I.

Anfänge und Frühzeit.

Einleitung.

Von alters her ist das Bild eines der wichtigsten Erziehungsmittel der Menschheit gewesen, liegt doch die Formensprache des Künstlers, die bildliche Darstellung eines Gegenstandes dem Verständnis näher als das geschriebene Wort, und zu einer Zeit, als die Kenntnis der Schriftsprache nur das Eigentum weniger war, musste dem Ungelehrten gegenüber das Bild für das Wort eintreten.

Bild und Wort aber drängten sehr bald nach Vereinigung, und wohl aus dem natürlichen Drange, lange schriftliche Darlegungen zu umgehen, kam der Verfasser eines Schriftwerkes auf den Gedanken, seinem Texte eine erläuternde Zeichnung einzufügen. — Tausende von Jahren aber sind vergangen, seit das geschah, seit die ersten Text-Illustrationen entstanden. Die ältesten bekannten Beispiele sind altägyptische Papyrusrollen, die nicht nur einfarbige, sondern auch schon kolorierte Zeichnungen aufweisen.

Die Ägypter wurden die Lehrmeister der Griechen, unter deren kunstgeübten Händen sehr bald Meisterwerke der Buchmalerei entstanden. Die ältesten illustrierten griechischen Handschriften waren wissenschaftlichen Inhalts, mathematische, astronomische und medizinische Lehrbücher. So hat schon Aristoteles (384—322 v. Chr.) seinem grossen anatomischen Werke erklärende Zeichnungen eingefügt. Dasselbe that der berühmte Mathematiker und Physiker Heron von Alexandria (100 v. Chr.), dessen Textzeichnungen sich fast unverändert durch unzählige Ausgaben und Auflagen seiner Werke fortgepflanzt haben und noch heute bekannt sind.*)

Handelte es sich bei diesen rein wissenschaftlichen Werken lediglich um einfache Umrisszeichnungen, von denen nur die bereits naturalistisch kolorierten Pflanzenbilder der botanischen Werke eine Ausnahme machten, so wurden die Dar-

*) G. Thiele. Die Illustrationen im Altertum. No. 485 und 497 der Vossischen Zeitung 1898.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stellungen reicher und künstlerischer, als man den Homer zu illustrieren begann, was wahrscheinlich schon zur Zeit Alexanders des Grossen geschehen ist. Im ersten Jahrhundert n. Chr. waren illustrierte Homer-Ausgaben bereits sehr verbreitet. Leider ist von diesen ältesten Ausgaben nichts erhalten; das älteste Fragment, einige 50 Blätter stark, stammt aus dem IV. Jahrhundert und befindet sich in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand. Die Darstellungen in dieser Handschrift sind meist mit grosser Genauigkeit ausgeführte figurenreiche Kampfscenen. Gern hätte ich eine dieser interessanten kolorierten Federzeichnungen kopiert, doch konnte ich die Erlaubnis dazu nicht schnell genug erlangen.

In Rom, wo die Reichtümer der ganzen bekannten Welt zusammenströmten, fand die Kunst der Handschriftenmalerei günstigen Boden, und hier waren es besonders die Werke des Virgil, die in zahllosen illustrierten Ausgaben verbreitet waren. Bereits in den letzten Jahrhunderten der Republik, als die Litteratur einen höheren Aufschwung nahm, gehörte es zum guten Ton, Bücher zu sammeln und Bibliotheken anzulegen, für deren Bedürfnisse ein schon sehr wohlorganisierter und ausgebreiteter Buchhandel sorgte, der die Erscheinungen der Litteratur bis in die fernsten Provinzen des Weltreichs verbreitete. Noch heute sind uns einige Namen bedeutender „Bibliopolae" bekannt, wie die des Pomponius Atticus, der Gebrüder Sophius, des Tryphon, des Arectus u. a.

Mit der Ausbreitung des Christentums wird der Darstellungskreis der Buchmalerei ein wesentlich anderer, die alte Heldensage wird von den aufsteigenden Gestalten des Evangeliums und der Legende zurückgedrängt, wenn auch die Klassiker daneben das ganze Mittelalter hindurch noch abgeschrieben werden; die neubekehrten nordischen Völker übernahmen mit der neuen Lehre zugleich die Freude am künstlerischen Schmuck der heiligen Bücher.

Eine Hauptpflegestätte fanden Schriftwerk- und Buchmalerei in den Klöstern; in den stillen Zellen der Mönche entstanden Meisterwerke der Miniaturmalerei, die uns noch heute mit Staunen und Bewunderung erfüllen. Die Kunstgeschichte aber verdankt der Buchmalerei die lückenlose Kenntnis der Entwickelung der Malerei im Mittelalter, die bis über die Karolingerzeit hinaus ohne Beispiele wäre, wenn hier nicht die Miniaturen als Übermittler einträten.

Mit dem Worte „Miniatur" verband das Mittelalter einen ganz andern Begriff, als wir damit zu bezeichnen gewohnt sind. Miniatura stammt von Minium — Mennig, Bleirot —, mit welchem Initialen und Kapitelüberschriften hervorgehoben wurden. Der Schreiber, der das besorgte, hiess „Miniator" und später, als für Mennig der Zinnober — Rubrica — gebräuchlich wurde, „Rubricator".*)

*) Ausführliches über Miniaturen und Buchmalerei des Mittelalters in: B. Bucher, Geschichte der technischen Künste, und Dr. H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

a) Die Anfänge des Formschnittes — Holztafeldrucke.

Nach Beendigung der Kreuzzüge machte sich ein gewaltiger Aufschwung des geistigen Lebens in Deutschland bemerkbar. Künste und Wissenschaften trieben frische Blüten, der Drang nach Unterricht und Bildung wurde allgemeiner, so dass die Thätigkeit der Mönche allein dem Verlangen nach Büchern nicht mehr zu genügen vermochte, und schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts liess der gesteigerte Bedarf eine eigene Schreiberzunft entstehen, die das Abschreiben von Büchern handwerksmässig betrieb.

Eine besondere Klasse dieser Schreiber bildeten die Briefmaler (von brevis — kurz), die sich mit der Abfassung kürzerer Schriftwerke, wie Lehrbücher, Kalender und Andachtsbücher, beschäftigten, ganz besonders aber mit Herstellung von Einzelblättern, mit der Feder gezeichneten und kolorierten Bildern von Heiligen oder Darstellungen aus der heiligen Geschichte, nur mit Unterschrift oder kurzem Text versehen, die der gemeine Mann auf Jahrmärkten und an den Kirchenthüren gern kaufte.

Gesteigertes Bedürfnis und erhöhter Absatz liessen auf Mittel sinnen, schneller und billiger arbeiten zu können.

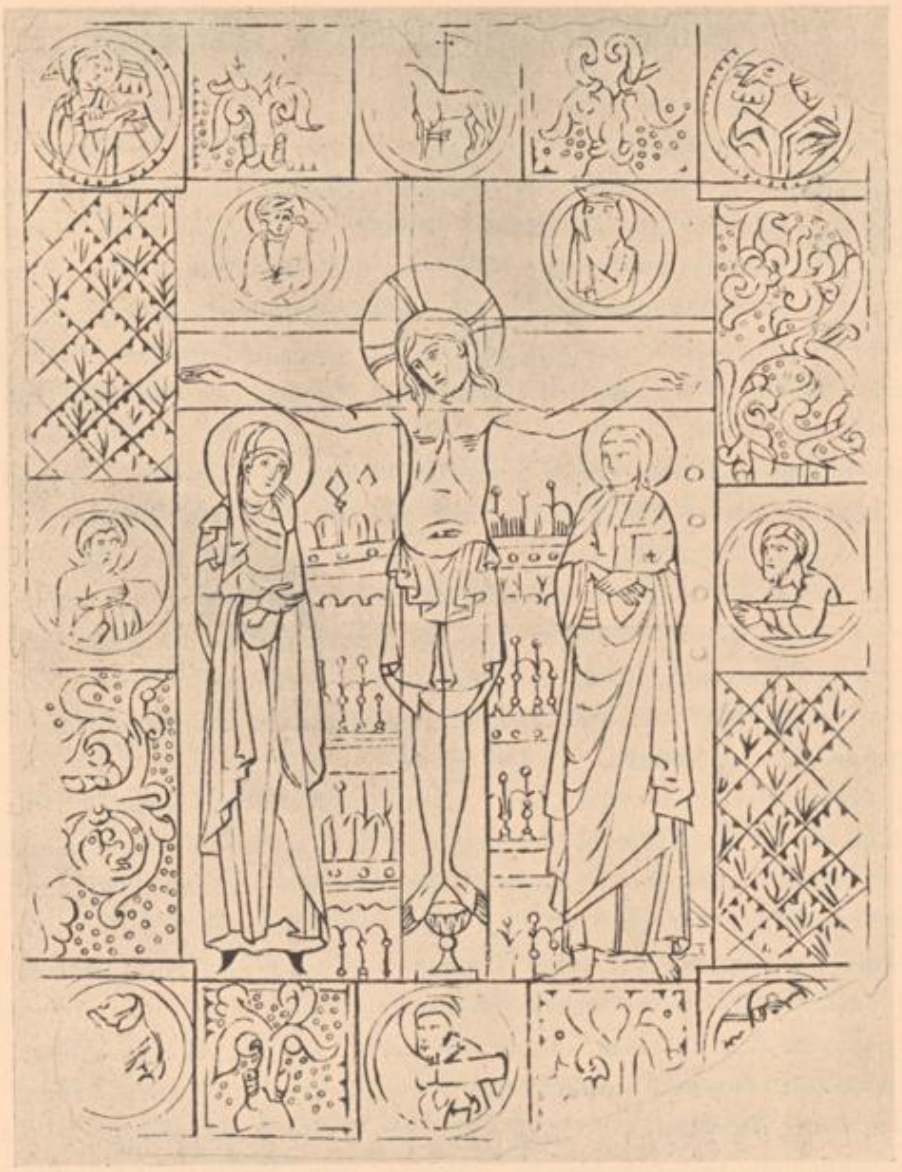
Die Stempelschneidekunst war schon im Altertum bekannt, was die mit Hieroglyphen gezeichneten Ziegel der Ägypter und solche mit dem Legionsstempel versehene, die an Orten, wo römische Lager standen, gefunden werden, beweisen. Diese Trockenstempel, die ein vertieftes Bild der Schriftzeichen abgeben, sind der Anfangspunkt, von dem aus die vervielfältigenden Künste sich entwickelten.

Der nächste Schritt wurde gethan, als man den in Metall geschnittenen Stempel mit Farbe betupfte und abdruckte, was wohl zuerst mit den Monogrammen fürstlicher Personen geschah, die zum Unterzeichnen von Urkunden dienten. Diese Abdrücke mussten zu dem Versuche führen, in gleicher Weise auch andere Zeichnungen in Metall zu schneiden, mit der Absicht, dieselben zum Abdruck zu bringen. Ob diese ersten Metallschnitte bildliche Darstellungen, zum Abdruck auf Pergament oder Papier bestimmt, waren oder Formen für Zeugdruck, ist nicht festzustellen, da beide Anwendungen ziemlich gleichzeitig auftreten. China und Japan sollen den Bilddruck von Platten schon im 10. Jahrhundert gekannt und geübt haben.

Zeugdrucke, deren Entstehungszeit sich sicher bestimmen lässt, sind frühestens Erzeugnisse des 12. Jahrhunderts, und aus gleicher Zeit, spätestens aber aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, stammt der bis jetzt bekannte älteste Bilddruck. Es ist dies ein

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kolorierter Metalldruck auf Pergament, der sich in der berühmten Sammlung von T. O. Weigel in Leipzig befand, Christus am Kreuze darstellend, mit Maria und Johannes zur Seite, während in der Bordüre Evangelisten und Propheten in Medaillons angebracht sind. Eine verkleinerte Nachbildung dieses merkwürdigen und hochinteressanten



1. Metallschnitt 1100—1150. Christus am Kreuze.
Aus: Katalog frühester Erzeugnisse der Druckerkunst der T. O. Weigelschen Sammlung, Leipzig 1872.

Blattes giebt die Abbildung 1. Der Katalog der Weigelschen Sammlung berichtet darüber: „No. 11. Christus am Kreuze. In einem Rahmen. Auf Pergament. (1100—1150.) Verzierung eines Buchdeckels, in Oberdeutschland gefunden. Das Mittelbild und der Rahmen sind gedruckt, die Kreise der Medaillons sind Handzeichnung, die in denselben befindlichen Köpfe gedruckt, die Verzierungen auf dem Grunde des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mittelbildes Handzeichnung, sowie die Punkte neben den Arabesken. Die Hauptfiguren: Christus, Maria, Johannes; die Halbfiguren über dem Kreuze: der rote Mann, die Sonne (sol), die bräunlich gekleidete Frau, der Mond (luna); die Medaillons in den Ecken enthalten die vier Evangelisten; von den vier in der Mitte des Randes befindlichen Bildern ist das obere das Siegeslamm, die anderen sind unklar. Der jugendliche Christus mit dem schmerzlosen Gesichtsausdruck zeigt den frühchristlichen Typus, vermischt jedoch mit den Merkmalen einer späteren Periode; wahrscheinliche Entstehungszeit die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts." Neuere Forscher haben übrigens die Herstellung dieses Blattes durch Druck stark angefochten; ein abschliessendes Urteil lässt sich aus den Kopien aber kaum gewinnen.

Die vielfach wiederholte Ansicht, dass die Fabrikation der Spielkarten den Formschnitt aufgebracht habe, glaubt Bucher verneinen zu müssen, indem er anführt*), „dass die früheste Erwähnung der Spielkarten, die jetzt bekannt ist, sich in einer Notiz in dem Ausgabenbuche des Argentier (Schatzmeisters) Karls VI. von Frankreich, Poupart, vom Jahre 1392 findet: Zahlung an den Maler Jacquemin Gringonneur für drei Spiele Karten in Gold und Farben (die Erwähnung von Karten in älteren Spielverboten ist nachweislich in jedem Falle späterer Zusatz); ferner, dass die ältesten bekannten Spielkarten Handarbeit sind, gedruckte erst aus dem 15. Jahrhundert, mithin in einer Zeit vorkommen, in welcher der Holzschnitt längst auch für andere Zwecke ausgeübt wurde."

Auch dafür, dass der Formschnitt zuerst in den Klöstern geübt wurde, fehlt jeder Beweis, jedenfalls aber zeigen die frühesten Spuren nach Süddeutschland. Die ältesten Holzschnitte, die wir kennen, gehören dem Stil der Zeichnung nach ins 14. Jahrhundert (Passavant**) führt deren eine ganze Reihe an), und ist somit wohl anzunehmen, dass die Erfindung, Zeichnungen in Holz zu schneiden, erst dieser Zeit angehört.

Der älteste datierte Holzschnitt, den wir kennen, stammt aus dem Jahre 1423. Derselbe stellt den heiligen Christoph dar, das Christuskind über ein Wasser tragend. Die Unterschrift lautet:

Christofori faciem die quacumque tueris
Illa nempe die morte mala non morieris
Millesimo c c c c ° x x ° tercio

Das Blatt wurde in der Bibliothek des Klosters Buxheim bei Memmingen gefunden und befindet sich jetzt im Besitz des Lord Spencer. Der Holzschnitt ist tief schwarz gedruckt und koloriert. (Abb. 2.)

Mit der Erfindung des Holzschnitts begann für die Volkslitteratur eine neue Zeit, die ein starker Wissensdrang beseelte. Bilder und Bilderbücher halfen nicht nur die Glaubenslehre des Christentums festigen und verbreiten, sondern dienten auch den weltlichen Wissenschaften und durch die vielverbreiteten Fabelbücher auch der Unterhaltung.

Sehr bald nach Erscheinen der ersten gedruckten Einzelblätter begannen die Briefmaler und Drucker ganze Serien solcher Holzschnitte zu Büchern zu vereinigen,

*) B. Bucher. Geschichte der technischen Künste. S. 363.
**) J. D. Passavant. Le peintre graveur. Leipzig 1860.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

indem man die einzelnen Blätter zusammenklebte und mit Umschlag oder Einband versah. Es sind dies die sogenannten Blockbücher, deren ältestes, die „Apokalypse“, der

2. Der heilige Christoph von 1423.
Aus: B. Bucher, Geschichte der technischen Künste, Stuttgart, W. Spemann.

ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört, von welcher nicht weniger als sechs Auflagen bekannt sind, die zwischen 47—50 Bildblätter in Holzschnitt enthalten. Von diesen Blockbüchern sind heute noch etwa 50 bekannt. Zu den ältesten und wichtigsten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

3. Blatt aus: Ars moriendi.
Katalog der T. O. Weigelschen Sammlung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gehören: der Entkrist (Antichrist) der Albertina, Ars memorandi, Ars moriendi, der Kalender des Johannes von Gmünd, das Zeitglöcklein, der Totentanz, die acht Schalkheiten und vor allen die Armenbibel (Biblia pauperum), die auch später noch lange mit beweglichen Lettern gedruckt wurde. Von den Bildern aus Ars Moriendi und Entkrist geben die Abbildungen 3 und 4 charakteristische Proben. Bei dem Holzschnitt aus „Ars Moriendi" machen sich schon Anfänge von Schraffierung bemerkbar; die Zeichnung ist im Vergleich mit dem heiligen Christoph schon bedeutend besser geworden, besonders gelungen erscheint die Figur des Heiligen links oben, auch der Kopf des Kranken lässt in den Zügen des Gesichts bereits Leid und Schmerz erkennen. Das Blatt stammt gleichfalls aus der Weigelschen Sammlung, und der Katalog derselben berichtet über das Blockbuch, in dem es sich befindet, folgendes: **No. 233.** „*** **Ars Moriendi. Ausgabe A.** Diese Ausgabe darf für die erste noch vorhandene der Ars moriendi gehalten werden, weshalb sie hier als Ausgabe A bezeichnet ist und zugleich unter allen bekannten als die vollendetste gelten muss. Ein anderes vollständiges Exemplar derselben ist bis jetzt nirgends aufgefunden worden. (Vielleicht ist das Exemplar in der Bembroke library zu Wilton House, von dem nur Blatt 1—18 erhalten sind, von derselben Ausgabe?) Diese Ausgabe A hat keine Angabe des Verfassers, des Druckortes und des Jahres, in welchem sie erschienen ist. Der Inhalt des Werkes zerfällt in 13 Seiten Text und 11 Seiten Bilder auf 12 Bogen klein Folio. Seite 6 zeigt das erste Bild, die **Temtacio dyaboli de fide**, Seite 10 das zweite Bild, die **Bona inſpiracio angeli de fide**, Seite 13 das dritte Bild, die **Temptacio dyaboli de deſpacione**, Seite 17 das vierte Bild, die **Bona inſpiratio angli contra deſpationem**, Seite 21 das fünfte Bild, die **Temptacio dyaboli de inpaciencia**, Seite 26 das sechste Bild, die **Bona inſpiracio angeli de paciencia**, Seite 31 das siebente Bild, die **Temptacio dyaboli de vana gloria**, Seite 34 das achte Bild, die Rettung des Kranken vor der **vana gloria**, Seite 38 das neunte Bild, die **Temptacio dyaboli de avaricia**, Seite 42 das zehnte Bild, die **Bona inſpiracio angli contra avariciam**, auf Seite 46 stellt das elfte Bild das Ende des Kranken dar.

Dieses Meisterwerk der Xylographie von wunderbarer Schönheit zeigt in Conception und Ausführung unverkennbar auf Cöln als den Ort seines Ursprungs hin und ist in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen, in die Zeit, wo sich der Einfluss flamländischer Kunst, besonders Roger's van der Weyden, in der Cölnischen Schule geltend machte und vorzüglich der Aufenthalt Petrus Christus in Cöln eine Kunstweise hervorrief, in welcher die Eigentümlichkeit der cölnischen Schule mit der der flamländischen verbunden erscheint. Von dieser Verbindung giebt die hier bezeichnete Ausgabe der Ars Moriendi ein merkwürdiges Beispiel."

Die Briefmaler, welche Holzschneider, Drucker und Verleger in einer Person waren, konnten nach Erfindung des Plattendruckes schon bedeutend billiger arbeiten, da sie die Hauptsache, die Konturzeichnung, durch den Druck gewannen und diesen nur zu kolorieren nötig hatten. Immerhin war die Herstellung dieser ersten Drucke (Inkunabeln) noch mühsam genug, da vor Erfindung der Buchdruckpresse die Abzüge mit der Hand gemacht werden mussten; es sind dies die sogenannten Reiberdrucke.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zum Zweck des Abdrucks wurde die Holzplatte mit Leimfarbe eingeschwärzt, das Papier aufgelegt und mit dem Reiber so lange bearbeitet, bis alle Teile der Zeichnung auf dem Papier erschienen waren.

Die Technik des alten Holzschnitts war ungemein einfach. Als Material diente Birnbaum- oder Apfelbaumholz, das mit langlaufender Faser geschnitten wurde (Langholz). Auf die glattgehobelte und geschliffene Fläche wurde, nachdem dieselbe eine Grundierung erhalten hatte, die Zeichnung aufgetragen, die mit dem Messer derartig ausgeschnitten wurde, dass alle Linien erhaben stehen blieben, indem man das freie Holz wegnahm und austiefte. Diese Technik hat sich bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts erhalten und wird in China und Japan noch heute vorzugsweise angewandt.

Namen von Briefmalern aus dem 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kennen wir nur aus den Zunftbüchern süddeutscher Städte. So lebten, nach Bucher, in Ulm die Formschneider Ulrich 1398, Heinrich, Peter von Erolzheim, Jörg und

4. Aus dem Entkrist der Albertina.

B. Bucher, Geschichte der technischen Künste, Stuttgart, W. Spemann.

Heinrich 1441, Ulrich und Lienhart 1442, Claus, Stoffel, Johann 1447, Wilhelm 1455, Meister Ulrich 1461, Michael, Hans, Conz und Lorenz 1476. In Nördlingen der Briefdrucker Wilhalm Kegeler 1428—52, dann dessen Witwe und Bruder. In Nürnberg 1449 ein Formschneider Hans und ein Vierteljahrhundert später dessen Sohn Junghans, dann Georg Glockendon und Wolfgang Hamer.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kommt es häufiger vor, dass die Formschneider ihren Arbeiten Namen und Jahreszahl beifügen, und hier ist es wieder Ulm, welches voransteht mit den Namen: Hans Schläffer und Schawr 1481, Bastian Ulmer 1478 und Michael Schorpp 1496.

b) Schrotblätter und Teigdrucke.

Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts tritt eine eigenartige Manier des Metallschnitts auf, die hauptsächlich mit eingeschlagenen weissen Punkten verschiedener Grösse arbeitet, die dort, wo es die beabsichtigte Wirkung verlangt, noch mehr oder weniger durchschnitten sind. Einzelne Teile sind mit Weglassung der Punkte ganz in Strichmanier ausgeführt. Diese Durchschneidung, Zerkleinerung der Punkte, hat den Namen geschrotete oder Schrotmanier begründet, hergeleitet von „schroten", zerkleinern. Der Druck geschieht wie bei den Holzschnitten; die erhaben stehen gebliebene Zeichnung wird eingeschwärzt und abgedruckt, während die vertieft eingeschlagenen und eingeschnittenen Stellen weiss erscheinen. Es wurde mit dieser Manier eine sehr kräftige und farbige Wirkung erzielt, die in ihrer Gesamterscheinung dem modernen Tonschnitte ziemlich nahe kommt. Unsere Abbildungen geben zwei sehr schöne und interessante Beispiele. Das Original der nebenstehenden Tafel „Der heilige Hieronymus" befand sich in der bereits oben genannten Sammlung von T. O. Weigel. Die Technik ist hier äusserst geschickt gehandhabt, der Wechsel von Punkten und Strichen so fein durchdacht, dass dies schöne Blatt zu den Meisterwerken seiner Gattung gezählt werden muss.

5. Schrotblatt aus dem „Spiegel", 1489.
Aus: B. Bucher, Geschichte der technischen Künste, Stuttgart, W. Spemann.

Die gleichen Vorzüge besitzt in noch höherem Mafse das kleine Blatt Abb. 5, die Gestalt Christi darstellend, das einem Gebetbuche: „Der Spiegel oft (oder) dat Hautboichelgyn der kirsten mynschen", gedruckt 1489 zu Köln bei Johann Kölhoff von Lübeck, entnommen ist. Mit Punzen ist hier nur

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

St. Hieronymus. Schrotblatt 15. Jahrhundert.

Katalog der T. O. Weigelschen Sammlung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sehr wenig gearbeitet, vorwiegend mit weissen Strichen, wodurch die Aehnlichkeit mit dem modernen Tonschnitt noch auffälliger wird als bei dem heiligen Hieronymus.

Dies kleine Blatt von 1489 dürfte wohl die höchste technische Vollkommenheit bezeichnen, welche die Schrotmanier überhaupt erreicht hat, die gegen Ende des Jahrhunderts schnell verfällt und erlischt. Die spätesten Blätter sind wirr und wirkungslos. Monogramme kommen auf Schrotblättern selten, Namensunterschriften von Künstlern gar nicht vor. Die schönsten und seltensten Schrotblätter, die zumeist koloriert sind, befinden sich in den Sammlungen von Berlin, München, Wien und Paris. Auch das Germanische Museum in Nürnberg besitzt seltene Stücke.

Verschiedentlich hat man geglaubt, die Schrotblätter als Holztafeldrucke ansehen zu müssen, eine Ansicht, die bei näherer Prüfung der Technik, wenigstens den besseren Arbeiten gegenüber, kaum stichhaltig sein dürfte, da es völlig ausgeschlossen erscheint, dass die oft sehr feinen und dichtstehenden Punzenschläge in dem langfaserigen Birnbaumholze möglich gewesen wären, ohne dass die dazwischen stehenden feinen Stege zersplittert wären. Auch die Stichelarbeit hat nichts mit der damaligen Technik des Holzschnitts gemein, sie ist viel feiner und arbeitet mit weissen Linien, während der Holzschnitt die Zeichnung schwarz herausarbeitete.

6. Geisselung Christi.
Kupferstich aus der Passion von 1446.
C. von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, Berlin, Historischer Verlag Baumgärtel

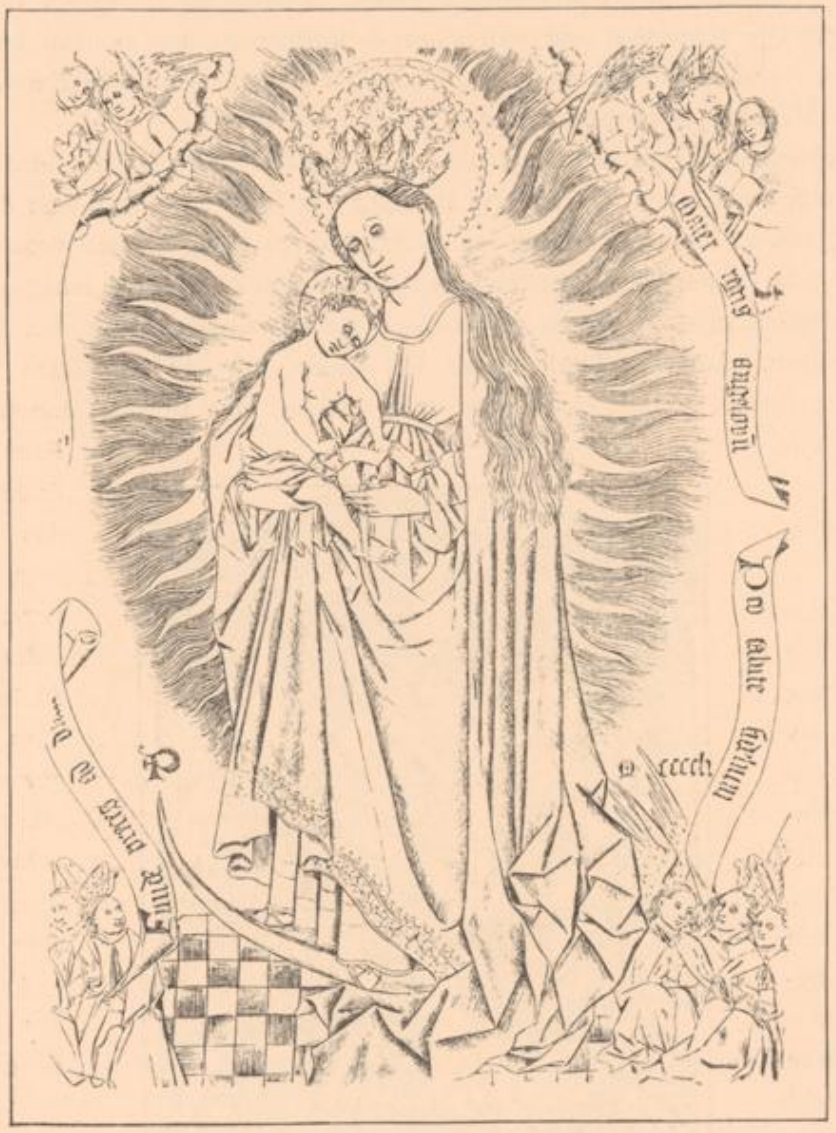
Sind Holztafeln wirklich zur Anwendung gekommen, so kann es sich dabei nur um einfache und grobe Arbeiten handeln. Dass aber ein Versuch zur Benutzung des Holzes für diese Technik gemacht wurde, beweist eine Holztafel in geschroteter Manier, die sich in der Derschauschen Sammlung*) befindet. Aber auch das Vorhandensein dieser Platte vermag schliesslich nichts weiter zu beweisen, als dass der Versuch gemacht wurde, Holztafeln für Schrotmanier zu benutzen; auf eine allgemeine Anwendung des Holzes für diesen Zweck darf daraus nicht geschlossen werden.

Eine weitere Art des Metalldrucks aus der zweiten Hälfte

*) R. Z. Becker, Holzschnitte alter deutscher Meister, in den Originalplatten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau. 3 Bde. Gotha 1808.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des 15. Jahrhunderts sind die sogenannten Teigdrucke, eine Technik, die über das Experiment kaum hinausgekommen sein dürfte und deren Erzeugnisse heute zu den Seltenheiten gehören. Bekannt sind 95 Blatt, die W. L. Schreiber in seinem Werke*) sämtlich aufführt und beschreibt.



7. St. Maria als Himmelskönigin. Kupferstich von 1451.
Katalog der Weigelschen Sammlung.

Die Erzeugnisse des Teigdrucks scheinen ausschliesslich zur Verzierung von Buchdeckeln oder für ähnliche dekorative Zwecke bestimmt gewesen zu sein, wofür die ganze Anordnung der Zeichnungen spricht, wenigstens bei den Blättern, die das

*) W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. Siècle. Berlin 1893, Albert Cohn.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Berliner Kupferstichkabinett besitzt. Es sind dies drei kleine Blätter im Format von $10^1/_2$ zu $7^1/_2$ cm, von denen eins, den heil. Wolfgang darstellend, besonders gut erhalten ist. Nur zwei Farben sind in Anwendung gekommen, der gelbliche Grundton und der

8. St. Maria als Himmelskönigin. Kupferstich 1460—1470.
Katalog der Weigelschen Sammlung.

sehr fein dazu stimmende Aufdruck. Das Mittelfeld zeigt die Figur des Heiligen, im linken Arme ein Kirchenmodell, in der rechten Hand den Bischofsstab tragend, auf reich ornamentiertem Grunde. Eine schön gezeichnete Bordüre aus Pflanzenornamenten bildet den Abschluss. Die aufgepuderte Farbe erscheint stumpf, der gelbliche Grund glänzend.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Das zweite Blatt zeigt eine Madonna mit dem Kinde, in reicher Architektur stehend, auch hier umschliesst eine reiche Bordüre das Mittelfeld. Von den Farben ist fast nichts mehr zu sehen, ausser einem glänzenden Schwarz in der Bordüre und Spuren von Gold am Gewande der Maria. Die Fleischteile sind mit einer weisslichen Farbe bemalt.

