckter Rahmung mit dem Datum 1517 vorkommen, sind geschmeidiger gezeichnet als der Hubertus und etwas ruhiger in der Haltung. Die Berliner Sammlung besitzt den Apostel Philippus in Halbfigur aus einer Apostelfolge, ein Unikum, und die Folge der kleinen Passion in einer ungewöhnlich großen Zahl von Blättern (mehr davon als in den meisten andern Sammlungen). Nach der Angabe auf dem Titelblatt dieser »stummen« d. h. textlosen Passion umfaßt die Folge 80 Blätter. Einige fehlen in Berlin. Etwa acht Holzschnitte der Reihe sind aber offenbar nicht von Jacob, sondern von Lucas van Leyden. Ihnen fehlt die Signatur, die Jacob fast nie vergessen hat.

Ein seltenes, in unserer Sammlung vorhandenes kleines Buch, das 1524 bei Doen Pietersz in Amsterdam erschien, Alardus . . . »ritus edendi Paschalis Agni« enthält zwei Holzschnitte von Jacob, eine Darstellung des Hostienwunders mit dem Datum 1518 und das Porträt des Alardus, das wohl für das Buch, also erst 1524, gezeichnet ist. Das Porträt ist um so beachtenswerter, als Bildnisse in Holzschnitt aus dieser Zeit ungemein selten sind.

Der Kunstcharakter des um 1540 in den südlichen Niederlanden einflußreichen Malers und Baumeisters Pieter Koeck van Alost ist noch ziemlich unklar. Um so schärfere Aufmerksamkeit verdient die auch kulturgeschichtlich merkwürdige Folge der zehn Türken-Holzschnitte mit sieben Darstellungen, die fast allein als gesichertes Werk dieses Meisters erhalten sind. Van Mander berichtet, daß Pieter, der ein Schüler Orleys und der Lehrer Pieter Bruegels war und 1527 in Antwerpen die Meisterschaft erwarb, 1550 starb, eine Reise nach Konstantinopel gewagt habe. Als Ergebnis des Aufent-



Abb. 56. Pieter Koeck van Alost. Aus der Folge der Türken-Holz-schnitte. Ausschnitt.

haltes in der Türkei gab seine Witwe 1553 den Holzschnittfries heraus, in dem die Baulichkeiten der islamischen Hauptstadt sowie das Leben der Türken in Figurengruppen geschildert sind. Die Zeichnung ist von gleichmäßiger Klarheit und etwas nüchtern. Die Figuren sind im Sinne der italienischen Hochrenaissance mannigfaltig bewegt und zeigen gleichartige, klassisch geschnittene Köpfe, wie denn Pieter Koeck auch nach allem, was wir sonst von ihm wissen, ein konsequenter Romanist gewesen ist. Um so sonderbarer ist, daß Pieter Bruegel sein Schüler gewesen sein soll.

Wie die holländischen Maler Jan van Scorel und Martin Heemskereck sich entschieden der italienischen Kunst zuwandten, kraftvolle fließende Bewegung, monumentale Haltung anstrebten und den neuen Idealen ein gutes Teil ererbter nationaler Tüchtigkeit zum Opfer brachten, ist diese Wendung ein wenig auch in der Holzschnittproduktion wahrzunehmen. Teilnahme schenkten diese stolzen und gelehrten Holländer der volkstümlichen Kunstart ebensowenig wie ihre Generationsgenossen im Süden der Niederlande. Vereinzelt Holzschnitte, namentlich die Arbeiten des Cornelis Antonisz (Teunissen) der zwischen 1535 und 1550 in Amsterdam tätig war, mit CT und einer Hausmarke dazwischen signiert, zeigen, wie der breiten, vollen Form eine Linienführung angepaßt wurde, die sich wenig von der etwa gleichzeitigen italienischen unterscheidet.

Deutschland und die Niederlande seit 1550

Wir haben beobachtet, daß in Deutschland sowohl wie in den Niederlanden die großen Leistungen des Holzschnittes fast ohne Ausnahme vor 1520 liegen. Dürer, Altdorfer, Burgkmair, Cranach, Lucas van Leyden und Jacob Cornelisz ermüdeten um 1520, wenn nicht schon früher, in ihrer Lust, sich im Holzschnitte zu äußern. Allerdings folgt noch das glorreiche Jahrzehnt Holbeins. Um die Mitte des Jahrhunderts geht die Produktion, quantitativ ansehend, immer mehr in rohe Berichterstattung über. Eine Masse von Stadtansichten, Bildnissen berühmter Personen, Darstellungen mit erregenden Ereignissen, von Schlachten, Spottbildern und dgl. wurde in Holzschnitt herausgegeben. Als Material für Geschichtsstudien und kulturhistorische Ermittlungen sind diese Bilder, Vorläufer unserer illustrierten Zeitungen, wertvoll genug; wegen ihrer Form, ihrer Durchbildung aber sind wenige nach 1550 entstandene Werke beachtenswert, und selbst die beliebtesten und besten Illustratoren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie Virgil Solis, Jost Amman und Tobias Stimmer, werden in ihrer Arbeit zu gefährlicher Eile getrieben und lassen an Sorgfalt nach, da die geringen Ansprüche, die das Zeitalter an diese Kunstart stellte, ihre Bemühung abspannten.

Gewiß ist der Verfall des Holzschnittes nur eine Teilerscheinung des Niederganges der gesamten deutschen Kunst. Aber einige dieser Kunstart im besonderen entgegenwirkende Kräfte sind nicht zu übersähen. Blühte doch der Holzschnitt nicht wieder auf, als sich im 17. Jahrhundert in den Niederlanden die Malkunst mächtig zu regen begann. Der Kupferstich erhielt, da die Ätzung erfunden war, eine Waffe im Kampfe gegen den Holzschnitt. Selbst dort, wo der Holzschnitt wahrlich legitime Heimatsrechte besaß, im Buche, ward er erfolgreich angegriffen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann man hie und da Radierungen in Bücher einzufügen.

Mit eifertiger Routine vermögen die Illustratoren zwischen 1530 und 1580 im Holzschnitt erhebliche äußerliche

Erfolge zu erzielen. Virgil Solis¹⁾, der älteste der neuen Generation, soll 1514 in Nürnberg geboren und 1562 ebendort gestorben sein (vielleicht lebte er bis 1567). Seine ersten Schritte sind in Zürich zu beobachten, da die Froschauer Bibel (1531) Holzschnitte mit seinem Monogramm (V S, das S um den zweiten Balken des V geschlungen) enthält. Diese Holzschnitte sind zumeist nach Holbein kopiert, wie denn Solis auch sonst unselbständig erscheint. Seit 1540 etwa in Nürnberg tätig, hat er, abgesehen von vielen Kupferstichen, mehrere Bücher illustriert, z. B. ein Passional von 1553. Am reichsten entfaltet sich seine Holzschnittproduktion, nachdem er (1559) mit dem rührigen Frankfurter Verleger Feyerabend in Verbindung getreten war. Für Feyerabend hat er eine Folge von Bibelbildern geschaffen, die seit 1560 in vielen Ausgaben als Bilderbücher und im Bibeltext abgedruckt wurden. Den »Ovid«, den »Äsop« und den »Reineke Fuchs« hat er gewandt und oberflächlich sehr zur Zufriedenheit seiner Zeitgenossen illustriert.

Die hervortretenden Eigenschaften in der Kunstübung Virgils sind Eigenschaften der Zeit. Die deutsche Spätrenaissance liebt Lärm und Trubel und überspinnt die Fläche mit Formenreichtum, mit vielen gleichwertigen kleinen Einheiten. Ihre Bewegtheit ist inhaltlich nicht motiviert, tanzend und wirblig. Schwach im Konstruktiven, begnügt sie sich mit farbiger Dekoration.

Jost Amman²⁾ (1539—1591) übertrifft den Solis noch an Maßlosigkeit des Produzierens und erledigt ähnliche Aufgaben wie der Nürnberger in verwandtem Sinn. Immerhin wahrt er, wie auch andere Schweizer dieser Generation, (er stammt aus Zürich) ein gesundes Gefühl für übersichtliche Disposition. In Nürnberg trat Amman die Erbschaft des Solis an, da er 1560 aus der Schweiz dahin übersiedelte und bis zu seinem Tod dort blieb. Im Dienste Feyerabends war er neben und nach Solis tätig.

Amman signiert mit den Initialen JA (nebeneinander, oft auch ineinandergefügt). Zuweilen setzt er ein Messerchen zu der Signatur, woraus man zu schließen berechtigt ist, daß er gelegentlich seine Zeichnung mit eigener Hand in Holz geschnitten hat. Fast alle seine Illustrationen sind in Frankfurt erschienen. Abgesehen von den gleichgültigen Bibelbildern hat Amman mehrere Chroniken illustriert und viel Genrehaftes, kulturhistorisch Wertvolles in Trachten- und

¹⁾ E. v. Ubisch, V. S. und seine biblischen Illustrationen. Leipzig 1889. — F. Braun, Mitt. d. Ges. f. verv. Kst. 1910 S. 3 ff., 1911 S. 26 ff., 52 ff.

²⁾ Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur I, 99—448.

Turnierbüchern gezeichnet. Zu seinen besten Arbeiten gehören: »eygentliche Beschreibung Aller Stände« (Frankfurt, 1568) und die aus sechs Blättern bestehende Allegorie auf den Handel (Augsburg, 1585). Seine Zeichnung ist oberflächlich, leer und charakterlos. Amman erscheint zuweilen dem Solis ähnlich, weit weniger dem Tobias Stimmer, mit dem er stets zusammen genannt wird.

Wenn man sich in der schwer übersehbaren Masse der deutschen Buchillustration dieser Zeit einigermaßen orientiert hat, bleibt Stimmers stattliche Persönlichkeit allein im Gedächtnishaften. Allerdings hat der 1539 in Schaffhausen geborene, 1584 gestorbene Stimmer¹⁾ seinen reichlichen Anteil an den allgemeinen Schwächen. Die formelhafte Verwendung der erprobten Dekorationsglieder, des Rollwerks, der antikisierenden Frauen, deren nackte Beine und Arme aus der Gewandung hervortreten, und der dicken Kinder, wirkt ermüdend. Hin und wieder, namentlich in Tiergestalten, durchbricht eine gesunde, auf das Einfache und Große gerichtete Beobachtung das Zeitschema. Die Zeichnung Stimmers hat bei breiter und voller Formensprache eine erfrischende und dem Holzschnitt wohl anstehende Kantig-



Abb. 57. Tobias Stimmer. Bildnis des Grafen Schwarzenburg. Ausschnitt.

¹⁾ Andresen, ... III. — A. Stolberg, T. S. ... Straßburg, Heitz, 1901.

keit. Bei weitem seine besten Leistungen sind die Bildnisse, z. B. das Porträt des Grafen Schwarzenburg. Eine breite, stolze, prunkhafte Erscheinung in prächtiger Gewandung, deren schwere Seide effektiv voll wiedergegeben ist, ein lebensvoller, individueller Kopf. Dazu eine erstaunliche Feinheit der Durchbildung besonders im Bart und in der Halskrause. Die Manieristen dieser Generation überraschen ja überall — auch im Gemälde — mit kraftvollen Bildnissen, wie die anerkannte Überlegenheit des Antonis Mor auf dem Gebiete des Porträts zeigt.

Stimmer wandte sich früh nach Straßburg, wo er für den Buchhändler Bernhard Jobin arbeitete. Dort starb er im Jahre 1584. Der Frankfurter Feyerabend hat auch ihn, wenn auch nicht in dem Umfang wie den Jost Amman beschäftigt. Stimmers Wirksamkeit ging keineswegs in der Holzschnittproduktion auf, vielmehr beherrschte er viele Ausdrucksweisen sicher und kenntnisreich im großen wie kleinen, hat Fassadenmalereien ausgeführt, Glasbilder entworfen und Porträts gemalt. Radiert hat er nicht, im Gegensatze zu den meisten Zeitgenossen.

Von seinen Holzschnittfolgen sind die 1576 bei Gwarin in Basel erschienenen »Neuen Künstlichen Figuren Biblischer Historien« am bekanntesten. Wertvoller aber ist sein Beitrag an Bildnissen zu Reusners »Contrafacturbuch« (1587, bei Jobin). Stimmer signiert ziemlich regelmäßig mit seinen Initialen, die er zumeist ineinanderfügt.

Die überlegene Tüchtigkeit der aus der Schweiz gebürtigen Zeichner in dieser Zeit bleibt auffällig. Dem Stimmer schließt sich Christoph Maurer (1558—1614) aus Zürich eng an.

Melchior Lorichs¹⁾ (gewöhnlich Lorch genannt) fesselt nicht allein durch abenteuerlichen Lebensgang, sondern auch durch sein Streben nach persönlicher Ausdrucksweise in einer Periode des Eklektizismus. Freilich kommt die Sensation des Dargestellten der Wirkung seiner Holzschnitte zugute. Er reiste nämlich nach der Türkei und sah sich dort mit fast wissenschaftlicher Neugier um. Seine Holzschnitte stellen hauptsächlich türkische Gestalten und türkische Baulichkeiten dar.

Geboren in Flensburg 1527 (?), scheint Lorichs von Jugend auf ein unstetes Wanderleben geführt und zeitweilig in Fürstendienst, wie bei dem Pfälzer Ott Heinrich, sich betätigt zu haben, bis er spät, nach sehr weit ausgedehnten Reisen, in Kopenhagen bei dem dänischen König Friedrich II. Ruhe fand. Um 1556 weilte er in Konstantinopel. Die Rich-

¹⁾ Hans Harbeck, M. L. . . . (Kieler Dissertation), Hamburg 1911.



Abb. 58. Melchior Lorichs. Ein türkischer Krieger. Verkleinert.

tung seines Strebens wird durch die höchst merkwürdige Äußerung angezeigt, daß die römische Kunst »jren anfang in Gräcia bekhomen«, und daß er deshalb nach Osten gereist sei, um die Monumente dort aufzusuchen. Allerdings ist er dann mehr auf Türkisches als auf Griechisches gestoßen, soweit wenigstens seine bisher bekannt gewordenen Werke Aufschluß geben.

In Buchform scheinen die Türken-Holzschnitte erst nach seinem Tod herausgekommen zu sein. Von den selten gewordenen Ausgaben scheint die älteste das Datum 1626 zu tragen (Hamburg, bei Michael Hering) und 124 Abbildungen zu enthalten. In unserer Sammlung findet man eine größere Zahl dieser zwischen 1570 und 1583 datierten Blätter, mit zumeist eindrucksvoll profilierten einzelnen Figuren und Baulichkeiten. Das Fremdartige ist schärfer erfaßt als von Pieter Koeck, der etwas früher in Konstantinopel gezeichnet hatte (s. oben S. 154). Mit einer Mischung von Sachlichkeit und Phantastik und mit Entschiedenheit in der schweren Strichführung sind die Merkwürdigkeiten geschildert. Die fremde Sonne scheint dem Meister das Auge für Lichtkontraste geschärft zu haben. Die wenigen Holzschnitte, die, von den Türkenbildern abgesehen, bisher von Lorichs bekannt geworden sind, so eine Sintflut (B. 1) und das »Probeshießen« (P. 10) mit dem frühen Datum 1551, verdienen Beachtung und heben sich deutlich aus der Monotonie der allgemeinen Produktion dieser Zeit heraus. Lorichs starb bald nach 1583. Etwas später schuf Anton Möller in Danzig (um 1563—1611) einige tüchtige Holzschnitte.

Für die deutsche Kultur war das 17. Jahrhundert eine sterile Periode, nicht aber für die niederländische. In der bildenden Kunst herrschten überall die Maler. Die Malkunst — im engeren Sinne des Wortes — steigerte ihre Ausdrucksmittel. Die druckende Kunst fiel mehr und mehr in Dienstbarkeit. Ihr Charakter ward durch die Malkunst bestimmt, in stärkerem Grade und in anderer Weise als früher. Der Bildruck spaltete sich und zerfiel in zwei Gattungen, nämlich in schöpferische Kunst und reproduzierende Technik. Der Keim zu dieser Spaltung war schon im 16. Jahrhundert wirksam. Nun aber trennten sich die beiden Arten entschlossen voneinander. Auf der einen Seite ward als Aufgabe immer deutlicher: das Übersetzen des Gemäldes. Die Geschichte des Kupferstiches im 17. und 18. Jahrhundert ist nichts anderes als eine sich steigernde Bemühung, die Ausdrucksmittel des Grabstichels zur Interpretation der

Bildwirkung fähig zu machen, also der malerischen Weichheit, der Stofflichkeit, dem Tonreichtum und endlich sogar dem Farbauftrag der Pinselkunst nahezukommen. Es gibt dabei Stufen und Grade. Der Bilddruck kann nicht etwas dem Gemälde Gleiches hervorbringen, nur etwas dem Gemälde Ähnliches. Es gibt viele Interpretationsmöglichkeiten. Die selbstbewußten Maler, denen der Begriff des geistigen Eigentums deutlich wurde, überließen das Reproduzieren den Kupferstechern, die eine Gilde für sich zu bilden begannen. Die aufs äußerste verfeinerte Grabstichelkunst und alle die raffinierten technischen Prozeduren, die aus der Reproduktionsaufgabe erwachsen waren, forderten Fachausbildung und stetige Übung.

Soweit die Maler sich mit eigener Hand im Bilddruck betätigten, griffen sie zur Radiernadel, wie Rembrandt, Claude und van Dyck, also einige der schöpferischen Meister des 17. Jahrhunderts. Überblickt man die angedeuteten Verhältnisse, so begreift man, daß der Holzschnitt zum Tode verurteilt war und zwischen Kupferstich und Radierung keinen Betätigungsraum mehr sah. Der Holzschnitt fand weder links noch rechts, weder bei der schöpferischen noch bei der reproduzierenden Kunst Unterkommen. Offenbar ist ohne weiteres, daß er seiner Natur nach nicht imstande war, dem Ziel des Gemäldeübersetzens im Wettlauf mit dem Kupferstich zuzustreben. Im 19. Jahrhundert hat er allerdings gewaltsam umgestaltet, seines Charakters und seiner natürlichen Vorzüge beraubt, auch diesen Versuch gemacht, aber das gehört nicht in den Kreis unserer Betrachtung. Ebenso offenbar ist, daß der Maler des 17. Jahrhunderts, falls er unmittelbar seine Kunst der Druckplatte anvertrauen wollte, im Holzschnitt kein gefügiges Mittel sehen konnte, schon deshalb nicht, weil er fürchten mußte, bei der Schnittausführung etwas von der handschriftlichen Unmittelbarkeit einzubüßen. Wie der handschriftlichen Freiheit mochten die Maler seit dem 17. Jahrhundert des Reichtums der Tonstufen nicht entbehren. Die wesentlichen Wirkungsmittel, mit denen die Zeichner im 17. Jahrhundert arbeiteten, konnte der Holzschnitt nicht aufnehmen. Im 19. Jahrhundert hat Menzels Energie den Holzschnitt über die angedeutete natürliche Grenze hinaus gefügig gemacht.

So waren dem Holzschnitt streng genommen alle Wege verschlossen. Was folgt, sind archaisierende Bemühungen, vereinzelte Experimente und — Vergewaltigungen. In den Tiefen der volkstümlichen Illustration fristete der Holzschnitt ein wenig beachtetes Dasein. Hin und wieder sehnte man sich auf den Höhen nach der derben und schlichten Kost und machte Versuche, die primi-

tive Technik zu beleben, wobei gewöhnlich das Gefühl für die unerreichbare Kraft der älteren Schöpfungen dem Wiederbelebungsversuch archaisierende Tendenz gab. Namentlich kluge Buchdrucker erinnerten sich zuweilen des schönen Verhältnisses, das einst zwischen Letternbild und Holzschnitt bestanden hatte.

Der Kupferstecher Hendrik Goltzius (1558—1617) ist in der Geschichte der Grabstichelkunst ein Mehrer des Reiches, doch ist er fest mit der Tradition verbunden, verehrt Dürer und Lucas van Leyden und zeigt manchmal keinen anderen Ehrgeiz als den, die großen Muster der Vergangenheit vollkommen nachzuahmen. Er hat sich gelegentlich im Holzschnitt versucht, wobei die Modernisierung — charakteristisch genug — in einer Anpassung der Zeichnung an die Grabstichelführung besteht. Dies Urteil trifft wenigstens einige figürliche Darstellungen, nicht aber eine Reihe von Landschaften. Die frei, ohne Kreuzlagen, gezeichneten Landschaften, ins Derbe übersetzte Radierungen, sind mit Tonplatten überdruckt erschienen (s. das Kapitel über den Farbendruck). Ein Zeugnis dafür, daß der beschränkte Tonreichtum des eigentlichen Holzschnittes dem Zeitgeschmack nicht genügte, so daß das Hinzufügen der zweiten Platte den Holzschnitt erst in die Sphäre der höheren Kunst hob. Das Drucken farbiger Flächen, in der Blütezeit des Holzschnittes eine nebensächliche Eigenschaft, ward jetzt sein Hauptreiz und eigentlicher Vorzug, bis daß die Erfindung der Aquatinta den Kupferdruck befähigte, dem alten Rivalen auch dieses letzte bescheidene Sondergebiet streitig zu machen.

Goltzius, der auf den Grenzen zweier Zeitalter stehend, die Spaltung des Bilddruckes aufzuhalten sucht, ehrgeizig sich als schöpferischer Zeichner betätigt, zugleich der Begründer der Kupferstechergilde und der erste Virtuose des Grabstichels ist, hat die spärlichen Möglichkeiten, die dem Holzschnitt noch blieben, fast erschöpft.

Rubens stellte den Holzschnitt vor die Aufgabe, sich in der Reproduktion zu betätigen. Christoph de Jegher, angeblich der Herkunft nach ein Deutscher, Meister in Antwerpen seit 1627/28, gestorben 1652 oder 1653, hat die Wendung vollzogen, ist aber fast allein geblieben. Seine Bemühung hat sich nicht anregend erwiesen und keine Ausbreitung der auf eine neue Grundlage gehobenen Technik zur Folge gehabt. Was Rubens dagegen für den Kupferstich getan hat, die kluge Anspannung und Ausnutzung reproduzierender Kräfte, ist vorbildlich geworden und hat die fernere Produktion erheblich bestimmt.

Neben vielen anderen Gaben besaß Rubens Organisationstalent, die glückliche Fähigkeit, einen weiten Kreis



Abb. 59. Christoph de Jegher nach Rubens. Die Krönung Mariae.
Ausschnitt.

von Schülern sich dienstbar zu machen, indem er tüchtige Kräfte mitriß, nicht zu Handlangern erniedrigte, vielmehr ihnen Spielraum und einen beträchtlichen Grad von Selbständigkeit ließ. Eine Reihe vortrefflicher Kupferstecher hat er angeregt und geschult, seine Bildgedanken in ihre Sprache zu übersetzen und weithin zu verbreiten. Nicht auf die genaue Wiedergabe des Gemäldes kam es an, sondern auf wirkungsvolle Übersetzung der Erfindung. Immerhin, denkt man an das Verhältnis Marcantons zu Raphael, so haben die Rubensstecher vergleichsweise sich der Pinselkunst dienstbar betätigt und etwas von dem Bildzusammenhang samt der Lichtführung herübergenommen. Und in geringerem Grade sind selbst die Holzschnitte Jeghers Gemäldereproduktionen. Das Gefühl für die Grenzen und Kraftquellen der Technik blieb jedoch stark und sicher genug. Jegher zog sich taktvoll aus der Bedrängnis seiner Aufgabe. Eine Wegstrecke ging er mit den Kupferstechern, wahrte aber den besonderen Charakter seiner Ausdrucksweise. Rubens wünschte wohl seine Kunst in den derben und schlichten Dialekt des Volkes übertragen zu sehen. Verantwortung und Verdienst der Arbeiten fallen dem Christoph de Jegher zu, nicht dem Maler. Rubens hat gewiß nicht auf die Holzplatte gezeichnet und nur die Schnittausführung dem Gehilfen überlassen. Vielmehr hat Jegher gewählt, fortgelassen, umgestaltet und die Akzente verteilt. Die bogig geschwungenen Linien, welche anschwellen, wie die Kreuzlagen sind grabstichelmäßig und waren unentbehrlich, um der plastischen Fülle der Rubensschen Formensprache gerecht zu werden, aber weit mehr als in den Rubens-Stichen ist die Wirkung auf weite weiße Flächen und auf unvermittelte Kontraste von Hell und Dunkel gestellt. Dem Christoph de Jegher ist es gelungen, an Wucht und markiger Kraft alle Rubensstecher zu übertreffen, indem er die speziellen Mittel des Holzschnitts forcierte, an Glanz und Feinheit aber mit den Stechern zu wetteifern gar nicht erst versuchte. Seine Blätter sind mit den Initialen C J oder mit dem vollen Namen bezeichnet. Ein kleines Schneidmesser ist öfters hinzugefügt. Rubens ist als Zeichner und als Verleger genannt. Zu den besten Arbeiten gehören: Susanna mit den Alten, der trunkene Silen, Christus und Johannes als Kinder mit dem Lamm, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (mit Tonplatte gedruckt).

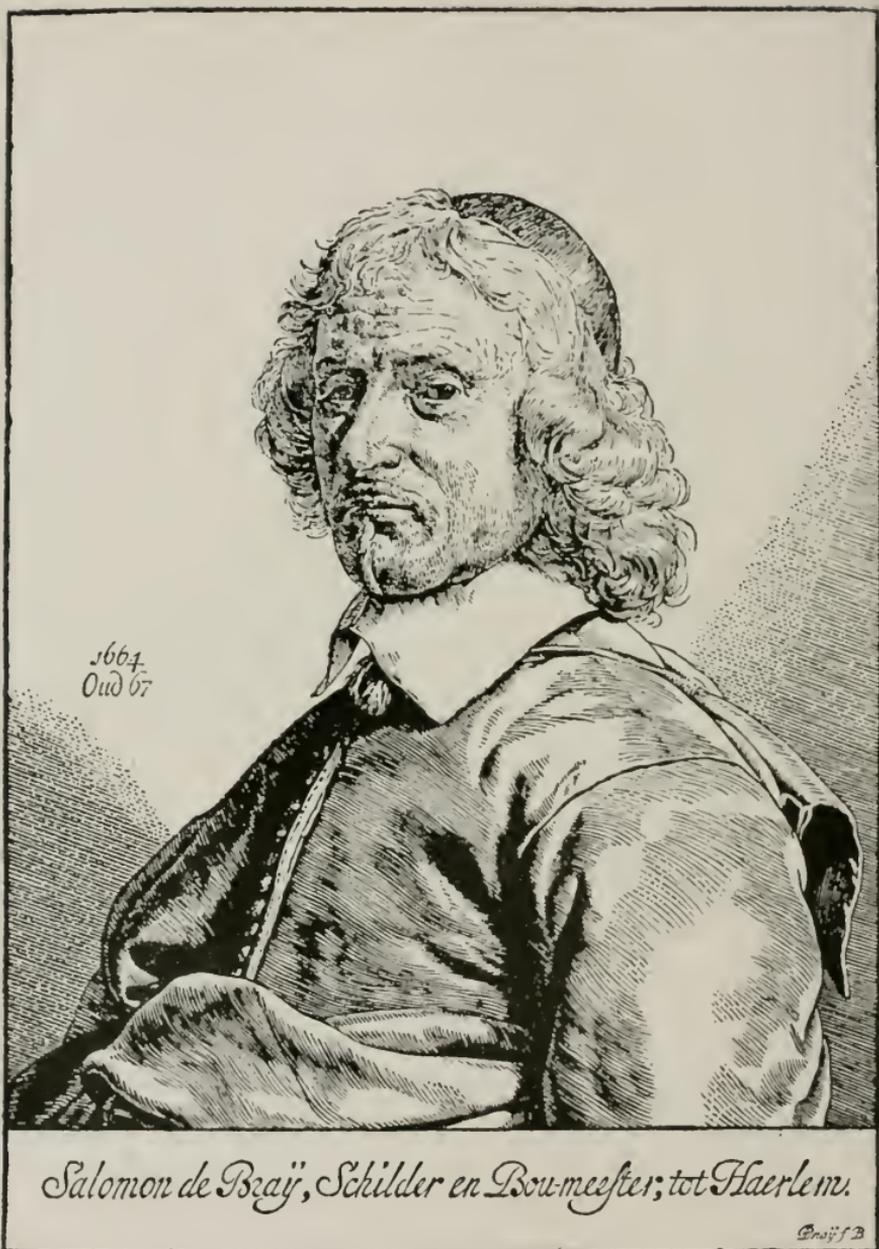
Ein vereinzelter Versuch, ein Nebentrieb des reichen reproduzierenden Antwerpener Kupferstichs ist Jeghers Holzschnitt, und ein vereinzelter Versuch, ein Nebentrieb der reichen holländischen Originalradierung ist der Holzschnitt des Jan Lievens.

Der holländische Meister, der den Originalholzschnitt



Abb. 60. Jan Lievens. Bildnis eines Kardinals, B. 61. Ausschnitt.

unter den von Grund aus geänderten Bedingungen zu beleben sucht, ist als Maler und Radierer ein Nachahmer Rembrandts, dessen Anschauung und Zeichnungsart er in den wesentlichen Punkten teilt. Ein Schüler Rembrandts im eigentlichen Sinn ist Lievens nicht, eher ein gleichaltriger Genosse. Er kam zu Leyden 1607 zur Welt (Rembrandt ebenda 1606), er lernte



Salomon de Bray, Schilder en Bou-meester; tot Haerlem.

Gräff B

Abb. 61. Dirk de Bray. Bildnis Salomons de Bray. Verkleinert.

bei Pieter Lastman in Amsterdam, lebte eine Zeitlang in Antwerpen, später aber wie Rembrandt in Amsterdam, wo er 1674, also nicht lange nach Rembrandt, starb. Seine

Holzschnitte, Studienköpfe von Männern, sind keineswegs archaisierend, sondern reife und freie Schöpfungen jener malerischen Beobachtung, die Rembrandts Genie erobert hatte, dennoch holzschnittmäßig derb, verglichen mit seinen zarten Radierungen. Ohne systematische Schraffierung, ohne jede Annäherung an die Grabstichel-Führung, wie sie sonst fast überall im Holzschnitt seit 1550 zu beobachten ist, hat der Meister eine bewegte, erfrischend klare und einfache Zeichnung dem Holzstock anvertraut und im Schnitt ohne Verlust herausgebracht. Hier öffnete sich ein schmaler Weg für den Holzschnitt, aber kaum irgendein Maler von Bedeutung im 17. und 18. Jahrhundert ist dem Lievens gefolgt.

Es gibt einen kleinen unscheinbaren Holzschnitt, der in älteren Katalogen — durchaus nicht sinnlos — unter Rembrandts Namen aufgeführt wurde. Das Blättchen stellt einen härtigen Gelehrten dar bis zur Brust, nach Typus, Tracht, Auffassung und Abgrenzung ähnlich vielen Studien in Rembrandts Radierwerk. Neuerdings hat man den Mut verloren, die Arbeit bei Rembrandts Werk zu lassen, und hat sie dem einzigen Holzschnittzeichner aus dem Kreise Rembrandts, dem Jan Lievens, zugewiesen, was naheliegend und ein billiger Gedanke war, aber durchaus nicht ersichtlich richtig ist.

Der Haarlemer Meister Dirk de Bray († 1680) hat in dem Bildnis seines Vaters Salomon de Bray eine tüchtige Leistung, die wenig hinter den Arbeiten des Lievens zurückbleibt, zustande gebracht. * Unter den Arbeiten, die sonst unter seinem Namen gehen, ist aber sehr viel Minderwertiges.

Das 18. Jahrhundert ist im ganzen ein Zeitalter französischer Kunstherrschaft. Das Buch, in dem sich der Holzschnitt an bescheidener Stelle hielt, indem er in Ornamentstücken derbe Dekoration lieferte, wurde in den Niederlanden und in Deutschland wesentlich durch französische Moden bestimmt. Die schwachen Versuche, dem Holzschnitt im französischen Buchschmuck des 18. Jahrhunderts einige Geltung zu verschaffen, werden im Kapitel über Frankreich angedeutet werden.

Italien

Literatur: Die betreffenden Abschnitte in Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten.

Es fehlt nicht an Nachrichten darüber, daß der Holzschnitt jenseits der Alpen schon vor der Zeit des gedruckten Buches und der Buchillustration blühte. Wenn dennoch bei Betrachtung aus einigem Abstände der italienische Holzschnitt erst mit dem Buch und im Buche aufzukommen und aus der Illustrationsaufgabe erst Lebenskraft zu gewinnen scheint, so mag die Mißachtung der vor 1470 im Süden geschaffenen Einzelblätter, die bei weitem nicht mit der Sorgfalt und dem Eifer wie die gleichzeitigen Einzelblätter im Norden gesucht und geordnet worden sind, ein Mangel der Forschung sein und in Zukunft beseitigt werden. Es fehlt nicht an italienischen Holzschnitten altertümlichen Charakters. Aber der geringen Beachtung solcher Erzeugnisse im Gegensatz zu der pietätvollen Teilnahme, die den nordischen Blättern seit langer Zeit zugewandt wird, liegt das Gefühl zugrunde, daß der Holzschnitt des Nordens im Haushalte der Künste eher eine autonome Stellung habe als im Süden. Wo der Holzschnitt »erfunden« wurde, steht dahin, die Kräfte und Bedürfnisse aber, die ihn entstehen machten, waren in Deutschland stärker wirksam als anderswo.

Klima und Lebensgewohnheiten in Italien boten der Menge die Möglichkeit, gemeinsam im Freien, in Kirchen und Stadthäusern an monumentaler Plastik und Malerei ihre Bilderlust zu befriedigen. Wie die Behausung als individuelles Eigentum den Armen im Süden nicht so wert war wie im kalten Norden, so war die Sehnsucht nach dem bescheidensten Kunstbesitz, nach den Erzeugnissen der am meisten demokratischen Kunstproduktion nicht so lebhaft wie diesseits der Alpen.