Das dritte Blatt ist sehr stark beschädigt, lässt aber die Zeichnung, den gekreuzigten Christus mit Maria und Johannes zur Seite, noch deutlich erkennen. Von Farbe ist nur noch ein schwärzliches Blau festzustellen.

Über die Technik giebt Bucher folgende Auskunft: „Das schwarz oder farbig, manchmal auch mit Spuren der Vergoldung und in schwachem Relief auf Papier erscheinende Bild ist, soweit sich ermitteln lässt, auf diese Weise hergestellt worden: Man bestrich die Metallplatte mit einer Teigmasse derart, dass die Vertiefungen von dieser ausgefüllt wurden, und druckte sie dann auf das mit Farbe überzogene Papier ab; diese Masse war meistens schwarz, doch auch anders gefärbt, die Fleischpartieen wurden mit Weiss aufgemalt, Ornamente vergoldet; auch finden sich Spuren der Anwendung eines metallischen Pulvers."

Diese Erklärung, die auch andere Autoren geben, mag bei flüchtiger Betrachtung wohl glaubhaft scheinen, bleibt aber bei genauer Prüfung nicht stichhaltig; noch weniger aber die Annahme, dass zur Einstäubung der Teigdrucke Wollpulver benutzt sei. Viel eher lässt sich an eine Pressung durch erwärmte Platten glauben und zwar aus folgenden Gründen: Zunächst macht die Grundiermasse an den äusseren Rändern, welche die Zeichnung begrenzen, durchaus nicht den Eindruck, als sei sie durch Abdruck einer tiefgeschnittenen Platte entstanden, denn die Ränder verlaufen flach und erscheinen unter starker Vergrösserung unregelmässig und zackig, die tiefliegenden Partieen der Zeichnung aber machen an ihren Konturen den Eindruck, als habe hier ein Schmelzprozess stattgefunden. Aus diesen Erscheinungen lässt sich wohl schliessen, dass die Grundiermasse vielleicht aus Asphalt oder einer andern dickflüssigen Harzlösung bestand, die man mit dem Pinsel auftrug, trocknen liess und dann mittels der erwärmten, stempelartig geschnittenen Platte die Zeichnung hineindrückte. Für diese Annahme spricht auch der Umstand, dass der gelbliche Grund der vertieften Partieen nicht durch den Auftrag einer Farbe, sondern durch die Reste der geschmolzenen Grundiermasse entstanden zu sein scheint, die auf dem Papiere stehen geblieben sind.

Nachdem so das Relief gewonnen war, liess sich die Färbung oder Vergoldung leicht bewerkstelligen; vielleicht blieb die Masse nach der Pressung noch lange genug klebrig, um das aufgetragene Metall oder Farbenpulver festzuhalten, vielleicht wurden auch die Stellen, an denen das Pulver haften sollte, nochmals mit einem leichten Firnis angelegt.

Selbstredend kann es sich hierbei nicht um eine Behauptung, sondern nur um eine Vermutung handeln, die aber doch eine Möglichkeit für sich hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

c) Der Kupferstich.

Im zweiten Drittel des für die Entwicklungsgeschichte der vervielfältigenden Künste so hochwichtigen 15. Jahrhunderts tritt neben dem Holzschnitt auch der Kupferstich in Erscheinung, dessen erste Spuren, soweit bekannt, bis 1446 zurückreichen.

Der Kupferstich unterscheidet sich vom Holzschnitt technisch dadurch, dass bei ersterem mit vertieften Linien gearbeitet wird, während, wie schon oben gesagt, der Holzschneider die Zeichnung erhaben herausarbeitet. Beim Kupferstich wird die Farbe in die mehr oder minder tief geschnittenen Linien eingerieben und durch den Druck der Presse herausgeholt. Aus diesem Grunde muss das Papier beim Kupferdruck weich und feucht und auch die Unterlage weich und nachgiebig sein, während der Druck des Holzschnitts eine feste Unterlage erfordert.

Ort und Zeit der Erfindung des Kupferstichs liegen gleichfalls im Dunkel, doch dürfte seine Geburtsstätte höchst wahrscheinlich in der Werkstatt der Goldschmiede zu suchen sein und die Nielloarbeit den Ausgangspunkt der Erfindung bilden.

Unter Niello sind in Metall eingravierte Zeichnungen zu verstehen, die mit einer schwarzen Schmelzmasse ausgefüllt wurden, um sie deutlicher hervortreten zu lassen, auf welche Weise man im Mittelalter alle möglichen Gefässe und Geräte aus edlem und unedlem Metalle, für Haus und Kirchenbedarf verzierte.

Die Gewohnheit, von diesen Arbeiten Probeabdrücke zu nehmen, um die Wirkung der Zeichnung zu sehen und wenn nötig Änderungen vornehmen zu können, bevor die Niellomasse eingeschmolzen wurde, hat aller Wahrscheinlichkeit nach zur Erfindung des Kupferstichs geführt, da es nahe lag, nun auch Platten zu gravieren, die von vornherein für den Abdruck auf Papier bestimmt waren.

Die erste Anregung soll nach Henri Delaborde der Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra gegeben haben, der um 1452 eine für das Battisterio in Florenz bestimmte Kusstafel (Pax), auf die er eine Krönung der Maria eingraviert hatte, auf Papier abdruckte. Diese Annahme wird aber dadurch widerlegt, dass deutsche Kupferstiche von früher als 1452 bekannt sind.

Die Verwandtschaft des Kupferstichs mit der Goldschmiedekunst liegt schon in den Werkzeugen der ältesten Stecher begründet, die sich der Stichel und Punzen der Goldschmiede bedienten, wozu noch die Graviernadel (sogenannte kalte Nadel) zur Ausführung feiner Strichlagen, Polierstahl und Schabeisen kamen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Stiche der frühesten Zeit sind gleich den Holzschnitten auf Kolorierung berechnet, zeigen daher neben einer kräftigen Umrisszeichnung nur wenig weitere Ausführung, die sich erst später entwickelt, nachdem die Bemalung aufhört. Der Farbenkreis ist auch hier ein sehr beschränkter, roter und grüner Lack, Braun und Fleischfarbe kommen am häufigsten, Blau seltener vor.

Der älteste datierte Kupferstich, die Geisselung Christi darstellend (Abb. 6), trägt die Jahreszahl 1446, er gehört zu einer Passionsfolge von sieben Blatt, die sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet und zweifellos deutschen Ursprungs ist. Es ist das einzige bekannte Exemplar dieser Serie, deren hohe kunstgeschichtliche Bedeutung in der Datierung liegt, durch welche die Behauptung Delabordes gründlich widerlegt wird.

9 u. 10. 2 Blätter aus einer Passion 1470—1480. Kupferstich von Meister Johann von Köln in Zwolle.
Kataleg der Weigelschen Sammlung.

Der nächstälteste deutsche Stich, eine Madonna mit dem Christuskinde auf der Mondsichel stehend darstellend (Abb. 7), trägt ein P als Künstlerzeichen und die Jahreszahl 1451. Das Blatt befand sich vordem in der mehrfach genannten Weigelschen Sammlung, deren Katalog es aufführt unter No. 406 „Maria als Himmelskönigin". Vom Meister P 1451 und als ausserordentlich kostbares Blatt bezeichnet. Bei der Versteigerung der Sammlung erzielte dasselbe den enormen Preis von 3950 Thaler. Passavant urteilt über das Blatt folgendermassen: „Dem Stil und der Komposition nach dürfte der Meister der oberdeutschen Schule angehören, was auch durch das Kolorit bestätigt wird, zu dem roter und grüner Lack verwandt ist, wie es auch die Holzschnitte der rheinischen Schule aufweisen. Die Komposition besitzt Würde und Anmut, die Zeichnung des Kindes lässt eine aufmerksame Naturbeobachtung erkennen, ebenso die schön geformten Hände der Jungfrau. Der von den Schultern herniederwallende Mantel zeigt einen schönen Faltenwurf, der in grossartigen Massen angeordnet ist. Der Strich ist

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

fest, die leichten Schatten der Falten sind in feinen Kreuzlagen angegeben, Köpfe und Fleischteile nur in Umrissen dargestellt."

Ganz anders äussert sich C. von Lützow*) über das berühmte Blatt. Derselbe bezeichnet den Stecher, von dem etwa 60 Blatt bekannt sind, als den Meister mit den

11. Kreuzigung Christi. Nach dem Kupferstiche von M. Schongauer.
Kunsthistorische Bilderbogen, E. A. Seemann, Leipzig.

Bandrollen und erklärt den Meister P von 1451, hinter dem man lange eine bedeutende Persönlichkeit vermutete, für apokryph und die Inschrift für gefälscht. Seiner Meinung nach, für die er Beweise anführt, ist der Meister nur ein handwerksmässiger Stecher und unbedeutender Kopist. Diese Auffassung dürfte die richtige sein, denn von

*) C. von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, Berlin, Historischer Verlag Baumgärtel.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schönheit kann bei diesem Blatte weder in künstlerischer, noch in technischer Hinsicht die Rede sein. Die Jahreszahl dürfte jedoch ungefähr richtig sein.

Künstlerisch weit höher steht eine Madonna in halber Figur (Abb. 8), welche gleichfalls aus der Weigelschen Sammlung stammt und sich jetzt im Besitz von Edmund Rothschild in Paris befindet. Der Meister ist unbekannt, dürfte aber der niederrheinischen, wahrscheinlich der kölnischen Schule angehören. Der Kopf der reich gekleideten Madonna, die das Kind voller Zärtlichkeit an sich drückt, ist von grosser Anmut. Das Kind hält einen Rosenkranz in den Händen, ein zweiter grösserer umschliesst das ganze Bild; die Halbfigur wird in ihrem unteren Teile von einer Mondsichel eingefasst. Als Zeit der Entstehung giebt der Katalog 1460—1470 an.

Aus fast gleicher Zeit stammt eine Passionsfolge von 50 Blatt, die ebenfalls der Weigelschen Sammlung angehörte, als deren Stecher der Katalog den Meister Johann von Köln in Zwolle bezeichnet. (Abb. 9 und 10.) Die Technik sowohl, als auch die Zeichnung sind hier schon bedeutend vorgeschritten, die Kompositionen geschlossener, Faltenwurf und Haltung fliessender und freier, so dass sich die Empfindung aufdrängt, als wäre dieser Meister Johann schon der Vorläufer und Verkünder einer neuen Zeit, die Albrecht Dürer bringen sollte.

Zu diesen Vorläufern gehört auch Martin Schongauer, der um 1450 in Kolmar geboren wurde. Sein Vater war ein geschickter Goldschmied, in dessen Werkstatt der junge Martin seine Künstlerlaufbahn begann, ein Beweis dafür, dass der alte Zusammenhang zwischen Goldschmiedekunst und Kupferstich noch fortwirkte. Schongauer steht noch ganz im Banne zünftiger Überlieferung und unter dem Einflusse der flandrischen Schule, von dem er sich erst im letzten Viertel seines Lebens freimacht, dann aber zu hoher Meisterschaft und Selbständigkeit heranreift, die sich in jener sanften Anmut und tiefen Innigkeit seiner Gestalten offenbaren, die das ausklingende Mittelalter charakterisieren. Das Blatt „Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes“ (Abb. 11) gehört der mittleren Periode des Meisters an. Die Technik des Stiches bildete Schongauer, der auch als Maler Bedeutendes leistete, zu bis dahin unbekannter Vollendung aus. Leider machte ein früher Tod seinem Schaffen ein Ende; er soll nur 41 Jahre alt geworden sein.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

II.

Die Illustration von Erfindung der Buchdruckerkunst bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Das vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sollte der Welt eine Erfindung schenken, die einen der grössten Siege deutschen Geistes bedeutet. Um diese Zeit, wahrscheinlich zwischen 1436 und 1440, erfand Johann Gensfleisch, genannt Gutenberg, den Druck mit beweglichen Lettern und zugleich die Buchdruckpresse. In der ersten Offizin des Erfinders, die sich zu Mainz befand, und die mehrere Jahre hindurch auch die einzige blieb, wurde 1450 der Druck der Biblia latina vulgata begonnen, der in zwei Kolumnen gedruckten 36zeiligen Bibel, des ersten Buches der Welt, das mit beweglichen Lettern gedruckt wurde. Auf diese 36zeilige folgte 1453—56 die 42zeilige Bibel, die mit kleineren Typen und roten Auszeichnungsschriften gedruckt war; beide aber müssen als vollendete Druckleistungen bezeichnet werden, deren Typen wegen ihrer Klarheit und Schönheit noch heute mustergiltig sind. Es ist hier nicht der Ort, auf die Schicksale des Erfinders und seiner neuen Kunst näher einzugehen, die sich bald über Deutschland verbreitete und durch deutsche Drucker nach dem Auslande gebracht wurde. Nach Strassburg kam die neue Erfindung bereits vor 1460, nach Bamberg vor 1461, dann folgten Köln 1462, Augsburg 1468, Basel, Ulm und Nürnberg 1473, Wien 1482.

An der Verbreitung im Auslande sollen die deutschen Juden wesentlichen Anteil haben, durch sie soll die Buchdruckerkunst nach Portugal, Spanien, Italien und sogar nach Konstantinopel schon am Ausgange des 15. Jahrhunderts gekommen sein. Vorzüglich war es der Druck hebräischer Bücher, den sie dort betrieben; ein Beispiel dieser frühesten hebräischen Drucke giebt die Abbildung 12, welche einem Fabelbuche, „Maschal Ha-Kadmoni“ von Isak ibn Sohula entnommen ist, das aus dem Jahre 1490 stammen soll.

Unter den Verbreitern der Druckerkunst nimmt zunächst der Briefmaler und Buchdrucker Meister Albrecht Pfister von Bamberg unser Interesse in Anspruch, da er es war, der zuerst den Holzschnitt mit den beweglichen Lettern in Verbindung brachte. Vier solcher Bücher, die aus der Pfisterschen Werkstatt stammen, sind uns noch heute bekannt. Das älteste derselben ist das Fabelbuch von Ulrich Boner

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Der Edelstein“, welches die Jahreszahl 1461 trägt und 80 Fabeln enthält, deren jede durch einen kolorierten Holzschnitt illustriert wird. Das einzige noch vorhandene Exemplar besitzt die Bibliothek in Wolfenbüttel. Unserer Abbildung No. 13 liegt eine direkte photographische Aufnahme nach dem Originale zu Grunde. Hierauf folgt „Das Buch der vier Historien“ (Joseph, Daniel, Judith und Esther) mit 61 Holzschnitten, gedruckt 1462, dann „Die Armenbibel“ in lateinischer und deutscher Ausgabe, wahrscheinlich aus demselben Jahre stammend, mit 170 Holzschnitten, und endlich „Klagen gegen den Tod“, 24 Blätter mit 5 Holzschnitten, von dem Paris und Wolfenbüttel je ein Exemplar besitzen.

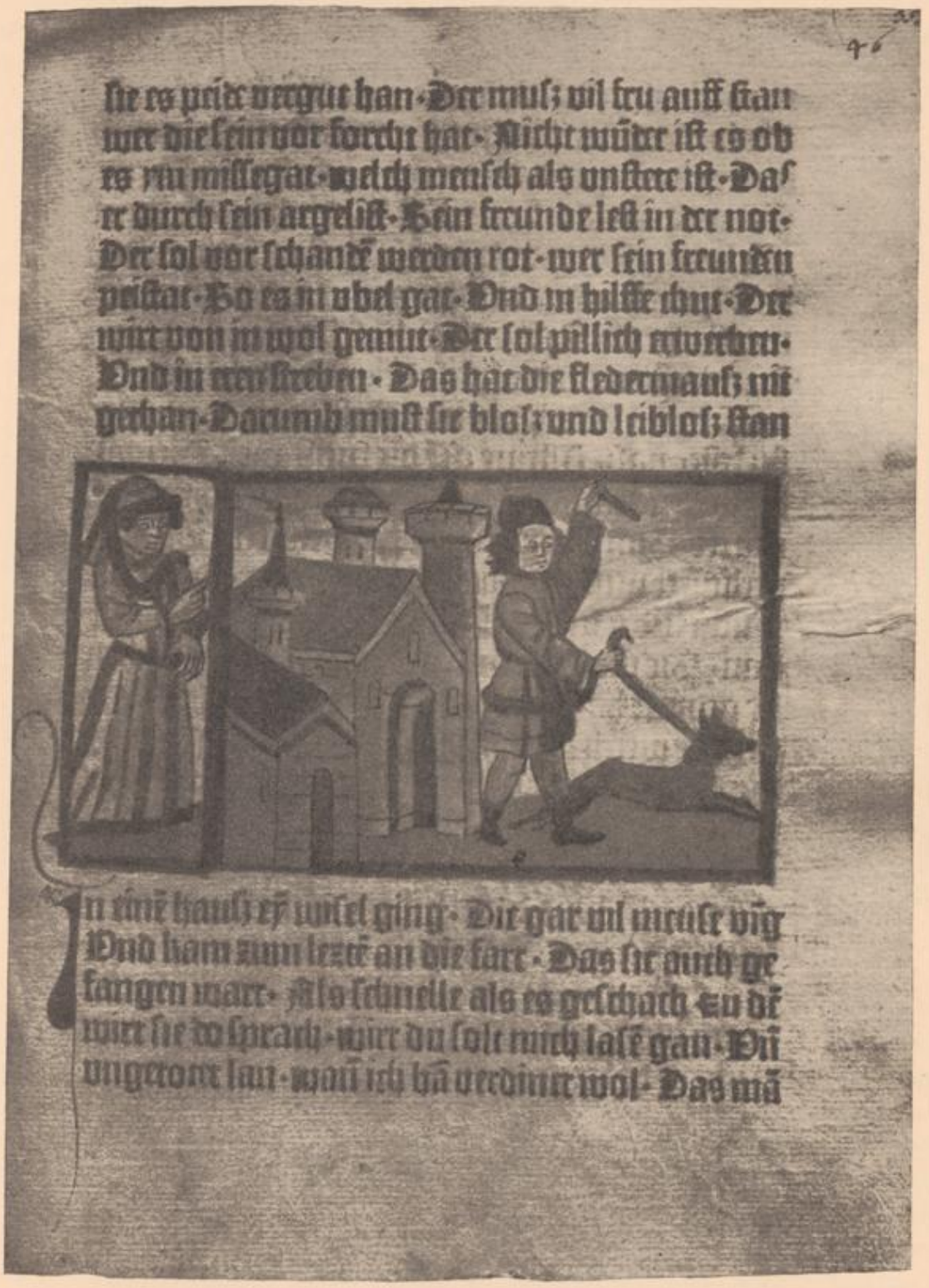
Pfister, der wie gesagt, ursprünglich Briefdrucker und wahrscheinlich auch Formschneider war, dürfte ein Schüler und Gehilfe Gutenbergs gewesen sein, der von Mainz fortzog, als Gutenberg 1455 durch Fust aus seinem Eigentum verdrängt wurde und bei seinem Fortgange vielleicht einen Teil der Typen von Gutenberg käuflich erwarb, mit denen er in Bamberg seine eigene Druckerei begründete. Diese Annahme wird um so wahrscheinlicher, wenn man die Pfisterschen Typen mit denen der 36 zeiligen Bibel Gutenbergs vergleicht, die in Schnitt und Grösse vollkommen übereinstimmen.

Die Holzschnitte in den Pfisterschen Werken sind durchweg handwerksmässige Leistungen, einfache Umrisszeichnungen ohne Schraffierung, die auf Kolorierung berechnet waren. Den gleichen primitiven Charakter zeigen auch die Holzschnitte der ältesten Augsburger Drucke, so z. B. die der im Jahre 1470 gedruckten ersten (Pflanzmannschen) deutschen Bilderbibel. „Sie ist mit 55 je eine Kolumne einnehmenden,

12. Aus dem hebräischen Fabelbuche „Maschal Ha-Kadmoni“ des Isak ibn Sohula (Brescia 1490?).

Aus: Ad. Kohut, Geschichte der deutschen Juden, Berlin, Deutscher Verlag (Ges. m. b. H.).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



sie es pide vergut han · Der muſz vil fru auff ſtan
wer die ſein vor forcht hat · Nicht wūder iſt es ob
es nu millegat · welch menſch als vnſtere iſt · Daſ
er durch ſein argeliſt · Kein freunde leſt in der not ·
Der ſol vor ſchande werden rot · wer ſein freunden
peiſtat · So es in vbel gat · Vnd in hilffe thut · Der
wirt von in wol gemut · Der ſol pillich erwerben ·
Vnd in ere ſtreben · Das hat die fledermauſz mit
gethan · Darumb muſt ſie bloſz vnd leibloſz ſtan

In ein haus ey wiſel ging · Die gar vil meuſe vīg
Vnd kam zum lezē an die farr · Das ſie auch ge
fangen warr · Als ſchnelle als es geſchach Zu dē
wirr ſie do ſprach · wirr du ſolt mich laſē gan · Dū
vngerorr lan · wan ich hā verdinnt wol · Das mā

13. Aus Ulrich Boners „Edelstein“.
Bamberg 1461.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gewöhnlich 105 mm hohen und 80 mm breiten, dem ersten Kapitel jeden Buches vorgesetzten Holzschnitten versehen. Die Figuren sind nur in Umrissen dargestellt, alle darauf berechnet, illuminiert zu werden. Geschichtliche Ereignisse sind gar nicht illustriert." *)

Die Erscheinungen der nächsten zehn Jahre lassen in künstlerischer Beziehung nur geringe Fortschritte erkennen, aber der Stoffkreis beginnt sich mächtig zu erweitern, bis der Druck der Cölnischen Bibel um 1480 durch den dortigen Drucker Heinrich Quentel einen mächtigen Aufschwung der Illustrationskunst erkennen lässt.

Diese zwei Bände umfassende Bibel, welche in zwei wenig abweichenden Ausgaben erschienen ist, enthält 125 Illustrationen, von denen 94 dem alten, 31 dem neuen

14. Joseph wird von seinen Brüdern verkauft.
Aus einer niederdeutschen Bilderbibel. Lübeck 1494.

Testamente angehören, von den letzteren ist jedoch eine neunmal abgedruckt. Hier treten uns schon Bilder entgegen, welche die Vorgänge wirklich schildern, und die der unbekannte, wahrscheinlich niederrheinische Meister in der Vorrede als Nachbildungen der Gemälde bezeichnet, „wie sie von alters her in Kirchen und Klöstern gemalt stehen („soe sy van oldes ouck ende capittulen kerken ende cloestern gemaelt staen"). Die Holzschnitte sind technisch ungleichwertig, woraus zu schliessen ist, dass verschiedene Hände an ihnen thätig gewesen sind."

Dieselben Holzstöcke benutzte Anton Koburger in Nürnberg zu seiner Bibelausgabe von 1483, nur sind hier die Randverzierungen weggelassen und von den 31 Bildern zum neuen Testament nicht mehr als 12 zur Verwendung gekommen.

*) Richard Muther, Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München 1883.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Von den illustrierten Bibeln des 15. Jahrhunderts soll noch die 1494 bei Stephan Arndes in Lübeck erschienene niederdeutsche Ausgabe angeführt werden, deren Holzschnitte ebenfalls ungleichwertig sind, aber doch durchschnittlich auf der Höhe der Zeit stehen und vielfach eine scharfe Charakteristik zeigen, wovon Abb. 14 ein Beispiel giebt.

Aus der grossen Zahl der Bücher weltlichen Inhalts, die nun rasch hintereinander erschienen, verdient Ulrich von Reichenthals „Beschreibung des Konzils von Kostnitz", die 1483 bei Anton Sorg in Augsburg erschien, ganz besonders hervorgehoben zu werden, da hier zuerst die bildliche Darstellung wirklicher Begebenheiten auftritt und zwar in sehr lebendiger und anschaulicher Weise. Ausserdem enthält das hochinteressante Druckwerk die Wappen sämtlicher Teilnehmer am Konzil und ist somit das erste gedruckte Wappenbuch. Die Vorlagen für die Illustrationen dieses Werkes gaben die Bilder der Originalhandschrift des Verfassers, die zur Zeit des Konzils entstanden ist. Wie bei den vorgenannten Werken ist auch hier nur der Drucker genannt, die Künstler sind unbekannt, ebenso wie der Meister, der die Illustrationen zu Sebastian Brants „Narrenschiff" (Basel 1494) zeichnete, sich noch nicht hat ermitteln lassen. Abb. 15 ist diesem trefflich illustrierten Werke entnommen.

15. Der Kindernarr.
Aus Sebastian Brants „Narrenschiff", Basel 1494.
B. Bucher, Geschichte der technischen Künste, Stuttgart, W. Spemann.

Waren bisher Zeichner, Formschneider und meist auch Buchdrucker in einer Person vereinigt, so vollzieht sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Trennung zwischen Kunst und Handwerk. Die Maler beginnen für den Holzschnitt zu zeichnen, dessen Ausführung nun aber in andern Händen liegt. Künstler, die ihre Zeichnungen selbst schnitten, mag es jedoch als Ausnahmen noch bis in das 16. Jahrhundert hinein gegeben haben.

Auch auf Buchdruck und Buchhandel erstreckt sich allmählich diese Teilung der Arbeit. Die grossen Verleger sind nicht mehr imstande, ihre Verlagswerke

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

selbst zu drucken, sie beginnen allmählich fremde Offizinen mit deren Herstellung zu beschäftigen, sie geben den Künstlern ihre Aufträge und lassen die Zeichnungen von den Formschneidern ausführen. Nun erst, nach Abstreifung des Handwerksmässigen, konnte sich die Illustrationskunst frei und gross entwickeln.

Der erste Illustrator, der in einem deutschen Druckwerke genannt und ausdrücklich als Maler bezeichnet wird, ist Meister Erhart Rewich (Rewyk) von Utrecht, der mit Bernhard von Breidenbach 1483 eine Wallfahrt ins gelobte Land unternahm und dessen berühmte Reisebeschreibung illustrierte, die 1486 zu Mainz im Drucke erschien. Das Buch enthält sieben Städtebilder und Landschaften von beträchtlicher Grösse, die Vedute von Venedig z. B. ist 161 cm lang. Daneben eine Anzahl von Charakterfiguren aus dem Morgenlande, die zum Teil vorzüglich gezeichnet, aber im Holzschnitt sehr ungleichwertig sind. Die Städtebilder sind mit ausserordentlicher Genauigkeit gezeichnet, so dass auf dem Bilde von Venedig noch heute die Paläste und Brücken erkennbar sind.

Der nächste schon viel bekanntere Name, auf den wir stossen, ist Michael Wolgemut, der Nürnberger Maler (1434—1519), in dessen Werkstatt Albrecht Dürer seine Laufbahn begann.

Wolgemut ist an zwei grossen Werken, die Anton Koburger 1491 und 1493 in Nürnberg erscheinen liess, als Zeichner hervorragend beteiligt; denn ganz allein dürfte er die 91 grossen Tafeln zu dem ersterschienenen „Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit“ kaum gezeichnet haben, dazu ist der Wert der Zeichnungen zu ungleich. Auch war der Meister neben eigener künstlerischer Thätigkeit „Unternehmer“, der eine grosse Werkstatt hielt und zahlreiche Hilfskräfte beschäftigte.

16. Verbrennung von Ketzern und Juden.
Aus Hartmann Schedels Weltchronik.
Ad. Kohut, Geschichte der deutschen Juden. Berlin, Deutscher Verlag (Ges. m. b. H.).

Eins der schönsten Blätter aus dem Schatzbehalter giebt unsere Tafel „Glorification Christi“ in verkleinerter Nachbildung wieder.

Das zweite Werk, welches Wolgemut in Gemeinschaft mit seinem Stiefsohne, dem Maler Wilhelm Pleydenwurff illustrierte,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Hartmann Schedels „Weltchronik“, ist noch bei weitem umfangreicher als der Schatzbehalter; mehr als zweitausend Holzschnitte waren dazu nöthig, die binnen zwei Jahren entstanden sind. Kurz nach einander erschienen erst die lateinische und dann die deutsche Ausgabe. Die erste Ausgabe in lateinischer Sprache, „Liber cronicarum“ benannt, erschien 1493, ein Jahr später folgte eine deutsche Übersetzung unter dem Titel: „Das Buch der Chroniken und Geschichten von Anbeginn der Welt bis auf unsere Zeit“.

17. Stadtansicht aus Hartmann Schedels Weltchronik.

Zeichnungen und Holzschnitte stehen hier schon auf bedeutend höherer Stufe als im Schatzbehalter, wenn sie auch unter sich ebenfalls ungleich im Werte sind. So stehen die Bildnisse und figürlichen Darstellungen im Durchschnitt bedeutend höher als die Städtebilder und Landschaften, und man wird daher wohl annehmen dürfen, dass die Thätigkeit Wolgemuts sich hauptsächlich auf erstere erstreckte, während Pleydenwurff die letzteren ausführte und bearbeitete.

Die Masse der Bilder setzt sich zusammen aus biblischen und historischen Kompositionen, Bildnissen berühmter Personen, Städteansichten und Landschaften.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der ganze Stoff ist nach sieben Weltaltern geordnet und eingeteilt. Mit der Bezeichnung von Bildnissen und Städten ist ziemlich zwanglos verfahren, ausser gegen dreissig einigermassen authentisch scheinenden Veduten sind die anderen eitel Phantasiegebilde und Wiederholungen; so erscheint die Stadtansicht Abb. 17 zuerst mit der Bezeichnung Pisa, dann aber auch als Verona, Tolosa und Ravenna. Mit den Bildnissen geht es ebenso. Der Ansicht von Venedig liegt augenscheinlich die Zeichnung aus dem obenerwähnten Reisewerk Bernhard von Breidenbachs zu Grunde, ist aber lange nicht so gut ausgeführt wie diese. Man benutzte eben das Erreichbare und half sich, so gut es ging; Künstler und Publikum waren noch naiv genug, dergleichen zu bieten und gläubig hinzunehmen. Von den kleineren historischen Darstellungen giebt Abb. 16 ein Beispiel.

Das Erscheinen der Weltchronik war eine gewaltige künstlerische That, die das grösste Aufsehen erregte, und zu der zwei Nürnberger Patrizier, Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister, die Mittel grossmütig zur Verfügung gestellt hatten, um die überreiche Ausstattung mit Holzschnitten zu ermöglichen. Die Exemplare wurden teils koloriert, teils „roh" verkauft, d. h. so wie die Presse sie lieferte. Wir dürfen in diesem Werke den Vorläufer einer neuen Kunstepoche erblicken, die sich vorbereitete und im Werden begriffen war, bis das Auftreten Albrecht Dürers die Erfüllung brachte. —

A. Dürer. Aus dem Gebetbuche Maximilians I.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

M. Wolgemut: Glorification Christi.

Aus: B. Bucher, Geschichte der technischen Küuste, Stuttgart, W. Spemann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

III.