Die italienische Formsprache war — nach ihrer Herkunft und dem Volkscharakter entsprechend — weniger in Dialekte und individuelle Sprechweisen zersplittert als die deutsche, sie wurzelte fester in der Überlieferung, war formel-

haft geprägt und eng verbunden mit den seit Jahrhunderten geübten technischen Verfahren, der Wandmalerei und der Tafelmalerei.

Trotz — vielleicht auch wegen — ihrer Überlegenheit im Formalen — war die italienische Kunst im Technischen konservativ. Später lernte sie vom Norden die Ölmalerei. Im Norden war man freier, dreister und weniger geleitet durch Überlieferung, so daß der Bilddruck, welcher Kunstliebe, Andacht, Unterhaltungsbedürfnis, Lernbegierde gleichermaßen prunklos und wohlfeil zu befriedigen geeignet war und den engsten Hütten ein Stück Kunstbesitz zu schenken vermochte, mit ganz anderem Ernst und Eifer gepflegt wurde als im Süden.

Die derbe und harte Erscheinung der frühesten Holzdrucke, das Hervortreten des Liniengerüsts mußte die an Farbenglanz gewöhnten, im Formalen verwöhnten Südländer abstoßen, während man im Norden nichts als eindringliche und deutliche Erzählung, reichen Inhalt, Nahrung für einen jungen, starken, aber unwählerischen Bildhunger suchte — was gerade der Holzschnitt zu bieten vermochte.

Der deutsche Holzschnitt ist mitteilend, aussagend, auf seiner Höhe ausdrucksreich und phantasievoll, der italienische schmückend, daher dienstbar und glücklich erst im Buch, wird jedoch in der Hochrenaissance von der Malerei zu gefährlich monumentalen Aufgaben emporgerissen.

Das Blockbuch, jene festeste Verbindung bildlicher und textlicher Aussage, im Norden namentlich in den Niederlanden eine Vorstufe des illustrierten Letterndrucks, kam in Italien nicht zur Entfaltung. Ein Blockbuch ¹⁾, das, wie man mit guten Gründen annimmt, in Venedig um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden ist, eine Folge der Passion Christi, erscheint als Ausnahme (Unikum im Berliner Kabinett). Der Stil dieser Blätter ist weich und breit, mit unteretzten Figuren und schweren Köpfen. Die Durchbildung bleibt im Groben stecken, vielleicht infolge mangelhafter Schnittausführung; in der Anlage aber wird die italienische Überlegenheit der Formbeherrschung offenbar.

Das Drucken mit beweglichen Lettern ward am Mittelrhein erfunden und verbreitete sich von dort aus über die gebildete Welt. Überall, in Italien, in Spanien und Frankreich stellten deutsche Drucker die ersten Pressen auf. Es konnte nicht ausbleiben, daß mit der deutschen Erfindung deutscher Bildschmuck verbreitet wurde. In Italien stießen die Drucker auf eine hochentwickelte Schreib- und Miniaturistenkunst, die den Ansprüchen der Vornehmen

¹⁾ Kristeller, Jahrb. d. pr. Ksts. 1901, S. 132.



Abb. 62. Aus dem Blockbuch der Passion, Christus vor Pilatus.
 Venedig um 1450. Verkleinert.

und Reichen gerecht wurde. Das geschriebene und gemalte Buch in rein italienischem Geschmacke blühte auf den Höhen weiter bis in das 16. Jahrhundert hinein, und der emporstrebende Druck nahm sich das handschriftliche Erzeugnis zum Muster, um es stufenweise zu verdrängen. Dieser Prozeß ist in der Type wie im Buchschmuck besonders im rahmenden Ornament zu beobachten.

Die ersten Drucker in Italien ¹⁾ sind Conrad von Schweinsheim und Arnold Pannartz, von denen der eine aus der Nähe von Mainz stammt und vermutlich bei Gutenberg gelernt hat, der zweite aus Prag gebürtig ist. Sie stellten 1464 zu Subiaco und später in Rom ihre Pressen auf. Der erste Drucker in Venedig kommt vom Mittelrhein, er nennt sich Hans von Speier und er beginnt 1469, der zweite war ein Franzose Nicolas Jenson. Diese Bahnbrecher konzentrierten ihre Kraft auf Type und Satz, auf Illustrierung verzichteten sie, und sparsames Ornament ließen sie mit der Hand eintragen. Die Aufgabe, mit Type und Satzbild den verfeinerten italienischen Geschmack zu befriedigen, hat namentlich Jenson vollkommen gelöst und damit der gewaltigen Entfaltung des venezianischen Buchdrucks Bahn geschaffen.

1464 ward das erste Buch in Italien gedruckt. Bis zum Ende des Jahrhunderts werden nicht weniger als 75 Druckstätten auf italischem Boden gezählt. Venedig ²⁾ aber war um 1500 die am reichsten blühende Druckstätte der Welt.

Die Miniaturmaler räumten nicht sogleich das Feld, nachdem die Drucker an die Stelle der Schreiber getreten waren. Es gibt römische und venezianische Drucke aus der Zeit um 1470, in denen die Initialen und die Ornamentleisten des Titelblattes noch ganz und gar mit der Hand und farbig eingetragen sind. Der nächste Schritt war der, daß die Miniaturisten sich zwar ihre Arbeit, viele Drucke in gleicher Art zu schmücken, erleichterten, indem sie mit Holzstöcken das Ornament druckten, dann aber freihändig mit Farbe übergingen. Mit feinem Stilgefühl ging man in Venedig rasch dazu über, auf die Farbe zu verzichten. Damit löste sich der Buchschmuck von der Miniaturistentradition, und der eigentliche Holzschnittstil konnte sich entwickeln. Der Versuch, eine beschränkte Farbigkeit mit dem Druck von mehreren Platten dem Buche zu erhalten, wird bald nach 1480 in Venedig gewagt, führt aber nur zu bescheidenen Ergebnissen, die Ausnahmen bleiben (vgl. in dem Kapitel über den Farbendruck).

¹⁾ Über den italienischen Holzschnitt im 15. Jahrhundert, besonders über die Illustration: Lippmann, *The art of woodengraving in Italy in the 15. c.*

²⁾ Duc de Rivoli, *Livres à figures venitiens*, 1907.

Erhard Ratdolt aus Augsburg hat seit 1476 eine höchst ruhmreiche fördernde Wirksamkeit in Venedig entfaltet, indem er den Holzschnitt zur Verzierung des Buches ausbildete. Das von ihm gedruckte Kalendarium der Giov. da Monteregio, das 1476 in Venedig erschien, gilt als das erste Buch mit einem Titelrahmen im Renaissancegeschmack. Aus diesen bescheidenen Anfängen entwickelte sich auf venezianischem Boden in üppiger Blüte die Buchornamentik. Die Idee des Ornamentschmucks in Holzschnitt hatte Ratdolt vielleicht aus seiner schwäbischen Heimat mitgebracht, da einige süddeutsche, im besonderen Ulmer Drucke schon kurz vor 1476 gotische Ornamentleisten in Holzschnitt aufweisen, aber in der Gestaltung schloß er sich in Venedig an die dort heimische Übung an. Im Geschmack seiner Arbeiten ist kein Rest deutscher Herkunft zu entdecken. In den wenigen Jahren, da Ratdolt in der Lagunenstadt arbeitete (offenbar haben die venezianischen Drucker den deutschen Bahnbrechern rasch genug ihre Künste abgesehen), hat er, die Pracht steigernd, verschiedene Titelrahmen mit Band-, Ranken- und Blattwerk geschaffen, z. B. die rechts offene Leistenrahmung, die in dem »Appianus« (1478) zuerst erschienen ist. Die Ornamentform erscheint hier intarsienhaft auf schwarzem Grunde, d. h. die Formen werden im Holzstock ausgehoben. Diese dem Holzschnitt bequeme und stilgerechte, wegen ihrer kräftig abschließenden Wirkung namentlich für Rahmen passende, mit der Drucktype sich vortrefflich vertragende Art der Buchornamentik erfuhr in Venedig reiche Ausbildung. Wieweit Erhard Ratdolt selbst oder etwa »Bernardus pictor« aus Augsburg, der des öfteren im Druckvermerk mit ihm zusammen genannt wird, als Zeichner in Betracht kommt, steht dahin.

Wie Erhard Ratdolt als Vermittler südlicher und nördlicher Kunst mit seinen venezianischen Erfahrungen, seinen im Süden ausgebildeten Ansprüchen später in Augsburg anregend wirkte, und wie er die ersten Schritte zur Ausbildung des Farbendrucks tat, wird an andern Stellen gerühmt.

Verhältnismäßig unbedeutend ist die figürliche Illustration in Ratdolts venezianischen Büchern (Hyginus »poetica astronomica« 1482, mit Darstellungen der Planetengottheiten), wie überhaupt das erzählende Bild in venezianischen Drucken spät und bescheiden einsetzt und vor 1486 keine hervorragenden Leistungen aufzuweisen hat.

In der figürlichen Illustration gehen andere Druckstätten voran. Erst um 1490 treten Venedig und Florenz die Kunstherrschaft auch auf diesem Gebiet an.

Schon 1467 erscheinen in Rom die »Meditationes« des Kardinals Turrecremata mit zahlreichen Holzschnitten. Der



Abb. 63. Aus dem Aesop. Neapel, 1485.

Drucker nennt sich Ulrich Hahn, er stammt aus Ingolstadt und ist in Wien ansässig gewesen. Die Illustrationen zeigen süddeutschen Charakter und sind wegen ihres Datums bemerkenswert, da sie ja zeitlich allen in Deutschland erschienenen Illustrationen (von Bamberg abgesehen) vorangehen.

Mehrere der frühen römischen Drucker wetteiferten miteinander in der Herausgabe eines Führers durch die heiligen Stätten Roms, eines illustrierten Wegweisers, nach dem unter den Pilgern ein starkes Bedürfnis vorhanden war («Mirabilia Romae»). Rom war im 15. Jahrhundert vergleichsweise kunstarm. Die bedeutenden Wandmalereien wurden fast ausnahmslos von florentinischen und unbrischen Meistern ausgeführt. Kein einheimischer Geschmack von der großen Kunst her gab hier, wie in Florenz oder Venedig, den Holzschnitten das einheitliche Gepräge. Ähnlich wie in Rom stand es in Neapel, wo ein Deutscher, Sixtus Riesinger seit 1471 als Drucker tätig war. Hier gab Franciscus de Tупpo 1485 einen italienischen »Aesop« mit vielen großen Illustrationen.

tionen heraus. Die sorgfältig und etwas schematisch ausgeführten Bilder sind reich gerahmt in Ornamentformen, die halb gotisch, halb renaissancemäßig erscheinen. Das Figürliche ist nicht rein deutsch und nicht rein italienisch, zeigt vielmehr jene Stilmischung, die auch in spanischen Druckwerken auftaucht, eine Anpassung an südliche Bedürfnisse, der sich die deutschen Drucker nicht entziehen konnten. Die Arbeit hat etwas von spröder Gravierung und ist vielleicht Metallschnitt.

In Florenz ¹⁾ setzt die Buchillustration spät ein — um 1490 —, aber sogleich mit einem ausgeprägten Stil, der nirgends anders vorkommt und nicht zu verwechseln ist. Der florentinische Holzschnitt ist einheitlich, durchaus entstanden aus der großen Zeichenkunst der Arnostadt und ihrer würdig. Der Anklang an Nordisches, vom italienischen Standpunkt Barbarisches, der den frühen Buchholzschnitt nach Spanien, Frankreich und in viele Druckstätten Italiens begleitete, mußte dem Stilstolz und der Stilstrenge auf dem toskanischen Boden rasch weichen.

Seit 1471 wurden in Florenz Bücher gedruckt, doch zögerte man lange mit der Aufnahme von Illustrationen. Der Holzschnitt scheint zunächst, als höheren Aufgaben nicht gewachsen, verachtet worden zu sein. Man wagte es mit dem Kupferstiche. Der ungewöhnliche Versuch, Kupferstiche in das Buch aufzunehmen, wurde 1477 in Florenz gemacht (»Monte Santo di Dio«).

Unter den frühesten datierten, in Florenz erschienenen Holzschnitten zeigt der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes in Domenico Cavalcas »Specchio di Croce« (1490) noch nicht den klaren spezifisch florentinischen Stil, vielmehr eine wirre Erscheinung mit engen, unreinen Schraffuren. Von undatierten Drucken abgesehen, enthielt die 1491 gedruckte Ausgabe des Monte Santo di Dio von Antonio Bettini (bei Ser Lorenzo di Morgiani und Giovanni Thodesco di Maganza) drei Holzschnitte, die das Wesentliche des Florentiner Stils voll ausgebildet offenbaren und als Beispiel betrachtet werden können.

Der rührige Verleger, der die meisten illustrierten Drucke herausgab, ist Piero Pacini, er scheint aber nicht selbst gedruckt, sondern verschiedenen Druckern die Ausführung anvertraut zu haben. Dieser Dualismus zwischen Verleger und Drucker erschwert die Übersicht.

Die Figuren sind schlank und von edler, ausdrucksvoller Bewegung. In den Kompositionen und in der Auffassung nehmen wir einen Widerschein wahr von der Kunst Sandro

¹⁾ Kristeller, Early florentine woodcuts. London 1897.



Abb. 64. Aus dem Buch *Laude* des Jacopone da Todi.
Florenz, 1490. Verkleinert.

Botticellis. Die Selbstbeschränkung und Anpassung an die Bedingungen der Schnittauführung ist vollkommen und mit fast puritanischer Stilstrenge vollzogen. Die Körperlichkeit ist herabgesetzt, wenn nicht getilgt, die flächenschmückende Wirkung wesentlich auf das Nebeneinander schwarzer und



Abb. 65. Aus dem Buch *Di giuoco di Scacchi*. Florenz, 1493.

weißer Flecke, die Aussage auf die gleichmäßig fließende Linie gestellt. Die in Italien blühende Kunst der Intarsiarbeit mag den Florentinern den Weg zu diesem Holzschnittstil gewiesen haben, der technisch bequem und mühelos, unaufdringlich im Buch, besonnene Klarheit mit Anmut vereinigt und der großen Malkunst, der er entstammte, nicht unwürdig erscheint.

Eine Eigentümlichkeit des florentinischen Buchholzschnitts ist die Rahmung der Illustrationen, die selten vermisst wird. Mit einer schmalen und schlichten Ornamentleiste ist das Bild begrenzt. Fast stets zeigt der abschließende Streifen weiße Ornamentform auf schwarzem Grund und wirkt im ganzen schwer und dunkel im Verhältnis zu dem Bild. Aber auch im Bilde macht der Zeichner reichlichen Gebrauch von schwarzen Flächen, die wohl abgewogen gegen die weißen Flächen, der Komposition Gliederung geben. Die geschickte und mannigfaltige Benutzung dieses natürlichen Kunstmittels ist eine Besonderheit der florentinischen Illustration, wenn sie auch anderswo gelegentlich anzutreffen ist. So wird die schwarze Fläche als Folie verwendet, von der die Figuren sich im ganzen hell abheben, wird die Architek-



Abb. 66. Aus dem Morgante maggiore. Florenz, 1500. Verkleinert.

tur dargestellt durch ein Nebeneinander schwarzer und weißer Stellen, wird der landschaftliche Erdboden mit dunkler Fläche ausgedrückt. Mit feinem Gefühl ist die Leblösigkeit und Öde größerer schwarzer Bildteile vermieden, indem linienhaft oder punktartig Aufhellung und Bewegung durch weiße Formenelemente in die Schattenmassen gebracht wird. Man ging gern zum sogenannten Weißschnitt über und stellte unbekümmert schwarze und weiße Liniensysteme nebeneinander. Bei dem kleinen Format und der abbreviaturhaft schematischen Zeichnung geht die Mischung ohne Störung der Gesamtwirkung vorstatten. Mit kluger Maßhaltung und sicherem Geschmack verteilt, geben die schwarzen Formteile der florentinischen Illustration Leben, Reichtum und Akzente. Und die stete Bereitschaft des Zeichners, von der gewöhnlichen Forminterpretation — mit schwarzer Linie — zum Weißschnitt überzuspringen, bringt Abwechslung und überraschende Effekte.

Eine Literaturgattung, die in Florenz der Illustration Aufgaben stellte, waren die Predigten und geistlichen Schriften Savonarolas, die für das Volk bestimmt, bei ihrer Agitationstendenz bildlicher Beigabe bedurften. Antonio Miscolini gab zwischen 1493 und 1499 zahlreiche illustrierte Flugschriften Savonarolas heraus. Gewiß hatten auch andere Verleger Anteil an der Verbreitung dieser für die Massen

bestimmten kleinen Bücher, die selten Jahreszahl oder Angabe des Typographen aufweisen.

In Format und Stil den Illustrationen, mit denen die Savonarola-Schriften herauskamen, ähnlich sind die vielen Holzschnitte in dem 1495 von Lorenzo di Morgiani und Johann von Mainz gedruckten und später oft neu herausgegebenen Werk »epistole et evangeli«.

Die Texte geistlicher Theaterdarstellungen (»sacre rappresentazioni«) erschienen oft mit Bildschmuck, gewöhnlich nur mit zwei Holzschnitten, einem zu Beginn und einem am Schluß des kleinen Heftes. Weltliche Dramen und Novellen traten in ähnlicher Form auf.