Die Blütezeit im sechzehnten Jahrhundert.

a) Albrecht Dürer.

Als das neue Jahrhundert begann, stand Albrecht Dürer bereits in der Blüte seiner Jahre. Er war der zweite Sohn des im Jahre 1455 in Nürnberg eingewanderten Goldschmieds Dürer, eines geschickten, fleissigen Mannes, der aber sein Leben lang schwer genug zu kämpfen hatte, seine grosse Familie — er hatte achtzehn Kinder — durchzubringen. Das dritte Kind dieser reichgesegneten Ehe wurde am 21. Mai 1471 geboren und gleich dem Vater auf den Namen Albrecht getauft. Der vor ihm geborene Sohn und die Schwester sind wahrscheinlich schon im zarten Kindesalter gestorben, sodass auf dem nunmehr ältesten der Geschwister die Hoffnungen des Vaters ruhten, der ihm seines Fleisses und seiner Anstelligkeit wegen eine bessere Erziehung zu teil werden liess. Dürer selbst erzählt: „Und sonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen; da er sah, dass ich fleissig in der Übung zu lernen war; darum liess mich mein Vater in die Schule gehen, und da ich Schreiben und Lesen gelernt, nahm er mich wieder aus der Schule und lehrte mir das Goldschmiedwerk.“*) Er war etwa dreizehn Jahre alt, als der Vater ihn aus der Schule nahm, und viel kann er dort nicht gelernt haben, aber es war doch ein Grund gelegt, auf dem der begabte und eifrige Knabe weiter baute, der doch schon so viel Latein verstand, dass er noch in der Jugend den Vitruv lesen konnte.

*) M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig, E. A. Seemann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In des Vaters Werkstatt hat der junge Albrecht zwei Jahre gearbeitet, den Kupferstich geübt und nebenbei fleissig gezeichnet. Seine nachweisbar früheste Arbeit ist ein Selbstbildnis des dreizehnjährigen Knaben (in der Albertina in Wien), welches die eigenhändige Unterschrift trägt: „Das hab ich aus dem Spiegel nach mir selbst konterfeit im 1484. Jahr, da ich noch ein Kind war. Albrecht Dürer." Das bis zum Gürtel reichende Bildnis ist mit Silberstift auf grundiertes Papier gezeichnet, mit einer für ein so jugendliches Alter erstaunlichen Festigkeit und Freiheit.

So viel Talent sich auch hier bereits offenbarte, der strenge Vater scheint diesen Nebenarbeiten, die wohl zumeist heimlich betrieben wurden, nicht besonders grosses Wohlgefallen entgegengebracht zu haben; ein Zeugnis bestätigt diese Annahme. Im Britischen Museum befindet sich die Skizze einer Frau, die einen Falken auf der Hand trägt, in einer burgundischen Haube mit herabhängendem Schleier, auf gerötetem Papier leicht mit Kreide ausgeführt. Dabei steht, offenbar von der Hand eines ehemaligen Gespielen des kleinen Goldschmiedlehrlings, die Inschrift: „Das ist auch alt, hat mir Albrecht Dürer gemacht, ehe er zum Maler kam in des Wolgemuts Haus, auf dem oberen Boden in dem hinterem Haus im Beisein Conrat Lomeyer's seligem." *)

Auf den Boden also, in Ecken und Winkeln mussten sich die Anfänge der Kunst verstecken, die das Entzücken der ganzen gebildeten Welt werden sollten.

Bald wurde dem Knaben, der den Künstlerberuf in sich fühlte, die väterliche Werkstatt zu enge, er wollte Maler werden, doch wird es lange genug gedauert haben, bis der Vater seine Zustimmung gab. Zwei Jahre hat er am Arbeitstisch des Goldschmieds zugebracht, ehe der Vater ihn losgab. Dürer selbst berichtet darüber: „Da ich nun säuberlich arbeiten konnte, trug mich meine Lust mehr zu der Malerei, denn zu dem Goldschmiedwerk; das hielt ich meinem Vater vor: aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihn reuete die verlorene Zeit, die ich mit der Goldschmiedlehre zugebracht hatte. Doch gab er mir nach, und da man zählte nach Christi Geburt 1486

18. A. Dürer. König Tod. Kohlezeichnung.
Aus: M. Thausing, „Dürer." Leipzig, E. A. Seemann.

*) Thausing, „Dürer." I. 57.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

am St. Andreas Tag (30. November), versprach mich mein Vater in die Lehrjahre zu Michel Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen."

Wie wenig aber die Zeit für den frühreifen jungen Künstler verloren war, davon zeugt noch ein Blatt aus dem Jahre 1485, eine thronende Madonna mit zwei musizierenden Engeln zur Seite, welches sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet, ein Muster zarter Innigkeit und kaum begreiflich als freie Arbeit eines vierzehnjährigen Knaben.

Die Lehrjahre bei Wolgemut haben Dürer wacker gefördert in seiner Kunst, besonders in technischen Dingen, sonst aber werden ihm dort nicht gerade Rosen geblüht haben, denn er klagt in seiner Selbstbiographie, dass er von seinen „Mitknechten" weidlich Plagen zu erdulden gehabt hätte, und froh genug mag er die Zeit begrüsst haben, da er losgesprochen zum Wanderstabe greifen durfte.

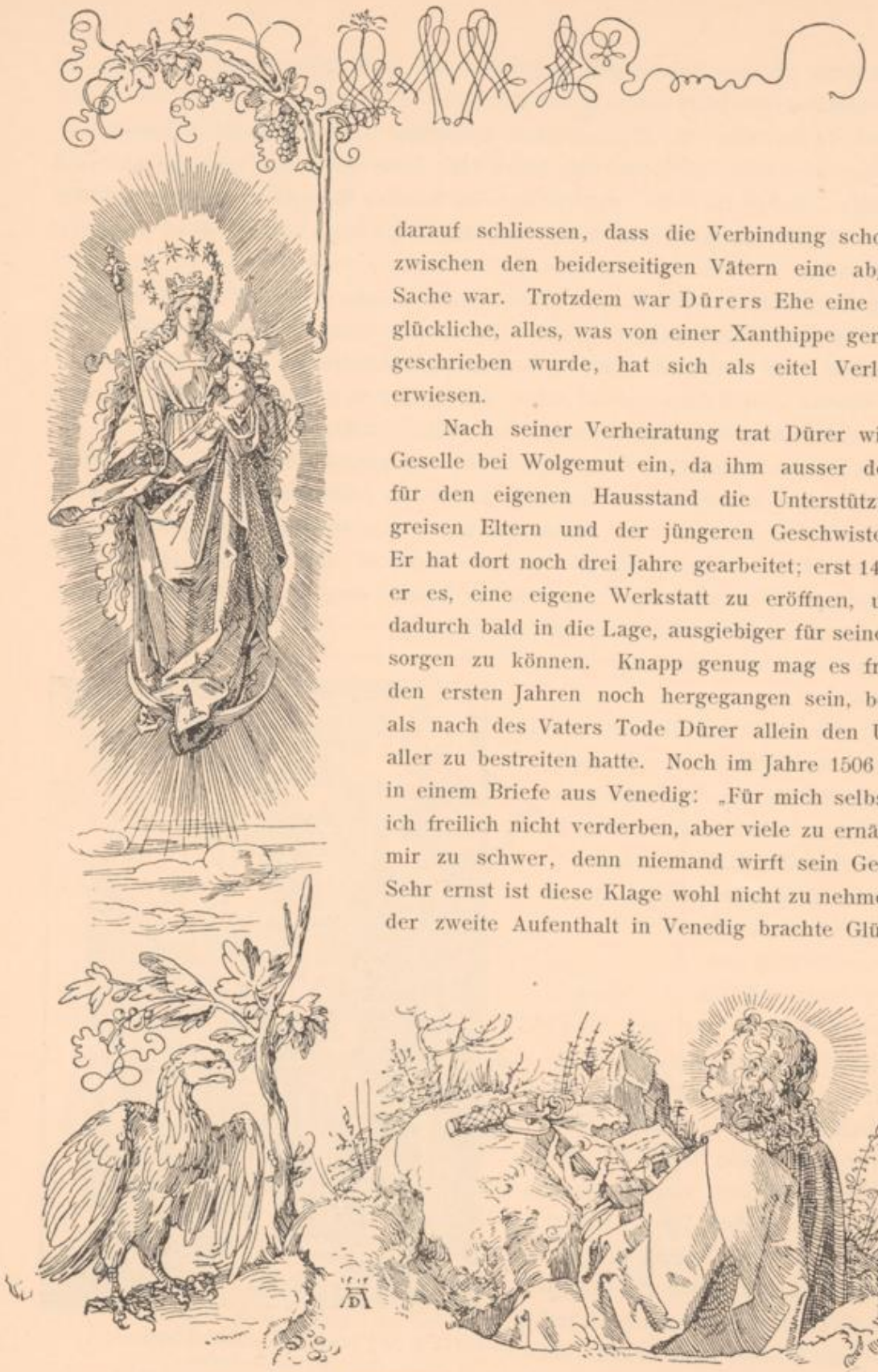
Aus seinen Wanderjahren ist nicht viel bekannt; wir wissen nur, dass er in Kolmar, Basel und Strassburg war und ganz zuletzt, im Jahre 1494, in Venedig, von wo er noch im selbigen Jahre nach Nürnberg, das er 1490 verlassen hatte, als fertiger Meister zurückkehrte. Ausser in der Malerei scheint er sich während der Wanderjahre besonders im Kupferstich ausgebildet zu haben, dem er sich bald mit grosser Liebe zuwandte. Auch das Studium der Landschaft hat er während dieser Zeit fleissig geübt.

Im Jahre 1505 war Dürer zum zweiten Male und längere Zeit in Venedig, eine Thatsache, die verschiedentlich angezweifelt wurde, die aber aus einem aus Venedig vom 7. Februar 1506 datierten Briefe ganz sicher hervorgeht, da er darin seines Aufenthalts dort, vor elf Jahren, ausdrücklich gedenkt.

Über seine Rückkehr berichtet Dürer, dass dieselbe auf des Vaters Geheiss geschah, gegen Ende des Monats Mai 1494, wo sein Vater ihn gleich mit einem Heiratsprojekt empfing, über welches er selbst also schreibt: „Und als ich heimgekommen war, handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes, und gab mir zu ihr 200 Gulden und hielt die Hochzeit, die war am 14. Juli im 1494. Jahr." Die kurze Frist, die zwischen Rückkehr und Heirat liegt, lässt

19. A. Dürer. „Heimsuchung."
Aus dem Marienleben.
Kunsthistorische Bilderbogen, Leipzig, E. A. Seemann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



darauf schliessen, dass die Verbindung schon vorher zwischen den beiderseitigen Vätern eine abgemachte Sache war. Trotzdem war Dürers Ehe eine durchaus glückliche, alles, was von einer Xanthippe geredet und geschrieben wurde, hat sich als eitel Verleumdung erwiesen.

Nach seiner Verheiratung trat Dürer wieder als Geselle bei Wolgemut ein, da ihm ausser der Sorge für den eigenen Hausstand die Unterstützung der greisen Eltern und der jüngeren Geschwister oblag. Er hat dort noch drei Jahre gearbeitet; erst 1497 wagte er es, eine eigene Werkstatt zu eröffnen, und kam dadurch bald in die Lage, ausgiebiger für seine Familie sorgen zu können. Knapp genug mag es freilich in den ersten Jahren noch hergegangen sein, besonders als nach des Vaters Tode Dürer allein den Unterhalt aller zu bestreiten hatte. Noch im Jahre 1506 klagt er in einem Briefe aus Venedig: „Für mich selbst würde ich freilich nicht verderben, aber viele zu ernähren, ist mir zu schwer, denn niemand wirft sein Geld weg.“ Sehr ernst ist diese Klage wohl nicht zu nehmen, denn der zweite Aufenthalt in Venedig brachte Glück, und

20. A. Dürer. Randzeichnung aus dem Gebetbuche Maximilians I.

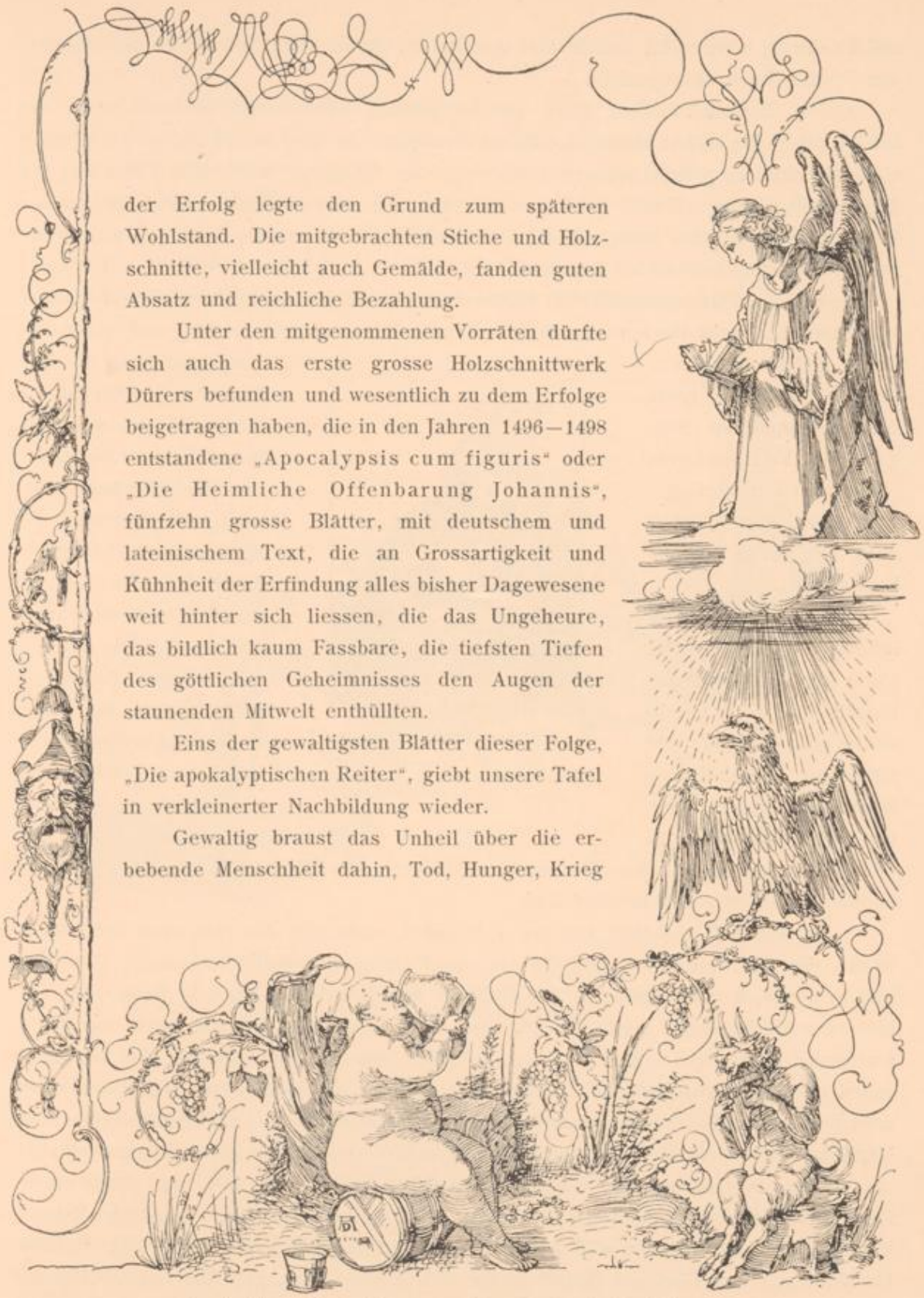
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Erfolg legte den Grund zum späteren Wohlstand. Die mitgebrachten Stiche und Holzschnitte, vielleicht auch Gemälde, fanden guten Absatz und reichliche Bezahlung.

Unter den mitgenommenen Vorräten dürfte sich auch das erste grosse Holzschnittwerk Dürers befunden und wesentlich zu dem Erfolge beigetragen haben, die in den Jahren 1496—1498 entstandene „Apocalypsis cum figuris“ oder „Die Heimliche Offenbarung Johannis“, fünfzehn grosse Blätter, mit deutschem und lateinischem Text, die an Grossartigkeit und Kühnheit der Erfindung alles bisher Dagewesene weit hinter sich liessen, die das Ungeheure, das bildlich kaum Fassbare, die tiefsten Tiefen des göttlichen Geheimnisses den Augen der staunenden Mitwelt enthüllten.

Eins der gewaltigsten Blätter dieser Folge, „Die apokalyptischen Reiter“, giebt unsere Tafel in verkleinerter Nachbildung wieder.

Gewaltig braust das Unheil über die erbebende Menschheit dahin, Tod, Hunger, Krieg



21. A. Dürer. Randzeichnung aus dem Gebetbuche Maximilians I.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Pestilenz, verkörpert durch die vier Reiter, deren Rosse mitleidlos zerstampfen, was lebend ihnen entgegentritt.

Der Eindruck ist so gross und tiefgehend, dass selbst die Schwächen der Zeichnung nichts davon hinwegzunehmen vermögen. So sind die Pferde nichts weniger als schön, und es scheint unbegreiflich, wie die lahmende Mähre des Todes mit den drei anderen Rossen Schritt zu halten vermag; aber was bedeuten diese Mängel den Vorzügen der ganzen Komposition, der vorzüglichen Raumverteilung gegenüber, die gar nicht übertroffen werden könnten.

Es ist leider unmöglich, die Blätter hier einzeln zu beschreiben, es wäre zudem auch nur nutzloses Beginnen; richtiges Verständnis vermögen einzig und allein die Bilder selbst zu geben. Bemerkt sei nur noch, dass der späteren Ausgabe von 1511 noch ein Titelblatt hinzugefügt wurde, mit der Erscheinung der Maria vor Johannes.

22. A. Dürer. Madonna von 1516.
Nach einer Federzeichnung im Berliner Museum. Aus M. Tausing, „Dürer." Leipzig, E. A. Seemann.

Wurzeln die Darstellungen der Apokalypse, sowie die der frühesten Einzelblätter noch durchaus im volkstümlichen und religiösen Darstellungskreise und in den Traditionen des Mittelalters, so macht sich doch der Einfluss des Humanismus in Dürers Werken sehr bald bemerkbar, der durch den freundschaftlichen Umgang mit Männern wie Willibald Pirkheimer, Konrad Celtes, Hartmann Schedel u.a. angeregt wurde. Das Studium des nackten Frauenkörpers begann ihn anzuziehen und mythologische Ideen nach Verkörperung zu drängen, so dass Blätter entstanden, wie der „Raub der Amazone", die „Vier nackten Weiber", die „Eifersucht" u. a. m., die den neuen Einflüssen zuzuschreiben sind.

In die Zeit zwischen 1505 bis 1511 fallen noch zwei der schönsten Holzschnittwerke, das „Marienleben" und die „Grosse Passion", zwei Blüten innigen, deutschen und evangelischen Empfindens. Ein Beispiel aus dem Marienleben in bedeutend verkleinerter Nachbildung, giebt Abb. 19. Aus dem Jahre 1505 stammt auch die Kohlezeichnung „König Tod" (Abb. 18), die, abgesehen von der Vorzüglichkeit der Zeichnung selbst und der leicht fliessenden Technik, schon durch den Umstand interessant wird, dass Dürer hier den Tod nicht mehr in mittelalterlicher Weise als hypermagern alten Mann darstellt, sondern, den Einflüssen der Renaissance nachgebend, als Skelett gestaltet.

Die im Jahre 1505 angetretene zweite Reise nach Venedig dürfte mehr Geschäftsreise als Studienreise gewesen sein, denn merkbare Einflüsse hat sie wenigstens in den Stichen und Zeichnungen nicht hinterlassen, nur die alte Vorliebe für Mantegna und Giovanni Bellini dürfte sich damals noch gefestigt haben. Etwaige Einwirkungen italienischer Kunst auf die späteren Gemälde dürfen uns hier nicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

beschäftigen, wo es sich nur um den Zeichner und Stecher, nicht aber um den Maler Dürer handelt.

In die Entstehungszeit des Marienlebens fallen noch zwei reizvolle Kupferstiche, die Geburt Christi, bekannt unter dem Titel „Weihnachten", und das grosse Blatt „Adam und Eva" mit der Bezeichnung: Albertus Durer Noricus Faciebat Ao. 1504. Zu den Erscheinungen des Jahres 1511 gehört noch die kleine Holzschnittpassion in 37 Blättern, etwa ein Jahr später erschien die kleine Kupferstichpassion mit 16 Blättern. Aus beiden spricht eine Fülle tiefchristlichen Empfindens, aus der herben Schönheit der Darstellungen der Leidensgeschichte Christi, die abhold jeder Phrase,

23. A. Dürer. Das Stadtthor zu Antwerpen.
Federzeichnung in der Albertina zu Wien.
Aus: M. Thausing, „Dürer." Leipzig. E. A. Seemann.

eine eindringliche Sprache redet, weht ein Hauch echt evangelischen Geistes, der Dürers Werken schon innewohnt, ehe noch die Hammerschläge von Wittenberg die Reformation einleiteten. In diesen Werken erreicht Dürer die höchste Durchgeistigung, entwickelt er die höchste Kraft. Die gleichzeitig entstandenen Einzelblätter, die „Messe des Heil. Gregor", der „Heil. Hieronymus in der Zelle", die „Dreifaltigkeit", der „Heil. Christoph", in Holzschnitt und eine Reihe lieblicher Madonnen in Kupferstich, sind aus gleichem Geiste geboren. Drei der schönsten und bekanntesten Kupferstiche: „Ritter, Tod und Teufel", der „Heil. Hieronymus in der Zelle" und die tiefernste

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Melancholie“ fallen in die Jahre 1513 und 1514, in das letztere auch die beiden kleinen Stiche der Apostel Paulus und Thomas.

Im Februar des Jahres 1512 kam Kaiser Maximilian I. nach Nürnberg, für dessen grosse künstlerische Pläne Dürer der rechte Mann war, der auch sofort in Anspruch genommen wurde und dem der grösste Teil von des Kaisers Aufträgen zufiel. Es handelte sich um Herstellung von Holzschnitten, die an Grösse und Schönheit alles übertreffen, was der Formschnitt bis dahin geleistet, und den Triumphzug Kaiser Maximilians darstellen sollten. Dürer muss bald mit der Arbeit begonnen haben, denn bereits 1515 war der erste Teil des grossartig angelegten Werkes, die Ehrenpforte, vollendet. Die 92 Holzstöcke, aus denen sich diese Riesenarbeit zusammensetzte, wurden von Hieronymus Andreae, den Dürer selbst als den obersten und geschicktesten der Formschneider bezeichnet, geschnitten. Das ganze Werk, zu dem noch der

24. A. Dürer. Die heilige Familie mit dem Apfel.
Aus: B. Bucher, Geschichte der technischen Künste. Stuttgart, W. Spemann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Kleine Triumphwagen“ und der „Grosse Triumphwagen“ gehörten, wurde nur teilweise vollendet, da des Kaisers Tod im Jahre 1519 die Arbeiten unterbrach. Ausser Dürer ist auch Hans Burgkmair daran thätig gewesen, von Formschneidern ausser Andreae noch Hans Frankh und Wolfgang Resch, die alle in Nürnberg sesshaft waren.

Trotz des wenig ansprechenden Stoffes, in dem sich der Hang des Kaisers zur Romantik mit Ruhmsucht paart, und den ein Wust von Nebensachen begleitet, hat Dürer die undankbare Aufgabe herrlich gelöst und damit das grossartigste Holzschnittwerk aller Zeiten geschaffen.

Unter den weiteren vielfachen Arbeiten Dürers für den Kaiser Maximilian sind vor allen die berühmten Randzeichnungen zu dessen Gebetbuche, die sich gegenwärtig in der Königlichen Bibliothek zu München befinden, zu nennen, die schon

25. A. Dürer. Adam und Eva. Kupferstich.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Goethes Bewunderung erregten, der 1808 in der Jenaischen Litteraturzeitung sich begeistert darüber aussprach. Der treffliche Dürerkenner Thausing schreibt darüber:*) „Den lateinischen Text dieses Gebetbuches hatte der Kaiser eigens für seine Person entweder selbst abgefasst oder doch abfassen lassen. Johann Schönsperger in Augsburg besorgte die Herstellung der prächtigen grossen Lettern und den Druck auf Pergament mit roten Kapitelüberschriften und Initialen. Ein zweites, und zwar vollständiges Exemplar befindet sich in der Kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien. Es ist von vortrefflicher Erhaltung, ein Meisterstück der Typographie. Der Druck ward am 30. Dezember 1514 vollendet. Ausserdem ist nur noch ein drittes Exemplar bekannt, das sich in der Bibliothek des Britischen Museums befindet.

Das für den Kaiser bestimmte Münchener Exemplar ist gegenwärtig sehr unvollständig und zeigt an Stelle der rot gedruckten, kleine in Deckfarbe gemalte Initialen. Es war Dürer überantwortet worden; er sollte die Ränder um den Text mit Federzeichnungen ausfüllen. Es ist der Ausbund des launigsten Humors, was Dürer hier über 45 Blätter des frommen Buches ergossen hat; abwechselnd in roter, grüner und violetter Tinte. Ernst und Scherz, Heiliges und Profanes wechseln kunterbunt ab, leicht fortgesponnen durch ein mit wundervoller Freiheit der Hand hingeworfenes Ornament, das in seiner Originalität und Mannigfaltigkeit willkürlich erscheinen könnte, wenn es nicht stets von neuem auch neue Harmonie ausklingen liesse. Das spriesst und schwirrt durcheinander in endloser Heiterkeit; Geäste und Blattwerk heben überall ihr organisches Wachstum, verzweigen sich in leicht geschwungenen Linien, die wieder plötzlich in symetrisch verschlungene Schnörkel und phantastische Fratzen zusammenrinnen. Dazwischen singen die Vöglein, klettern Affen, kriechen Schnecken, summen die Mücken und hängen an Schnüren Wappenschilde und Wildpret, Trommeln, Flöten und Geigen. Es ist der letzte geniale Ausklang des uralten, nordischen und altgermanischen Ornamentierungsprinzipes, das auf den ältesten deutschen Gräberfunden und in den Bandverschlingungen der irischen Miniatur sich geltend macht. Nur ist der moderne Natursinn bereits durchgedrungen; der heimische Baumwuchs mit Blattwerk von Reben, Disteln, Rosen und Eichen bildet das Gerüste; die unholden Lindwürmer und Fabeltiere müssen mehr und mehr den heiteren Tierbildern aus der Wirklichkeit Platz machen. Nur ausnahmsweise treten auch Säulen oder antike Zierglieder dazwischen.

Für Dürer und für die deutsche Kunst sind die Randverzierungen im Gebetbuche des Kaisers genau so charakteristisch, wie die gleichzeitig erfundenen Ornamente der Loggien im päpstlichen Palaste für Raphael und für die Italiener; darum sind auch Dürers Zeichnungen kein blosses Spiel der Phantasie mit bedeutungslosen Formen. In ihnen liegt vielmehr auch ein reicher gedanklicher Inhalt; sie stehen mit dem Texte fortwährend in sinnigen Beziehungen und verhalten sich zu demselben teils als Illustrationen, teils als vieldeutige Anspielungen, teils auch wohl als kecke Parodie.“

*) M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig, E. A. Seemann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Aufführung und Beschreibung der einzelnen Blätter hier notgedrungen übergehend, heisst es dort weiter: „Das Monogramm mit der Jahreszahl 1515 auf allen Blättern ist zwar falsch und erst später von fremder Hand angebracht, doch ist darum an der richtigen Überlieferung des Jahres 1515 nicht zu zweifeln. Die Vollendung des Druckes am Schlusse des Vorjahres und die bezüglichen Briefstellen sprechen dafür.

„Zwei Blätter in der Esterhazy-Sammlung, jetzt in der Pester Landesgalerie, sind noch angefüllt mit einer Menge bunter, schalkhafter Einfälle in Federzeichnung, die offenbar zur Fortsetzung der Randzeichnungen hätten dienen sollen. Die leichte Federskizze der schlafenden Frau auf einer Zeichnung des Dresdener Kabinetts hatte bereits Verwendung gefunden. Vermutlich drängte aber ein Auftrag des Kaisers den andern so, dass das Gebetbuch liegen blieb. Anfangs scheint Dürer noch die Absicht gehabt zu haben, die weitere Verzierung desselben wenigstens durch die Hände von Schülern und Gehilfen fortsetzen zu lassen. Einer derselben hatte denn auch noch die Randzeichnungen von acht Blättern im Sinne Dürers hinzugefügt, aber freilich ohne dessen Geist und Geschick und ohne Beziehungen auf den Text. Es sind meist Hirsche, Rehe und andere jagdbare Tiere in Landschaften, was da noch in braunroter Tinte an den Rand gezeichnet ist; auf Bäumen eine Storch- und eine Affenfamilie, eine Krönung der Jungfrau Maria, Hexen, Heilige u. a. m.

Dass eine spätere Hand den Drachen Lucas Cranachs nebst der Zahl 1515 in diese acht Randzeichnungen hineingefälscht hat, darf uns nicht darüber täuschen, dass wir es hier mit einem Nürnberger Meister aus der Schule Dürers zu thun haben. Schwieriger ist zu entscheiden, welcher der betreffenden Maler zu nennen sei. Ich bin überzeugt, es sei kein anderer als der Hans Springinklee, von welchem berichtet wird, dass er im Hause Dürers gewohnt habe.

Springinklee arbeitete auch an der Illustration des „Weisskuning“ und an Burgkmairs Folge von Heiligen aus dem kaiserlichen Hause mit, und vermutlich unter Dürers Aufsicht auch bei anderen Unternehmungen Maximilians. Leicht konnte sich daher Dürer zu dem Versuche veranlasst finden, ihm die Fortsetzung der Randzeichnungen zu dem Gebetbuche anzuvertrauen.“

Diese Annahme Thausings lässt sich jedoch durch nichts beweisen. Allerdings ist das Zeichen Cranachs ebensowohl spätere Zuthat wie das Monogramm Dürers, doch liegt die Annahme nahe, das Cranachs Zeichen mit demselben Rechte nachgetragen wurde wie Dürers Monogramm, zumal die Blätter im Stile der Zeichnung mit den beglaubigten Arbeiten Cranachs grosse Verwandschaft zeigen. Neuerer Forschung nach kommen als mögliche Urheber dieser acht Blätter, ausser Cranach, der die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat, noch in Frage: Hans Dürer, des Meisters jüngster Bruder und Schüler, der später königl. polnischer Hofmaler in Krakau wurde, A. Altdorffer und ein Meister M. A., dessen Name noch unbekannt ist.

Die Randzeichnungen, die eine unerschöpfliche Quelle des Genusses bieten, sind wiederholt publiziert; die bekanntesten Ausgaben sind die Lithographieen von

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

N. Strixner aus dem Jahre 1808 und die von F. X. Stöger mit eingedrucktem Originaltext, 1850 bei G. Franz in München erschienen. Bei allen guten Eigenschaften leiden diese Publikationen doch an dem empfindlichen Mangel, dass es nur Nachzeichnungen sind, die trotz aller Mühe die Originale nicht unverfälscht nachbilden konnten. Erst die 1885 von Georg Hirth in München veranstaltete Ausgabe, die rein auf mechanischem Verfahren beruht, vermochte die Originale voll und ganz wiederzugeben.

26. A. Dürer. Melancholia. Kupferstich.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Viel klingenden Lohn haben des Kaisers Aufträge Dürer nicht eingebracht, da Maximilian sich in steter Geldverlegenheit befand. Von 1512—1515 ist von keiner Zahlung die Rede gewesen, denn die Steuerfreiheit, die der Kaiser für Dürer bereits im Jahre 1512 mit dem Willen, sich für die Arbeiten am Triumphzuge erkenntlich zu zeigen, beim Rate von Nürnberg beantragte, wurde einfach abgelehnt. Erst 1515 setzte ihm

27. A. Dürer. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Kaiser ein jährliches Leibgedinge von 100 Gulden*) aus, das aus den Steuereinnahmen von Nürnberg gezahlt wurde. Nach dem Tode Maximilians im Jahre 1519 wurde diese Leibrente jedoch eingezogen und ein Versprechen von 200 Gulden blieb ebenfalls unerledigt. Erst 1520 gelang es Dürer, bei Karl V. die Weiterzahlung des Leibgedinges durchzusetzen, die ihm nun aber bis an sein Lebensende verblieb.

Die Nachsuchung einer Neubestätigung der kaiserlichen Rente war der Grund zu Dürers Reise nach den Niederlanden im Jahre 1520, da Karl V. dahin zur Huldigung und nach Aachen zur Krönung kommen wollte. Unterwegs beabsichtigte Dürer den Kaiser abzufangen und seine Bitte vorzubringen, deren Erfüllung er denn auch schliesslich „mit grosser Mühe und Arbeit", wie er selbst berichtet, durchsetzte.

Die Reise, auf der Dürer von seiner Frau begleitet wurde, ging über Bamberg, Frankfurt, Köln nach Antwerpen und anderen niederländischen Städten, von wo er erst im folgenden Jahre zurückkehrte. Überall wurde der Meister glänzend empfangen und hochgeehrt, aber vergebens versuchte man ihn durch grossartige Versprechungen zu fesseln. So bot ihm der Rat von Antwerpen ein Jahrgehalt von 300 Gulden, ein schönes Haus zum Geschenk, freien Unterhalt und ausserdem volle Bezahlung aller seiner Arbeiten, jedoch ohne Erfolg; es gelang nicht, Dürer der Heimat zu entfremden.

Diese Reise, die Dürer neben hohen Ehrungen und reichen Geschenken, auch grosse und neue künstlerische Anschauungen einbrachte, wurde aber dadurch verhängnisvoll, dass eine schwere Erkältung den Grund zu jener tückischen und schleichenden Krankheit legte, die den Meister nicht mehr verliess und ihn im noch kräftigen Mannesalter dahinraffte. —

Die Erlebnisse und Eindrücke der Reise hat Dürer selbst in seinem Tagebuche**) sehr lebendig und anschaulich geschildert, das als die beste Quellenschrift zur Geschichte Dürers und zur Beleuchtung der Kunst- und Kulturzustände seiner Zeit gelten darf.

Es finden sich darin u. A. eine Menge interessanter Aufzeichnungen über Dürers Kunsthandel und über die Preise seiner Kunstblätter. So verkaufte er z. B. immer 45 Blatt Viertelbogen für einen Gulden oder acht ganze Bogen zu gleichem Preise, der dem damaligen Geldwerte nach als recht anständig angesehen werden muss. Auch eine Anzahl Blätter aus einem kleinen Skizzenbuche haben sich erhalten; eins derselben, mit der Zeichnung des Stadtthores von Antwerpen, giebt unsere Abbildung 23 in getreuer Nachbildung wieder.

Dürers Vielseitigkeit steht fast beispiellos da, er beherrschte nicht nur die Malerei, den Kupferstich und die Zeichnung, er verstand sich auch auf Architektur und Plastik. Auch die Erfindung der Radierung wird ihm zugeschrieben, für welche er zuerst Eisenplatten, später aber Kupferplatten in Anwendung brachte. Dass er die Technik des Holzschnitts gründlich verstand, steht ausser Frage, dass er ihn aber auch

*) Diese nach heutigen Begriffen erbärmliche Summe gewinnt aber ganz andere Bedeutung, wenn wir den hohen Geldwert von damals in Rechnung ziehen. So genügten z. B. 50 Gulden für den jährlichen Unterhalt eines einfachen Nürnberger Bürgers.

**) Fr. Leitschuh, A. Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. Leipzig 1884.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

selbst geübt hat, wie vielfach behauptet wird, ist wohl kaum anzunehmen, schon aus dem einfachen Grunde, weil ihm die Zeit dazu fehlte.

Seine Arbeiten sind nicht immer gleichwertig; neben liebevoll ausgeführten Blättern tauchen immer wieder minderwertige Sachen auf, unbegreifliche Flüchtigkeiten, besonders in der Zeit, da er für den Kaiser arbeitete. Manches minderwertige, was er damals schuf, ist wohl darauf zurückzuführen, dass er Geld brauchte, da der Kaiser ihn schlecht bezahlte. Da lag es denn wohl nahe Zwischenarbeiten zu machen, auf die nicht immer der nötige Fleiss verwendet wurde; waren doch seine Zeichnungen eine durch das ganze Reich viel begehrte Ware, die durch fahrende Händler weit verbreitet wurden und die Dürers Frau selbst auf Messen und Märkten feilbot.

Auch als Schriftsteller auf künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiete ist Dürer thätig gewesen. Er war der erste, der nach Erfindung der Feuerwaffen über Festungsbau schrieb und seine Theorieen auch in der Praxis übte. Ein Teil der Befestigungen Nürnbergs ist auf ihn zurückzuführen, wenn auch viele seiner Vorschläge und Pläne der Kostspieligkeit wegen unterbleiben mussten. Weiter schrieb er auch über Geometrie und Perspektive, ganz besonders verdienstlich aber war sein grosses Werk über die Verhältnisse des menschlichen Körpers, das, mit vielen Abbildungen versehen, für diese Wissenschaft grundlegend wurde und viele Auflagen erlebte.

Wie tief Dürer schon in das Studium des nackten Körpers eingedrungen war, davon giebt der herrliche Stich „Adam und Eva, Abb. 25, ein Beispiel. Dass er aber auch die Mängel und Gebrechen des Körpers beachtete und nicht nur die Schönheit studierte, davon zeugen die fast humoristisch wirkenden „Vier nackten Frauen".

Dürers Einfluss auf die Entwickelung der deutschen Kunst war von gewaltiger und weittragender Bedeutung, gleich seinen Zeitgenossen blickt auch die Kunst von heute noch zu ihm auf, von ihm zehrend und lernend, seine glänzende Technik, seine tiefe Innerlichkeit bewundernd. Aber nicht nur als Künstler war Dürer gross und vielbedeutend, er war zugleich ein Muster edler Menschlichkeit, warmherzig, hochsinnig und aufopfernd. Voll tief religiösen Empfindens, war er ein treuer Anhänger Luthers und ein eifriger Bekenner der evangelischen Lehre, deren Geist alle seine Werke durchweht und der besonders in der Auffassung der Person Christi sich offenbart. In den Darstellungen der Maria streitet noch katholisches und evangelisches Empfinden, indem er sie sowohl als Himmelskönigin und Gottesmutter in der Strahlenglorie, als auch in der schlichten Erscheinung einer frommen Hausmutter, rein menschlich gestaltet, jedoch ist die letztere Auffassung die überwiegende.

Dürer steht auf der Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit, seine Formensprache bewegt sich zwischen Gotik und Renaissance, was besonders in Architektur und Ornamentik zum Ausdruck kommt. Immer aber und überall in seinen Werken tritt er als kraftvolle, in sich fest geschlossene Persönlichkeit auf, die Zeitgenossen weit überragend.

Von seinem Aussehen in der letzten Zeit seines Lebens giebt uns ein Holzschnitt Kunde, der kurz nach des Meisters Tode erschien, und den Abb. 28. verkleinert wiedergiebt. Von wessen Hand die Zeichnung herrührt, ist nicht bekannt. —

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

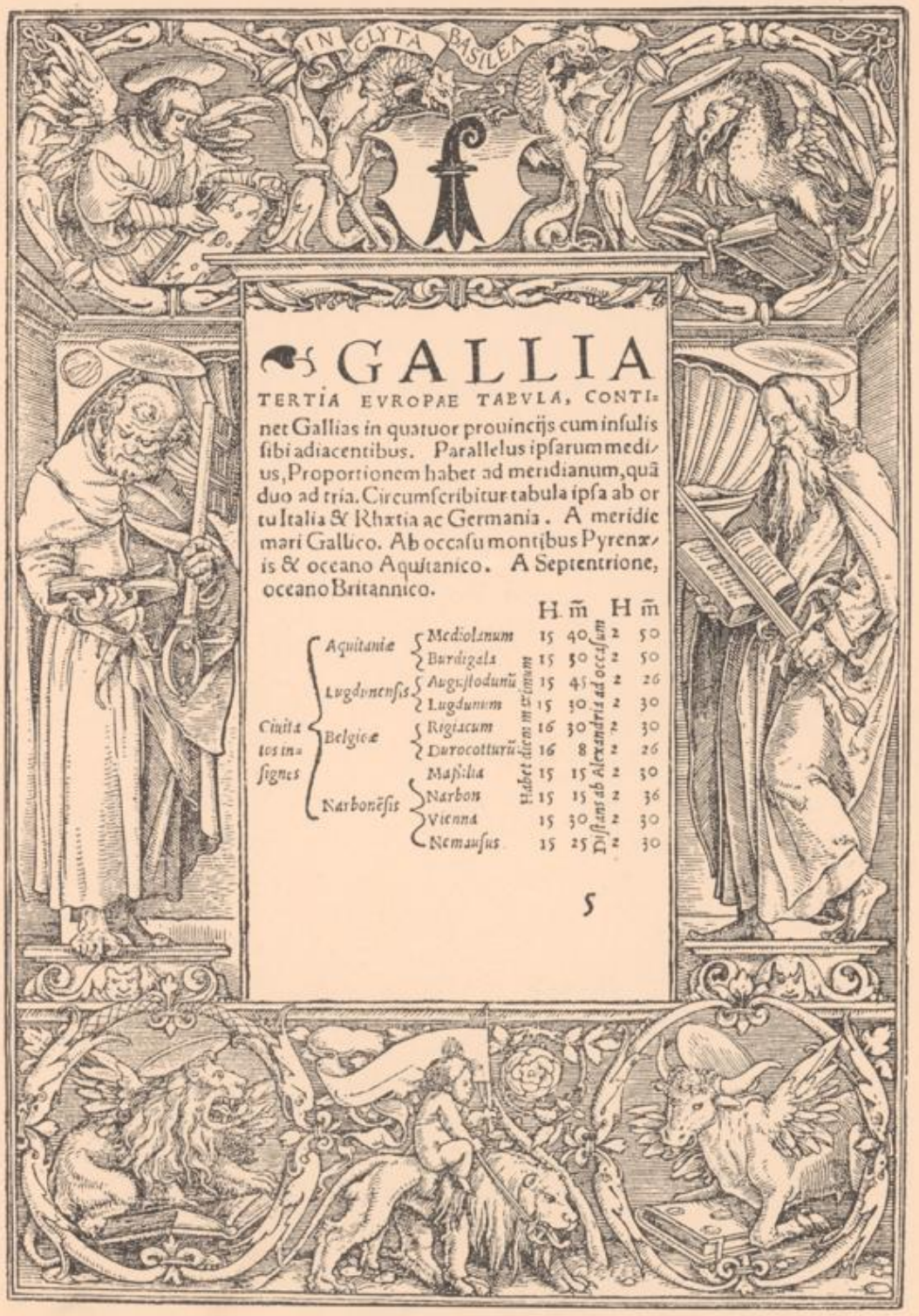
Nach jahrelangem Siechtum, aber schneller als erwartet, starb Dürer eines sanften Todes am 6. April 1528 in seinem 57. Jahre. Seine Leiche wurde in der Gruft der Familie Frey auf dem Johannisfriedhofe zu Nürnberg beigesetzt.

Gross und allgemein war die Klage um den so früh Dahingeschiedenen, die weit und breit lauten Wiederhall fand. Als Luther die Todesnachricht erhielt, schrieb er an Eobanus Hesse, Lehrer an der hohen Schule zu Nürnberg: „Was Dürer betrifft, ziemt es wohl dem Frommen, den besten Mann zu betrauern; du aber magst ihn glücklich preisen, dass ihn Christus so erleuchtet und zu guter Stunde fortgenommen hat aus diesen stürmischen und wohl bald noch stürmischer werdenden Zeitläufen, damit er, der würdig war, nur das Beste zu sehen, nicht gezwungen wäre, das Schlimmste mit anzusehen. So ruhe der denn in Frieden bei seinen Vätern. Amen."

Albrecht Dürer Conterfeyt in seinem alter
Des L. VI. Jares.

28. Unbekannter Meister. Bildnis Albrecht Dürers im 56. Lebensjahre. Holzschnitt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Hans Holbein d. J.
Buchtitel in Holzschnitt aus Adam Petris Officin in Basel (um 1524).
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

b) Dürers Zeitgenossen. — Hans Holbein d. J. — Rheinische und süddeutsche Meister.

Maximilian I., den „letzten Ritter", umgiebt ein Nimbus von Romantik, ein letzter Strahl der Poesie des zu Ende gehenden Mittelalters, der sein Andenken wach erhalten, seine ritterliche Gestalt dem Volke lieb und wert gemacht hat.

Sein Hang zur Romantik und der Wunsch, die Geschichte seiner ritterlichen Thaten der Nachwelt zu hinterlassen, daneben auch wohl die reine Freude an Poesie und Kunst, wurden die Triebfedern zur Herstellung einer Reihe reich illustrierter Werke, die seine Person und deren Verherrlichung zum Mittelpunkte hatten. Die Minnefahrt Maximilians an den Hof zu Burgund, um Maria zu gewinnen, schildert der „Freydal". Hieran schliesst sich der „Theuerdank", der Maximilians Hochzeitsfahrt in poetischer Form beschreibt. Dann folgt im „Weisskunig" die romantisch ausgeschmückte Lebensgeschichte des Kaisers, und den Schluss des Ganzen bildet das Riesenwerk der „Triumph", als seine und seines Hauses glanzvolle Apotheose.

Der Triumph war, wie wir bereits gesehen haben, in der Hauptsache in Dürers Hand gelegt, in zweiter Reihe stand Burgkmair, und von Dürers Schülern und Gehilfen bei dieser Arbeit wird noch ausdrücklich Hans Springinklee genannt, als geschickter und sauberer Arbeiter, von dem schon im vorigen Abschnitte die Rede gewesen ist.

29. H. Schäuffelein. Die heilige Veronica.
Bucher: Geschichte der techn. Künste.
Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Einige hundert Blätter, die fast sämtlich sein Monogramm tragen, sind als von ihm herrührend nachweisbar, von ganzen Werken, die er illustrierte, nur der „Hortulus animae". Auch am „Weisskunig" ist er mit thätig gewesen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ebenfalls Schüler und Gehilfe Dürers war Hans Schäuffelein (etwa 1480—1540), der Hauptillustrator des „Theuerdank". Der von Maximilian inspirierte und von dessen Geheimschreiber Melchior Pfinzing in schwerfällige Verse gebrachte Text, behandelt die romantisch aufgeputzten Abenteuer, die Maximilian bestand während seiner Brautfahrt zu Maria von Burgund. Die wahrhaft mustergiltige typographische Ausstattung ist ein Werk des Augsburger Buchdruckers Johann Schönsperger, der jedoch diesen Druck nicht in Augsburg, sondern in Nürnberg herstellen liess, aus welchen Gründen ist nicht ersichtlich. Von der Schönheit dieses Druckwerkes, welches 1517 zuerst erschien, geben die Seiten 52 und 53 ein Beispiel in nur wenig verkleinerter Wiedergabe.

Der „Weisskunig", das in Prosa geschriebene Gegenstück des „Theuerdank", halb Chronik, halb Roman, hat den kaiserlichen Geheimschreiber Marx Treitzsauerwein zum Verfasser, während Hans Burgkmair den Hauptteil der Illustrationen lieferte. Ausser den Thaten und Abenteuern Maximilians bis zum venetianischen Kriege, schildert der Text auch die Vermählung und Krönung seines Vaters Friedrich III., des „alten weissen Königs", während Max der „junge" genannt wird, eine Bezeichnung, die sich von ihrem weissen Wappenkleide herschreibt.*)

30. H. Schäuffelein. Hochzeitstänzer.
Kunsthist. Bilderbogen. Leipzig. E. A. Seemann.

Schäuffelein war ein recht geschickter Zeichner und Compositeur, der Dürers Art bis zu einem gewissen Grade recht gut nachzuahmen verstand, wovon die heilige Veronica (Abb. 29) ein kleines Beispiel giebt. Wenn aber ein alter Schriftsteller erzählt, Schäuffeleins Fähigkeit Dürer nachzuahmen sei so gross gewesen, dass selbst die grössten Kenner sich hätten täuschen lassen, so beruht das auf Unkenntnis und Übertreibung, denn vor allem fehlt der Dürersche Geist; die Ähnlichkeit beschränkt sich lediglich auf Äusserlichkeiten.

*) Näheres über die unter dem Einflusse Maximilians entstandenen Werke findet sich im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" und enthalten Bd. I den Triumphzug, herausgegeben von Fr. Schestag, Bd. II die Ehrenpforte, von Ed. Chemelarg, Bd. IV und V die österreichischen Heiligen, von S. Laschitzer, Bd. VI den Weisskunig, von Alw. Schultz, Bd. VII die Genealogie, Bd. VIII den Theuerdank, von S. Laschitzer, Bd. X Nachträge zur Genealogie, von Th. Frimmel.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ganz besonders fehlt Schäuffeleins Arbeiten Dürers Grossartigkeit und Ruhe, seine Technik ist oft kleinlich und tiftelnd. Sein Monogramm besteht aus einem verschlungenen H. S. mit einem Schäuflein daneben, tritt aber in den verschiedensten Variationen auf. Von Nürnberg siedelte Schäuffelein in späteren Jahren nach Nördlingen über, wo er auch sein Leben beschloss.

Einer der Hauptbeteiligten an den Illustrationsarbeiten für Maximilian war, wie schon des öfteren erwähnt, der Augsburger Meister Hans Burgkmair (1473 bis 1531), der bei dem Kaiser ausserordentlich in Gunst stand. Sein Reich war das anekdotische, abenteuerliche; er ist ein liebenswürdiger Schilderer und Erzähler, was ganz besonders in den Zeichnungen zum „Weisskunig" zum Ausdruck kommt. Seine Figuren sind fest und lebendig gezeichnet und im Gegensatz zu Schäuffelein etwas in die Länge gezogen.

31. H. Schäuffelein. Betende.
Georg Hirth, Das Deutsche Zimmer.

Burgkmair war einer der ersten deutschen Meister, die den xylographischen Tondruck, den sogenannten Helldunkelschnitt (Clairobscur) angewandt haben. Nach Vasari soll dessen Erfindung in Italien gemacht sein und zwar von Ugone da Carpi, einem Schüler Raphaels; doch wurde die neue Technik von den deutschen Meistern sehr bald aufgenommen und glücklich angewandt. Von Burgkmair besitzen wir ausserordentlich schöne Blätter dieser Art, so z. B. ein prächtiges Reiterbildnis Maximilians I, auf dem der Kaiser in voller Rüstung erscheint, ferner das dreifarbige Blatt „Der Tod als Würger", von welchem Abb. 36 eine nur schwarze Nachbildung giebt, und zwei sehr schöne Profilbildnisse des Jacob Fugger und des Johannes Paumgartner. All diese Helldunkelschnitte sind Arbeiten des berühmten Formschneiders Jost de Negkers, der sich rühmt, zuerst dreifarbige Blätter geschnitten zu haben. Grosse Vertiefung besitzt Burgkmair nicht und übersinnliche Darstellungen gelingen ihm kaum, dagegen war er ungemein schöpferisch in der Erfindung von Büchertiteln, Randleisten, Wappen, Initialen u. s. w. Seine Art zu zeichnen ist sehr charakteristisch, daher sind seine

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Neydelhart der was des gar fro
Pald sprach zu zn der Onnfalo
Lieben herren geet von stundan
Dieweyl Jr noch den selben Man
Eindebey vnnser Fraw der Künigin
Die sechs Ritter giengen dahin
Für die Edlen Künigin dar
Sprachen genedige Fraw nembe war
Wir haben fürwar vernomen
Wie diser Held sey her khomen
Zu Euch auf Ewr gnad begeren
Euch helffen Jr frewde zu meren
Darumb so ferr demselben Held
Ritterspill zu reyben gefelt
Die Turnieren stechen vnnd Rennen
So mag Er ein aus vnns benennen
Welhen Er darzu haben wil
Der sol auf ein benantes zil
Den Helden in solchem bestan
Geselligklichen auf der pan
Bis wir dise sechs Ritter all
Han vnnser gepurennde anzal
Die Ritterspill erfullet wol
Wir sein ye der hoffnung Er sol

Vnns solchs in khein weg abschlagen
Dann wir sonst vil han horn sagen
Wie Er sey ein Tewrlicher Man
Der gleichen sach nem Er all an.

Wieder wolkhünnende Held Tewrdanckh vor der Künigin von Sechs Rittern Ritterspill zů creyben angesprochen ward.

100 K iii

32, 33. Zwei Seiten aus dem „Theuerdank“ mit einem Holzschnitt von Hans Schäuffelein.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Arbeiten leicht zu erkennen, selbst ohne das Monogramm H B, das die meisten seiner Blätter tragen.

Von den Landsleuten und Mitarbeitern Burgkmairs sind noch zu nennen: Jörg Breu d. Ä. Hans Tirol und Leonhard Beck, der einer der tüchtigsten Holzschnittzeichner der schwäbischen Schule war und von dem u. a. die ganze Folge der „Österreichischen Heiligen" herrührt. Auch am „Weisskunig" und am „Theuerdank" ist er stark beteiligt. Von Holzschneidern, die für den Burgkmairschen Künstlerkreis und an den Werken für den Kaiser arbeiteten sind bekannt: Jost de Negker, Heinrich Kupferwurm, Cornelius und Wilhelm Lieferinck, Claus Semann, Jan Taberith, Alexius Lindt u. a. m.

Den regen Anteil, den der Kaiser an den für ihn hergestellten Arbeiten nahm, beweisen die massenhaften Veränderungen und Korrekturen, die in solchem Umfange wohl einzig dastehen. Jeder neue Einfall scheint auch eine Veränderung der Holzstöcke bedingt zu haben. C. von Lützow, der die Stöcke genau geprüft hat, berichtet darüber: „Von den Holzschnitten zum „Theuerdank" sind nahezu die Hälfte nachträglich verändert, und zwar durch Wegschneiden und Einsetzen grosser Stücke mit ganz neuen Figuren, Köpfen, Terrainteilen u. s. w. Die neu eingesetzten Stücke sind nicht nur häufig von einem anderen Künstler gezeichnet, sondern vielfach auch von einem anderen Xylographen geschnitten.

34. Hans Burgkmair. Holzschnitt aus dem „Weisskunig".
Das Deutsche Zimmer, München, Georg Hirth.

Die Schäuffeleinschen Blätter zum „Theuerdank" erweisen sich als fast durchgängig im Schnitt verbessert, und zwar sehr häufig mit neuen, von Leonhard Beck gezeichneten Köpfen ausgestattet. Die Korrekturen der Holzschnitte sind daher, wie Laschitzer mit Recht hervorhebt, für uns ein wichtiges Zeugnis mehr, mit welchem Interesse und mit welcher auf die kleinsten Details sich erstreckenden Sorgfalt der Kaiser die Arbeiten geleitet und überwacht hat. Sie sind aber auch ein Zeugnis dafür, dass es langer und mühevoller geistiger und künstlerischer Arbeit bedurft hat, um aus den Werken

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Maximilians das zu machen, was wir in ihnen bewundern, die in ihrer Art bis auf den heutigen Tag unübertroffenen Prachtleistungen der deutschen Holzschneidekunst des 16. Jahrhunderts."

Reichliche Beschäftigung hatten die Aufträge des Kaisers auch dem Augsburger Künstlerkreise gebracht; nur Hans Holbein d. J. war unbeachtet und unbeschäftigt geblieben, was ihn veranlasste der Vaterstadt den Rücken zu kehren und sich nach Basel zu wenden, wo lohnende Arbeiten seiner warteten.

Sein Vater, Hans Holbein d. Ä., bekannt als tüchtiger Maler und Zeichner, dessen Bedeutung aber bei weitem nicht die seines grossen Sohnes erreichte, nahm ihn schon früh als Lehrling in seine Werkstatt auf, wo unter des Vaters und des befreundeten Hans Burgkmairs Einfluss das reiche Talent des Jünglings sich rasch entfaltete und sich schon in den ersten Zeichnungen für den Holzschnitt glänzend offenbarte. Es sind dies Büchertitel, die der nach Basel Übersiedelte 1515 für den Buchdrucker Johannes Froben anfertigte, deren erster das Breve Leo X. an Erasmus schmückt und schon die reichen Formen lebensfroher Frührenaissance zeigt, die Holbein in der deutschen Kunst heimisch gemacht hat.

Elf Jahre währte der erste Aufenthalt Holbeins in Basel und während dieser ganzen Zeit ist er für Buchschmuck und Illustration thätig gewesen. An die zahlreichen Büchertitel, Zierleisten und Initialen reihen sich die Zeichnungen zum Lob der Narrheit (Abb. 37), zur Bibel und zu dem Totentanz nebst verschiedenen Bildern aus dem Volksleben. Die in den ersten Jahren erschienenen Arbeiten sind sehr mässig, oft sogar schlecht geschnitten, was auf den Mangel an geübten Formschneidern in Basel

35. Hans Burgkmair. Holzschnitt aus dem „Weisskunig".
Das Deutsche Zimmer, München, Georg Hirth.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zurückzuführen ist. Erst als Hans Lützelburger gewonnen wurde, trat gründliche Besserung ein. Leider währte das Zusammenarbeiten nur drei Jahre, denn kurz bevor Holbein 1516 Basel verliess, starb Lützelburger, der sich durch den Schnitt der Zeichnungen Holbeins einen unvergesslichen Namen gemacht hat.

36. Hans Burgkmair. Der Tod als Würger.
Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig, E. A. Seemann.

Wie auf Dürer, hat auch auf Holbein der Humanismus mächtig eingewirkt und das Studium der italienischen Kunst ihn stark beeinflusst, er steht bereits voll und ganz auf dem Boden der Renaissance, während bei Dürer die Gotik noch stark nachwirkt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Reformation fand in Basel 1522 durch das Auftreten des Oekolampadius Eingang und die Drucker waren sofort bei der Hand, durch den Nachdruck von Luthers Übersetzung des Neuen Testaments die neue Lehre verbreiten und fördern zu helfen. Zu den verschiedenen Ausgaben zeichnete Holbein zuerst nur Titelblätter, später aber Illustrationen zur ganzen Bibel, und zwar sowohl für evangelische, als auch für katholische Ausgaben. Bei diesen Kompositionen ist er von starker Anlehnung an ältere Meister nicht freizusprechen, was übrigens unbeschadet seinem Rufe nur der Sitte der Zeit entsprach.

Im Gegensatz zu Dürer, der sich fast ausschliesslich mit dem Neuen Testament beschäftigte, ist die Mehrzahl der biblischen Zeichnungen Holbeins dem Alten entnommen, die Abb. 38 und 39 geben einige Beispiele von der Auffassung und technischen Behandlung dieser Bibelbilder. Er ist hier nicht wie Dürer der phantasievolle Verkünder, sondern der schlichte Erzähler im Geschmacke des Volkes, deshalb gelingen ihm auch phantastische und übersinnliche Darstellungen, wie die zur Apokalypse, nur mangelhaft und nur durch Anlehnung an andere Meister.

Seine grösste Stärke tritt da zu Tage, wo er bewegte Volksscenen schildert, fein durchdachte Gruppierungen, die sein reiches Kompositionstalent erkennen lassen, wovon Abb. 39, „Joseph wird von seinen Brüdern verkauft", ein vorzügliches Beispiel giebt. Alle diese Bibelbilder sind in ihrer Behandlung sehr einfach, sie beschränken sich auf den Umriss und eine nur leichte Schraffierung. Architektur, Kostüm und Gerät erscheinen im Gewande seiner Zeit, niemals aber wird Holbein genrehaft oder trivial, immer bleiben diese Bilder trotz ihrer Kleinheit historische Kompositionen.

Mit den Bibelbildern gleichzeitig entstand die berühmte Holzschnittfolge „Der Totentanz", der zuerst 1538 in Lyon erschien und von den Gebrüdern Trechsel herausgegeben wurde, für welche Holbein bereits die Bilder zur Vulgata gezeichnet hatte. Mit diesen 40 Zeichnungen steht Holbein auf der Höhe seiner Leistungen als Holzschnittzeichner, da hier von keiner Anlehnung an andere die Rede ist, obwohl viele vor ihm schon das gleiche Thema behandelt hatten. Er hat in diesen Bildern die Vollendung dessen gebracht, was Kunst und Poesie Jahrhunderte hindurch beschäftigt hatte, und keins seiner vielen Werke ist bekannter, keins volkstümlicher geworden, als dieser mit vollem Rechte hochberühmte Totentanz. Die Idee, die diesen Darstellungen zu Grunde liegt, die allegorische Verkörperung der Gewalt des Todes über das Menschenleben stammt aus den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts und seither haben bildende Kunst wie Poesie dies Thema vielfach bearbeitet; wir werden noch des öfteren Gelegenheit haben, uns damit zu beschäftigen. Leider ist es unmöglich auf die Holbeinschen Zeichnungen näher einzugehen und sie einzeln zu beschreiben, die drei Abbildungen 40, 41 und 42 welche der Lyoner Ausgabe entnommen und in Originalgrösse wiedergegeben sind, mögen als charakteristische Beispiele dienen.*)

*) Vergleiche A. Woltmann, Hans Holbein d. J. und seine Zeit. Leipzig 1876.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gleichsam als Ergänzungen der Bibelbilder und des Totentanzes sind zwei Folgen von Initialen zu betrachten, das Alphabet mit den Bildern des Alten Testaments und das Todesalphabet, welche den Gedankenkreis dieser Darstellungen geistvoll weiter verarbeiten und auf dem denkbar kleinsten Raum wahrhaft Grosses leisten.