Als Beispiel eines größeren, reich illustrierten Buches weltlichen Inhalts nenne ich den »Morgante maggiore« von Ludovico Pulci (1500).

Der Stil aller dieser Illustrationen bleibt bis ins 16. Jahrhundert hinein konstant. Ein Schema, das irgendwie der Gestaltungsweise Botticellis entstammt, war in den Werkstätten der Holzschnittzeichner herrschend geworden und wirkte mit so starkem Zwange, daß kaum eine Entwicklung zu beobachten ist, geschweige daß man Persönlichkeiten von Zeichnern unterscheiden könnte.

Tänzerische Agilität und dramatisches Temperament ist den florentinischen Kompositionen eigen.

Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt einen großen, von 8 Holzstöcken gedruckten Plan von Florenz, der sich hauptsächlich wegen seiner Seltenheit — noch ist kein zweites Exemplar bekannt geworden — besonderer Berühmtheit erfreut. Mit seinen Angaben über die Baulichkeiten der Stadt ein Dokument von hohem Rang und älter als die meisten Stadtpläne, hat das Werk als datierbare Leistung des florentinischen Holzschnittes oft Beachtung gefunden. An Bemühungen, den Autor zu ermitteln, hat es nicht gefehlt. Um 1480: war das scharfsinnig ermittelte Datum. Einige, wie wir wissen, bald nach 1480 entstandene Baulichkeiten fehlen in der Darstellung. Nun ist neuerdings etwas entdeckt worden, was die Bedeutung unseres Planes im historischen Zusammenhang einigermaßen herabzudrücken geeignet ist. Der Zeichner hat nach einem Kupferstich kopiert, von dem nur ein Fragment in Florenz, in der Kupferstichsammlung der Società Colombaria, erhalten ist. Der um 1480 entstandene Kupferstich ist ein Werk des Alessandro Rosselli und wird in einem jüngst bekannt gewordenen merkwürdigen Verzeichnis der Verlagswerke Rossellis erwähnt. Der Holzschnitt aber ist etwas später, also um 1500, entstanden und ausgeführt in einer Manier, die eher venezianisch als florentinisch erscheint. Man glaubt, daß Lucantonio degli Uberti der Autor



Abb. 67. Aus dem Aesop. Verona, 1479. Ausschnitt.

sei. Dieser Florentiner war zwischen 1500 und 1505 in Oberitalien tätig, könnte deshalb nach seiner Heimkehr sehr wohl in venezianischer Weise gearbeitet haben ¹⁾.

Ehe wir uns nach Venedig wenden, wo die Buchillustration gegen 1500 ihre reichste Blüte entfaltete, ist eine vereinzelt bedeutende Leistung in einer kleineren oberitalienischen Druckstätte, nämlich in Verona, zu beachten. Im allgemeinen ist die Produktion überall in Oberitalien,

¹⁾ Chr. Hülsen, Jahrb. d. pr. Ksts. 1914, S. 90 ff.

selbst in dem vergleichsweise selbständigen Mailand von Venedig abhängig, früh aber, 1472, als figürliche Illustration in der Lagunenstadt noch nicht in Übung war, erschien in Verona Valturios »De Re Militari«. Der Zeichner der Illustrationen hat die außerordentliche Aufgabe, die das Lehrbuch der Kriegskunde stellte, selbständig und in großem Stile gelöst. Die Holzschnitte sind hier nicht bloßer Schmuck, vielmehr neben dem Text ein unentbehrliches Mittel der Veranschaulichung und des Unterrichts. Wahrscheinlich war ein im Holzschnitt Unzünftiger an der Zeichnung beteiligt, vielleicht der Medailleur Matteo de' Pasti, dem die kenntnisreiche und prägnante Zeichnung dieser Illustrationen wohl zuzutrauen wäre. Alles ist im Umriß deutlich gemacht, auf Schraffierung durchaus verzichtet. Die Linie ist reichbewegt, und der Stil wirkt eher klug beschränkt und dem Thema angemessen als unbeholfen oder primitiv.

Seit 1490 erscheinen in Venedig viele illustrierte Bücher. Wie in Florenz bildet sich hier eine Formenkonvention aus, die den Individualitäten der Zeichner wenig Freiheit gewährt. Der Stil ist zuerst minder klar und ausdrucksvoll als in Florenz. Die kleinen, zumeist nur mit Einfassungslinien gerahmten Holzschnitte zeigen ein etwas wirres Bild mit gleichwertigen dünnen, steifen Strichen. Um 1500 wird die Zeichnung größer, die Figuren lösen sich besser voneinander, doch bleiben gerade, wenig bewegte Linien in Umriß und Binnenzeichnung charakteristisch für den venezianischen Holzschnitt. Als Beispiel des früheren Stils nenne ich die Illustrationen der sogenannten Malermi-Bibel (1490), spitze, zierliche, akzentlose Kompositionen. Als Beispiel des späteren Stils bietet sich die berühmte »Hypnerotomachia Polifili« (1499, bei Aldus Manutius), ein Buch, das mit Recht als das schönste italienische Druckwerk gepriesen worden ist. Die Schönheit liegt im Ganzen, in der Harmonie des Formates mit Type und Satz sowie in der Harmonie des Textes mit den Bildern. Gesteigert wird die Wirkung durch den seltsamen und utopischen Inhalt. Die Bilder übertreffen an Phantasie reichum alle übrige italienische Illustration.

Die Bildchen der Malermi-Bibel, wie die stilistisch ähnlichen, mit denen eine Ausgabe von Dantes »Comedia« (1491) und andere venezianische Drucke dieser Zeit ausgestattet sind, wirken unscheinbar und anspruchslos; bei dem winzigen Maßstab vermag die Schnittausführung nicht immer die Absicht des Zeichners zu verwirklichen. Dennoch erinnert die gelassene Anmut der Bewegungsmotive daran, daß diese Bücher gleichzeitig entstanden sind wie Giovanni Bellinis Gemälde.

Gelegentlich wagte man sich an großen Figurenmaßstab,



Abb. 68. Aus Dantes Comedia. Venedig, P. Cremonese, 1491.

wie namentlich in Johannes Kethams »Fasciculus Medicinæ« (1493). Die Linie ist gleichmäßig mager, sei es, daß sie den Umriß angibt oder die Gewandfalten interpretiert, etwas spröde und starr, wenn auch fein empfunden. Auf Körperlichkeit, auf Andeutung von Licht und Schatten wird bewußt verzichtet. Die Beschränkung wirkt innerhalb der großen Verhältnisse und bei der überlegenen und vorgeschrittenen Formenkenntnis, die sich namentlich in den Köpfen offenbart, abstrakt und vornehm wie die Sprache eines Redners, der sicher ist, noch mit halber Stimme seinen Eindruck zu erreichen.

Die Versuche, über die Persönlichkeiten der venezianischen Illustratoren Klarheit zu schaffen, sind ohne Erfolg geblieben. Am dringendsten war die Bemühung, den Zeichner der Polifilo-Schnitte unter den berühmten italienischen Malern zu finden. Man hat Francia, Botticelli, Bellini, Jacopo de' Barbari genannt. Der Stil der Holzschnitte widerspricht allen diesen Vermutungen auf das bestimmteste. Wie manche venezianische Holzschnitte dieser Zeit, ist ein Bild in der



Abb. 69. Aus Kethams Fasciculus Medicinae. Venedig, 1493.
Ausschnitt.

»Hypnerotomachia« mit einem Buchstaben signiert, und zwar dieser Holzschnitt mit einem kleinen »b«. Ob sich damit der Zeichner oder der Holzschneider bezeichnet habe, steht dahin. Jedenfalls ist die Deutung des Zeichens nicht gelungen. Eher erfolgreich war die stilkritische Forschung in der Zusammenstellung einiger Bücher, die von demselben Zeichner wie die »Hypnerotomachia« illustriert wären. Gewiß sind die »Metamorphosen« Ovids (1497) von seiner Hand und — minder deutlich — der schon 1493 erschienene »Ketham«, dessen großfigurige Bilder ein wenig abweichend erscheinen.

Bald nach 1500 verliert der venezianische Holzschnitt seinen dünnen und zarten Charakter. Die Schraffierung setzt ein, mit der Absicht, den Figuren Körperlichkeit zu verleihen. Bisher hatte die Linie nichts anderes getan als begrenzt und geteilt.

Um 1500 betätigt sich im venezianischen Holzschnitt



Abb. 70 Aus der *Hypnerotomachia Polifili*. Venedig, 1499.
Ausschnitt.

ein Meister, der als seltsamer Vermittler zwischen italienischer, deutscher und niederländischer Kunst Beachtung in der kunstgeschichtlichen Darstellung gefunden hat, und dessen Beziehungen zu Dürer bald in diesem, bald in jenem Sinne besprochen worden sind. Jacopo de' Barbari ging von Venedig nach Nürnberg, wo man ihn »Walch« (den Welschen) nannte, weilte im Norden hier und dort und endete als Hofmaler in Brüssel um 1510. 1516 wird er als gestorben erwähnt. Dürer hat in seiner Jugend Anregungen von ihm empfangen, vielleicht in Nürnberg, wenn nicht 1495 in Oberitalien. Wir besitzen Kupferstiche von ihm, die mit einem Merkurstab signiert sind, mehrere Ge-

mälde und einige Holzschnitte ¹⁾). Das Hauptwerk in Holzschnitt, das dem Meister Jacob zugeschrieben wird, ist die große, mit ungemeiner Sorgfalt im Topographischen und Zeichnerischen durchgebildete Ansicht von Venedig, die das Datum 1500 trägt. Das fast 2 m breite, 1½ m hohe Blatt vereinigt die wegweisende Auskunft eines Planes mit der Vorführung des malerisch reichen Stadtprofils und bietet innerhalb der venezianischen Produktion mit der dichten und sauberen Schraffierung, der dadurch erreichten plastischen Klarheit und räumlichen Illusion Überraschendes und Neuartiges. Vielleicht war Jacopo schon vor 1500 in Deutschland gewesen und hatte Ansprüche und Fertigkeiten vom Norden nach Venedig gebracht. An der Ausführung des Panoramas war jedenfalls ein deutscher in Venedig wohnender Kaufmann Anton Kolb beteiligt, auf dessen Kosten, wie wir wissen, die Arbeit unternommen wurde. Barbaris Teilnahme ist weder inschriftlich noch urkundlich gesichert. Jedoch, von Stilvergleichung abgesehen, die Stelle in einem Briefe Dürers aus Venedig »Antoni Kolb würde schwören, es gäbe auf Erden keinen besseren Maler als den Jacob« stellt eine Beziehung dieses Zeichners zu dem Unternehmer des Stadtplanes fest. Die ziemlich großen, der Ansicht eingefügten Figuren Merkur und Neptun zeigen dieselbe weichliche Behandlung des Nackten wie die signierten Kupferstiche des Meisters und zeugen für die Zuschreibung. Verwandt in der Zeichnung, aber weit weniger gewissenhaft durchgeführt sind zwei Holzschnitte, die überall unter Jacopos Namen katalogisiert werden, ein Kampf nackter Männer mit Satyrn und ein großer, friesartiger allegorischer Triumph.

Merkwürdigerweise griff noch ein Meister mit dem Namen Jacob in die Entwicklung des venezianischen Holzschnitts ein, nämlich ein aus Straßburg gebürtiger Jacobus (»Argentoratensis«), der anscheinend Holzschneider und nicht Zeichner war. Seinen Namen trägt ein 1504 in Venedig erschienener Triumph Cäsars, und er hat den »Istoria Romana« betitelten, nach einem antiken Sarkophagrelief ausgeführten Holzschnitt »opus Jacobi« signiert. Die Formbehandlung der Istoria Romana ist die Mantegnas, die Schnittausführung äußerst gediegen, mit engen Strichlagen und ähnlich der modellierenden Strichführung in Barbaris Stadtplan.

Die Produktion schwillt gewaltig an, bringt aber nichts hervor, was an Wert den im reinen Linienstil geschaffenen Hyperotomachia-Schnitten irgendwie gleichkäme.

Von den oberitalienischen Kunstorten die sich in der

¹⁾ Kristeller, Das Werk des Jacopo de' Barbari — Internationale Chalkographische Gesellschaft — 1896.



Abb. 71. Aus Forestis De claris mulieribus. Ferrara, 1497.

Malkunst mit eigenem Leben neben Venedig behaupteten, sind als Druckstätten Ferrara und Mailand zu beachten.

Der eckig asketische Stil, der den großen Ferraresen des 15. Jahrhunderts eigentümlich ist, spiegelt sich nicht deutlich in der Buchillustration. Das schönste und bekannteste Buch mit Holzschnitten, das in Ferrara gedruckt wurde, ist Philippus Bergomensis »De plurimis claris mulieribus« (1497 bei Laurentius de Rubcis). Das ungewöhnliche Illustrationsthema — die Reihe der Frauenbildnisse — ist glücklich gelöst, in einer Manier, die zwischen der venezianischen und der florentinischen etwa die Mitte hält. Öfters setzen sich die anmutig bewegten Halbfiguren von dunklem Grund ab, der, wie der Nachthimmel mit lichten Punkten, oder in anderer Weise belebt ist.

Einen schwankenden Eindruck bietet der Mailänder Holzschnitt ¹⁾. Wie das Schicksal der lombardischen Kunst durch das zufällige Erscheinen des großen Florentiners Leonardo da Vinci mehr als durch das Wirken heimischer Kräfte bestimmt wurde, so kreuzen sich im lombardischen Holzschnitt deutsche und venezianische Anregungen. Der Stil ist nicht einheitlich in der Kunststätte entwickelt. Bald scheint dieser, bald jener Zeichner mit seiner Ausdrucks-

¹⁾ Kristeller, Die lombardische Graphik der Renaissance. Berlin, B. Cassirer, 1913.



Abb. 72. Aus Isidorus de Isolanis *Gesta B. Veronicæ*. Mailand, 1518.

weise in den Holzschnitt einzugreifen, und ein natürlicher Aufwachsen aus einer Wurzel ist nicht zu verfolgen. Beziehungen zu den ziemlich bedeutenden Druckstätten Brescia und Pavia werden fühlbar. Einige mailändische Holzschnitte, die sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Büchern finden, fallen durch die nordische Eckigkeit auf, mit der verhältnismäßig großen Figuren entschiedene Festigkeit verliehen ist (z. B. in Pietro Ferraros »*Tesaurus spirituale*« 1499). Hier wie auch sonst in der mailändischen Illustration ist von Schraffierung systematisch Gebrauch gemacht. Die Parallelen zur Schattenangabe sind stechend steif. Ein ungewöhnlich anmutiges, mit Geschmack und Besonnenheit gezeichnetes Blatt, außerordentlich durch die mit milden Mitteln erwirkte Raumillusion ist das Autorenporträt in Corios »*Patria historia*« (1503). Der üppige und breite Stil, der sich in der mailändischen Malerei nach der Befruchtung durch Leonardo entwickelte, tritt in einigen Buchholzschnitten hervor, wie in Isidorus de Isolanis »*Gesta B. Veronicæ*« (1518).

Einige stattliche und sorgfältig durchgebildete Einzelblätter locken mit einer Signatur zu der innerhalb der italienischen Produktion seltenen Bemühung, eine schöpferische Persönlichkeit zu umgrenzen. Die elf mit »JB« und einem Vogel signierten Holzschnitte sind, dem Stil

nach zu urteilen, um 1500 entstanden. Doch ist ihre Aussage durchaus nicht gleichlautend, so daß die gestaltende Individualität schwankend erscheint. Nicht einmal der Kunstbezirk, dem der Meister entstammt, wird deutlich. Einige Kompositionen weisen nach Padua, andere nach Toskana. Ersichtlich ist ein Zusammenhang mit der deutschen Kunst, der sich namentlich in den auffällig betonten landschaftlichen Motiven, besonders den energisch gewundenen Baumstämmen offenbart. Die Kompositionen oder doch die Bewegungsmotive scheinen hier oder dort entlehnt zu sein. Und deshalb wohl bleibt die Vorstellung von selbständiger Einheitlichkeit aus. Nicht einmal die Manier der Zeichnung ist konstant. Zuweilen, so in dem Blatte mit dem statuarisch aufgefaßten David, der im Gesamtumriß an die Pollajuolo erinnert, liegen die Parallelen, mit denen die Schatten ausgedrückt sind, äußerst dicht beieinander, Licht und Schatten wirken geschlossen, und die Klarheit der plastischen Erscheinung ist das Ziel. In andern Arbeiten, z. B. der Schmiede Vulkans, sind die Umrisse stark betont, die Schraffur aber ist weit weniger dicht, die Gesamterscheinung eher malerisch. Als Stilmerkmal bleibt nur die Faltenbehandlung konstant. Die Stoffe zeigen überall bogige, schlaffe Parallelzüge. Man nimmt namentlich aus dem Studium der Kupferstiche, die wir vom Meister J B mit dem Vogel besitzen, die Gewißheit, daß er aus der Bologneser Schule hervorgegangen ist. Wahrscheinlich hat er aber eine Zeitlang in Venedig gearbeitet und eklektisch die Formgewohnheiten verschiedener italienischer Landschaften aufgenommen.