Holbeins Verhältnis zur Reformation beleuchten zwei sehr seltene Holzschnitte, die tendenziös sich gegen die Übergriffe der Priesterschaft richten: „Christus und das wahre Licht“ und „Der Ablasshandel“. Von hervorragenden Einzelblättern, die aus der Baseler Zeit stammen, sind noch zu nennen: ein Buchtitel mit der Speisung der Viertausend, dann der unter dem Kreuze zusammenbrechende Christus, ein Blatt, von welchem nur noch ein Abdruck existiert, ferner das Titelblatt für Bugenhagens Kommentar der Psalmen und „Christus vor Pilatus“ Abb. 43. Die schwierigen Verhältnisse, welche die durch Reformation und Bauernkrieg entstandenen Wirren veranlassten, trieben Holbein 1527 nach England, wo er sehr gewinnbringende Arbeiten fand und mit kurzen Unterbrechungen auch für den Rest seines Lebens verblieb. Was er in England für den Holzschnitt gezeichnet, vermag den Ruhm seiner Baseler Zeit nicht zu mehren, auch lag dort seine Hauptbeschäftigung überwiegend auf dem Gebiete der Malerei und des Kunstgewerbes. Holbein starb im Herbst 1543 an der Pest. Seine Hinterlassenschaft war trotz der hohen Einnahmen ausserordentlich gering, ein Pferd und ein wenig bewegliche Habe war alles. Ein lockeres Leben und seine Unzuverlässigkeit in Erfüllung übernommener Verpflichtungen brachten ihn in stete Geldverlegenheiten, die ihn bis ans Ende nicht verlassen haben.

37. Hans Holbein.
Aus: „Lob der Narrheit“, Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig, E. A. Seemann.

Holbeins Verdienste um die Entwickelung der deutschen Kunst können nie vergessen werden. Neben dem, was er auf dem Gebiete des Holzschnitts Grosses leistete, was er für das Kunstgewerbe bedeutete, war er auch der erste Portraitmaler und der beste Kolorist seiner Zeit.

38. Hans Holbein. Der Sündenfall.
Bucher, Geschichte der technischen Künste. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Ein älterer Bruder Holbeins, namens Ambrosius, der gleichfalls Maler und Zeichner war, ging zusammen mit Hans nach Basel. Er war ein fleissiger und geschickter Bildnissammler und Illustrator, der ebenfalls viel für Johannes Froben zeichnete, u. a. die grosse Randverzierung für das Breve Leos X. an Erasmus vom

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

10. September 1518, auf welchem die Varusschlacht im Teutoburger Walde und die Verleumdung des Apelles angebracht sind. Auch der Buchdrucker und Dichter Pamphilius Gengenbach gehörte zu seinen Auftraggebern; für ihn fertigte Ambrosius Holbein die derb humorvollen Bilder von Weibermacht und Weiberlist, die in die Randornamente der Alda des Guarinus verwoben sind. Von feinen Text-Illustrationen sind die zum „Nollhart“, einem dramatischen Fastnachtsspiel des P. Gengenbach, zu nennen, ebenso die interessanten Zeichnungen zu der Schrift vom Idealstaate des Thomas Morus, „Utopia“.

Ambrosius hat nie die Grösse seines Bruders erreicht, er verliert sich häufig im Detail und wirkt dadurch kleinlich und unruhig. Dagegen besitzt er Humor und Lebendigkeit, die ihm über manche Mängel glücklich hinweghelfen.

Von den rheinischen Künstlern interessiert Johann Wechtlin zunächst durch den Umstand, dass er, eine Ausnahme der Regel, Zeichner und Holzschneider in einer Person war. Von seinem Leben ist wenig bekannt. Eine Urkunde vom 16. November 1514, die seine Aufnahme in die Bürgerschaft von Strassburg bekundet, bezeichnet ihn als Sohn eines Geistlichen. Die ersten Nachrichten über seine künstlerische Thätigkeit beginnen mit dem Jahre 1506, wo er für eine Passion die Auferstehung zeichnete. Ein Leben Christi, 30 Blätter umfassend, datiert vom Jahre 1508, anatomische Zeichnungen zu einem chirurgischen Werke, das bei Hans von Gerfsdorf in Strassburg 1517 erschien, zeigen Wechtlin auf seiner Höhe als Zeichner und Holzschneider. Zahlreiche Titelzeichnungen und ornamentale Umrahmungen rühren von seiner Hand her, in denen Spätgotik mit Frührenaissance abwechseln.

39. Hans Holbein. Der Verkauf Josephs.
Das Deutsche Zimmer. München, Georg Hirth.

Ganz besonders zeichnet sich dieser Meister durch seine Zweifarbenholzschnitte aus, deren Technik er mit grosser Virtuosität beherrschte, wenn auch ihr künstlerischer Wert nicht immer auf gleicher Höhe steht und der Tonplatte zuweilen Wunderlichkeiten zugemutet werden, die nicht gerade künstlerisch wirken. Man erkennt, dass er zuweilen sein Original nicht auf farbigem Papier gezeichnet und mit Weiss gehöht, sondern dass er auf weissem Papier gezeichnet und dann den Ton darüber angelegt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hat, wodurch Effekte entstanden, die der Zeichnung auf farbigem Grunde fremd sind. Der Einfluss Dürers tritt bei Wechtlin oft recht sichtbar zu Tage, es fehlt ihm aber Tiefe und Innerlichkeit. —

Diese Eigenschaften besitzt ein anderer Strassburger Meister, der treffliche Hans Baldung Grien, 1476—1545, der Freund Dürers, in hohem Maasse. Er ist ein vorzüglicher Zeichner, kraftvoll und phantasiereich, steht aber gleichfalls im Banne Dürers und kommt dessen Art oft so nahe, dass verschiedene seiner Arbeiten, Gemälde wie Holzschnitte, lange für Werke Dürers gegolten haben, so der prachtvolle Zweifarbenholzschnitt „Christus am Kreuz", den unsere Tafel verkleinert wiedergiebt. Ein Irrtum, der erst in jüngster Zeit berichtigt wurde. Baldungs Hang zu phantastischen Darstellungen kommt in seinen Helldunkelschnitten ganz besonders zum Ausdruck, da die Mittel der Technik seinen Neigungen entgegenkommen. Zu den schönsten Blättern dieser Art, die er geschaffen, gehört ausser dem „Christus am Kreuz" der in drei Farben gedruckte Holzschnitt „Vorbereitung zum Hexensabbath", vier Hexen darstellend, die, unter einem Baume sitzend, allerlei Teufelswerk treiben, während eine andere, auf einem Bocke reitend, durch die Luft dahinfährt. Ganz vortrefflich sind die nackten Körper gezeichnet und die ganze Komposition zeigt eine Grösse der Erfindung, die fast an Dürer heranreicht.

De lectulo ſuper quem aſcendiſti non deſcendes, ſed morte morieris.
1 1 1 1 REG. I

Du lict ſus lequel as monté
Ne deſcendras a ton plaiſir.
Car Mort t'aura tantoſt dompté,
Et en brief te uiendra ſaiſir.
G ij

40. Hans Holbein.
Aus: „Der Totentanz". Das Deutsche Zimmer. München, Georg Hirth.

Die meisten Holzschnitte Baldungs, es sind etwa 150 bekannt, sind Buchillustrationen für Strassburger Verleger gezeichnet. (Muther, Buchillustration. S. 212.) So 46 Holzschnitte zum „Hortulus animae", gedruckt von Martin Flach 1511; ferner die Illustrationen zu der bei Grüninger erschienenen „Auslegung der zehn Gebote", zum „Granatapfel" des Gailer von Kaisersberg u. a. m. Ganz besondere Beachtung verdienen aber noch die vorzüglichen Bildniszeichnungen des Meisters, aus deren Zahl das Blatt, welches Luther als Augustinermönch darstellt und die prächtigen Brustbilder des Markgrafen Christoph von Baden (1511) und des Dompredigers Gaspar Hedion, aus dessen Strassburger Chronik vom Jahre 1543. (C. von Lützow. S. 171.)

Aus der grossen Zahl der Holzschnitte, zeigt Abb. 44 eins der liebenswürdigsten Blätter, ein Bild überquellender Lebenslust und üppiger Naturfülle.

Baldungs Künstlerzeichen besteht aus einer Zusammensetzung der Versalien H. B. G. Der letztere Buchstabe ist kleiner gehalten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sonst ist von rheinischen Künstlern nur noch Anton Woensam von Worms zu nennen, der hauptsächlich für Peter Quentel in Köln thätig war; aber auch an den Illustrationen der Mainzer Bibel des D. Johann Dietenberger vom Jahre 1534 mitarbeitete.

Vom Rhein wenden wir uns zur Donau, wo sich zur Zeit Dürers ein kleiner Kreis von Künstlern gebildet hatte, an dessen Spitze Albrecht Altdorfer steht (ca. 1480—1538), ein vielgewandter Meister, geschickt als Architekt, als Maler, Kupfer-

Indica mihi ſi noſti omnia. Sciebas quòd naſciturus eſſes, & numerum dierum tuorum noueras?
IOB XXVIII

Tu dis par Amphibologie
Ce qu'aux aultres doibt aduenir.
Dy moy donc par Aſtrologie
Quand tu deburas a moy uenir?

Eſt via quæ videtur homini iuſta: nouiſſima autem eius deducunt hominem ad mortem.
PROVER. IIII

Telle uoye aux humains eſt bonne,
Et a l'homme treſiuſte ſemble.
Mais la fin d'elle a l'homme donne,
La Mort, qui tous pecheurs aſſemble,

41, 42. Hans Holbein.
Aus: „Der Totentanz". Das Deutsche Zimmer. München, Georg Hirth.

stecher und Holzschnittzeichner, der zu Regensburg das Amt eines Stadtbaumeisters bekleidete.

Gleich den meisten seiner Zeitgenossen steht auch er unter dem mächtigen Einflusse Dürers, nur dass bei ihm das malerische Empfinden stärker ist als bei jenem. Seine Darstellungen sind zumeist der Bibel und der Legende entnommen, doch kommen auch mythologische Scenen vereinzelt vor, ebenso radierte Landschaften, die wohl ein starkes Naturgefühl bekunden, aber wirkungslos und unruhig sind. In den Holzschnitten erhebt er sich oft zu bedeutender Kraft und Sicherheit der Zeichnung, während die Stiche viel zarter und zahmer sind, aber trotzdem interessant durch die grosse malerische Wirkung, die selbst den kleinsten Blättern eigen ist. Etwa hundert Stiche und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Radierungen sind von ihm bekannt und gegen siebzig Holzschnitte. Geschickt behandelte, reiche Architekturen, die er sehr häufig anwendet, weisen auf seinen ursprünglichen Beruf und man fühlt, dass er sich hier auf bekanntem und vertrautem Boden bewegt.

43. Hans Holbein. Christus vor Pilatus.
Nach einer Zeichnung im Museum zu Basel. Kulturhistorische Bilderbogen. Leipzig, E. A. Seemann.

Auch auf dem Gebiete des Farbenholzschnittes hat sich Altdorfer versucht und ist in dieser Technik weiter gegangen als seine Vorgänger und Zeitgenossen; besitzen wir doch ein Blatt von ihm: „Die schöne Maria von Regensburg", das mit sechs Platten gedruckt ist und als bedeutende Leistung auf diesem Gebiete gelten muss.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schliesslich müssen noch seine Ornament-Stiche rühmlich erwähnt werden und eine Folge von Geräten, als Vasen, Kannen und Becher, die er gestochen und radiert hat.

Ein Schüler Altdorfers, und zwar sein bedeutendster, war Michael Ostendorfer (gest. 1559), der besonders Kriegsbilder und Städteansichten gezeichnet hat, so u. a. sieben grosse Blätter, die den Kriegszug Friedrichs von Bayern gegen die Türken darstellen. Auch eine Anzahl von Bildnissen rühren von ihm her, ebenso eine grosse Kreuzabnahme. Aus allen seinen Werken spricht ein derber Realismus. Ostendorfer lebte in Regensburg und ist bereits 1519 als Bürger dieser Stadt aufgeführt.

44. Hans Baldung Grien. Die Mütter.
Bucher, Geschichte der technischen Künste. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Schliesslich sind, als aus der Regensburger Gegend stammend, noch Wolfgang Huber und Mathias Geron zu nennen. Als Hauptwerk des letzteren ist eine Folge von Holzschnitten zur Offenbarung bekannt, 54 Blatt umfassend, die sich in der Bibliothek zu Wolfenbüttel befindet.

Die Einflüsse der süddeutschen Meister erstreckten sich bis nach Wien, was die Druckwerke des Johann Winterburger, Hieronymus Victor, des Johann Siegriener und anderer hervorragender Wiener Typographen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beweisen, deren Zierleisten und Titelumrahmungen diese Einflüsse deutlich erkennen lassen, besonders die der schwäbischen und fränkischen Schule. Zu einer grösseren Bedeutung und Selbständigkeit war die Illustrationskunst in Wien damals noch nicht gekommen, war doch ihr grösster Förderer, Kaiser Maximilian, immer nur vorübergehend in Wien anwesend.*)

Nach dem Regierungsantritt Kaiser Karls V. war viel fremdländisches Wesen nach Deutschland gekommen, das sich mehr und mehr auch in der Kunst bemerkbar

*) C. von Lützow, Kupferstich und Holzschnitt, Seite 178.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

machte. Besonders die italienischen Einflüsse wurden stärker und was Dürer, Burgkmair und andere Gesinnungsgenossen, selbst vielleicht noch Holbein, unbewusst und naiv annahmen, wurde nun mit Bewusstsein aufgenommen und geübt. Es war eine entscheidende Stunde für das Schicksal der deutschen Kunst, als die Nürnberger Schule sich von Dürer abwandte, um dem Geiste der italienischen Renaissance zu huldigen und ihren Spuren nachzugehen.

Nur wenige sind noch zu nennen, die selbständig und damit deutschem Wesen treu blieben, es sind dies: Kaspar Rosenthaler, Ludwig Krug, Georg Glockenton nebst seinen Söhnen Nikolaus und Albrecht, Nikolaus Meldemann, Hans Guldenmundt, der Nürnberger Briefmaler, Formschneider und Buchdrucker, der ein Geselle Dürers gewesen war und endlich der schlicht fromme Erhard Schön. —

Diesen noch durchaus echt deutsch empfindenden Meistern trat seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts eine Gruppe von Künstlern gegenüber, welche den Umschwung im Stile, die neue Geschmacksrichtung herbeiführte. Es sind dies in erster Reihe die Nürnberger Hans Sebald und Barthel Beham, Georg Pencz und der Monogrammist J. B., daneben die Niederdeutschen Heinrich Aldegrever und Jacob Binck, die in der Kunstgeschichte den Namen der Kleinmeister führen, der sich von dem zumeist kleinen Format ihrer Arbeiten herleitet. Später treten noch hinzu: Peter Flötner, Daniel Hopfer mit seinen beiden Söhnen, Jost Amman, Virgil Solis u. a.

Der ältere der Brüder Beham*), Hans Sebald (1500—1550), kann nur bedingt zu den Kleinmeistern gezählt werden, da auch eine Anzahl sehr grosser Holzschnitte von ihm gezeichnet sind, neben Bildchen kleinsten Formates in Kupferstich, deren Art die Abb. 45 und 46 veranschaulichen. Er ist ein treuer Schilderer des Volkslebens, voller Heiterkeit und Wahrheitsliebe, der sich in welsches Wesen nur schwer hinein findet. Weit besser gelingt dies dem jüngeren und begabteren Bruder Barthel Beham (1502—1540), der weniger fruchtbar als der ältere Bruder, künstlerisch aber weit bedeutender ist.

Seine frühen Arbeiten bewegen sich auf den Gebieten der Religion und des Volkslebens; Scenen aus dem Bauernleben, Soldatenbilder, Badende u. s. w. wechseln in bunter Folge. Daneben schuf er Portraitstiche, die sich durch charakteristische Auffassung und Sorgfalt der Ausführung auszeichnen. Die Bildnisse Karls V. und Ferdinands I. gehören zu den besten derartigen Arbeiten seiner Zeit.

Die Frühzeit Barthel Behams lässt noch den Einfluss Dürers erkennen, der sich erst verliert, als er sich später, der italienischen Renaissance und deren Geiste gemäss, der Antike und mythologischen Darstellungen zuwandte, die fortan seine Ideale bildeten und die er innig und anmutsvoll mit seinem deutschen Wesen zu verschmelzen wusste. Höchst reizvoll sind seine zahlreichen Ornamentstiche, in deren Ranken Kindergestalten als Genien und Amoretten ihr Spiel treiben und Harnische, Waffen und Vasen geschickt verwoben sind.

---

*) Vergl. Adolf Rosenberg, Sebald u. Barthel Beham. Leipzig 1875.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In der Blüte der Jahre raffte ihn der Tod dahin, seinem Schaffen ein allzufrühes Ende bereitend.

Der dritte der Nürnberger Kleinmeister, Georg Pencz (ca. 1500—1550), war ein Schüler und Hausgenosse Dürers gewesen, dessen Einfluss jedoch auf ihn nicht lange nachwirkte. Denn bereits seine ersten selbständigen Arbeiten, die „Sieben Werke der Barmherzigkeit", deren erstes 1534 entstanden ist, zeigen ihn schon im Banne der Italiener, vorzüglich Raphaels. Es folgen dann die „Sieben Todsünden", die „Geschichte des Tobias", ebenfalls in sieben, die des Abraham in fünf und ein „Leben Jesu" in sechsundzwanzig Blättern. Weiter eine Folge alttestamentlicher Frauen, Darstellungen aus der antiken Sagen- und Heroenwelt u. a. m. In all diesen Werken erhebt sich Pencz oft zu grosser Anmut und Schönheit, welche Eigenschaften aber später unter niederländischen Einflüssen fast ganz verschwinden und einem unangenehmen Manierismus Platz machen.

45. H. S. Beham. Tanzende Bauern (die Monate). Kupferstich.
Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig. E. A. Seemann.

Heinrich Aldegrever (1502—1550), ein geborener Westfale, der nur der Schule nach zu den Nürnbergern gehört, ist einer der fruchtbarsten und vielseitigsten der Kleinmeister. Er war Maler, Kupferstecher und Holzschnittzeichner, daneben auch noch ein geschickter Goldschmied, doch steht seine Thätigkeit als Kupferstecher obenan. Die italienischen Einwirkungen erstrecken sich bei ihm hauptsächlich auf das Ornamentale, mit dem er sich hervorragend beschäftigte,*) seine figürlichen Darstellungen dagegen sind derb volkstümlich und stehen namentlich in der Frühzeit noch stark unter dem Einflusse Dürers. Ausser religiösen Darstellungen schildert er mit Geschick und Glück das Volksleben seiner Zeit, und sind aus der Zahl dieser Darstellungen die drei Folgen der „Hochzeitstänzer" rühmlich hervorzuheben, aus deren Reihe Abb. 48 ein Beispiel giebt. Aber auch antike Stoffe hat er, dem Zuge der Zeit folgend, behandelt und

46. H. S. Beham. Das Gastmahl des Verschwenders. Kupferstich.
Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig. E. A. Seemann.

*) Näheres bei A. Lichtwark, „Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance". Berlin 1888.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sittenbilder geschaffen, die seine Stellung zur Reformation kennzeichnend, das unsittliche Leben der Geistlichkeit zum Gegenstand haben.

Zugleich war Aldegrever auch ein bedeutender Meister im Portraitstich, als seine beste derartige Arbeit gilt das Brustbild des Herzogs Wilhelm von Jülich. Historisch interessant sind die Bildnisse der Wiedertäufer Johann von Leyden und Knipperdolling.

Aldegrever war der bedeutendste der norddeutschen Kleinmeister, den der ihm stammverwandte Jakob Bing (1500—1569) bei weitem nicht erreicht.

47. B. Beham. Ein Landsknecht. Kupferstich.
Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig, E. A. Seemann.

Das Ornament, dieser Hauptnerv der deutschen Kleinkunst, füllt fast ausschliesslich die Lebensthätigkeit des Nürnbergers Peter Flötner. Was er an Illustrationen geschaffen, hat wenig Wert, so z. B. die Bilder zu der 1534 bei H. Metzler in Wien erschienenen Chronik von Ungarn und verschiedene Folgen und Einzelblätter mythologischen und historischen Inhalts. Wichtig sind dagegen für die Ausbildung der Zierschrift zwei Alphabete, deren eines aus nackten Figuren gebildet ist, während das andere sich in rein ornamentalen Formen bewegt.

Viel näher als der Ebengenannte steht unsern Zwecken der zweite Hauptmeister der Nürnberger Ornamentisten, Virgil Solis (1514—1562), der eine bei weitem grössere und für Illustrationen und Buchschmuck wertvollere Thätigkeit entfaltete, wenn auch das, was er wohl mit Hilfe von Schülern und Gesellen in einer grossen Werkstatt geschaffen, sehr verschieden an Wert ist, sodass neben hervorragend schönen Blättern auch wieder ganz minderwertige Sachen auftreten.

Sein Stoffgebiet ist ein schier unbegrenztes, es umfasst die Bibel, die Tierfabel (Aesop und Reineke Fuchs), Trachten und Soldatenbilder, Spielkarten, Wappen, Jagdbilder, Medaillen, Buchtitel (Abb. 50), Zierleisten und Initialen, überhaupt alles, was den Gesichtskreis seiner Zeitgenossen umfasste. Es ist eine fast erdrückende Vielseitigkeit, die uns aus seinen Werken entgegentritt, deren Masse eine Gleichwertigkeit von vornherein ausschliesst. Eine wahrhaft üppige Phantasie entfaltet der Meister bei den Umrahmungen seiner Bildnisse, unter denen sich vortreffliche Arbeiten, teils in Kupferstich, aber auch in Holzschnitt ausgeführt, befinden. Aus deren Zahl sind in erster Reihe der schöne Stich mit dem König Sigismund von Polen, die kleinen Medaillonportraits der Könige von Frankreich und die Bildnisse der Pfalzgrafen Friedrich und Ottheinrich zu nennen.

Ein schönes Beispiel seiner Bibelbilder giebt Abb. 49, „Adam und Eva“, das besonders durch den schön gezeichneten Körper der Eva bemerkenswert ist. Die Bilder zu Reineke Fuchs charakterisieren Abb. 51 und 52.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Um den geistigen Zusammenhang nicht zu unterbrechen, müssen, bevor wir uns dem Norden Deutschlands zuwenden, noch einige Künstler genannt werden, die bereits dem Ende des Jahrhunderts angehören.

Zunächst Jost Amman (geb. in Zürich 1539, gest. zu Nürnberg 1591), einer der fruchtbarsten und vielseitigsten Künstler aller Zeiten, von dem erzählt wird, er habe innerhalb vier Jahre mehr Zeichnungen gemacht, als auf einem Heuwagen fortzuschaffen wären. Dass unter dieser Massenproduktion die Qualität leiden musste, ist nur zu selbstverständlich, aber malerisches Empfinden und charakteristisches Erfassen dessen, was er sieht, giebt seinen Darstellungen einen hohen kulturgeschichtlichen Wert, was besonders von den Einzelfiguren zu dem Weigelschen „Trachtenbuche" (Abb. 54) gilt, die neben dem „Kartenspielbuche" zu den besten Arbeiten des Meisters zählen.

Am bekanntesten sind wohl seine Holzschnitte der verschiedenen Künstler und Handwerker in der „Eygentlichen Beschreibung aller Stände" (Frankfurt a. M. 1584), die das Leben und die Arbeit des Volkes zu jener Zeit treu wiederspiegeln. Am wenigsten gelingen ihm die Gestalten der Bibel und antike Darstellungen, an denen er sich gleichfalls ohne Glück versucht hat. Dagegen besitzen wir von ihm eine Reihe vortrefflicher Bildnisse, zum Teil in reichen Umrahmungen mit Emblemen, Wappen und allegorischen Figuren.

Wieviel Amman für Illustration und Buchschmuck geleistet hat, beweist schon die Thatsache, dass er allein für den Verleger Siegmund Feyerabend in Frankfurt a. M. fünfundzwanzig Jahre hindurch unausgesetzt thätig gewesen ist.

Ausser Radiernadel und Zeichenstift hat des Meisters Hand auch das Schneidemesser geführt; so hat er u. a. die Figuren des „Kartenspielbuches" eigenhändig geschnitten, die durch malerische Behandlung und geistvolle Wiedergabe der Zeichnung ganz besonders hervortreten.

Proben der Zeichnungen für den Buchschmuck geben die schönen Initialen an den Anfängen der Hauptabschnitte unseres Buches, Seite 7, 25 u. s. w., die einem vollen Alphabete Ammans entnommen sind.

In gleicher Richtung wie Jost Amman war der nach Strassburg übergesiedelte Schweizer Tobias Stimmer (1539—1582) thätig, der anfänglich für das Kunstgewerbe arbeitete und erst in späteren Jahren für den Holzschnitt zu zeichnen begann. Er

48. H. Aldegrever.
Aus dem Hochzeitszuge von 1538. Kupferstich.
Kunsthist. Bilderbogen. Leipzig, E. A. Seemann.

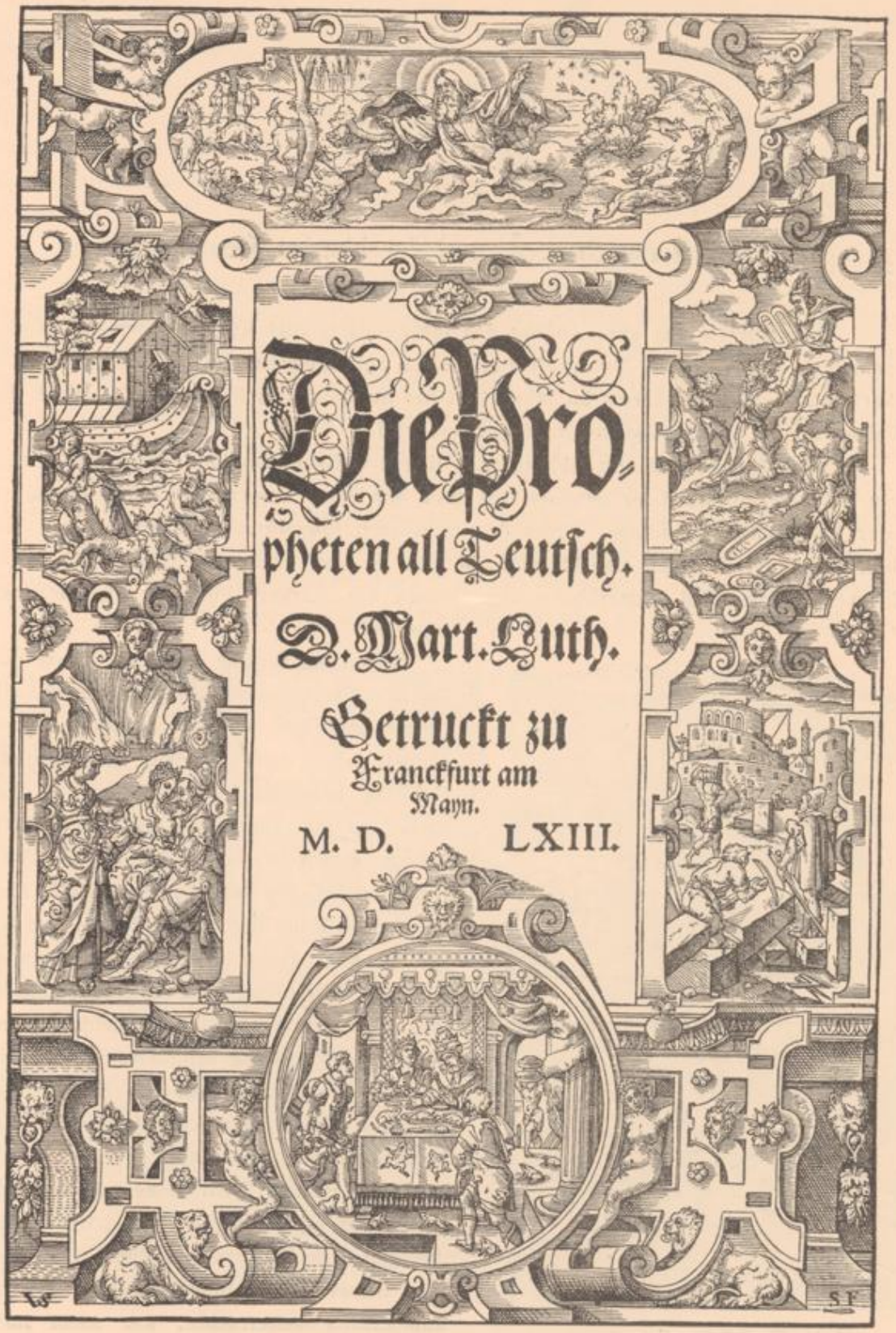
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erhebt sich zuweilen zu einer gewissen kraftvollen Grösse der Auffassung, wie in dem Cyclus „Die Altersstufen des Weibes und des Mannes“ (Abb. 55), obwohl die Figuren zu kurz und gedrungen sind. Hat er sich in diesen und ähnlichen Darstellungen mit möglichst einfachen Mitteln beholfen, so zeigen seine Bibelbilder und Portraitzeichnungen eine viel feinere und farbigere Durchbildung.

49. Virgil Solis. Adam und Eva. Holzschnitt.
Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

Die in kleinstem Formate gehaltenen biblischen Scenen stehen in reich ornamentiertem Rahmen und sind mit grosser Liebe und Sorgfalt durchgeführt, wobei ganz besonders auf schöne Strichlagen gesehen ist. Die Umrahmungen wirken ungemein kräftig und farbig, und es scheint als wolle der Holzschnitt, der sich hier noch einmal zu Meisterleistungen erhebt, es versuchen, die Wirkungen des Kupferstichs zu erreichen, um dessen drückender Konkurrenz zu begegnen, die ihm bereits den Lebensfaden abzuschneiden droht. Jedenfalls waren die Strassburger Holzschneider und ebenso der tüchtige Ludwig Frig in Zürich redlich bemüht, den drohenden Verfall ihrer Kunst nach Kräften aufzuhalten. Ihre Arbeiten waren geschätzt und gesucht; bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein wurden die alten Strassburger Büchertitel immer wieder abgedruckt. Eine Stimmersche Zierleiste lässt sich länger als ein Jahrhundert hindurch nachweisen, oft fast bis zur Unkenntlichkeit abgenutzt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



50. Virgil Solis. Buchtitel. Holzschnitt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

c) Lukas Cranach d. Ä. und der Norden Deutschlands.

Wir müssen uns zum Anfang des Jahrhunderts zurückwenden, um den ersten Nachrichten über Lukas Cranach den Älteren zu begegnen, der 1442 zu Kronach in Oberfranken geboren, zuerst im Jahre 1504 als Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen und in Wittenberg wohnhaft genannt wird.

Seine Jugend und sein Bildungsgang liegen völlig im Dunkel; die Nachricht, dass sein Vater gleichfalls Maler gewesen sei und den Sohn unterrichtet habe, ermangelt jeder bestimmten Grundlage. Trotz der sichtbaren Einwirkung der fränkischen und oberrheinischen Schulen macht sich bereits in den frühesten Werken Cranachs ein persönlicher Stil bemerkbar, dem jedoch ein starker Stich ins Philisterhafte eigen ist.

51, 52. Virgil Solis. Holzschnitte.
Aus: „Reineke Fuchs".