Zwei der Holzschnitte zeigen neben seiner Signatur ein aus A A M (?) gefügtes Monogramm, das man auf den ausführenden Holzschneider zu beziehen gezwungen wird.

Da mindestens ein von dem Meister in Helldunkeltechnik, mit einer Tonplatte gedruckter Holzschnitt — ein hl. Sebastian — bekannt geworden ist der doch kaum vor 1516 (vgl. im Kapitel Farbenholzschnitt) entstanden sein kann, scheint sich seine Wirksamkeit bis ins 16. Jahrhundert erstreckt zu haben.

Der Meister J B war wohl ein Generationsgenosse Marcantons, des berühmten Kupferstechers, und etwa in demselben Grade selbständig wie dieser Meister, der sich um 1510 nach Rom wandte. Die bekannte Signatur (M A F) Marcantons ist nur auf einem Holzschnitt gefunden worden, dem ziemlich früh entstandenen Christus mit Thomas¹⁾. Dieses fein und sehr dunkel behandelte Blatt mit Kreuz-

¹⁾ Jahrbuch d. pr. Ksts. Bd. I S. 270.



Abb. 73. Der hl. Christoph nach Tizian(?). Ausschnitt.

schrallur, in der sich der Kupferstecher verrät, kommt in einem venezianischen Druckwerk von 1512 (*epistole e evangelii bei Zuane Antonio e fradeli da Sabio*) vor, woraus sich ein Terminus ante quem für die Entstehungszeit und ein Anhaltspunkt für den Ort ergibt. Daß Marcanton, ehe er nach Rom ging, eine Zeitlang in Venedig weilte, berichtet übrigens Vasari.

Während die römische Hochrenaissance sich zur Verbreitung und Propagandierung ihrer Formerrungenschaften hauptsächlich des Kupferstichs bediente, belebte die große Malkunst Venedigs, soweit sie überhaupt in den Bildruck einströmte, den Holzschnitt. Man hat die Verwandtschaft zwischen Venedig und Augsburg oft beobachtet und die Gemeinsamkeit des malerischen Sehens bestätigt gefunden. Innerhalb des Bilddrucks im 16. Jahrhundert vermag der Holzschnitt am ehesten das Malerische auszudrücken. Erst im 17. Jahrhundert nach Ausbildung der Radierung, der Ätzkunst, vermochte der Kupferstich dem Holzschnitt diesen Vorrang streitig zu machen. In Augsburg wie in Venedig kam die Grabstichelkunst neben dem reich blühenden Holzschnitt nicht auf.

Im 16. Jahrhundert verliert der venezianische Holzschnitt seinen einheitlichen, streng schematischen Charakter und bringt Dinge hervor, die in Erfindung und Strichführung wenig miteinander gemein haben. Eine Gilde von Zeichnern, die ausschließlich oder hauptsächlich für den Holzschnitt arbeiteten, gleichviel, ob sie auch die Schnittaussführung besorgten, hatte die Form geprägt. Das wurde anders, als die Maler gelegentlich, in dieser oder jener Weise, mehr oder weniger direkt, sich beteiligten. Schon im 15. Jahrhundert mögen Maler mit ihren Erfindungen in das Gebiet des Holzschnitts eingedrungen sein. Das Wesentliche des Neuen besteht darin, daß der Holzschnittzeichner nun weit elastischer dem erfindenden Maler nachgibt, wenn anders er nicht mit dem Urheber der Komposition identisch ist, dem Holzschneider gegenüber dagegen unnachgiebig wird.

Der Stil, der früher mehr von der Ausführungsarbeit bestimmt wurde, wird jetzt hauptsächlich von der Erfindung her geprägt.

Die Verhältnisse liegen in Italien anders als in Deutschland. Dürer geht auf den Holzschnitt ein, er schafft Holzschnitte ganz und bis zu Ende aus eigener Kraft (wobei die Frage der Schnittaussführung beiseite gelassen werden kann) und bildet einen Stil im Holzschnitt aus, Tizian dagegen tyrannisiert den Holzschnitt, indem er eine Zeichnung bietet, die Zufälligkeiten und Freiheiten eines Entwurfs enthält oder er regt den Bilddruck aus einiger Entfernung an. Entweder —



Abb. 74. Domenico Campagnola. Der hl. Hieronymus, B. 2. Ausschnitt.

in wenigen Fällen — wird diese Zeichnung von dem Holzschnneider faksimiliert, oder ein Zeichner arbeitet sie für den Holzschnitt um. Wo sich der Venezianer am meisten herabgelassen hat, scheint der Holzschnitt nicht in organischer Entwicklung, sondern mit einem Ruck vollständig gewandelt, auf eine andere Stufe gehoben.

Zwei neue Gattungen, die nachahmende und die übersetzende, die sich im 17. Jahrhundert ausleben, scheinen in Tizians Nähe zu entstehen.

Ein Dürerescher Holzschnitt ist durchaus ein Holzschnitt und ganz eine Schöpfung Dürers, ein Tizianscher Holzschnitt dagegen ist entweder eine in Holz geschnittene Zeichnung Tizians oder aber nicht durchaus ein Werk Tizians, in dem zwar die Erfindung, nicht aber die Liniengestaltung von dem Meister stammt. Das Werk, das als Wendepunkt betrachtet werden kann, ist Tizians »trionfo della fede«¹⁾. Tizians Autorschaft und das — merkwürdig frühe — Datum 1508 werden von Vasari gemeldet. Der Meister selbst gab das Holzschnittwerk heraus, berichtet Vasari. Damit aber sind durchaus nicht alle Fragen gelöst. Publiizierte Tizian etwa ein von ihm für Wandmalerei geschaffenes Werk oder hatte er den Fries, den heiligen Triumphzug, für den Holzschnitt konzipiert? Hat er die Zeichnung direkt den Holzstöcken anvertraut, oder wurde sie von einem andern Zeichner, etwa dem Holzschnneider, übertragen? Mit Bestimmtheit sind solche Fragen weder hier noch in vielen andern Fällen zu beantworten.

Die Bedeutsamkeit der Komposition bleibt unter allen Umständen Verdienst des Malers, der dem Holzschnitt eine überraschende Monumentalität mit einem Schlage verlieh und gänzlich neue Möglichkeiten eröffnete. Neben diesem Zuge frei und groß bewegter mächtiger Gestalten, neben dieser schwungvollen Strichführung sieht alles, was der italienische Holzschnitt bis dahin hervorgebracht hatte, kleinlich aus. Es gibt mehrere Schnittaussführungen des »trionfo della fede«, und Zweifel, welche die erste sei, sind möglich. Diejenige Ausgabe — von fünf Platten —, die mit der Adresse: Gregorius de gregorijs excusit 1517 — vorkommt (gute Drucke davon in Berlin), überragt, namentlich im Ausdruck der Köpfe, eine andere Ausgabe, ebenfalls von fünf Platten (von der wurmstichige Drucke in Berlin), die für noch älter gehalten wird. Entscheidend hat Tizian den grandiosen Holzschnitt — mit dem Untergang Pharaos — bestimmt, der unter dem Namen *Domenicos delle Greche* geführt wird. Die Zuschrift der 1549 datierten Ausgabe nennt den großen Venezianer als den Zeichner. Unsicher bleibt aber, ob Tizian die Zeichnung unmittelbar den Holzstöcken anver-

1) Graphische Gesellschaft, I. Veröffentlichung 1906.



Abb. 75. N. Boldrini nach Tizian. Venus, B. 29. Ausschnitt.

traut habe und deshalb allein für die Formensprache verantwortlich sei, oder ob etwa Domenico, der sich »depentore« (Maler) nennt, die Gestaltung für den Holzschnitt nach einem Entwurfe Tizians, der sein Meister gewesen sein mag, ausgeführt habe.

Domenico Campagnola wird vermutlich durch Tizians Vorbild angeregt worden sein, sich mit dem Holzschnitt einzulassen. Seine signierten Blätter, von denen einige das Datum 1517 tragen, sind nicht alle von einer Art. Auch das Verhältnis dieses Malers zum Holzschnitt ist bald so, bald anders. Einige Arbeiten, z. B. der hl. Hieronymus in der Landschaft (B. 2) sehen mit lebendigem und freiem Strich den bekannten, vorwiegend landschaftlichen Zeichnungen des Malers ähnlich. Andere Blätter sind derb schematisiert. Man hat den Unterschied erklärt mit der Annahme, Campagnola habe in dem einen Falle die Schnittausführung mit eigener Hand besorgt, sie im zweiten Falle berufsmäßigen Holzschnidern überlassen. Dies ist möglich, aber durchaus nicht notwendig. Prinzipiell muß man die Frage des Schnitts als unkontrollierbar beiseite lassen. Nimmt man an, daß der Holzschneider in jedem Falle nicht mehr getan habe, als der Zeichnung auf dem Stocke blindlings zu folgen, so lautet die Hauptfrage: Wer hat auf den Stock gezeichnet? Domenico Campagnola mag, wenn er einen Holzschnitt plante und herausgab, auf den Stock gezeichnet haben, während sonst berufsmäßige Holzschnneider Erfindungen des Malers, den Stil wandelnd, auf die Platten gebracht haben können. Die Schematisierung ward vermutlich bei der Aufzeichnung, nicht erst bei der Schnittausführung vollzogen. Eine Persönlichkeit wie Nicolò Boldrini, dessen Signatur neben der Campagnolas auftaucht, und der hauptsächlich Tiziansche Bildgedanken ausgesprochen hat, war doch wohl nicht nur ein Holzschneider (im engeren Sinne), sondern, wenn auch vorwiegend technisch begabt, ein Zeichner, der imstande war, eine Komposition Tizians zu übertragen und dabei tief eingreifende Stiländerungen vorzunehmen.

Auch im Buch spürt man das Einsetzen der Tizianschen Kraft; ein malerisch freier und reifer Stil überrascht hier und dort, z. B. in Sigismondo Fantis »trionfo della fortuna« (1527). Johann Stefan von Calcar, von dem wir wissen, daß er die Darstellungen zu der »Anatomie« des Andreas Vesalius gezeichnet hat, war ein Schüler Tizians. Das Werk wurde 1543 in Basel gedruckt, die Holzschnitte waren aber einige Jahre vorher in Venedig geschnitten worden.

Das Beste, was der venezianische Buchholzschnitt im 16. Jahrhundert geleistet hat, sind Bildnisse, Brustbilder, zumeist Autorenporträts. Etwas von der geistigen Über-



Abb. 76. Meister GGN nach Cambiaso. Die Krönung Mariä, P. 44.
Ausschnitt.

legenheit, dem verhaltenen Pathos und der stolzen Ruhe, also ein Widerschein der Tizianschen Porträtierkunst, ist in einigen Büchern zu finden. Ungewöhnlich zart und subtil gezeichnet, fast im Geiste Holbeins, ist das Porträt Fr. Priscianesis (1540 »della lingua romana«, Zanetti), freier gezeichnet und nicht minder vortrefflich sind die Bildnisse in Antonio Francesco Donis »marmi« (1552).

Die Verantwortung für die Zeichnung fällt, wenigstens in Italien, auf die sogenannten Holzschneider zurück, die, wie Giuseppe Scolari, Gaspare Ruina, höchst anspruchsvoll auftreten und im Geiste der Zeit zum Monumentalen streben. Indem sie die handwerkliche Unterwürfigkeit ablegen, ist ihr Ehrgeiz manchmal darauf gerichtet, freie Zeichnungen täuschend genau herauszubringen; gewöhnlich aber wird eine bravouröse, weithin sichtbare, derbe Strichführung ausgebildet, die außerhalb des Bildrucks nicht vorkommt und die sich öfters vom Kupferstich wesentlich nur durch den größeren Maßstab unterscheidet. Eine Reihe von Holzschnitten nach dem unendlich fruchtbaren Genueser Zeichner Luca Cambiaso sehen ganz und gar wie die Zeichnungen dieses Manieristen aus, wurden aber nicht etwa von ihm auf den Stock gezeichnet und gewiß nicht von ihm geschnitten, sie tragen die Signatur eines unbekanntenen Autors »G. G. N. Fc.« Ein Holzschnitt, der durchaus wie eine Originalzeichnung aussieht, kündigt sich damit, so paradox dies klingt, als das Gegenteil eines Originalholzschnitts an.

Venedigs Vormacht wird im Verlaufe des 16. Jahrhunderts noch befestigt. An Meisternamen fehlt es nicht, da Signaturen auf den Erzeugnissen der Holzschneidekunst nicht selten sind. Aber wir können mit den Namen nicht viel anfangen, da die eigentliche Funktion, die Betätigungsweise des sich mit der Inschrift meldenden Mannes durchaus nicht klar zu sein pflegt. Wir kommen in Gefahr, den Verleger, den Holzschneider, den erfindenden Maler miteinander zu verwechseln. Bekannte Maler — von Tizian und Domenico Campagnola abgesehen — haben sich in Italien dem Holzschnitt nicht genähert.

Giuseppe Scolari, der ebenfalls von Tizian auszugehen scheint, überbot den Domenico durch sensationelle Vorwürfe, drastische Bildmotive, große Verhältnisse und eine Strichführung, die Wirkung in die Ferne erfolgreich erstrebte.

Prahlerische Exzesse im Format sind im späteren italienischen Holzschnitt häufig. Das gesteigerte Pathos des Körperlichen bleibt die wesentliche Absicht. Die Tonplatte wurde unentbehrlich auf den Balmen, die der italienische Holzschnitt in der Barockzeit einschlug. Deshalb ist die Entwicklung im Farbenholzschnitt zu verfolgen.

Frankreich.

Vor einigen Jahren hat der französische Kunstforscher H. Bouchot¹⁾ einen kühnen Vorstoß unternommen, um die Jugendzeit des französischen Holzschnittes darzustellen. Die mit Scharfsinn und reichen Kenntnissen ausgerüstete Bemühung krankte an nationalistischer Tendenz, indem der Gelehrte ans Werk ging fest entschlossen, eine Priorität der französischen Produktion unter allen Umständen zu beweisen. Einige besonders altertümliche Stücke aus dem reichen Bestand an Einzelblättern, die nicht ohne weiteres lokalisierbar sind, wählte er aus und erklärte sie für französische Erzeugnisse. Als Ergebnis dieser Anstrengung ist nicht viel mehr übrig geblieben als Unsicherheit in bezug auf den Ursprungsort mancher Drucke, die ehemals als deutsch galten. Ohne Zweifel hatte man früher allzu unbesorgt jeden Holzschnitt des 15. Jahrhunderts für deutsch oder niederländisch erklärt. Bouchots Verdienst liegt mehr in der Fragestellung als in der Antwort.

Unsicher zumal ist die Begrenzung des französischen Stils gegen den niederländischen. In der kritischen Zeit, also etwa zwischen 1380 und 1470, ist diese Grenze auch in der Malerei schwer wahrnehmbar. Man hilft sich mit dem vieldeutigen Begriff »Burgund«. Abgesehen davon, daß man selbst bei voller Klarheit über den Entstehungsort in vielen Fällen streiten könnte, ob französisch oder niederländisch, da doch die zufälligen politischen Grenzen nicht entscheidend sind, ist es gewöhnlich unmöglich, den Entstehungsort eines Holzschnittes aus der kritischen Zeit sicher festzustellen, wenn nicht französischer Text in den Blättern zu finden ist, was sehr selten vorkommt. Wenn eines der ältesten Blockbücher, die Apokalypse, deren früheste Ausgaben den reinen Stil des 14. Jahrhunderts zeigen, für französisch erklärt worden ist, so ist diese Lokalisierung nicht mehr als wahr-

¹⁾ Les deux cents incunables xylographiques du département des estampes. Paris, 1903. — Un ancêtre de la gravure sur bois. Paris, 1902.



face
 ace
 nce
 ce —
 ce —
 ice

Jezu duc de buillon dōt je mātins lōnā
 pō gerriez paicns je vendis ma tenour
 En ses plains de luzie z equis laumach
 Le roi corinmarāt ochs en .j. estoiz
 z l'uzalē cōquis en le pais de toutz
 mors fu .xj. ans apres nostre seignour

Abb. 77. Französisch um 1480. Die neun Helden (neuf preux). Ausschnitt, verkleinert. (Paris, Bibl. Nat.)

scheinlich. Unter den wenigen Einzelblättern mit französischem Text verdient die Folge der »neuf preux« (in der Bibliothèque nat.) Beachtung. Eine inhaltreiche Vorstellung von dem französischen Holzschnitt gewinnen wir erst aus gedruckten Büchern. Die Illustrationen sind die ersten fest lokalisierten Werke. Die ersten Drucker in Frankreich waren Deutsche, die hier und dort auch dem Bilde den Geschmack ihrer Heimat aufprägten, sei es, daß die Drucker selbst zeichneten, sei es, daß sie deutsche Zeichner mitbrachten. Lyon, neben Paris die bedeutendste Druckstätte, ist mit Deutschland in enger Verbindung. Namentlich laufen in der Frühzeit, wie auch im 16. Jahrhundert, viele Fäden von Basel nach der südfranzösischen Stadt. Wie sich in Lyon die Formen mischten, sieht man z. B. in Johann Neumeisters Drucken, etwa in dem »missale Lugdunense«, das 1487 erschien. Der Drucker hatte in Deutschland und dann in Italien gearbeitet, und man meint, seine Wanderschaft von den Holzschnitten ablesen zu können. Das Missale enthält ein Wappen des Kardinals Charles de Bourbon, dessen Zeichnung dem berühmten französischen Hofmaler Jean Perréal zugeschrieben wird. Weit reiner entfaltet sich der spezifisch französische Stil in Paris. Von 1481 an können wir die Entwicklung verfolgen. Der Versuch, den ersten gewiß französischen Buchholzschnitten stilkritisch etwa ältere Einzelblätter anzugliedern und von da aus Licht auf die Anfänge zu werfen, gelingt durchaus nicht. Jean Dupré und Pierre Le Rouge sind die ersten Pariser Drucker, die reich ausgestattete Bücher herausgeben. Der streng konventionelle Stil ist in dem berühmten Werk »La mer des histoires« (zwei Bände, 1488/89 bei Le Rouge) vollkommen ausgebildet. Die in Frankreich tief wurzelnde gotische Tradition offenbart sich im Ornamentalen. Der Schreibstil der Miniaturisten hält sich im Rankenwerk; das Figürliche ist mit einer Kälte und Festigkeit gestaltet, die eher an italienische als an deutsche Vorbilder erinnert. Primitiv und streng gebunden in der Flächenfüllung, mit gleichmäßig starker Linie für Umriß und Binnenzeichnung und sparsamer Schraffierung, besitzt die französische Zeichnung von Anfang an nüchterne Klarheit und entbehrt des Reichtums individueller Variationen, der den Vorzug der gleichzeitigen deutschen Produktion ausmacht.