Selten nur vermag sich seine Kunst über das Handwerksmässige zu erheben, und die grosse Zahl der Werke, die unter seinem Namen gehen, beweist, dass er zahlreiche Gehilfen gehalten hat und dass es ihm mehr auf die Masse als auf die Qualität ankam, gleichviel, ob es sich um Gemälde, Kupferstiche oder Holzschnitte handelt. Eine wie grosse Rolle das Geldverdienen bei ihm spielte, geht schon daraus hervor, dass er 1520 in Wittenberg eine Apotheke kaufte und später auch noch einen Buchladen und eine Papierhandlung eröffnete. Dabei war er aber ein hochangesehener Bürger, der es sogar bis zum Bürgermeister von Wittenberg brachte, welches Amt er von 1540 bis 1544 bekleidete. Wird seine künstlerische Bedeutung auch zumeist überschätzt, so ist dagegen sein Einfluss auf die Entwicklung der Kunst in Norddeutschland, die er unbestritten beherrschte, gar nicht hoch genug anzuschlagen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Von italienischen Einwirkungen ist Cranach fast gänzlich freigeblieben, die Renaissance hat nur rein stofflich auf ihn eingewirkt, indem auch er sich mythologischen Darstellungen und damit der Gedankenwelt des klassischen Altertums zuwandte, wovon die beiden Holzschnitte „Venus und Amor“ (1506) und „Das Urteil des Paris“ treffliche Beispiele sind, die nicht nur zu des Meisters besten Arbeiten zählen, sondern zu den glücklichsten Verkörperungen antiker Stoffe in der Kunst der deutschen Renaissance überhaupt.

In das Jahr 1509 fallen die Arbeiten an dem „Wittenberger Heiligtumbuch“, das in seiner Bilderfülle eine Vorstellung von den enormen Reichtümern an Reliquien und kostbaren kirchlichen Geräten giebt, die Kurfürst Friedrich in der Stiftskirche zu Wittenberg angesammelt hatte. Die Masse der Abbildungen, 116 Holzschnitte auf 44 Tafeln, dürfte in der Hauptsache wohl von Gehilfenhänden herrühren und Cranachs eigene Arbeit sich nur auf Anlage und Anordnung des Ganzen beschränkt haben, sowie auf den Stich des Titelbildes, das den Kurfürsten als Brustbild neben seinem Bruder Johann darstellt.

In dem gleichen Jahre entstanden auch die fünfzehn Holzschnitte der „Passion“, deren einer, die „Geisselung Christi“, die nebenstehende Tafel in Facsimile wiedergiebt.

Wenn von Lützow die Tierzeichnungen Cranachs rühmt und besonders dabei auf die acht Blätter im Gebetbuch Maximilians verweist, so vermag ich ihm gerade in diesem Falle nicht beizustimmen, da die Nähe Dürers hier denn doch gar zu niederdrückend wirkt.

53. Jost Amman. Gelehrte disputierend. Holzschnitt.
Aus: „Das Deutsche Zimmer“. München, Georg Hirth.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Was uns den Meister aber besonders nahe bringt und wert macht, ist sein Verhältnis zu Luther und seine Stellung zur Reformation, der Cranach sich sofort anschloss und für die er mit seiner ganzen Persönlichkeit voll und unerschrocken eintrat. Ihm verdankt die Nachwelt das Bild Luthers, das er durch Pinsel und Stift in unzähligen Wiederholungen und Variationen hinterlassen hat, so dass unsere Vorstellung von Luther immer mit den Bildnissen Cranachs verknüpft ist. All diese verschiedenen Bilder sind im Laufe der Jahrhunderte zu einem Bilde, zu einer festen Vorstellung zusammengeflossen, die in Rietschels Erzbilde ihre herrlichste Verkörperung gefunden hat.

Neben Luther hat Cranach auch dessen Freunde und Mitkämpfer im Bilde verewigt, vor allen Melanchthon, dann Spalatin, Buggenhagen und Jonas. Ebenso die protestantischen Fürsten, Friedrich den Weisen, Johann den Grossmütigen und Herzog Johann Ernst von Sachsen u. a. Die meisten dieser trefflichen Bildnisse stammen aus des Meisters späteren Jahren und wurden durch unzählige Nachbildungen über die ganze Welt verbreitet.

Sehr wichtig für das Werk der Reformation waren die volkstümlichen und drastischen Buch-Illustrationen, die den Kampf gegen die Missbräuche des Papsttums wirksam unterstützten. In erster Reihe steht hier

54. Jost Amman. Holzschnitt.
Aus Hans Weigels „Trachtenbuch".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die berühmte Satire: „Passional Christi und Antichristi", die 1521 in Wittenberg bei Johann Grünenberg gedruckt wurde, aber ohne Namen des Verfassers, Illustrators und Druckers erschien und das ungeheuerste Aufsehen machte. Der dem Buche zu Grunde liegende Gedanke, eine Gegenüberstellung des Lebens und Leidens Christi mit

55. Tobias Stimmer. Holzschnitt.
Aus: „Die Lebensstufen des Weibes und des Mannes".

dem in Weltlust und Üppigkeit versunkenen Lebenswandel des Papstes, rührt sicher von Luther selbst her, wenn auch Melanchthon die Texte zu den Bildern verfasste, deren Kunstwert übrigens nur gering ist. Zwei Bilder stehen sich immer gegenüber, das Leben Christi und des Papstes vergleichend, so z. B. Christus wäscht den Jüngern die Füsse — der Papst lässt sich vom Kaiser den Pantoffel küssen, oder: Christus

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

treibt die Händler und Wechsler aus dem Tempel — der Papst aber treibt selbst Handel mit Ablass. Auf dem letzten Bilderpaare sehen wir Christus gen Himmel fahren, indes der Papst von Teufeln in die Hölle gestürzt wird. Luther, der sich damals auf der Wartburg befand, beglückwünschte Melanchthon zu dem Erscheinen des Passionale, indem er zugleich seine „Auslegung des achtundzwanzigsten Psalms“ sandte, die gleichfalls von Grünenberg noch in demselben Jahre gedruckt wurde.

Im September 1522 folgte darauf als erster Teil von Luthers Bibelübersetzung, dieser Grossthat deutschen Geistes, das von Melchior Lotter gedruckte „Newe Testament“. Bekannt ist diese erste Ausgabe unter dem Namen der „Septemberbibel“, auf deren Illustrationen Luther höchst wahrscheinlich leitend eingewirkt hat, während die Werkstätte Cranachs die Ausführung durch Gehilfenhände besorgte. Er selbst wird wenig oder nichts daran gethan haben, denn die Zeichnungen sind zu schwach und verschiedenartig, auch trägt kein Blatt des Meisters Zeichen, die geflügelte Schlange. Dass Dürer fleissig benutzt und nachgeahmt wurde, erscheint als selbstverständlich, lebten doch mehr oder weniger alle von ihm und durch ihn.

Bei den Bildern zum Alten Testament, welches in zwei Ausgaben von 1523—1525 gleichfalls bei Lotter erschien, lässt sich ein Einfluss Cranachs nicht nachweisen, doch ist nicht ausgeschlossen, dass auch diese Zeichnungen in seiner Werkstatt entstanden sind, ebenso wie die Holzschnitte zu dem Buche von der „Ringerkunst“ des Fabian von Auerswald, das 1539 bei H. Lufft in Wittenberg erschien und 83 Darstellungen von Ringerpaaren enthielt, nebst dem Brustbilde des Verfassers und dem kursächsischen Wappen, welche gleichfalls einen persönlichen Anteil des Meisters nicht erkennen lassen, aber doch in seiner Werkstatt entstanden sind.

Schliesslich sind noch eine Anzahl geistreich erfundener Büchertitel zu erwähnen, die Cranach zu verschiedenen Zeiten gezeichnet hat, in deren Einfassungen allerlei Figuren, Tiere und Blattwerk anmutsvoll verwoben sind. Eins seiner schönsten derartigen Blätter ist der Titel zu Luthers Streitschrift gegen die „Schwarmgeister“.

Cranach d. Ä., dem ein hohes Alter beschieden war, starb am 16. Oktober 1553 in Weimar, wohin er ein Jahr vorher dem Kurfürsten Johann Friedrich gefolgt war.

Lukas Cranach d. J., 1515—1586, ein Sohn des Vorgenannten, erbte Ruhm und Würden des Vaters, ohne jedoch dessen Bedeutung zu erreichen; besonders mangeln ihm Kraft und Selbständigkeit. Das Beste leistete er im Porträtfache, wovon mehrere Folgen von Bildnissen berühmter Zeitgenossen, die er für den Holzschnitt zeichnete, Zeugnis ablegen. Voran stehen Karl V. und Ferdinand I. in ganzer Figur nebst den Fürsten des sächsischen Hauses. Auch verschiedene Bildnisse Luthers und der übrigen Reformatoren rühren von seiner Hand her, die vielfach dem Vater zugeschrieben werden, da er gleichfalls das Zeichen der geflügelten Schlange führt; aber schon die Datierung dieser Blätter, die über die Lebensdauer des älteren Cranach hinausreicht, lässt auf die Autorschaft des Sohnes schliessen.

Als umfassendste Leistung des jüngeren Cranach auf dem Gebiete der Buch-Illustration sind die Zeichnungen zu der Leipziger Bibel des Nikolaus Wolrab vom

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jahre 1542 zu nennen. Doch sind dieselben mit Ausnahme der Figuren der Evangelisten und der Apostel Paulus, Petrus und Jakobus, die früher gleichfalls dem Vater zugeschrieben wurden, so schwach, dass wahrscheinlich nur untergeordnete Gesellen deren Urheber sind.

Von den Künstlern, die dem Stile nach der Schule des älteren Cranach angehören, ist Hans Brosamer von Fulda (1480—1554) der bedeutendere, doch ist auch von ihm nicht viel Rühmliches zu sagen. Seine zahlreichen Holzschnitte und Kupferstiche lassen Geschmack und Schönheitssinn vermissen, die Figuren sind plump und unbeholfen, was besonders bei Darstellung des Nackten zu Tage tritt.

Wir müssen uns nunmehr der Bibelübersetzung Luthers wieder zuwenden.

Nachdem im Jahre 1522 die Übersetzung des Neuen Testaments beendet war, begann Luther sofort mit der des Alten Testaments, das er in drei Teilen in Wittenberg erscheinen liess. Der erste Teil der Folio-Ausgabe, die fünf Bücher Moses umfassend, erschien 1523 bei Melchior Lotter und enthielt 11 Holzschnitte, welche die ganzen Folioseiten einnehmen. Der Zeichner dieser Bilder ist nicht bekannt, auch lässt sich nicht feststellen, ob dieselben in der Werkstatt Cranachs entstanden sind; sie stehen mit wenigen Ausnahmen auf ganz niedriger Stufe.

Die erste der vom gleichen Verlage veranstalteten Oktav-Ausgaben des ersten Teiles des Alten Testaments erschien 1524, zu deren Illustration der Monogrammist G. L. herbeigezogen wurde, dessen Zeichen auf Gottfried Leigel gedeutet wird, über den sichere Nachrichten fehlen (Nagler, Monogr. III), der jedoch der Schule Cranachs anzugehören scheint, da sein Stil entschieden darauf hinweist. Diese Ausgabe enthält 13 Holzschnitte gegen 11 der Folio-Ausgabe.

Eine Kleinoktav-Ausgabe mit 15 Holzschnitten erschien im Jahre 1523 bei Hans Lufft in Wittenberg.

Nachdem der erste Teil des Alten Testaments im ersten Erscheinungsjahre drei Ausgaben erlebt hatte, erschien 1524 bei Melchior Lotter der zweite Teil, die Bücher Josua bis Esther umfassend, unter dem Titel: „Das Ander teyl des Alten Testaments. Gedruckt zu Vuittemberg". Zuerst erschien wieder die Folio-Ausgabe, deren Titelblatt den geharnischten Josua zeigt, auf einem Steine sitzend, in der rechten Hand einen Kommandostab, in der linken seinen Helm haltend. Dies Blatt trägt entschieden den Stempel der Cranachschen Schule und könnte sehr wohl von ihm selbst herrühren, wenn auch des Meisters Zeichen, die geflügelte Schlange, fehlt. Ein anderes Monogramm ist nicht vorhanden. Ausserdem hat die Ausgabe 23 Holzschnitte, von denen drei je eine ganze, die übrigen je eine halbe Seite einnehmen, deren Zeichner unbekannt ist.

Die Illustration des zweiten Teils der Oktav-Ausgabe hatte wieder der Zeichner des ersten Teils, der Monogrammist G. L., übernommen, der auch hier entsprechend der Folio-Ausgabe mit dem Bilde des geharnischten Josua beginnt, der, unter einem Thore stehend, mit den Ältesten des Volkes spricht. Die 24 Textbilder schliessen sich, den Motiven nach, eng an die der Folio-Ausgabe an, stehen aber im Werte höher.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

56. Lukas Cranach. Holzschnitt.
Aus: „Passion Christi". Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Den dritten Teil des Alten Testaments vollendete Luther im Jahre 1524, er enthält das Buch Hiob, den Psalter und die Schriften Salomonis.

Die Folio-Ausgabe erschien noch in demselben Jahre bei Melchior Lotter unter dem Titel: „Das dritte Teyl des alten Testaments. — Wittemberg 1524". Sie enthält nur zwei Holzschnitte und zwar ein Titelbild und ein Bild zum Buche Hiob. —

Die Umarbeitung dieser beiden Zeichnungen für die 1525 erschienene Oktav-Ausgabe übernahm wieder der Künstler G. L. Auf der einen erscheint Christus mit der Dornenkrone, auf dem Kreuze sitzend, die andere zeigt Hiob im Kreise seiner Freunde.*)

57. Meister G. E. Die Steinigung des Stephanus. Holzschnitt.
Aus: „Dr. Martin Luther". Kerken Postilla, Wittenberg 1563.

Einen Zusammenhang der Illustrationen der Lutherschen Bibelübersetzung mit denen der vorlutherschen Bibeln scheint man absichtlich vermieden zu haben. Ist ihr künstlerischer Wert auch gering, so gewinnen sie doch dadurch an Interesse, dass sie für die Illustrationen der nun allerorten im Nachdruck erscheinenden Luther-Bibeln geradeso grundlegend wurden wie vordem die Holzschnitte der kölnischen Bibeln für die Ausgaben vor Luther.

Auf ein näheres Eingehen auf die späteren Auflagen der Luther-Bibel im Nachdruck muss hier des Raumes wegen verzichtet und auf Muthers Arbeit hingewiesen werden.

*) Beschreibung der Bibelbilder bei R. Muther, Die ältestesten deutschen Bilder-Bibeln. München, Litterarisches Institut von Max Huttler.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Als späterer sehr schöner Wittenberger Druck ist noch zu nennen: Dr. Martin Luthers „Kerken Postilla", Wittemberg bei Hans Krafft 1563, mit zahlreichen Holzschnitten und Initialen, denen drei Monogramme beigesetzt sind; es sind dies die verschlungenen Buchstaben G E mit dem Schneidemesser darunter und auf demselben Blatte ausserdem noch das Zeichen der 4 mit einem Kreuze auf dem Querstrich. Ein weiteres Monogramm besteht aus einem S, von einem doppelspitzigen Pfeile der Länge nach durchschnitten. Über diesen Meister G E schreibt Nagler: „Unbekannter Meister, welcher als Formschneider der Schule des jüngeren Cranach angehört. Das Zeichen, welches auch ohne das Messer vorkommt, scheint aus G E zu bestehen und bezieht sich vielleicht auf den Meister Enderle, welcher nach Schuchard, dem neuesten Biographen des L. Cranach, in Diensten des Herzogs von Sachsen stand und einen wöchentlichen Lohn von 3 Gulden erhielt. Wahrscheinlich ist das beigefügte Zeichen der 4 mit dem Kreuze das des Zeichners, vielleicht aber gehören beide demselben Meister an. Zuweilen kommt auch dies letztere Zeichen allein auf Holzschnitten vor, immer aber verrät Zeichnung und Schnitt dieselbe Hand." Unsere Abbildung 57 giebt eins der Blätter dieses Meisters in etwas verkleinerter Wiedergabe.

58. Erhard Altdorfer? Josua. Holzschnitt.
Aus der plattdeutschen Bibel, Lübeck 1534.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der Norden Deutschlands, obwohl dem Süden nachstehend, war in Hinsicht auf Illustrationskunst doch nicht so bedeutungslos, wie es bei flüchtigem Hinschauen den Anschein hat, denn auch hier fanden die vervielfältigenden Künste einen günstigen Boden, den Dürer und Cranach bereitet hatten.

Von Heinrich Aldegrever von Soest und Jakob Bing von Köln ist schon weiter vorn die Rede gewesen, es sind aber noch zwei andere westfälische Meister zu nennen: Johann Ladenspelder von Essen und Nikolaus Wilborn von Münster, die beide unter Dürers Einflusse stehen, für uns aber von untergeordneter Bedeutung sind, da sie nur Einzelblätter gestochen haben.

Ein weit höheres Interesse nimmt dagegen Erhard Altdorfer, ein Bruder Albrecht Altdorfers, in Anspruch, der in Schwerin ansässig und Hofmaler der Herzöge Heinrich des Friedfertigen und seines Nachfolgers Johann Albrecht war. Sein frühester datierter Holzschnitt, „Das grosse Turnier", stammt aus dem Jahre 1513, zu dem ihm wahrscheinlich das Ruppiner Turnier die Anregung bot, dem er im Gefolge des Herzogs beigewohnt hatte. Ein Jahr vorher war er mit dem Herzoge in Wittenberg gewesen und hatte dort Cranach kennen gelernt, dessen Stil seine Kunst merklich beeinflusste. Nach von Lützows Annahme soll Erhard Altdorfer der Illustrator der plattdeutschen Übersetzung der Lutherschen Bibel sein, die bei

59. Anton Möller. Holzschnitt.
Aus den „Danziger Frauentrachten" vom Jahre 1601.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ludwig Dietz in Lübeck 1533—1534 erschien und deren Illustrationen sich stark an die der ersten Wittenberger Ausgaben anlehnen. So finden wir auch hier dem Buche Josua den geharnischten Ritter vorgesetzt, nur dass er nicht den Kommandostab, sondern ein mächtiges Schwert in der Hand hält. (Abb. 58.) Der Kopf ist geistloser, die ganze Figur aber technisch weit besser als das Wittenberger Vorbild. Der Strich ist markiger und fester, auch der Holzschnitt besser, der in Mecklenburg sehr gepflegt wurde. Ausser Lübeck waren es vornehmlich Hamburg, Leipzig, Halle und Halberstadt, die als Pflegstätten der Buchdruckerkunst in der Herstellung reich verzierter Volksbücher wetteiferten, wenn auch die ganze Produktion mehr handwerksmässiger als künstlerischer Natur ist. (C. v. Lützow. G. d. d. K. u. H. S. 197.)

Unaufhaltsam geht gegen Ende des 16. Jahrhunderts der deutsche Holzschnitt seinem Verfalle entgegen, nachdem er in den Ammanschen Figuren zum Weigelschen „Trachtenbuch" und den „Lebensaltern des Menschen" von Stimmer einen letzten Aufschwung genommen. Anton Möllers „Danziger Frauentrachten" vom Jahre 1601 (Abb. 59) können als Abschluss dieser ruhmreichen Periode deutscher Illustrationskunst gelten.

60. Lukas Cranach. Kursächs. Wappen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

IV.

Der Niedergang im siebzehnten Jahrhundert.

Bei Beginn des neuen Säculums neigte die Sonne der Kunst schon stark zum Untergange.

In Italien war die selbstschaffende Kraft, die drei Jahrhunderte lang lebendig geblieben war, endlich erschöpft, und ein öder Eklektizismus hatte die Alleinherrschaft angetreten, dessen verderbliche Einwirkungen sich auch in Deutschland nur allzubald bemerkbar machten.

Die grosse latente Kraft, die in dem Lebenswerke Dürers verborgen lag, war nie zu voller Freiheit gekommen, da es an congenialen Nachfolgern fehlte, die fortsetzen konnten, was er begonnen. Statt Dürers Bahnen zu folgen, wanderten seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die deutschen Künstler nach Italien, aber weniger um die grossen Meister des Cinquecento zu studieren, als sich den Eklektikern anzuschliessen, deren glänzender Technik nachzustreben als höchste Aufgabe erschien. Was damit gewonnen wurde, war eine Kunst aus dritter Hand, die lediglich an Äusserlichkeiten hing und der alles selbständige Denken fremd geworden war. Man grübelte, suchte und versuchte ohne zielbewusstes Wollen. Das Auftreten der grossen Niederländer

61. Wenzel Hollar. Abraham und Melchisedek.
Radierung nach einer Zeichnung von Hans Holbein. — Königl. Kupferstichkabinet, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

im siebzehnten Jahrhundert machte die Verwirrung aber erst vollständig, denn nun paarten sich in Deutschland italienische und niederländische Einflüsse, in deren Vereinigung man das höchste Ideal zu erreichen glaubte. Somit konnte denn von einer selbständigen und nationalen Kunst in Deutschland keine Rede mehr sein.

Trübe und düster zogen die Schatten der Nacht herauf, der in Italien und Deutschland kein glanzvoller Sonnenuntergang voraufgegangen war, wie er über Spanien und vorzüglich über den Niederlanden geleuchtet hatte.

Lagen in unseliger Nachahmungssucht, in der Anbetung des Fremden die geistigen Ursachen des Niederganges, so thaten die religiösen und politischen Wirren und endlich das dreissigjährige Kriegselend das Übrige, um einen gänzlichen Verfall der deutschen Kunst herbeizuführen.

Die gewaltigen Folgen der Reformation, die immer mehr Boden gewann, machten sich im deutschen Volksleben immer stärker und einschneidender bemerkbar, und die aufgewühlten Leidenschaften waren einer gedeihlichen Entwicklung der Kunst wenig förderlich.

62. J. von der Heyden. Christian IV. von Dänemark.

Wohl gab die Unzahl kampfeszorniger Flugblätter, die wie giftige Pfeile zwischen den Parteien hin und her flogen, den zeichnenden Künstlern reichliche Arbeit, doch da es hierbei mehr auf Schärfe und Schnelligkeit, weniger auf das „Wie“ als auf das „Was“ ankam, so konnten diese Arbeiten auch nicht fördernd wirken, weder auf die Ausbildung der Künstler, noch auf den Geschmack der Volksmassen. Waren es doch zumeist witzlose und rohe Karikaturen der Feinde oder schwülstige Verherrlichungen der Helden der eigenen Partei, bei denen von Geist wenig die Rede war.

Bei Beginn des dreissigjährigen Krieges war es

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hauptsächlich der arme Winterkönig, Friedrich von der Pfalz, der zur Zielscheibe des Spottes diente, wovon Abbildung 64 und die nebenstehende Tafel drastische Beispiele geben.

Später war es vornehmlich Gustav Adolf, den eine wahre Flut von Flugblättern allegorisch verherrlichte und bis in den Himmel erhob (Abb. 65).

War doch der „Löwe von Mitternacht" der populärste Held des protestantischen Deutschlands geworden, einmal als letzter Hort der protestantischen Kirche und dann hauptsächlich seiner persönlichen Tapferkeit wegen, die ihn oft dazu fortriss, wie ein alter Seekönig an der Spitze seiner Geschwader in den Feind zu stürmen, bis ihn bei Lützen sein blutiges Schicksal ereilte.

63. Wenzel Hollar. Saul und David.
Kupferstich
nach einer Zeichnung von H. Holbein d. J.

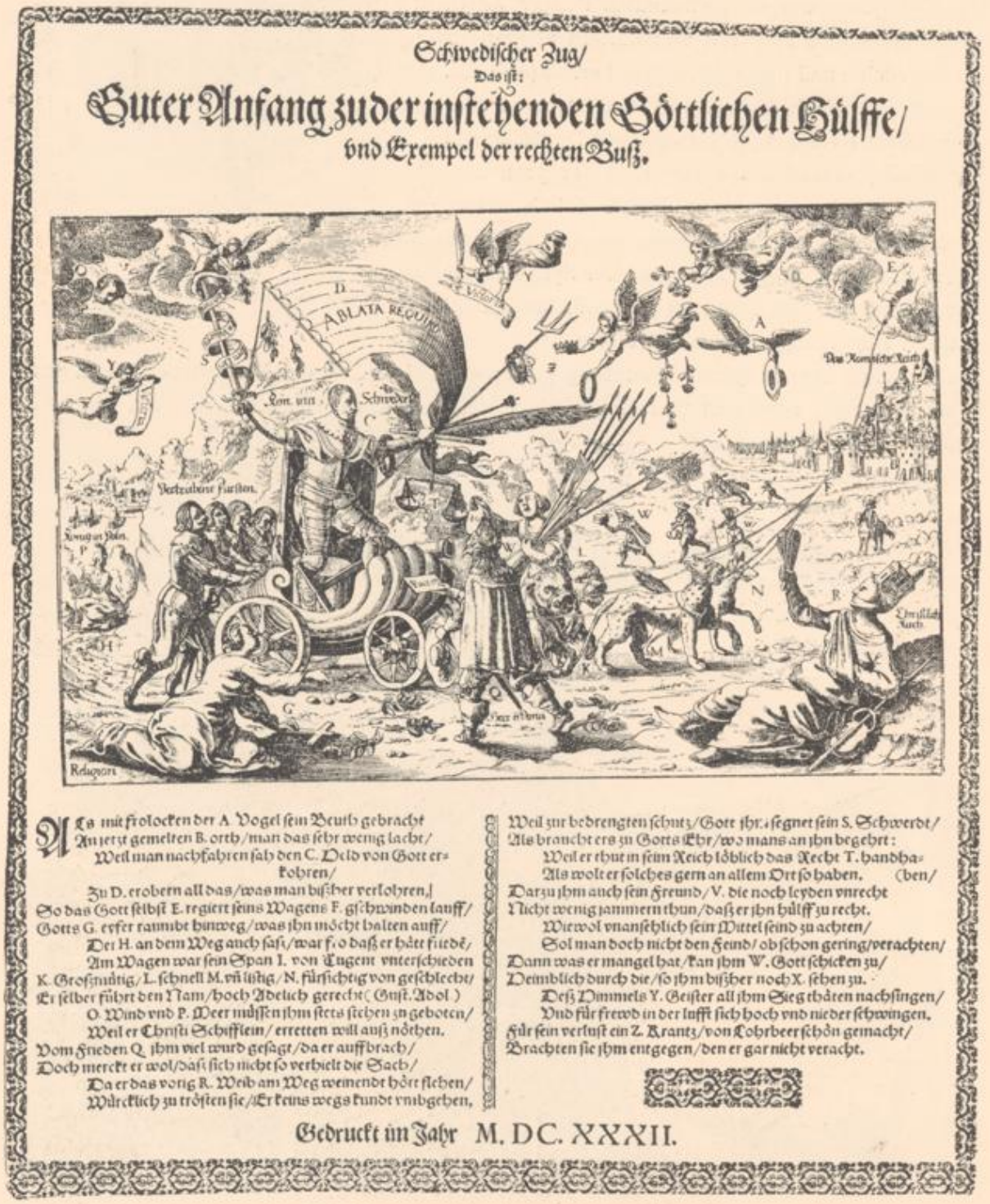
Eine hervorragende Bedeutung gewann um diese Zeit der Portraitstich, denn das Volk verlangte nach den Bildnissen seiner Helden, um die Wände selbst der ärmsten Hütte damit zu schmücken.

Deß gwesten Pfaltzgrafen Glück vnd Vnglück.

64. Spottbild auf den Winterkönig von einem fliegenden Blatte aus dem Jahre 1621.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

So sind denn in mehr oder weniger guten, oft sogar vorzüglichen Bildnissen die finsteren Heldengestalten jener gräuelvollen Zeiten auf unsere Tage gekommen: Wallenstein, Tilly, Pappenheim, Christian IV. von Dänemark, der phantastische Braunschweiger,



Schwedischer Zug/
Das ist:
Guter Anfang zu der instehenden Göttlichen Hülffe/
vnd Exempel der rechten Buß.

Als mit frolocken der A. Vogel sein Beuth gebracht
An jetzt gemelten B. orth/ man das sehr wenig lacht/
Weil man nachfahren sah den C. Held von Gott er-
kohren/
Zu D. erobern all das/ was man bißher verlohren,
So das Gott selbst E. regiert seins Wagens F. geschwinden lauff/
Gotts G. eifer rammbt hinweg/ was jhn möcht halten auff/
Der H. an dem Weg auch saß/ war fro daß er hätt friedē/
Am Wagen war sein Span I. von Tugent vnterschieden
K. Großmütig/ L. schnell M. vñ lißig/ N. fürsichtig von geschlecht/
Er selber führt den Nam/ hoch Adelich gerecht (Gust. Adol.)
O. Wind vnd P. Meer müssen jhm stets stehen zu geboten/
Weil er Christi Schifflein/ erretten woll auß nöthen.
Vom Frieden Q. jhm viel wurd gesagt/ da er auffbrach/
Doch merckt er wol/ daß sich nicht so verhielt die Sach/
Da er das vonig R. Weib am Weg weinendt hört flehen/
Würdcklich zu trösten sie/ Er keins wegs kundt vmbgehen,
Weil zur bedrengten schmtz/ Gott jhr segnet sein S. Schwerdt/
Als braucht ers zu Gotts Ehr/ wo mans an jhn begehrt:
Weil er thut in seim Reich löblich das Recht T. handha-
Als wolt er solches gern an allem Ort so haben. (ben/
Darzu jhm auch sein Freund/ V. die noch leyden vnrecht
Nicht wenig jammern thun/ daß er jhn hülff zu recht.
Wiewol vnansehlich sein Mittel seind zu achten/
Sol man doch nicht den Feind/ ob schon gering/ verachten/
Dann was er mangel hat/ kan jhm W. Gott schicken zu/
Heimblich durch die/ so jhm bißher noch X. sehen zu.
Deß Himmels Y. Geister all jhm Sieg thäten nachsingen/
Vnd für frewd in der lufft sich hoch vnd nieder schwingen.
Für sein verlust ein Z. Krantz/ von Lohrbeer schön gemacht/
Brachten sie jhm entgegen/ den er gar nicht veracht.

Gedruckt im Jahr M. DC. XXXII.

65. Fliegendes Blatt aus dem Jahre 1632.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Spottbild auf den Winterkönig.

Fliegendes Blatt aus dem Jahre 1620 oder 21.

Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

66. Bild eines fliegenden Blattes von 1645. „Seuffzer nach dem Guldinen Frieden".

der eiserne Ernst von Mansfeld, Horn, Baner, Torstenson, Turenne und vor allen aber Gustav Adolf. Als treffliches Beispiel dieser Portraitstiche dient das Bildnis Christians IV. (Abb. 62) von J. von der Heyden (1570—1640), des tüchtigen Strassburger Stechers und Malers, dem wir viele der besten Portraits der Helden des grossen Krieges verdanken. Neben ihm sind auf diesem Gebiet noch zu nennen: Gabriel Weyer (1580—1640), Hans Wechter (um 1600), Andreas Brettschneider (geb. 1578), J. M. Kager (1566—1634), Hans Ulrich Franck (1603—1680) und Johann Faber, der um 1610 geboren wurde.