Die Geschichte des französischen Holzschnittes im 15. und 16. Jahrhundert ruht fast allein auf den Jahreszahlen und Herausgebernamen, die in illustrierten Büchern gefunden und in der reichen bibliographischen Literatur verzeichnet werden. Was die Namen angeht, bleiben wir freilich im unklaren, ob und wie weit die berühmten »libraires«



Abb. 78. Aus dem Buch *l'Art de bien vivre et de bien mourir*.
Paris, 1492. Ausschnitt.



Abb. 79. Aus dem Buch *Les loups ravissans*. Paris um 1500 für Antoine Vérard gedruckt. Ausschnitt. Verkleinert.

z. B. Antoine Vérard, für die Illustration der Bücher verantwortlich zu machen seien. War Vérard nur ein Unternehmer, ein Buchhändler oder war er Drucker, bestimmte er den Stil der Formschnitte? Die Unsicherheit wird gesteigert, indem Verleger, die eine Zeitlang nebeneinander publizieren, sich zusammenfinden zu gemeinsamer Edition. Nicht selten ist der allein namhaft gemachte Verleger als derjenige bezeichnet, für den das Buch gedruckt wurde, wobei der Dualismus von Drucker und Herausgeber zutage tritt.

Der Versuch aber, das Studium der französischen Illustration von den bibliographisch ermittelten Umständen zu emanzipieren und die Holzschritte rein stilkritisch zu gruppieren, ist bisher kaum gewagt worden, hat leider auch wenig Aussicht auf Erfolg, weil aus der streng konventionellen und merkwürdig einheitlichen Illustration Leistungen von persönlicher Eigenart sich nicht deutlich herausheben.

Antoine Vérard begann in Paris anscheinend 1485 mit der Ausgabe illustrierter Bücher. Als Drucker ist in einigen



Abb. 80. Aus einem Livre d'heures. Paris um 1500, Simon Vostre.

Erstlingen seines Verlages Jean Dupré festgestellt, der auch für andere Buchhändler, sogar für solche in Abbéville und Rouen arbeitete. Andere Drucker, die in Verbindung mit Vérard produzieren, sind Pierre Le Rouge, Cousteau und Menard. Neben vielen Ausgaben klassischer Autoren (Sueton, Sallust, Aristoteles) und moralisierend geistlichen Abhandlungen, wie »Art de bien vivre et de bien mourir« (1492) gab dieser Pariser Buchhändler hauptsächlich Gebetbücher heraus. Die mit besonderer Sorgfalt oft auf Pergament gedruckten, sehr reich ornamental ausgestatteten »livres d'heures« heben sich als eine französische Spezialität aus der Produktion zwischen 1487 und 1510 heraus. Die Anzahl der Ausgaben ist groß. Die Illustrationsweise ist durch die Aufgabe in engen Grenzen fest bestimmt und wird wenig variiert, gleichviel wie die Herausgeber und Drucker heißen. Ein deutlicher Stilunterschied zwischen Vérards Produktionen und denen Simon Vostres, die Philippe Pigouchet seit 1490 etwa druckte, ist nicht erkennbar.

Vielfach wurden statt Holzstöcken Metallplatten benutzt, natürlich in Reliefschnitt zu Hochdruck. Der Metallcharakter ist nicht nur spürbar, sondern, daß die Illustrationen »imprimées en cuyvre« seien, wird gelegentlich ausdrücklich gesagt. Der Stil, der gleichmäßig dünne, nicht schwelende Strich, das enge Beieinander der Parallelzüge ist Metallstil. Ohne starke Kontraste, ohne wirkungsvolle Silhouetten wird ein kribbeliger Formreichtum mit kunstgewerblicher Zähigkeit über die ganze Fläche gesponnen. Typenbild und Illustration werden unter einem Stilprinzip vereinigt. Das Figürliche wird dem Typenbild untergeordnet. Häufig ist der Bildschmuck einer Seite aus mehreren Druckstöcken zusammengesetzt. Die größeren erzählenden Illustrationen sind zumeist der schwächste Teil; die kleinen Zierstücke, aus denen die Ränder zusammengesetzt sind, erscheinen eher originell und gefällig. Die technische Behandlung nähert sich dem Stil der sogenannten Schrotblätter, der ja wenigstens zum Teil durch das Material — Metall — bestimmt ist (s. S. 7). Die dunkelen Hintergrundflächen, zumeist von beschränkter Ausdehnung, sind dicht hell gepunktet, kleine Löcher in die Druckplatte gebohrt oder gepunzt. Größere weiße Flächen werden vermieden und noch mehr schwarze Flächen. Das handschriftlich Freie und Dreiste, das der Holzschnitt in Deutschland schon im 15. Jahrhundert erreicht, fehlt dem französischen Formschnitt, der dürr und zahm bleibt. Die Erzählung ist oft undeutlich; die Tendenz des Bildes geht auf Flächenschmuck. Man scheut sich nicht, Bildstöcke von verschiedenem Figurenmaßstab zusammenzufügen. Zu der Aeltertümlichkeit, der ängstlich konser-



Abb. 81. Aus einem Livre d'heures. Paris um 1500, Simon Vostre.



Abb. 82. Geoffroy Tory. Aus einem Livre d'heures. Paris, 1542.



Abb. 83. Aus einem Livre d'heures. Paris, 1496, gedruckt von Philippe Pigouchet für Simon Vostre.

vativen Handwerklichkeit paßt die gotische Type, die auffällig lange herrschend bleibt.

Rivale und Nachfolger Pigouchets ist hauptsächlich Thielman Kerver.

In Lyon, der zweiten französischen Druckstätte, ist die Stilart der Illustration nicht so einheitlich und eng umschlossen wie in Paris. Von den natürlichen Zuströmungen aus der Rheingegend abgesehen, scheint der beste, mit auffälliger Sicherheit und persönlicher Sprache sich in Lyon äußernde Zeichner mit Niederdeutschland oder mit den Niederlanden in Beziehung zu stehen. Der aus Mainz 1487 nach der südfranzösischen Stadt gekommene Drucker Johannes Trechsel gab 1493 die Komödien des Terenz heraus mit vielen Holzschnitten, die merkwürdigerweise an die



Abb. 84. Geoffroy Tory. Aus einem Livre d'heures. Paris, 1541.

besten Illustrationen der berühmten Lübecker Bibel von 1494 erinnern. Der vorgeschrittene Meister scheint in Lyon ebenso fremd und ohne Zusammenhang mit den heimischen Betrieb wie in Lübeck. Vielleicht war es ein Holländer, der so weit herumgetrieben wurde. In dem »Terenz« herrscht freilich eine südliche Geschmeidigkeit, die in der Lübecker Bibel nicht ganz offenbar ist.

Lyon bleibt im 16. Jahrhundert ein Knoten- und Kreuzungspunkt, wo sich Florentinisches, Venezianisches mit

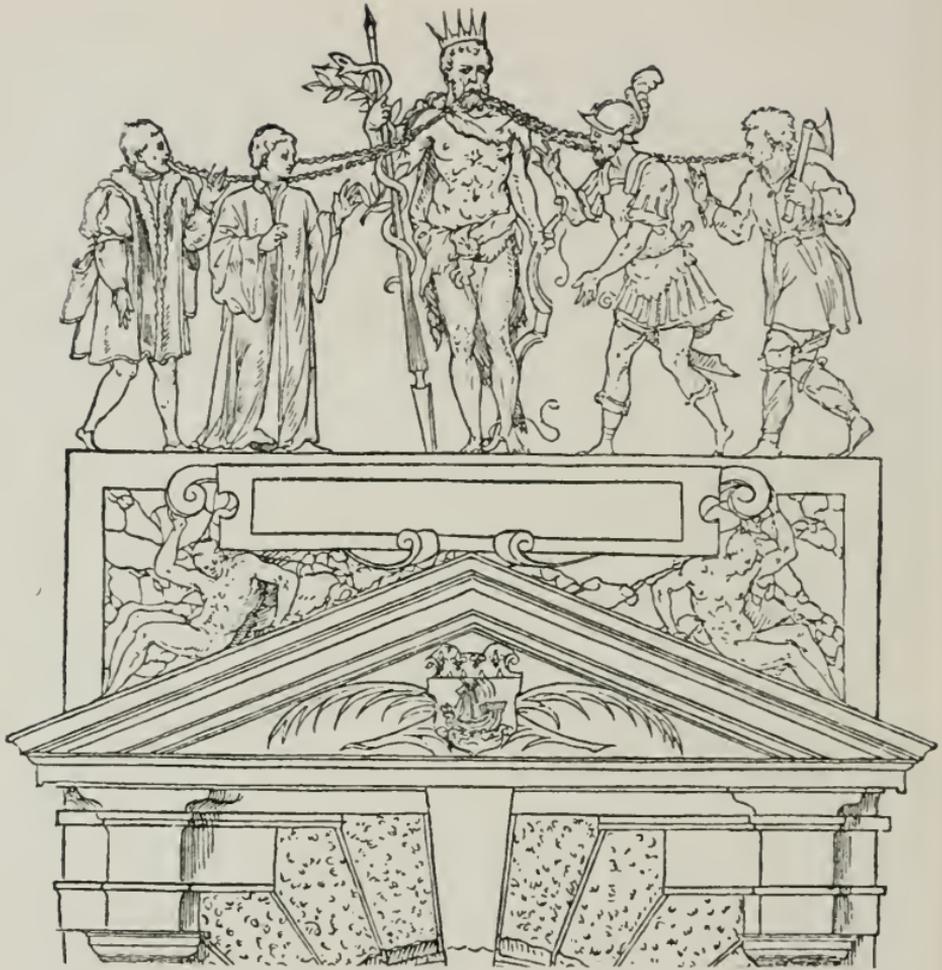


Abb. 85. Geoffroy Tory. Aus dem Buch über den Einzug Heinrichs II in Paris. Paris, 1549.

Deutschem traf. Der Nürnberger Verleger Koberger pflegte hier Geschäftsverbindung, Holbeins Totentanz und Bibelfolge wurden hier gedruckt, und die Beziehungen zum Elsaß waren sehr rege.

Während in Lyon der neue Stil in Holbeins Schöpfungen so überlegen auftrat, daß zunächst nichts als Nachahmung möglich war, führte in Paris ein Franzose den Renaissancestil in das Buch ein — Geoffroy Tory. Dieser 1480 zu Bourges geborene, 1533 in Paris gestorbene Zeichner war ein Theoretiker, der bewußt, etwas affektiert und etwas pedantisch, im Geschmack der italienischen Renaissance das französische



Abb. 86. Jean Cousin (?). Aus dem Buch *Discours du songe de Poliphile*. Paris, für Jacques Kerver, 1554.

Buch erneuerte. Dem Ganzen des Buches, nämlich der Type und der Illustration, der Figur und der Ornamentik galt sein reformierender Eifer. Er weilte längere Zeit in Italien, ehe er sich in Paris, zuerst im Dienste anderer Buchhändler (seit 1518), später als selbständiger Verleger betätigte. Gebetbücher waren auch ihm noch die Hauptaufgabe. In der Anordnung des Buchschmuckes auf den gotisch schmalen Seiten, der Ornamentrahmung, die aus mehreren Stöcken gefügt wird, offenbart sich der Zusammenhang mit der fran-



Abb. 87. Bernard Salomon. Aus dem Buch *La vie de Moïse*. Lyon, Jan de Tournes, 1500.

zösischen Tradition. Das kleingliedrige Zierwerk ist aber rein renaissancemäßig, in vollkommener Harmonie mit den an niederländische Vorbilder erinnernden Figuren. Die Gestalten sind schlank, leicht bewegt mit entschiedener Neigung für fließende Eleganz gezeichnet. Der dünne und heitere Stil bleibt vorwiegend flächendekoratив und linienhaft, zeigt schwaches Relief und sparsame Schattierung. Wie früher und wie später in Frankreich bleibt die Holzschmittproduktion dem Dienste des Buches treu, als ein Teil einer auf das harmonische Druckwerk gerichteten kunstgewerblichen Bemühung, wie Typengestaltung und Einbandkunst. Nach dem Tode Torys wurde bis etwa zur Mitte des 6. Jahrhunderts die Herstellung der Gebetbücher in der von ihm eingeführten Form fortgesetzt. Dann starb diese Buchgattung ab.

Jean Cousin ist eine von den Franzosen gern genannter Meister, dem alles zugetraut wird. Die Vorstellung von seinem Stil ist nichts weniger als deutlich. Als Maler, besonders als Glasmaler, und als Bildhauer wird er aufgezählt unter denjenigen, die den französisch-italienischen Mischstil mit kalter Tüchtigkeit anwandten. Holzschnitte in der Manier von Fontaineblau, mit überschlanken, stark bewegten, einem krankhaften Formenideal unterworfenen Figuren, deren eintönige Erregtheit, wie die überzüchteter Windhunde, keinen rechten Grund zu haben scheint: solche Holzschnitte werden dem Jean Cousin zugeschrieben. Gesichert ist seine Arbeit



Abb. 88. Bernard Salomon. Aus dem Buch *Hymnes du temps*. Lyon, Jan de Tournes, 1560.

nirgends. Wie Geoffroy Tory Theoretiker und Rationalist, hat Cousin Lehrbücher herausgegeben »livre de perspective« und »livre de portraicture«. Die Holzschnitte in diesen Traktaten gehen mindestens im Entwurf auf ihn zurück.

In Lyon hat Bernard Salomon mit dem Beinamen »petit Bernard« zwischen 1540 und 1560 eine umfängliche Illustrationstätigkeit entfaltet und die anspruchsvolle Manier der französischen Renaissance in den kleinsten Maßstab gepreßt, wobei eine wunderliche Mischung von leerer Monumentalität und spitziger Zierlichkeit das Ergebnis ist.

Seit Tory hat man in Frankreich den Metallstil aufgegeben und mit der Renaissanceform die geschmeidige und bewegliche Holzschnittlinie ausgebildet.

Wenn das 17. und 18. Jahrhundert überall eine Periode des Verfalles für den Formschnitt war, so könnte man in Frankreich, wo doch gerade in dieser Zeit der national und selbstbewußt gewordene Geschmack in kunstgewerblicher Arbeit das Höchste und Feinste leistete, eine Ausnahme erwarten. Man findet aber auch hier, daß der Holzschnitt sich

von den Höhen zurückzieht und in den Tiefen fabrikmäßiger Betriebe ein kümmerliches Dasein fristet. Das französische Buch erlebte eine Blüte im 18. Jahrhundert, aber in ihm nicht der Holzschnitt, vielmehr ein unendlich verfeinerter Kupferstich, und die unnatürliche Ehe zwischen Buchdruck und Kupferstich wurde fruchtbar und gesegnet. Mit dem Kupferstich verbunden wurde das Buch kostspielig und beschränkt in der Auflage. Da es aber während des *ancien régime* eine Luxussache war, erschien diese Beschränkung als ein aristokratischer Reiz, wie denn das französische Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts auch sonst, z. B. in der unorganischen Verbindung von Holzwerk mit vergoldeter Bronze in den Möbeln, Außerordentliches an Schwierigkeit und Kostbarkeit suchte und über das technisch Natürliche hinausstrebt. Dem Höfischen, Verfeinerten, Eleganten,



Abb. 89. J. M. Papillon. Aus dem Molière. Paris, 1773.

metallisch Zierlichen, also dem französischen Geschmack, der europäischer Geschmack wurde, widerstrebt der Holzschnitt. Im Buch stellte der Kupferstich bildmäÙig geschlossene Illustrationen neben die Typenseiten, fügte die Illustrationen mehr an als ein. Gelegentlich besann man sich des Formschnittes und fühlte wieder die technische Bequemlichkeit, die seine Verwendung neben der Buchtype empfahl. In Initialen, ornamentalen Schlußstücken, untergeordneten Vignetten, die, mit dem Satzbild eng verbunden, neben den mehr selbständigen erzählenden Kupferstichen erscheinen, erstritt sich der Holzschnitt einen bescheidenen Platz. Ein Meister, dessen anspruchsvolles Reden in wunderlichem Gegensatz zu seiner untergeordneten Produktion steht, der immerhin das Verdienst hat, die längst verlorene Ehre seines Handwerks, in der Vergangenheit stöbernd, tief empfunden zu haben, ist Jean Michel Papillon, der erste Historiker des Holzschnittes, als Verfasser des *Traité historique et pratique de la gravure sur bois* (Paris, 1766), der den Formschnitt aus ent-

legenen und fast unterirdischen Bezirken hervorzog. Seine Familie scheint sich hauptsächlich mit der Fabrikation gedruckter Papiertapeten beschäftigt zu haben.

Die Familie Le Sueur, die ebenfalls den Formschnitt pflegte, wetteiferte im Buchornament mit den Papillons, erneuerte aber auch den Helldunkelschnitt, indem sie, Zeichnungen produzierend, Strichradierung mit hölzernen Tonplatten vereinigte.

Der Farbenholzschnitt

Zu Beginn trat der Holzschnitt in buntem Gewand auf, da die Drucke mit der Hand bemalt wurden. Dieses hinzugefügte Kolorit wurde allmählich abgestreift. Da aber die Neigung zur Farbigkeit wirksam blieb, fehlte es nicht an Versuchen, das Druckverfahren zur Aufnahme mehrerer Farben fähig zu machen und so das Kolorit, das auf der ersten Stufe dem Holzschnitt äußerlich anhaftete, in seinen Organismus einzufügen. Mehr als eine Farbe, als die gewöhnlich schwarze Druckfarbe, konnte nicht anders als durch Verwendung von mehr als einer Druckplatte wiedergegeben werden. Für jeden Farbton mußte ein eigener Stock bereitet werden.

Als man am Mittelrhein mit beweglichen Lettern die ruhmwürdigen Versuche machte, das geschriebene Buch vollkommen nachzuahmen und zu ersetzen, stand man sogleich vor der Aufgabe, rote Anfangsbuchstaben gegen schwarzen Text abzusetzen. Oft hat man auf diese Zweifarbigkeit verzichtet, oft sich mit nachträglicher handschriftlicher Arbeit geholfen, aber schon in dem von Fust und Schöffler gedruckten (1457) Psalter stoßen wir auf die durchaus erfolgreiche Bemühung, die reich verzierten Initialen in Rot und Blau zu drucken. Das umständliche Verfahren verbreitet sich nicht weit und wird keineswegs allgemein.

Der Augsburgener Drucker Erhard Ratdolt, der der dekorativ gefälligen Buchausstattung zuerst in Venedig (seit 1476), dann in der Vaterstadt (seit 1486) seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet, nimmt den Farbendruck auf, druckt mit mehreren Platten mehrere Farbflächen. So kommt sein Druckerzeichen (ein Merkur) gewöhnlich in Rot und Schwarz vor. In einigen astronomischen Traktaten, die er in Venedig herausgab, stehen innerhalb der schwarzen Umrisse rote und gelbe Farbfelder sauber nebeneinander (z. B. im »sacro busto« von 1486). In den Augsburgener Missalien aus Ratdolts Offizin findet sich einige Male der flächige Aufdruck von Lokalfarben auch in Heiligengestalten.



Hans Wechtlin. Farbendruck von zwei Platten, B. 3. (Erlangen) Ausschnitt.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts setzt der Farbendruck, also das Drucken von mehr als einer Platte, mit einer neuen Tendenz ein. Weniger Lokalfarbigkeit, primitive Buntheit als vielmehr plastische Erscheinung und Modellierung durch Flächendruck mit ausgehobenen Lichtern (statt durch Schraffurierung) wurde die Aufgabe, die man durch Holzdruck von zwei oder mehr Platten löste.

Es gab neben der gewöhnlichen Art der Zeichnung — mit Schwarz auf weißem Papiergrund — eine Manier, auf getöntem Papiere mit Schwarz und mit Weiß die Form auszudrücken, die Schatten mit der Feder oder dem Pinsel in schwarzer Farbe, die Lichter mit dem Pinsel und weißer Farbe. Solche Zeichnungen nennt man Helldunkelzeichnungen. Der Grund hat dabei einen mittleren Ton, von dem sich Licht und Schatten mit genügender Deutlichkeit abheben.

Mit zwei Holzplatten, die genau aufeinanderpassen, ist die Wirkung der Helldunkelzeichnung zu erreichen. Die sogenannte Strichplatte, die gewöhnlich schwarz gedruckt wird, bringt die Umrisse und die Schattenzeichnung, indessen die sogenannte Tonplatte, in einer mittleren Tonstufe irgendeiner Färbung gedruckt, den Grund und zugleich die Lichter hervorbringt. Die Lichter werden in der Tonplatte vertieft, so daß der weiße Papiergrund an diesen Stellen sichtbar bleibt. Dieses Verfahren — der Helldunkelholzschnitt, Clairoscur-Schnitt — läßt sich in mannigfacher Art variieren und ausgestalten, indem zwei oder drei Tonplatten, die der Helligkeit nach gestuft sind, verwendet werden.

In der historischen Entwicklung, soweit wir sie überblicken, hat das geschilderte Verfahren den Golddruck zum Vorläufer. Und seltsamerweise werden die ersten Versuche, Lichthöhung zu drücken, nicht in Augsburg, wo wir nach Ratdolts anregender Tätigkeit den Boden am besten vorbereitet glauben, sondern in Sachsen von Lucas Cranach gemacht. Ein Brief Conrad Peutingers aus dem Jahre 1508 unterrichtet uns, daß der Churfürst von Sachsen »in Gold und Silber gedruckte Kürisser« (geharnischte Reiter), die sein Hofmaler (der ältere Lucas Cranach) geschaffen hatte, nach Augsburg gesendet habe.

Diese Sendung ward anscheinend zur entscheidenden Anregung für den Augsburger Zeichner Hans Burgkmair oder den aus den Niederlanden nach Augsburg gekommenen Jost de Negker, der Burgkmairs Schnitte ausführte. Hier wurden nicht nur die Versuche mit Golddruck wiederholt, sondern auch im weiteren die glücklichsten Erfolge im Farbenholzschnitt erzielt. Die sächsischen Anstrengungen dagegen erlahmten bald.

Wir besitzen ganz wenige Proben der vermutlich von Haus aus auf wenige Exemplare beschränkten Übung des Golddruckes. Im British Museum wird das wohlerhaltene Blatt des hl. Georg zu Pferde von Cranach (B. 65), das in gewöhnlichen schwarzen Drucken häufig vorkommt, mit Goldhöhnung bewahrt. Vermutlich ist dieser Druck einer von den »Kürisser«, von denen Peutingers Brief spricht. Der Grund ist dunkelblau angelegt mit dem Pinsel, nicht gedruckt. Zu der Strichplatte, die schwarz abgedruckt wurde, kam eine zweite Platte, die das Licht in Gold auftrug, streng genommen nicht das Gold, sondern einen Klebstoff, der das aufgestreute Gold festhielt.

Nach diesem Experiment ist Cranach zu dem eigentlichen Helldunkelschnitt übergegangen, wie es scheint, im Jahre 1509. Alle seine Holzschnitte, die gelegentlich mit Tonplatten überdruckt vorkommen, stammen aus diesem Jahr — mit zwei scheinbaren Ausnahmen. Von 1509: Adam und Eva (B. 1), die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (B. 3), der hl. Hieronymus (B. 36), David und Abigail (B. 122). Mit dem Datum 1506: der hl. Christoph (B. 58) und die Venus (B. 113). Es gibt aber ernste und schwer widerlegbare Gründe zu der Annahme, daß auch die Venus und der Christoph, Strich- sowohl wie Tonplatten, erst 1509 entstanden seien¹⁾.

Burgkmairs oder wohl richtiger seines Holzschneiders Jost de Negkers Bemühung setzt 1508 ein. Sein stattliches Reiterbildnis Kaiser Maximilians (B. 32, mit dem Datum 1508) hat Burgkmair sowohl mit Goldhöhnung drucken lassen (ein Exemplar im Besitze des Fürsten zu Liechtenstein), wie auch mit Strich- und Tonplatte. Ein heiliger Georg (B. 23) in Schwarz und Silber wird in der Sammlung des Herrn Dr. W. Weisbach in Berlin bewahrt. Von 1511 datiert ist ein mit zwei Stöcken gedrucktes Profilbildnis des Papstes Julius II. (B. 33). Aus der glücklichen Verbindung Burgkmairs, der an Dekorationsgeschmack und Farbensinn alle deutschen Zeitgenossen überragte, mit dem geschickten Holzschneider de Negker erwuchs dem Farbendruck eine erhebliche Förderung, insofern bei Verwendung von drei Stöcken die Fortlassung der schwarzen Strichplatte gewagt wurde. Das (nicht seltene) Blatt mit dem Tod, der einen zu Boden geworfenen Krieger würgt, auf dem de Negkers Name neben dem Burgkmairs zu lesen ist (B. 40), gehört zu den glücklichsten Schöpfungen dieser kunstvollen Technik. Von zarter Farbenwirkung ist das von 1512 datierte Paumgärtner-Portrait (B. 34), wo Zeichnung und Modellierung durch mehrere

¹⁾ Flechsig, Cranachstudien, S. 28 ff.

fein gestufte Töne einer Farbe (ohne Schwarz) ausgedruckt sind. Mehr mit Absicht auf natürliche Lokalfarbigkeit ist das Profilbildnis Jakob Fuggers (P. 119) gestaltet.

So prächtig diese Arbeiten ausgefallen sind, scheint sich ein die Mühe lohnender Erfolg nicht eingestellt zu haben. Die Verfeinerung der Technik und Steigerung der Farbigkeit wird von den Augsburgern nicht verfolgt und nirgends sonst in Deutschland aufgenommen.

Der in Straßburg tätige Hans Baldung Grien geht nicht über die Linie hinaus, die Cranach schon 1509 erreicht hat, er begnügt sich mit zwei Platten, einer Strich- und einer Tonplatte. Abgesehen von dem Reiz der Farbigkeit, wird ihm die Technik hauptsächlich zum Mittel, den Effekt der Weißhöhung in Schraffierung und Kreuzschraffierung, den er in vielen Zeichnungen erprobt hat, im Druck wiederzugeben. Er hat wenige, aber höchst wirksame Blätter geschaffen und mindestens in dem berühmten Holzschnitt der drei Hexen (B. 55) Gehalt und Erfindung mit dem Technischen zu unlöslicher Einheit verschmolzen, insofern das unwirklich Spukhafte der Szene mit Hilfe der dunkelfarbigem Tonplatte eindringlich geschildert ist.

Hans Wechtlin, der in Straßburg mit verhältnismäßig geringer Selbständigkeit und Gestaltungskraft arbeitete, hat den Farbenholzschnitt zu einer Spezialität gemacht und mehr als zehn, je von zwei oder drei Platten gedruckte Blätter, ausgehen lassen.

Der Regensburger Maler Albrecht Altdorfer, der sich auf allen den vielen Gebieten, die er betritt und wieder verläßt, mit unbefangener Keckheit bewegt und manches unternimmt, was tiefere, schwerer belastete Begabungen nicht wagen, hat bei seinen wenigen Versuchen mit dem Farbendruck wenigstens einmal einen technisch höchst merkwürdigen Vorstoß unternommen. Es gibt einen Druck seiner »Schönen Maria von Regensburg«, der mit nicht weniger als sieben Platten zu reicher Lokalfarbigkeit getrieben ist (B. 51, zu Wolfegg im Besitze der Grafen Truchseß von Waldburg). Die gewöhnlichen Drucke dieses Blattes sind nur mit zwei oder drei Stöcken erzielt. Die Verehrung des wundertätigen Bildes der »Schönen Maria« hängt mit der Judenaustreibung und dem Bau einer Kirche an Stelle des Judentempels zusammen, erregenden Vorgängen in der Zeit um 1520, die sich auch sonst im gedruckten »Werk« Altdorfers spiegeln.

Nachdenklich stimmt der Umstand, daß die beiden größten Deutschen, die dem Holzschnitt doch einen guten Teil ihrer Kraft widmeten, Dürer und Holbein, sich auf den Farbenholzschnitt nicht einließen und, auf leichte Erfolge verzichtend, den schmeichelnden und gefälligen Schein der

Farbe in den ersten Holzschnitt nicht aufnahmen. Allerdings kommen einige große Blätter aus dem Dürerwerk mit Tonplatten vor, wie das »Rhinozeros« (B. 136), der von vorn gesehene »Christuskopf« (B. app. 26), der übrigens neuerdings dem H. S. Beham zugeschrieben wird, und das Varnbühler-Porträt (B. 155), doch nimmt man mit Recht an, daß die Tonplatten nicht nur nicht in des Meisters ursprünglicher Absicht lagen, sondern sogar erst lange nach seinem Tode hinzugefügt worden sind. Einige Versuche des Tobias Stimmer, das kunstreiche Verfahren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu beleben, bleiben vereinzelt.

In Italien wird der Farbenholzschnitt reich entwickelt und ersichtlich mit breiterem Erfolg als in Deutschland geübt. Die Zahl der italienischen Blätter ist relativ groß, und das häufige Vorkommen von Drucken, die überdies oft starke Abnutzung der Platten verraten, weist auf Beliebtheit der Gattung hin. Die Meister, die in Italien sich mit dem Farbenholzschnitt beschäftigten, waren weniger Maler (wie in Deutschland) als berufsmäßige Holzschneider, Spezialisten, die diese Technik zu ihrem Hauptberuf gewählt hatten. Bedeutende Persönlichkeiten unter den Italienern haben sich nicht zu diesem Betrieb herabgelassen. Doch erwuchs der Farbenholzschnitt im Schatten der Hochrenaissance, und Raphaels und Parmigianinos Kunst gibt den Helldunkelblättern Größe, Würde und Gehalt. Dennoch darf man den italienischen Farbenholzschnitt nicht als reproduzierende Kunst im engeren Sinne auffassen. Ein Ugo da Carpi stand zu Raphael nicht etwa in dem Verhältnis wie Jost de Negker zu Burgkmair. Raphael selbst blieb dem Gedanken der Holzschnittgestaltung fern. Ugo reproduzierte nicht in dem Sinne, daß ihm Zeichnungen von Raphael vorlagen, die durch Druck nachzuahmen, seine Aufgabe gewesen wäre. Nur Kompositionsgedanken, Motive und die Formsprache bis zu einem gewissen Grade waren als Material vorhanden. Ugo konzipierte den Holzschnitt, wählte die Farbe, verfügte über die Form, zwang sie unter die besonderen Gesetze der Technik, so daß seine Arbeit eine Mittelstellung zwischen reproduzierendem und originalem Holzschnitt einnimmt. Der Holzschneider verhielt sich zu Raphael ähnlich wie der Kupferstecher Marcanton.

Ugo da Carpi, der in Italien Erfindersprüche in bezug auf den Farbenholzschnitt geltend macht und 1516 bei der Signora von Venedig das Privileg fordert für ein »modo nuovo di stampare chiaro et scuro, cosa nuova et mai più non fatta«, war von Haus aus Maler, scheint sich aber vorzugsweise mit dem Holzschnitt beschäftigt zu

RAPHAEL VRBINAS



PER UGO DACARPI

Abb. 90. Ugo da Carpi nach Raphael, B. XII, S. 140, Nr. 2. Verkleinert. Ausschnitt.

haben. Ratdolts bescheidene Versuche waren ihm sicher bekannt. Ob seine Priorität den Deutschen, besonders Cranach gegenüber anzunehmen sei, steht dahin. Farbenholzschnitte von ihm aus der Zeit vor 1509 sind nicht bekannt. Erst von 1518 besitzen wir von ihm datierte Arbeiten. 1516 nennt er sich einen Mann in hohem Alter, 1525 ist er noch am Leben.

Jeder Meister des Farbenholzschnittes verschiebt das Ziel ein wenig, und die allgemeinen Zustände, Bedürfnisse und Neigungen, die in Italien von Grund aus anders gerichtet waren als in Deutschland, gaben auch unsrer Technik einen national geprägten Charakter. Ugo sagt in seiner Privilegierung nicht, daß er Farben drucke, diese Errungenschaft, die ursprünglich der Zweck gewesen war, schien ihm nicht mehr das Wesentliche: in Hell und Dunkel drucken zu können, rühmt er sich. Also das Beieinander, der Kontrast hellerer und dunkler Flächen, die Formdarstellung auf diese Weise anstatt durch Linien, Schraffierung und Kreuzschraffierung wurde zum Wesentlichen der Technik. Mit hellen Farben, namentlich Gelb, Grau, Blaugrau, Grün vermochte man durchsichtige Schattenflächen vortrefflich auszudrücken. Man stimmte, auf Naturalistik des Kolorits verzichtend, die Farben mit Geschmack gegeneinander ab und wählte vorzugsweise, drei Platten bereitend, einen Vierklang mit dem Papierweiß für die ausgesparten Lichter und z. B. Gelb, Blaugrau und Schwarz; Zitrongelb, Grün und Schwarz; Hellbraun, Dunkelbraun und Schwarz. Die naturferne, willkürliche Farbigekeit, der klassischen Form angemessen, gibt diesen Drucken eine Stellung bei kunstgewerblichen Gegenständen, z. B. Emailplatten. Sie mögen als billiger Ersatz für dekorative Reliefs die Wände geschmückt haben.