Neben den Bildnissen und Allegorien waren es hauptsächlich Schlachtenbilder und Begebenheiten von besonderer Wichtigkeit, wie die Ermordung Wallensteins, der Tod Gustav Adolfs u. a., mit denen die Flugblätter an stelle unserer heutigen Zeitungen mit den Geschehnissen der Zeit bekannt machten. Später kommen dann Klagen über das Kriegselend und gegen Ende des Krieges Sehnsuchtsrufe nach dem Frieden. Das Bild eines solchen Blattes giebt die Abbildung 66. Die Überschrift des langen Textes hierzu lautet: „Seuffzer nach dem Guldinen Frieden / allen christlichen Potentaten / ja allen christlichen Hertzen zu bedenken." Wir sehen hier Christus inmitten einer Versammlung von Papst, Fürsten und Theologen, den Frieden predigend und mit Strafe drohend für die Gräuel des Krieges. Dieser Strafpredigt folgen die Wechselreden von Papst, Kaiser und Fürsten in entsetzlich trockenem Tone, und das Ganze schliesst mit der Mahnung: „Suchet den Frieden und jaget ihm nach. Anno 1645."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

67. Matthäus Merian. Ansicht der Belagerung von Magdeburg.
Verkleinerte Nachbildung aus dem „Theatrum Europaeum".

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Ein nahezu vollständiges Bild der Ereignisse des dreissigjährigen Krieges hat uns Matthäus Merian hinterlassen, dessen Theatrum Europaeum die Geschichte des Krieges vom Anfang bis zum Friedensmahle schildert. Diesem Buche ist die Abbildung 67, die Belagerung Magdeburgs darstellend, entnommen.

Matthäus Merian, einer schweizerischen Künstlerfamilie entstammend, wurde 1593 in Basel geboren. Sein Lehrer war der Züricher Maler und Radierer Dietrich Mayer. Nach Beendigung der Lehrzeit ging er nach Frankreich, wo er in Nancy und Paris arbeitete. Hier gewann er Beziehungen zu J. Callot, die seiner künstlerischen Ausbildung grossen Nutzen brachten. Nach Deutschland zurückgekehrt, wandte er sich 1617 zunächst nach Stuttgart, wo er für den Hof thätig war, in dessen Auftrage er verschiedene Festlichkeiten durch Kupferradierungen illustrieren musste. Von Stuttgart ging Merian nach Frankfurt, wo er sich mit dem Kupferstecher und Verleger Joh. Theodor de Bry verband und dessen Tochter heiratete. Aus diesem Verlage sind die grossen geschichtlichen und topographischen Illustrationswerke hervorgegangen, die des Meisters Ruhm begründeten, so die 150 Blätter der „Biblischen Figuren", das Theatrum Europaeum (1637), die Zillerschen Topographien u. a. m.

Das Meiste, was Merian geschaffen, ist Massenarbeit, bei der nur handwerksmässige Geschicklichkeit zur Geltung kommt, die aber ebenso wie sein beispielloser Fleiss unsere Bewunderung verdient. Bei den besseren Arbeiten, so z. B. bei den Bibelbildern, erhebt er sich

68. Kaspar Merian. Ansicht von Dresden in verkleinerter Wiedergabe.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

oft zu hohem Reiz in den Darstellungen der landschaftlichen Hintergründe und Architekturen, wobei man dann leicht über die häufigen Mängel der Figuren hinwegsieht.

Ausserordentlich schätzbare Verdienste erwarb er sich um die Altertumskunde durch seine grosse Zahl von Städtebildern und Ansichten einzelner Bauwerke, die im Laufe der Zeit stark verändert oder vernichtet wurden, so dass wir die Kenntnis ihres früheren Zustandes lediglich Merians Blättern verdanken, so z. B. das Aussehen des Heidelberger Schlosses vor seiner Zerstörung (s. nebenstehende Tafel). Ganz besonders hat er sich um die Kenntnis des alten Frankfurt verdient gemacht, von welchem er eine ganze Reihe von Plänen und Ansichten radiert hat.

Merians Arbeiten sind sämtlich Radierungen, für die er einen eigenen, von seinem Meister Dietrich Meyer erfundenen Ätzgrund benutzt haben soll, der ein ausserordentlich schnelles und sicheres Arbeiten gestattete, für dessen Kenntnis er seinem Lehrer immer dankbar verpflichtet blieb, dessen Söhne Rudolf und Konrad Meyer er auch als Gehilfen in seine Werkstatt aufnahm. Von deren späteren selbständigen Arbeiten geben die Abbildungen 74, 75, 76, 78 sehr gute Beispiele.

69. Buchtitel aus dem Jahre 1624.

Aus S. Könnecke, Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Marburg. N. G. Ewertsche Verlags-Buchhandlung.

Zwei Söhne des Meisters, Matthäus d. J. u. Kaspar Merian, setzten im Verein mit ihrer Schwester Sybilla Maria das Geschäft und die Kunstthätigkeit des Vaters mit Erfolg und Geschick fort, sich ganz seiner Manier anschliessend, wie sich aus der Abbildung 68, einer Arbeit des Kaspar, deutlich erkennen lässt. Matthäus d. J. widmete sich vornehmlich der Portraitmalerei, wobei er sich van Dyck zum Muster nahm, während die Schwester einen grossen Ruf als Blumenmalerin genoss. Sie war aber auch zugleich eine geschickte Kupferstecherin und Radiererin, die selbst zu vielen der von ihr verfassten Schriften die Kupfer stach, unter

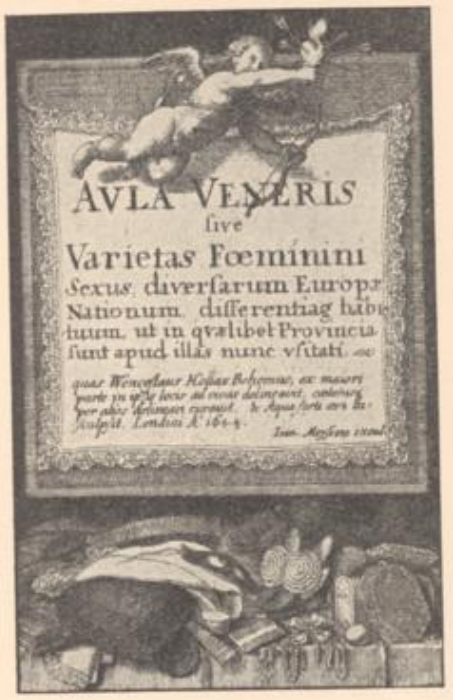
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Math. Merian. Das Heidelberger Schloss.

Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Wenzel Hollar. Radierungen aus: „Theatrum mulierum".

Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

70. Illustration aus der ersten Ausgabe von Albertinus „Hirenschleifer“ (München 1618).

G. Könnecke, Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Marburg, R. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung.

denen Erucarum ortus, alimentum et paradoxa metamorphosis“ (Nürnberg 1679 und 1683) und „Metamorphosis insectorum surinamensium“ (Amsterdam 1705), die Frucht einer 1699 nach Surinam unternommenen Reise, hervorzuheben sind. Sie lebte in Frankfurt, Nürnberg und Amsterdam, wo sie 1717 starb.

Neben den Merians nimmt noch ein anderer Frankfurter Künstler, Joachim von Sandrart (1606 bis 1688), unser Interesse in Anspruch, der Verfasser der „Teutschen Academie“, eines Lehrbuches für Künstler, das 1675—79 erschien und ihn als einen Mann von Geschmack und vielem Wissen erkennen lässt. Abbildung 83 giebt eine Illustrationsprobe dieses merkwürdigen Buches, das von Künstlern und Kunstfreunden seiner Zeit sehr geschätzt und eifrig studiert wurde. Neben der „Teutschen Academie“ hat der vielgereiste Sandrart noch vierzehn grössere und kleinere Schriften kunstwissenschaftlichen Inhalts hinterlassen, welche römische Altertumskunde, Zeichenkunst, Proportionslehre u. s. w. behandeln und mit Kupfertafeln von seiner Hand illustriert sind.

Eine nicht gerade besonders hervorragende weitere Probe von Sandrarts Kunst giebt das Bild der Prinzessin Erdmuthe Sophie von Brandenburg auf dem Totenbette (Abb. 82), welches im Jahre 1670 entstanden und wenig geschmackvoll aufgefasst ist.

Zu erwähnen ist auch noch Jakob Sandrart (1630—1708), ein Neffe des Vorigen, der seine künstlerische Ausbildung in den Niederlanden erhielt und sich 1656 in Nürnberg niederliess, wo er namentlich im Portraitfach eine sehr fruchtbare Thätigkeit entwickelte. U. a. hat er auch ein sehr lebendiges und ausdrucksvolles Bildnis seines berühmten Oheims gestochen.

Als Schüler Merians d. Ä. muss auch der talentvolle Böhme Wenzel Hollar (1607—1677) hier einen Platz finden. Einer hochangesehenen und reichen Prager Patrizierfamilie entsprossen, trieb er anfangs die Kunst nur aus Neigung und dilettantisch, doch als nach der Schlacht am weissen Berge die Gegner des Kaisers, zu denen auch sein Vater gehörte, schwer zu büssen hatten,

71. Holzschnitt aus der Ordensschrift „Der Pegnitzschäfer“, Nürnberg 1645.

Quelle wie oben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

indem ihre Häuser geplündert, ihr Hab und Gut geraubt und eingezogen wurde, sah er sich genötigt, in ihr seinen Lebensberuf zu suchen.

Zwanzig Jahre alt, verliess der verarmte junge Hollar seine Vaterstadt, wanderte die Donau und den Rhein entlang, bis er in Frankfurt als Schüler Merians eine dauernde Stätte fand, wo er seine ersten Städteansichten und Landschaften radierte, zu denen er am Rhein und an der Donau die Studien gemacht hatte.

Verhängnisvoll für den jungen Künstler wurde seine Bekanntschaft mit dem Grafen Arundel, dem grossen englischen Kunstfreunde und Sammler, der Gesandter Englands am kaiserlichen Hofe war und Hollar ganz in seine Dienste nahm. Bei

72. Michael Herr. Aus: „Emblemata".
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Gelegenheit der vielen Reisen, auf denen er den Grafen begleiten musste, sah er auch seine Vaterstadt wieder und entwarf hier seine berühmte Zeichnung von Prag, die er später in zwei grossen Platten ätzte und 1649 in Antwerpen herausgab. Im Jahre 1630 nahm ihn der Graf mit nach London, wo er zunächst eine Ansicht von Greenwich und das Portrait des Grafen stach und dann eine ganze Reihe von meist kleinen Platten nach Gemälden und Zeichnungen aus dessen berühmter Sammlung ausführte. Besonders nach Holbein arbeitete er viel und gern und ist diesem Meister in jeder Beziehung gerecht geworden, wovon unsere Abb. 61 u. 63 rühmliches Zeugnis ablegen. Auch nach van Dyck hat er gestochen, jedoch ohne dessen Zufriedenheit erreichen zu können. Hollars gedrückte und schwierige Lage besserte sich erst, als er 1640 Zeichenlehrer des Prinzen von Wales wurde und daneben auch an eigene Arbeiten denken konnte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zuerst entstand eine Folge von Trachtenbildern unter dem Titel: „Ornamentus muliebris anglicanus“, denen 1642—44 die Kostüme der Frauen im übrigen Europa folgten, sein berühmtes „Theatrum mulierum“, dem die vier Abbildungen auf nebenstehender Tafel entnommen und in Originalgrösse wiedergegeben sind.

Durch den Ausbruch der Unruhen und seine Beteiligung an den royalistischen Bestrebungen und Umtrieben war er genötigt, sich 1645 zu seinem Beschützer, dem Grafen Arundel, der schon früher geflohen war, nach Antwerpen zu begeben, wo er wieder in grossen Mangel geriet, nachdem der Graf auf einer Reise in Italien gestorben war. Hollar kehrte daher 1652 nach England zurück und mühte sich mit Brotarbeiten

73. Michael Herr. Aus: „Emblemata“.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

für Kunsthändler und Verleger, bis er Zeichner König Karls II. wurde, in dessen Auftrage er 1669 eine an Gefahren und Mühsalen reiche Reise nach Afrika unternahm, um die Festung Tanger aufzunehmen. Der elende Lohn für diese jahrelangen Mühen waren 100 Pfund Sterling.

In den letzten Jahren vor seinem Tode entstanden noch eine Reihe nordenglischer Städteansichten, die ihm wohl Anerkennung, aber nur geringen Lohn einbrachten.

Obwohl Hollar ca. 3000 Platten gearbeitet, äusserst mässig gelebt und seine Verleger reich gemacht hat, ist er doch stets arm geblieben, und noch auf dem Totenbette bedrohten ihn Pfändung und Schuldturm. Das einzige grosse Gut dieses Künstlerlebens ohne Glück und Stern war ein treues, liebevolles Weib, das als letzter und einziger Trost am Sterbelager des 1677 zu London dahingeschiedenen Meisters stand und ihn noch um einige Jahre überlebte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Hollar war einer der besten Stecher des 17. Jahrhunderts, und selbst bei massenhaftem Schaffen mangelt seinen Arbeiten nie die solide Grundlage. Nie ist er flüchtig, während er häufig in das Gegenteil, in eine zu sehr übertriebene Detaillierung verfällt. Seine Technik war hauptsächlich die Radierung, doch oft bediente er sich zu letzter Vollendung noch des Stichels und der kalten Nadel. Seine Hauptstärke lag in der Wiedergabe des Stofflichen; in der Darstellung von Pelzwerk und Vogelgefieder ist er unerreicht geblieben. Die berühmte Folge von acht Blättern Muffen und die drei Katzenköpfe sind staunenswerte Belege hierfür.

Neben Holbein scheint Hollar eine besondere Vorliebe für den Frankfurter Maler Adam Elsheimer, diesen feinsinnigen Vorläufer Rembrandts, gehabt zu haben, dessen Bilder er häufig und mit grossem Verständnis radierte, so den jungen Tobias mit dem Engel, Juno als Beschützerin der ländlichen Arbeit u.a.m., denen eine wahrhaft poesievolle Auffassung innewohnt.

29. Maaler und Kunstverwandte.

74. Rudolf Meyer. Aus dem „Totentanz".
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Zu den besseren Stechern des 17. Jahrhunderts zählen noch die als Gehilfen Merians bereits genannten Brüder Rudolf (1605 bis 1638) und Conrad Meyer (1618—1680), die als Maler und Kupferstecher die Kunst ihrer Zeit immer noch hoch ehrenvoll vertreten. (Abb. 74, 75, 76, 78). Ebenso Michael Herr (oder Heer), Maler und Kupferstecher, geboren 1591 zu Menzingen, der in Nürnberg lebte und 1661 daselbst starb. Er war ein fleissiger und sorgfältiger, aber etwas trockner Arbeiter, von

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dessen Art die Abbildungen 72 und 73 charakteristische Beispiele geben. Seiner ausschweifenden Phantasie vermochte jedoch die Hand nicht recht zu folgen, und zu figurenreichen Kompositionen reichte seine Kunst nicht aus. So ist denn auch das bekannte „Zauberfest auf dem Blocksberg“ nicht über eine tolle Farce hinaus gekommen.

Von dem geringen Werte der Massenware deutscher Illustrationslitteratur geben die Abb. 70, 71, 77, 79, 81, 84 und 87 genügende und treffende Beispiele. Von Interesse ist aus dieser Reihe einzig die Abb. 84 als Bilderprobe aus Grimmelshausens „Simplicissimus“, dem besten deutschen Roman des 17. Jahrhunderts, der zuerst 1669 erschien und die Zustände im grossen Kriege treu und lebensvoll schildert. Schnell ein Lieblingsbuch jener Tage geworden, erlebte es eine grosse Zahl nichtillustrierter und illustrierter Ausgaben mit zumeist jammervollen Bildern. Unsere Abbildung ist der Ausgabe von 1684 entnommen, die noch am besten illustriert ist, ohne dass der Name des Zeichners genannt wäre, was bei den damaligen Büchern überhaupt nur selten vorkommt.

Fand schon der Anfang des 17. Jahrhunderts den deutschen Holzschnitt stark im Niedergange, da die Nachfrage immer geringer wurde, indem das Verlangen nach malerischer Wirkung dem Emporkommen des Kupferstichs ausserordentlich günstig war, so that der grosse Krieg noch das Letzte, um den künstlerischen Holzschnitt aussterben zu machen, von dem nun zwei Jahrhunderte hindurch keine Rede mehr ist. Die ungesuchten und brotlosen Xylographen folgten lieber der Trommel und suchten Fortune im Kriege zu machen, anstatt ihre herabgekommene Kunst weiter zu betreiben. Mancher war auch wohl zum Kupferstich übergegangen, so dass nach Beendigung des Krieges der Holzschnitt fast vergessen und verlernt war. Holzschnitte aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehören infolgedessen zu den Seltenheiten, da niemand Interesse daran fand, die geringwertigen Arbeiten aufzubewahren, die überdies wohl kaum etwas

75. Rud. Meyer. Aus dem „Totentanz“. Radierung.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

anderes waren als Tabaksetiketten und ähnliche kaufmännische Bedarfsartikel, da der Holzschnitt als Buchillustration so gut wie verschwunden war. Ein um so grösseres Interesse beansprucht daher ein Buch aus jener Zeit, in welchem der Holzschnitt noch zur Anwendung kommt und das ausserdem auch als pädagogische Merkwürdigkeit Beachtung verdient. Es ist dies ein Werk des berühmten Pädagogen Johann Amos Comenius (geb. 1592 zu Niwnitz in Mähren), eine Art Bilderfibel, die unter dem Titel „Orbis pictus", — die sichtbare Welt, d. i. aller vornehmsten Welt-Dinge und Lebensverrichtungen, Vorbilder und Benamung," im Jahre 1657 bei Michael Endter in Nürnberg erschien. Das Buch erntete bei seinem Erscheinen ungeheuren Beifall, da es für den Unterricht der Jugend ganz neue Gesichtspunkte eröffnete.

76. Conrad Meyer. „Landsknechtsleben." Radierung.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

„Lehren des Sachlichen und Sprachlichen müssen Hand in Hand gehen, und Werke ohne Sachkunde sind leere Worte," diese pädagogischen Grundsätze fanden im Buche beredten Ausdruck. „Damit der Schüler eine wahre, volle, klare und feste Erkenntnis der Dinge gewinne", hat Comenius von den „vornehmsten Weltdingen und Lebensverrichtungen" erstens Bilder, zweitens Benennungen und drittens Beschreibungen gegeben. Nummern weisen bei den einzelnen Figuren der Bilder auf die Benennungen in lateinischer und deutscher Sprache hin. Die Beschreibungen sind kurz und klar. Als Beispiel der Illustrationen diene hier das Bild „Wasser-Geflügel" (Abb. 85). Vergebens fragen wir uns heute, wie aus so ärmlichen und erbärmlichen Bildchen das Kind eine „feste Erkenntnis der Dinge" gewinnen konnte, und wir vermögen kaum zu begreifen, dass hundert Jahre später das Buch noch genau dieselbe Rolle spielte wie bei seinem Erscheinen und eine Unzahl von Auflagen erlebte. Unsere Abbildung 85 ist einer Ausgabe von 1672 entnommen, zu deren Druck aber noch die älteren Holzschnitte benutzt wurden. Erst eine Ausgabe von 1746 zeigt neue Bilder, und um einen Vergleich zu ermöglichen, ist in Abbildung 86 der gleiche Gegenstand dieser Ausgabe dem ursprünglichen

77. Kupferstich aus Georg Neumarks Schäfergeschichte „Der lieb-erfreuete Filamon" (1666).
Könnecke, Bilderatlas.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bilde gegenübergestellt. Neunundachtzig Jahre liegen zwischen diesen Erscheinungen, und wenn wir bedenken, was heute 10 oder gar 20 Jahre in der Buchtechnik bedeuten, so vermögen wir einen solchen Stillstand, wie er sich uns hier offenbart, kaum zu begreifen. Aber wir werden weiter unten sehen, dass diese Bilder von 1657 und 1746 noch nicht den tiefsten Stand des Holzschnittes bezeichnen.

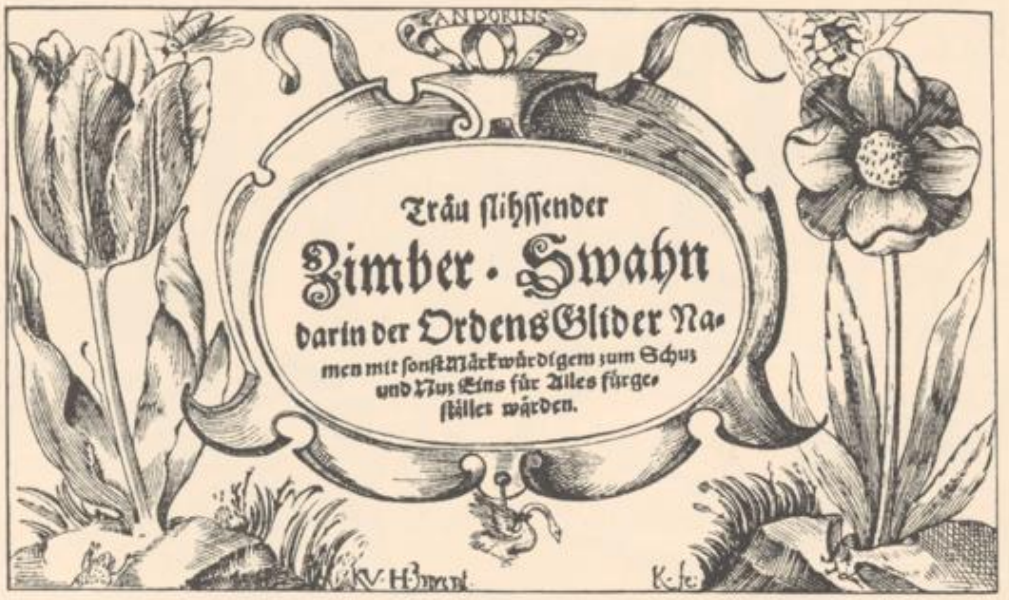
Während der Holzschnitt immer tiefer sank, wurde die Technik des Kupferstichs immer weiter ausgebildet und um die Mitte des Jahrhunderts eine ganz neue Manier,

78. Conrad Meyer. „Die Kranken erquicken." Radierung.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

die Schabkunst (mezzotinto, manière noire) erfunden, die von dem Bestreben ausging, den Gemäldewirkungen der Meister des Helldunkels besser und überzeugender nachzukommen, als dies durch Grabstichel und Radiernadel möglich war. Das Verfahren dabei ist folgendes: Die blanke Kupferplatte wird mit dem wiegenartig geformten Gradierstahl derartig bearbeitet, dass sie eine gleichmässig rauhe Oberfläche zeigt, die beim Abdruck vollkommen schwarz erscheinen würde. Nachdem die Zeichnung aufgetragen ist, werden Halbtöne und Lichter aus dem Dunkel herausgearbeitet, indem mit dem Schaber die rauhe Oberfläche der Platte mehr oder weniger gemildert und an den Stellen, die weiss bleiben sollen, ganz weggenommen und poliert wird. Es lassen sich auf diese Weise die tiefsten Schatten und die zartesten Töne ohne störende Strichlagen herstellen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der Erfinder dieser neuen Technik ist Ludwig von Siegen, ein aus deutscher Familie stammender holländischer Maler, der 1609 in Utrecht geboren wurde. Nachdem er die Unruhe seiner Lehr- und Wanderjahre hinter sich hatte, liess er sich, angezogen vom Ruhme Rembrandts, 1642 in Amsterdam nieder, wo noch in demselben Jahre das erste Schabkunstblatt, ein Bildnis der Landgräfin von Hessen, entstand. Diesem ersten Versuche folgten in den nächsten zwei Jahren drei weitere Blätter, Bildnisse nach Originalen von Honthorst; dann aber trat eine zehnjährige Pause ein, bevor der Erfinder sich weiter mit der Sache beschäftigte, nun aber in weit reiferer Weise als bei den ersten Versuchen. Bei diesen war zu letzter Vollendung noch Stichel und



79. Kupfertitel des von K. von Höveln verfassten Werkes über den „Elbschwanenorden", Lübeck 1669.
Aus: Könnecke, Bilderatlas.

Roulette angewandt, und erst die neuen Arbeiten waren reine Schabkunstblätter, bei denen kein anderes Instrument als der Schaber zur Verwendung kam.

Aber auch bei dieser neuen und vollkommeneren Wiederaufnahme des Verfahrens ist der Künstler nicht über drei Blätter hinausgekommen, und seine grossen Pläne sind leider unausgeführt geblieben, da dem unruhigen Geiste die rechte Ruhe und Lust zu stetiger Arbeit mangelte. Er verschwand aus Amsterdam und ist in der Ferne verdorben und gestorben, ohne dass man weiss, wo und wann.

Siegens Erfindung blieb lange Zeit ausschliessliches Eigentum und Geheimnis vornehmer Dilettanten; rechten Aufschwung hat die deutsche Schabkunst, von Wien ausgehend, erst im achtzehnten Jahrhundert genommen, nachdem Engländer und Niederländer in Ausbildung der Technik vorangegangen waren.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Am Schlusse des Jahrhunderts bluteten noch die Wunden, die der grosse Krieg geschlagen. Deutschland war verarmt und entvölkert, seine Stütze der Bettelstab geworden. Deutsches Wesen versank im Alamodetum, und die deutsche Kunst ging betteln vor fremde Thüren.

Wohl begann die Bevölkerungsziffer sich allgemach zu heben, die Felder wurden wieder bebaut, und in die Werkstätten der Künstler und Handwerker zog neues Leben ein. Aber es fehlte überall an geschulten Kräften, die alte Tüchtigkeit war dahin für lange Zeit, und Meister wie Gesellen mussten erst wieder lernen, was der Krieg hatte vergessen lassen. An kunstvolle Arbeiten konnte nicht gedacht werden, da die allgemeine Armut nur die Beschaffung des Notwendigsten zuliess, auch war die alte Freude an schönem Hausrat geschwunden und das Nüchterne, rein Nützliche an die Stelle des Schönen getreten.

Wohl sind die enormen Verluste am Nationalvermögen allmählich wieder eingebracht, und die Tüchtigkeit des deutschen Volkes hat das drohende Herabsinken verhindert, aber alles hat sich doch noch nicht ersetzen lassen, das Handwerk hat die alte Höhe auch heute noch nicht wieder erreicht, und ob sich dieser Mangel durch das moderne Kunstgewerbe wieder einbringen lassen wird, bleibt mehr als fraglich.

Alle diese Verluste an materiellen wie geistigen Gütern, die in ihren schweren Folgen noch heute nachwirken, müssen bei Beurteilung des niedrigen Standpunktes der damaligen deutschen Kunst als schwerwiegende Faktoren mit in Rechnung gezogen werden. —

80. Titelvignette aus d. J. 1740.
Aus: Könnecke, Bilderatlas.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

V.

Das achtzehnte Jahrhundert.

a) Die Kunstzustände im allgemeinen.

Dem Jahrhundert des grossen Krieges folgte das der Aufklärung, der Fürstenwillkür, der Maitressenwirtschaft, des Rokoko, der Thränenseligkeit, der Idyllen und Schäferspiele, aber auch das Friedrichs des Grossen, Wolfgangs des Grossen und — der grossen Revolution.

Sein Anfang war für Deutschland wenig glückverheissend, denn neues Kriegselend zog herauf, und die kaum grünenden Fluren verwüstete der spanische Erbfolgekrieg aufs neue. Da war es denn wahrlich kein Wunder, dass Kunst und Handwerk darnieder lagen und immer tiefer sanken, statt sich erheben und aufrichten zu können. Die Kunst, und besonders die Illustrationskunst wandelte die alten Bahnen, erst nach Verlauf des ersten Drittels des Jahrhunderts treten in der Buchornamentik neue Formen auf, die durch das Rokoko bedingt werden, aber ein weiterer Fortschritt ist noch nicht erkennbar, zumal alle Selbständigkeit noch fehlte.

Für den Kupferstich war Paris die hohe Schule, wo die deutschen Stecher

81. Illustration aus einer Schmähschrift vom Jahre 1664.
Aus: Könnecke, Bilderatlas.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihre letzte Ausbildung suchten, da der Glanz des französischen Grabstichels alles andere weit hinter sich liess.

War der Peintre-Graveur, der Maler, der zugleich Stecher war, eine stehende Erscheinung des 17. Jahrhunderts gewesen, so begann jetzt allmählich wieder eine

82. Joachim von Sandrart. Prinzessin Erdmuthe Sophie von Brandenburg auf dem Totenbette.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Trennung der Berufszweige, die immer stärker hervortrat, wenn auch einzelne Künstler, wie beispielsweise Gessner und Chodowiecki, beide Künste wieder in sich vereinigten.

Die Stecher kommen für unseren Zweck somit wenig in Betracht. Zu nennen ist aber Johann Georg Wolffgang (1664—1744) als der Berliner Schule angehörig,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der, aus Augsburg stammend, auf den Ruf Friedrich Wilhelms I. als Hofkupferstecher nach Berlin gekommen war und hier reichlich Beschäftigung fand.

Der König, der selbst zeichnete und malte, unterstützte die Kunst, besonders den Kupferstich, so viel seine karge Art das zuliess, indem er den Stechern Aufträge gab. So wurde Wolffgang zunächst mit einem Stich betraut, der die Krönungsfeierlichkeiten Friedrichs I. darstellte, und dann mit einem grossen Prachtwerke, das die pomphaften Leichenfeierlichkeiten desselben Königs zum Gegenstand hatte. Sein berühmtestes Werk ist das Bildnis des grossen Dresdener Goldschmieds Melchior Dillinger.

Ein zweiter Meister der Berliner Schule ist Georg Friedrich Schmidt, der in Berlin die erste Ausbildung erhielt und in Paris seine Studien vollendete. König Friedrich II. berief Schmidt als Kupferstecher nach Berlin, wo er vorzüglich als Portraitstecher und Rembrandt-Radierer Ruf gewann. Seine besten Portraitstiche sind jedoch während seines Aufenthalts in Paris entstanden, später wird er trocken und manieriert. Von den kleineren, in das Illustrationsfach schlagenden radierten Portraits giebt das der Anna Louise Karsch (Abb. 89) ein treffliches Beispiel.

83. Joachim von Sandrart. Illustrationsprobe aus dessen Werke „Teutsche Academie".
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Als Illustrator kommt G. F. Schmidt durch seine Radierungen zu den Werken Friedrichs des Grossen in Betracht. Er zeichnete und radierte Illustrationen und Vignetten für die „Poésies diverses", die „Memoires de Brandebourg" und das „Palladium". Die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

letzteren, an denen auch der langweilige und pedantische J. W. Meil teilnahm, sind die schwächsten, obwohl die letzten in der Reihe, sie entstanden 1774. Weit besser sind die Zeichnungen der beiden erstgenannten Werke, und in den allegorischen Darstellungen zu den „Poésies diverses", welche die Laufbahn eines jungen Helden schildern, erhebt er sich zuweilen sogar zu einer poetischen Auffassung, allerdings in französisch-schwülstiger Weise. Die nebenstehende Tafel giebt zwei charakteristische Beispiele aus dem letztgenannten Werke: „Bellona waffnet den jungen Helden" und „Apotheose des Helden", der von der Bellona und der Fama zum Tempel der Unsterblichkeit emporgetragen wird, wo ihn die Helden der Vorzeit erwarten.

84. Illustrationsprobe aus dem „Simplicissimus". Ausgabe v. J. 1684.
Aus: Könnecke, Bilderatlas.

Schmidt zeigt sich hier als tüchtiger und graziöser Zeichner, aber ohne jede Spur deutschen Wesens, er ist Franzose durch und durch, was aber neben den französischen Versen des Königs gar nicht so verwunderlich erscheint. Er starb 1775 im Alter von 63 Jahren.