Die Franzosen nennen den Farbenholzschnitt im Hinblick auf die italienischen Arbeiten des 16. Jahrhunderts Camayeu-Schnitt — mit einem geistreichen, wenn auch etwas weit hergeholtten Bilde. Die Reliefbearbeitung in Halbedelsteinen (Kameen) und Muscheln legt Schichten, die an Farbe oder Ton verschieden voneinander sind, frei; die Plastik wird durch den Farbenwechsel gesteigert, und so sehen die Holzschnitte wirklich wie Wiedergaben riesiger Kameen aus.

Die schwarze Strichplatte, die in den deutschen Hell-dunkelblättern, der Funktion nach scharf geschieden von der Tonplatte, die Form mit der Schattenzeichnung ausdrückt, während die Tonplatte Farbe und Lichthöhe hinzubringt, verschwindet in der italienischen Übung oft. Es lag in der Konsequenz der Technik, daß man auch mit der dunkelsten Platte Flächen druckte und die Formdar-



Abb. 91. Andrea Andreani nach A. Casolano, B. XII, S. 63, Nr. 22.
Ausschnitt.

stellung mit Schattenflecken auf mehrere Stöcke verteilte, stufte, schichtete. Freilich hat Burgkmair diese Entwicklung schon geahnt.

Die italienischen Persönlichkeiten dieser Kunstgattung sind in den Leistungen schwer auseinanderzuhalten, wenn anders nicht Signaturen helfen. Man tut gut, den Ugo da Carpi nur nach den wenigen bezeichneten Arbeiten zu beurteilen. Mit Stilkritik kommt man hier nicht weit, zumal da die übernommenen Motive stark mitsprechen, und mehr die allgemeine »Schönheit«, die dem Lande und der Periode eigen ist, als das persönliche Wesen des Holzschnittmeisters zum Ausdruck kommt. Wenn der italienische Holzschnitt in Venedig am tiefsten wurzelte und fast alle Meister dieser Technik aus Norditalien stammten, blühte der Farbenholzschnitt am reichsten in Rom, wohin sich Ugo da Carpi gewandt hatte. Der Kunstkreis Raphaels bot die Motive; der Clairobscur-Schnitt wurde ein bequemes Mittel, die klassische Formenwelt der römischen Kunst zu verbreiten.

Keine Persönlichkeit der italienischen Hochrenaissance hat den Farbenholzschnitt so entschieden bestimmt wie Parmigianino, dessen manierter Geschmack mit den fließenden welligen Linien in diese Kunstgattung tief eingedrungen ist. Möglicherweise hat der Maler selbst, wie er radiert hat, auch dem Holzschnitte Teilnahme zugewandt und einige Schüler angeregt, sich damit zu befassen. Jedenfalls sind die beiden Meister, die nächst Ugo da Carpi am erfolgreichsten den Clairobscur-Druck gepflegt haben, Antonio da Trento, genannt Fantuzzi, und Giuseppe Nicolò Vicentino, ganz und gar in Abhängigkeit von Parmigianino. Parmigianinos Kunst bringt es gerade in dieser Gattung, übersetzt in den Helldunkelholzschnitt, zu brillanten und geistreichen Dekorationswirkungen. Die Herabsetzung der Illusionsansprüche, die der Technik eigen ist, steht der Manier gerade dieses Meisters wohl an.

Der aus Mantua stammende, um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert tätige Andrea Andreani tritt als Unternehmer auf. Es gibt viele Helldunkelholzschnitte, zum Teil Werke von riesigem Format, mit seiner Adresse, dabei solche von Ugo da Carpi, dessen Platten er an sich gebracht hat und mit seinem Namen wieder druckt. Die persönliche Leistung des Meisters läßt sich schwer umschreiben, da überall der Verdacht auftaucht, er habe sich fremder Arbeit bedient. Der Farbenholzschnitt entwickelt sich in dem Betriebe Andreanis nicht über die von Ugo erreichte Linie hinaus. Der schwarzen Strichplatte bleibt oft die der Farbigkeit entgegenwirkende Linienschärfe bewahrt.



Abb. 92. Antonio Maria Zanetti nach Raphael. Das Opfer Noahs.
B. XII, S. 186, Nr. 65. Ausschnitt.

Bartolomeo Coriolano vervielfältigt zu Bologna im 17. Jahrhundert vorzugsweise Erfindungen Guido Renis. Im 18. Jahrhundert verliert die Technik an Selbständigkeit und stilbildender Kraft und wird schlechthin ein faksimilierendes, hauptsächlich getönte Zeichnungen wiedergebendes Verfahren. Antonio Maria Zanetti verwendet um die Mitte des 18. Jahrhunderts den Farbenholzschnitt als korrekter und bescheidener Reproduzent.

In den Niederlanden tauchte hier und dort im 17. Jahrhundert der Farbenholzschnitt auf. Namentlich Hendrik Goltzius, der selbstbewußte Meister des Grabstichels, wendet, angeregt durch italienische Vorbilder, der Technik einige Teilnahme zu. Seine Strichplatten zeigen die Formenelemente der virtuos gehandhabten Kupferstichtechnik, anschwellende Linien und Kreuzlagen.

In der tüchtigen Gruppe von reproduzierenden Meistern, die Rubens sich schult zur Ausbreitung seiner Kunst, ist Christoph de Jegher der Einzige, der sich des Holzschnittes bedient. Er fügt gelegentlich eine Tonplatte der Strichplatte hinzu.

In einer Zeit, da der Holzschnitt im allgemeinen der Mißachtung verfallen und aus dem Bereiche der Buchillustration, wo er wahrhaftig legitime Herrscheransprüche hatte, durch die feinere und schärfere Linienkunst des Kupferstiches verdrängt war, fühlte man nur in einem Punkte sein besonderes Vermögen und seine Unersetzlichkeit, nämlich in der leichten, bequemen und direkten Möglichkeit, Flächen zu drucken. War doch die Aquatinta, die dem Tiefdruck die neue Fähigkeit gab, tonige Flächen wiederzugeben, noch nicht erfunden. Man kam im 17. Jahrhundert auf die Idee, Kupferstich und Holzschnitt so zu kombinieren, daß die schwarze Linie radiert, mit Tiefdruck ausgedruckt wird, der Ton aber oder die Töne in mehreren Stufen durch Holzplatten hinzugefügt wurden. Diese etwas bedenkliche Verbindung hat Frederik Bloemaert gewagt in einigen Helldunkelblättern nach Erfindungen seines Vaters Abraham Bloemaert.

Eine Besonderheit des Farbenholzschnittes, die zuerst als Eigentümlichkeit der Technik hingenommen, schließlich aber zum Ausdrucksmittel gesteigert und ausgenutzt wird, ist das materielle Relief, das bei scharfem Druck der Holzplatten in dickes und weiches Papier entsteht. Die im Holzstock erhabenen Stege und Flächen bilden Kanäle und Teiche im Papier, während im Stock vertiefte Lichter im Papier mit leichter Erhöhung erschienen und so lebhafteren Glanz empfangen. Niemand hat das Relief des Holzschnittes so bewußt und kunstvoll verwendet wie der Engländer John Baptist Jackson im 18. Jahrhundert, der namentlich in einigen



Abb. 93. Hendrik Goltzius. Der hl. Franciscus, B. 226 a. Ausschnitt.

Landschaften höchst effektvolle und farbig reiche Blätter geschaffen hat. Er ist so weit gegangen, stellenweise die Form durch »Blinddruck«, also ohne Liniengrenzen oder Farbengegensätze, bloß durch Reliefpressung auszudrücken.

Auf dem Titelblatt der Folge von Reproduktionen werden die nachgebildeten Gemälde bezeichnet als »ligno coelata et coloribus adumbrata« mit einem seltsamen, aber glücklich bezeichnenden Ausdruck. Wirklich sind durch die Farben, also durch die verschiedenen zumeist braunen und grauen Platten, die Lichtstufen hinzugefügt.

Register

I. Die Maler, Zeichner und Holzschneider.

- Aldegrevener**, Heinrich 121.
Altdorfer, Albrecht 81, 101, 103
—105, 217.
Altdorfer, Erhard 105, 106.
Amberger, Christoph 94, 95.
Amman, Jost 157, 158.
Andreae, Hieronymus 81, 101.
Andreani, Andrea 222.
Antonissen, Cornelis 156.
Baldung, Hans 66, 74—75, 122, 217.
Barbari, Jacopo de' 185.
Beck, Leonhard 88, 98, 100.
Beham, Hans Sebald 66, 78—81,
94.
Bernardus (pictor) 174.
Bloemaert, Frederik 224.
Boldrini, Nicolò 195.
Bosch, Hieronymus 149.
Bray, Dirk de 169.
Breu, Georg, 86, 89, 90, 94.
Brosamer, Hans 120.
Burgkmair, Hans 84—88, 91, 94,
95, 97, 98, 101, 215, 216.
Calcar, Johann Stefan von 195.
Cambiaso, Luca 197.
Campagnola, Domenico 195.
Carpi, Ugo da 218—220, 222.
Cock, Jan 149.
Coriolano, Bartolomeo 224.
Cornelisz, Jacob 152—154.
Cornelisz, Pieter 149.
Cousin, Jean 210.
Crabbe, Frans 149.
Cranach, Hans 117, 118.
Cranach, Lucas d. Ältere 86, 110,
118, 215, 216.
Cranach, Lucas d. Jüngere 117.
Deutsch s. Manuel.
Dürer, Albrecht 46, 50—65, 85,
100—102, 218.
Dürer, Hans 66, 101.
Dyg, Hans s. Meister D S.
Faber, Jacob 133, 135, 142.
Fantuzzi s. Trento.
Flötner, Peter 76—78.
Frank, Hans 130.
Frank s. Lützelburger.
Frieß, Hans 130.
Funck, Hans 130.
Goltzius, Hendrik 164, 224.
Gossaert, Jan 148.
Graß, Urs 122, 123, 125—127,
129, 133.
Greche, Domenico dalle 193.
Herbster, Hans 131.
Holbein, Ambrosius 131—133.
Holbein, Hans d. Ält. 131.
Holbein, Hans d. Jüngere 95,
131—143.
Hopfer, Daniel 93, 94.
Huber, Wolfgang 102, 107, 109.
Jackson, John Baptist 224, 226.
Jacobus (Argentoratensis) 186.
Jegher, Christoph de 164—166,
224.
Kallenberg, Jacob 129.
Koeck, Pieter 154—156.
Kölderer, Jörg 100, 101.
Kunst, Pieter Cornelisz 149.
Leinberger, Hans 130.
Lemberger, Georg 106, 120.
Le Sueur 213.
Leu, Hans d. Jüng. 129.
Leyden s. Lucas.
Lievens, Jan 166—169.
Lorch s. Lorichs.
Lorichs, Melchior 160—162.

- Lucas van Leyden 61, 140—152.
Lützelburger, Hans 130, 132, 133,
136, 138, 139.
- Manuel**, Hans Rudolf 129.
Manuel, Nicolaus 129.
Marcanton 189.
Maurer, Christoph 160.
Meister C V 133.
Meister D S 122—126.
Meister G G N 197.
Meister H F 130.
Meister H L 130.
Meister H W G 109.
Meister J B mit dem Vogel 189.
Meister J K 129.
Meister P C 149.
Meister des Hausbuchs 40.
- Negker**, David de 94.
Negker, Jost de 71, 86, 151, 215,
216.
- Oostsaenen** s. Cornelisz.
Ostendorfer, Michael 106, 107.
- Papillon**, Jean Michel 212.
Parmigianino 218, 222.
Pasti, Matteo de' 182.
Pencz, Georg 66, 83.
Perréal, Jean 200.
Pleydenwurf, Wilhelm 42.
- Raimondi** s. Marcanton.
Raphael 218.
Rembrandt 169.
- Reuwich, Erhard 41.
Rubens, P. P. 164—160.
Ruina, Gaspere 197.
- Salomon**, Bernard 211.
Schäufelein, Hans Leonhard 66,
71—74, 87, 98, 102.
Schön, Erhard 66, 67, 98.
Scolari, Giuseppe 197.
Solis, Virgil 157, 158.
Speckle, Veit 140.
Springinklec, Hans 66, 67, 98, 101.
Star, Dirk van s. Vellert.
Stimmer, Tobias 157, 159—160,
218.
Swart, Jan 148.
- Teunissen** s. Antonissen.
Tizian 191—195.
Tory, Geoffroy 208, 210, 211.
Traut, Wolf 66, 69, 101.
Trento, Antonio da 222.
- Uberti**, Lucantonio degli 180.
- Vellert**, Dirk 148.
Vicentino, Giuseppe Nicolò 222.
Vogtherr, Heinrich 130.
- Wechtlin**, Hans 66, 76, 123, 217.
Weiditz, Hans 84, 88, 90—93, 143.
Woensam, Anton (von Worms) 65,
121.
Wolgemut, Michel 42.
- Zanetti**, Antonio Maria 224.

II. Die Drucker und Verleger.

- Amerbach 125, 127.
Antonio, Zuane da Sabio 191.
Apiarius 129.
Arndes, Stephan 47.
- Bämmler** (Bämmmler), Johann 34, 84.
Bebel, Joh. 132.
Bellaert 145.
- Cousteau** 204.
Cratander, Andreas 132.
Curio, Valentin 132.
- Dietz** 106.
- Dinckmut 38.
Drach, Petrus 39.
Dupré, Jean 200, 204.
- Eckert** von Homberg 145.
Egenolph, Christoph 80, 81, 91.
Eysenhut, Johannes 29.
- Feyerabend** 158, 160.
Flach, Martin 75.
Frellon, Jean 130.
Froben 125, 127, 132, 133.
Froben, d. Jüng. 140.

- Froschauer (Froschover) 142, 158.
 Fürter 125.
 Fust 214.
- G**regoriis, Gregorius de 193.
 Grimm 91, 92.
 Grünenberg 117.
 Grüninger, Johann 38, 127, 127, 130.
 Gwariu 160.
- H**ahn, Ulrich 175.
 Hammer, Fritz 69.
 Hering, Michael 162.
 Höltzel, Hieronymus 69.
 Homberg s. Eckert.
 Hupfuff 38.
- J**enson, Nicolas 173.
 Jobin, Bernhard 160.
- K**allenberg, Jacob 129.
 Kerver, Thielman 206.
 Kistler 38.
 Knoblauch 127.
 Knoblochtzer 38.
 Koberger, Anton 41, 56, 67, 208.
 Köbel, J. 129.
 Köpfel, W. 91.
- L**e Rouge, Pierre 200, 204.
 Leu, Gerard 145.
 Lotter, M. 117, 120.
 Luft 121.
- M**anutius, Aldus 182.
 Menard 204.
 Metzker, Hans 78.
 Miller, Hans 87, 91, 94.
 Miscolini, Antonio 179.
 Morgiani, Lorenzo di 176, 180.
- N**adler 86.
 Neumeister, Johann 200.
- Ö**glin 86.
 Os, Gotfried van 146.
 Othmar (Otmar), J. 72, 86.
 Othmar, Silvanus (Sylvan) 87, 89,
 91, 94.
- P**acini, Piero 176.
 Pannartz, Arnold 173.
- Petri, Adam von Langendorf 125,
 127, 132, 135.
 Pfeil, Hans 69.
 Pfister, Albrecht 31.
 Pfortzeim 125.
 Pietersz, Doen 154.
 Pigouchet, Philippe 204.
 Pinder, Ulrich 72.
 Planzmann, Jodocus 33.
- Q**uentel 47, 121.
- R**atdolt, Erhard 35, 85, 89, 90,
 174, 214.
 Rhaw, Georg 117.
 Riesinger, Sixtus 175.
 Rubeis, Laurentius de 187.
- S**chirlentz 117.
 Schöffler 214.
 Schönsperger, Hans d. Ältere 35.
 Schönsperger, Hans d. Jüngere 72,
 86, 89, 91.
 Schott, J. 90, 91, 93.
 Schweinsheim, Conrad von 173.
 Severtsz, Jan 151.
 Sorg, Anton 35.
 Speier, Hans von 173.
 Steiner, Hans 89, 91.
- T**hodesco, Giovanni (de Maganza)
 176, 180.
 Trechsel, Johannes 206.
 Trechsel (Melchior u. Gaspar) 132,
 136, 138.
- V**érard, Antoine 200, 204.
 Vorsterman 149, 151.
 Vostre, Simon 204.
- W**althern, Friedrich 29.
 Wandereisen, Hans 81.
 Weißenburger, Johann 69.
 Winterburger 111.
 Wirsung 91, 92.
 Wolff, Thomas 132, 135, 136.
 Wyßenbach 78.
- Y**senhut, Leonhard 38.
- Z**ainer, Günther 33.
 Zainer, Johannes 37.
 Zanetti 197.

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



A 000 024 408 7