Für die Landschaftskunst jener Zeit sind zwei Dresdener Meister, Dietrich und Zingg, ganz besonders charakteristisch. Christian Ernst Wilhelm Dietrich, geboren 1712 in Weimar, gestorben 1774 in Dresden, kam schon in jugendlichem Alter nach Dresden, wo er als Schüler in das Atelier des Landschaftsmalers A. Thiele eintrat und schnell Anerkennung und Beschäftigung fand, hauptsächlich durch sein Talent, die alten Niederländer nachzuahmen. Besonders war es Rembrandt, dem sein Ehrgeiz nachstrebte, was sich aber nur auf Äusserlichkeiten bezog; „wie er sich räuspert und wie er spuckt", hatte er ihm soweit abgeguckt, dass diese Nachahmungen verschiedentlich Anlass zu Betrügereien gaben, obwohl sein Talent als Maler nicht eben bedeutend war. Weit mehr fällt Dietrich als Zeichner und Radierer ins Gewicht, besonders auf dem Gebiete der Landschaft, wo er auch am selbständigsten auftritt, obwohl auch hier Rembrandts Einflüsse nicht zu verkennen sind, namentlich wenn holländische Motive in Frage kommen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

XXIII.

Aves Aquáticæ.

Wasser-Geflügel.

85. Illustrationsprobe aus dem „Orbis pictus“ des J. A. Comenius v. J. 1672.
Fürstliche Bibliothek zu Wernigerode.

Der Natur am nächsten stehen seine deutschen Waldbilder und die während eines längeren Aufenthalts in Italien gesammelten Landschaften aus der Campagna und den Albanerbergen. Auch ein Album von 87 Blättern, Abdrücke hinterlassener Platten, welches nach des Künstlers Tode erschien, wird jeder Kunstfeund mit Vergnügen durchblättern.

Neben Schmidt verdient Dietrich den Ehrenplatz unter den Zeichnern und Radierern des 18. Jahrhunderts.

Adrian Zingg (1734—1816), ein geborener Schweizer, der durch Vermittelung Hagedorns als Lehrer an die Dresdener Akademie gekommen war, wo wir ihn später als Lehrer Ludwig Richters wieder antreffen werden. Was er geschaffen, sind hauptsächlich Ansichten von Dresden und Meissen und Landschaften aus der Umgebung von Dresden ohne Reiz und Bedeutung, die Dietrichs Arbeiten bei weitem nicht erreichen.

Viel besser steht der Berliner Karl Wilhelm Kolbe (1756—1835) da, ein Verwandter Chodowieckis, der mit Vorliebe und Geschmack idyllische Landschaften radierte, die meist freie Kompositionen waren, aber schon ein Streben nach Stimmung erkennen lassen.

Als Illustrator von Gellerts Fabeln ist noch der gleichfalls in Berlin thätig gewesene Chr. Bernh. Rode (1725—1797) zu nennen, der aber mit seiner trockenen Manier weit hinter Gessner und Chodowiecki zurück bleibt.

86. Dasselbe Bild wie oben, aus der Ausgabe von 1746.
Fürstliche Bibliotkek zu Wernigerode.

Wenn ich den Unbedeutenderen der beiden Zeitgenossen voranstelle, so geschieht dies deshalb, weil der liebenswürdige und träumerische Idyllendichter noch ganz das Kind seiner Zeit ist, während Chodowiecki schon

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hart an der Grenze einer neuen Zeit steht.

Salomon Gessner, geboren 1730 und gestorben daselbst 1788, war ursprünglich Buchhändlerlehrling in Berlin, wandte sich jedoch schon vor vollendeter Lehrzeit der Kunst zu, vorzüglich der Radierung, die er, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, rein autodidaktisch ausübte. Seine Interessensphäre liegt weit ab vom Natürlichen in den Sphären von Daphnis und Chloë, den Schäferspielen und verliebter Tändelei, die er in Wort und Bild verherrlicht hat. Er ist ein feinsinniger Dichter und empfindungsvoller Illustrator der eigenen Dichtungen, ein Liebling seiner Zeit, der, nicht nach rechts oder links blickend, einzig in der verträumten Welt seiner Nymphen und Satyre, seiner Hirten und Hirtinnen lebt. Ernsthafte Studien hat Gessner nie getrieben und ist daher auch kaum über einen allerdings sehr tüchtigen Dilettantismus hinausgekommen. Seinen Zeichnungen wie Dichtungen fehlt jeder reale Hintergrund, sie stehen uns daher heute völlig fremd und unverständlich gegenüber; am meisten vermögen uns noch seine kleinen Vignetten und Buchtitel zu fesseln, den Dichtungen aber wird heute niemand mehr Geschmack abgewinnen können.

87. Titelbild zur ersten Ausgabe von Schillers „Räuber" (1781).

Unsere Nachbildungen Gessnerscher Radierungen (Abb. 90, 95 und 113) geben ein genügendes Bild seines Gestaltungskreises.

Der deutsche Holzschnitt stand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf seiner tiefsten Stufe, Kupferstich und Radierung hatten ihm den Lebensfaden vollständig abgeschnitten. Holzschnitte aus dieser Zeit gehören wie die aus dem Ende des 17. Jahrhunderts zu den Seltenheiten, und sind sogar noch seltener, da sie bedeutend schlechter waren und noch weniger Grund zur Aufbewahrung boten als jene. Ein glücklicher Zufall, ohne dessen Eintreten ich ratlos gewesen wäre, hat mich solche in einer grossen Sammlung „Fridericiana" finden lassen, die aus dem Wagnerschen Nachlasse in den Besitz des Vereins Berliner Künstler überging.

88. Vignette zu Zachariaes „Renommist" (1754). Radierung.
Aus: Könnecke, Bilderatlas.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der Sammler hat alles zusammengebracht, was auf Friedrich den Grossen Bezug hat, Kupferstiche, Lithographien, Farbendrucke und Holzschnitte; selbst das primitivste Blättchen wurde nicht verschmäht. So ist denn eine Sammlung entstanden, einzig in ihrer Art, von der Zeit des grossen Königs bis auf Ad. Menzel fortgeführt.

In dieser Sammlung fanden sich denn auch die lange gesuchten Holzschnitte aus dem vorigen Jahrhundert, deren Nachbildungen (Abb. 96—102) den vollständigen Verfall dieses Kunstzweiges überzeugend darlegen. Selbstredend handelt es sich hierbei nur um die allergewöhnlichste und billigste Volkslitteratur, aber trotzdem sind so wüste Sachen heute kaum noch zu verstehen.

89. G. F. Schmidt. Portrait der Anna Louise Karsch. (1762).
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Bei dem Bildnis Friedrichs des Grossen (Abb. 102) macht sich aber doch schon wieder ein gewisses Streben bemerkbar, und Zeichner wie Holzschneider scheinen mit ihrer Arbeit zufrieden gewesen zu sein, da sie ihre Namen darunter gesetzt haben. Der Zeichner B. Calau hat allerdings nichts Besseres gewusst, als genau in der Technik des Kupferstichs zu zeichnen, und der Xylograph Unger hat sich redlich gemüht, Strich für Strich in Facsimile nachzuschneiden, so dass die Arbeit in ihrer Wirkung dem Kupferstich sehr nahe kommt.

Joh. Georg Unger (1715—1788), ein geborener Sachse, war zuerst Buchdrucker, und als solcher versuchte er, die für sein Geschäft nötigen Versalien selbst in Holz zu schneiden. Mit dem Erfolge der Arbeit stieg das Interesse, so dass er sich autodidaktisch immer weiter ausbildete und schliesslich 1757 sich ganz der Holzschneidekunst widmete.

Er arbeitete hauptsächlich für die Berliner Tabaks-Manufaktur in Berlin, Etiketten, Stempel und dergleichen mehr, lauter Sachen, an welche künstlerische Anforderungen nicht gestellt wurden. Doch war Unger unermüdlich bestrebt, den Holzschnitt wieder zu heben, und diese Bestrebungen haben ihn wohl dazu geführt, das Bildnis des grossen Königs zu schneiden, dessen Original um das

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Georg Fr. Schmidt (1712—1775). Radierungen zu den Werken Friedrichs des Grossen.

Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

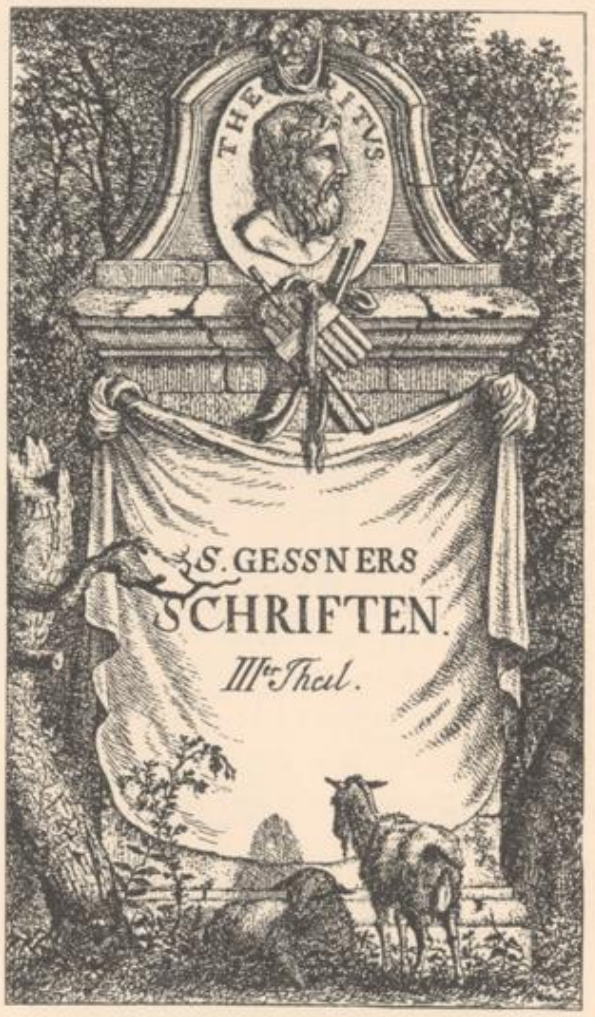
Doppelte grösser ist als unsere Nachbildung und trotz der Mängel doch kräftig und farbig wirkt.

Auch Landschaften soll Unger geschnitten haben, doch war es nicht möglich, Abdrücke davon aufzutreiben.

War Ungers Kunst auch nur bescheiden, so sollen seine Bemühungen, den deutschen Holzschnitt wieder zu Ehren zu bringen, doch unvergessen sein.

b) D. Chodowiecki und seine Zeit.

Es ist eine bedeutsame Wegscheide, die Grenze zwischen Alt und Neu, auf welcher Daniel Chodowiecki steht, dessen Auftreten den glänzenden Abschluss einer traurigen Periode deutscher Kunstgeschichte bedeutet.



90. Salomon Gessner.
Buchtitel in Kupferradierung.

Freilich trägt er noch den Zopf so gut wie der grosse König, und ist ihn auch sein Leben lang nie los geworden, aber bei beiden ist dies verpönte Symbol über seine ursprüngliche Bedeutung hinausgewachsen, er verkörperte nicht einzig und allein mehr Pedanterie und steifen Formenkram, sondern ist ein Zeichen der Tüchtigkeit, des strengen Wollens und zielbewusster Arbeit innerhalb festgeschlossener Grenzen geworden, die beileibe nicht überschritten werden dürfen. In dieser Bedeutung ist der Zopf Friedrichs zum Segen nicht nur seines Preussens, sondern ganz Deutschlands geworden, und auch mit dem von Chodowiecki getragenen vermögen wir uns nicht nur ganz gut abzufinden, sondern sogar zu befreunden, denn ohne diesen Zopf hätten seine Werke kein so getreues Spiegelbild von Zeit und Sitte werden können.

91. Salomon Gessner. Vignette in Radierung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mit einem gewissen Rechte hat man Chodowiecki den deutschen Hogarth genannt, was aber nur insofern zutrifft, als er ein gleich feiner Beobachter und Sittenschilderer ist, dem aber die beissende Satire des grossen Engländers völlig fern liegt. Dafür ist unser Meister aber bei weitem volkstümlicher. Er kannte das Volk wie nur einer und das Volk verstand und liebte ihn wie kaum je einen anderen Künstler. Die Volkskunst, die lange geschlummert, hat sein Stift wieder lebendig gemacht, aus der Welt der Schäferspiele hat er das Volk zu sich selbst zurückgeführt, zu seinen Festen, zu seiner Arbeit und zu seinen Dichtern und — er hat ihm das Bild seines Helden Friedrich geschenkt für alle Zeit.

92. Salomon Gessner.
Radierung zu den eigenen Schriften.

93. Salomon Gessner.
Radierung zu den eigenen Schriften.

Die Bilder, die Chodowiecki uns von dem grossen Könige hinterlassen, gleichen einem anmutenden und anregenden, jedoch etwas steifen Volksliede, aber doch liegen in diesen einfachen Tönen die Grundaccorde zu den jauchzenden Fanfaren, zu den brausenden Schlachtgesängen, mit denen die Kunst Adolph Menzels den Ruhm Friedrichs des Einzigen verkündet hat.

Daniel Nikolaus Chodowiecki wurde am 16. Oktober 1726 in Danzig geboren. Sein Vater war Kornhändler, der aber Liebe und Neigung zur Kunst hatte und selbst soviel zeichnete, dass er dem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

94. Salomon Gessner. Buchtitel in Radierung.

Sohne den ersten Zeichenunterricht geben konnte und unterstützt von einer Tante, die Emailmalerin war. Er hatte kaum das vierzehnte Jahr erreicht, als der Vater starb, und nun war der Knabe allein auf den Unterricht der Tante angewiesen, die ihn Blätter von Callot, von Watteau und Lancret kopieren liess. Bald lernte er auch Bildchen eigener Erfindung auf Pergament malen, die mit den Arbeiten der Tante nach Berlin wanderten, um dort verkauft zu werden, und es schien als selbstverständlich, dass der junge Daniel sich ganz der Kunst widmen sollte. Aber die praktische Mutter hatte andere Ansichten, sie verlangte, dass der Sohn Kaufmann wurde, und allen Sträubens ungeachtet brachte sie ihn in einem Spezereiladen als Lehrling unter.

Trotz harter Arbeit von früh bis spät fand der Knabe doch immer noch Gelegenheit zum Zeichnen, und da ihm Vorlageblätter fehlten, musste ihm die Natur als Original dienen, der Laden, die Kunden, kurz alles, was ihm vor den Blick kam. Zu seinem Glück dauerte dies Leben nicht lange, das Geschäft machte Bankerott und Daniel kehrte zu seiner Mutter zurück, wo er wieder fleissig zeichnete, bis eine andere Stelle gefunden war. Ein Onkel in Berlin, der Kaufmann war, nahm sich nun seiner an und, siebzehn Jahre alt, siedelte er nach der Hauptstadt über, wo er nach Herzenslust malen und zeichnen durfte, denn der Onkel besorgte den Verkauf seiner Arbeiten.

Aber ohne gehörigen Unterricht ging es nicht recht vorwärts, und da keine Aussicht auf solchen vorhanden war, trat Daniel, wenn auch mit schwerem Herzen, in das Geschäft des Onkels und betrieb die Kunst jahrelang nur nebenbei. Erst 1754 entsagte der nun bereits Achtundzwanzigjährige dem Kaufmannsstande, um sich fortan ganz der Kunst zuzuwenden. Als Broterwerb suchte er die früher erworbenen Kenntnisse in der Emailmalerei zu verwerten, er malte Dosenbilder und besuchte zur weiteren Ausbildung die

95. Salomon Gessner. Vignette.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

96. Friedrich des Grossen Ankunft am Styx.
Kolorierter Holzschnitt.

Abendklasse des Malers Christian Bernhard Rode, wo nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde.

Durch unablässiges Selbststudium war er bald soweit gekommen, ein Portrait malen zu können, wobei ihm der Maler Antoine Pesne, mit dem er bekannt geworden war, liebevoll half und förderte. Es wurde fleissig nach dem Leben gezeichnet, er skizzierte wo er ging und stand, und die Werke der Dichter gaben ihm Anlass zu den ersten Kompositionsversuchen. Allgemach wurde der Dosenmaler zum Künstler.

Die ersten Versuche im Radieren, der Technik, die seinen Ruhm begründete, fallen bereits in das Jahr 1754. Es waren allerlei Gestalten aus dem Volke, ein lesender Bauer, ein alter Würfelspieler, Soldaten, junge Damen u. s. w. Aber schon 4 Jahre später entstand das erste Reiterbildnis des grossen Königs, und zwar eines der charaktervollsten, die wir besitzen. Allerdings verursachte ihm diese erste grössere Arbeit viel Mühe, was aus eigenen Aufzeichnungen, die er darüber gemacht, hervorgeht.

Die Dosenmalerei wurde nun ganz beiseite gelegt und die Portraitmalerei musste statt ihrer für den Broterwerb sorgen, bis endlich die ersten Bestellungen auf radierte Platten kamen, die Beifall fanden und schnell neue Aufträge nach sich zogen.

Der glorreiche Friede von Hubertusburg (1763) begeisterte den Künstler zu einer allegorischen Zeichnung, die des Königs Rückkehr

97. Friedrich der Grosse. Holzschnitt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Merkwürdige

Jubel-Feyer der 50jährigen Ehe

Sr. Maj. Friederichs, des Großen, Königs von Preußen ꝛc.

und

Ihrer Maj. Elisabeth Christina, Königin von Preussen, u. s. w.

Berlin, am 12ten Junius 1783.

Dies Königliche Ehe-Paar,
Vollendet heut, im Ehestande,
Das funfzigste, beglückte Jahr;
Und Jubel schallt im ganzen Lande,
Daß sich, bey dieser Seltenheit,
Aus ehrfurchtsvoller Treue, freut.

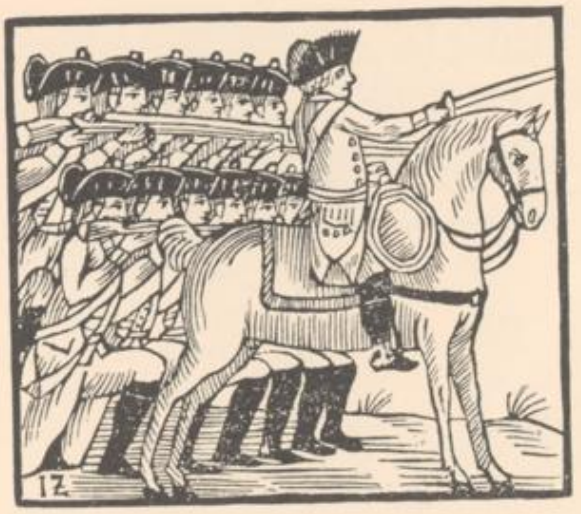
Es lebe, (ruft das Volk entzückt,)
Es lebe Friederich, der Große,
Noch lange herrlich, und beglückt,
Im seegensreichen Friedens-Schooße!
Es leb' dies höchste Ehe-Paar,
Der Welt zum Glück', noch viele Jahr'!

98. Festblatt zur goldenen Hochzeit Friedrich des Grossen.
Gleichzeitiger Holzschnitt.

aus dem Felde verherrlichte. Auf den Rat seiner Freunde radierte er das Blatt und legte es dem Könige vor, der ihn bereits als Dosenmaler kannte und schätzte. Das feine Taktgefühl Friedrichs fand jedoch an dieser Verherrlichung, die ihn zu sehr als Theaterheld erscheinen liess, keinen Gefallen; er bezahlte dem Künstler die Platte königlich, verbat sich aber dringend die Verbreitung der Abdrucke.

Nach diesem misslungenen Versuche auf dem Gebiete schwülstiger Allegorie wandte sich der Künstler wieder seinem ureigenen Gebiete, dem Volksleben, zu, und schnell aufeinander folgten die Platten unter der fleissigen Hand, die leider schlecht genug bezahlt wurden, so dass er nur durch rastlose Arbeit die inzwischen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



99. Friedrich der Grosse im Treffen bei Frankfurt.
Gleichzeitiger Holzschnitt.

gegründete Familie zu ernähren vermochte. Er arbeitete bis tief in die Nacht hinein und legte sich oft angekleidet zu kurzer Ruhe nieder, um des Morgens gleich wieder bei der Arbeit sein zu können. Da endlich brachte ein grosser Erfolg Ruhm und Besserung der Verhältnisse.

Ein in Frankreich im Jahre 1762 an einem unschuldig Angeklagten, namens Calas, begangener Justizmord machte damals in der ganzen gebildeten Welt das ungeheuerste Aufsehen, und auch Chodowiecki fühlte sich von dieser Tragödie so ergriffen und zu ihrer Darstellung begeistert, dass er erst ein Ölbild malte und gleich darauf sein bestes und berühmtestes Blatt radierte: den Abschied des Calas von seiner Familie, vor der Hinrichtung, darstellend.

Natürlich ist, Chodowieckis Wesen entsprechend, alles grunddeutsch dargestellt, aber der künstlerische Wert wird durch diesen Fehler nicht vermindert, und das Blatt erntete bei seinem Erscheinen den denkbar grössten Beifall und brachte seinem Meister neben Ruhm und Geld eine solche Masse von Aufträgen von Buchhändlern und Kunstverlegern, dass er sie kaum zu bewältigen vermochte und sich zu atemloser Thätigkeit genötigt sah. Dass dabei vieles Schlechte unterlief, ist nur zu erklärlich. Von langer Überlegung konnte keine Rede mehr sein, zumal die meisten Kompositionen gleich auf

100. Friedrich der Grosse nach der Schlacht bei Torgau.
Gleichzeitiger Holzschnitt.

101. Friedrich der Grosse eine Parade abnehmend.
Gleichzeitiger Holzschnitt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Platte entworfen wurden, da zu einem Entwurf auf Papier keine Zeit blieb. Immer aber trat zwischen das Schlechte so viel Gutes, dass wir dem überfleissigen Künstler nicht gram sein können. Wir dürfen nur das 1771 entstandene anmutige Blatt betrachten, welches den Meister im Kreise seiner Familie darstellt (Abb. 103) und so viel Grazie und

102. Joh. Georg Unger. Friedrich der Grosse.
Holzschnitt nach einer Zeichnung von B. Calau.

Liebenswürdigkeit atmet, dass auch der schärfste Verurteiler der Massenware immer wieder versöhnt werden muss, wenn er es anschaut.

Blätter von grossen Dimensionen hat Chodowiecki verhältnismässig wenige hervorgebracht, da er wohl selbst fühlte, dass seine Stärke im Kleinen lag; zudem zwangen auch die Aufträge für Kalender und Almanachs zu kleinen und kleinsten Formaten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

103. D. Chodowiecki. „Das Familienblatt". Radierung.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Die ersten Almanachbildchen waren Illustrationen zu Lessings „Minna von Barnhelm“, welche 1767 entstanden und zwölf Darstellungen umfassen, die er zweimal radierte, einmal mit deutschen und dann mit französischen Unterschriften. Auf unsere Abbildungen 104, die nach ersten Abdrücken gemacht sind, mussten leider die reizenden Spielereien fortgelassen werden, die der Künstler meist in die Plattenränder leicht einritzte. Diese Bildchen zu Minna von Barnhelm gehören zu den schönsten ihrer Art und geben die Stimmung der Dichtung und den Charakter der Zeit so wahr und trefflich wieder, dass selbst die Bühnenkunst daran lernen kann.

Weniger glücklich ist Chodowiecki, wenn er zeitlich fernliegende Stoffe behandeln muss, wie das Mittelalter oder den dreissigjährigen Krieg. Da macht der Mangel an Kenntnis ihn unsicher und steif, wie beispielsweise bei seinen letzten Kalenderbildern zur Geschichte des ersten Kreuzzuges.

Von dem Eifer Chodowieckis, alles festzuhalten, was er sah, davon zeugt sein berühmtes Reisetagebuch, welches er auf einer Reise nach Danzig, die er im Jahre 1775 unternahm, um seine alte Mutter zu besuchen, mit nicht weniger als 108 Zeichnungen füllte, die seine Erlebnisse schildern. Der Besuch dauerte neun Wochen, und diese Zeit hat er nicht etwa zur Erholung benutzt, sondern

104. D. Chodowiecki.
Vier Radierungen zu „Minna von Barnhelm“.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist ebenso fleissig gewesen wie zu Hause. Ausser den Zeichnungen des Tagebuchs hat er in Danzig mehrere Miniaturen gemalt, darunter ein ziemlich grosses Portrait des Erzbischofs, und noch zwölf Blätter radiert.

In demselben Jahre unternahm Chodowiecki auch eine Reise nach Dresden, wo er mit dem Portraitmaler Graff bekannt und befreundet wurde. Er besuchte Dresden später noch öfter, ebenso Danzig, Leipzig und andere norddeutsche Städte, immer zu Pferde reisend und unablässig thätig.

Von der leichten und flotten Manier, in der Chodowiecki seine Entwürfe und Skizzen zu machen pflegte, giebt Abb. 109 ein treffliches Beispiel. Ob das Blatt später zur Ausführung gekommen ist, habe ich nicht ermitteln können.

In das Jahr 1781 fällt eine Arbeit, mit der er das Gebiet der Satire betrat. Es ist dies ein Blatt, ausgeführt im Auftrage des Berliner Buchdruckers und Verlegers Himburg, welches unter dem Titel „Werke der Finsternis" den Nachdruck geisseln sollte (Abb. 106). Über dies Blatt schrieb die Berliner „Litteratur- und Theater-Ztg." bei seinem Erscheinen:

105. D. Chodowiecki. Portraitradierung.

„Da die durch den eingerissenen Büchernachdruck beleidigten rechtmässigen Verleger nur selten Schutz ihres Eigentums erhalten können, so ist Herr Himburg auf den Gedanken geraten, durch Herrn Chodowiecki einen Kupferstich anfertigen zu lassen, der die unedeln Handlungen der Nachdrucker recht treffend darstellt. In der Mitte des Kupfers sieht man einen durch seinen Schleichhandel wohlgemästeten Nachdrucker, der einen rechtmässigen Verleger bereits bis aufs Hemde ausgezogen hat und eben im Begriff ist, ihm auch dieses von den Schultern abzustreifen. Hinter diesem Räuber stehen im Eingange einer Höhle zwei seiner Helfershelfer, welche

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die eben geraubten Kleidungsstücke zerschneiden, um sich darin zu teilen. Auf der anderen Seite entfliehen drei rein ausgeplünderte Buchhändler; das Gesicht des einen verkündet tiefe Verzweiflung. Links unten liegt die Gerechtigkeit in tiefem Schlafe, auf welche der geplünderte Verleger zeigt. Neben der Höhle schwebt abwärts der eselsohrige Dämon der Raubsucht und ‚ein Uhu'."

Dies Blatt beweist überzeugend genug, wie sehr unserm harmlosen und gutmütigen deutschen Meister die beissende Schärfe Hogarths fern lag. Der plündernde Bösewicht gleicht eher einem maassnehmenden Schneider als einem gefährlichen Räuber. Trotzdem aber ist das Blatt wieder ein treffliches Spiegelbild seiner Zeit.

Mit dem wachsenden Ruhme mehrten sich auch die Ehren, Chodowiecki wurde erst Mitglied der Akademie und dann ihr Direktor, aber auch als solcher ist er der alten Gewohnheit emsigen Fleisses treu und immer schlicht und einfach geblieben bis an sein Lebensende. —

Aus der grossen Zahl der Blätter, welche Scenen aus dem Leben Friedrichs II. schildern, ist vor allem das hervorzuheben, welches den Besuch des Königs bei dem greisen General Ziethen darstellt und sich durch besonders scharfe Charakteristik auszeichnet, so dass es grundlegend für alle späteren Darstellungen Friedrichs des Grossen

106. D. Chodowiecki. Satire auf den Nachdruck. Radierung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

107. D. Chodowiecki. Almanachbild. Radierung.

geworden ist. Die nebenstehende Tafel giebt eine verkleinerte Nachbildung des berühmten Blattes. Hochinteressant ist eine Äusserung Menzels über Chodowiecki, die Friedrich Pecht in seinem Werke „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts" mitteilt.

Menzel, der Chodowiecki hoch verehrt und sich gern seinen Schüler nennt, schrieb gelegentlich über ihn: „Ueberhaupt was Chodowiecki betrifft, was Sie an anderer Stelle vom Einfluss der engen barbarischen Umgebung Albrecht Dürers auf dessen Kunsttreiben — gewiss richtig — sagen, passt verbo tenus auf Chodowiecki mit. Halb so gut wie er wirklich war, war ihn doch das damalige Berlin noch nicht wert! Das Aufhören der (Gegenwarts) Popularität bleibt erfahrungsmässig und aus natürlichen Ursachen bei Keinem aus (Shakespeares zu geschweigen). Bei solchen beginnt nun aber später die höhere, die Auferstehung. Er komponiert und zeichnet mit in der ganzen heutigen Malerei."

108. D. Chodowiecki. Strassenkehrer. Radierung.

Es ist das gewiss eine ebenso richtige wie glänzende Anerkennung, ein Ruhmeskranz, den der so viel grössere Meister seinem Vorläufer auf das Grab legt, sich und ihm zur Ehre.

Am 1. Februar 1801 hatte, noch bis zum letzten Augenblick thätig, der greise Meister vollendet; ein sanfter Tod nahm dem Nimmermüden Stift und Radiernadel aus der Hand.

Chodowiecki war ein deutscher Künstler in des Wortes tiefster Bedeutung, der nie einem fremden Einflusse unterstand, gleich gross als Mensch wie als Künstler, edel und hilfreich, bescheiden und wahr, ein Muster bürgerlicher Tugend. Seine Bahnen leiten hinüber aus der alten in eine neue Zeit.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Daniel Chodowiecki. Hamlet.

Nach dem Kupferstich von D. Berger, Berlin 1780.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Seine Zeitgenossen überragte Chodowiecki um mehr als Haupteslänge, keiner kam ihm auch nur annähernd gleich, und bei noch so fleissiger Umschau finden wir nichts, was seinen Arbeiten zur Seite zu stellen wäre. Um ihn herum bleibt es öde wie zuvor, selbst sein Lehrer B. Rode (1725—1797) muss mit seinen klassischen Neigungen weit hinter dem Schüler und dessen Volkstümlichkeit zurückbleiben. Von der Manier Rodes giebt die Abbildung 110: „Kalliope zeichnet die Thaten Friedrichs II.

109. D. Chodowiecki. Federskizze.
Königl. National-Galerie, Berlin.

auf", ein Beispiel, und zwar eins der ihm günstigsten. Er ist trocken und schwülstig, wenn ihm auch eine gefällige Form eigen ist.

Auch Joh. Heinr. Ramberg (1763—1840), dem wir später wieder begegnen werden, gehört mit seinen derben und fratzenhaften Jugendarbeiten, denen die, den Illustrationen zu Wielands „Abderiten" entnommene Abbildung 111, zuzählt, noch in das vorige Jahrhundert. Später hat er versucht, in Chodowieckis Fusstapfen zu treten, ist aber weder so originell noch so volkstümlich geworden wie jener.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zu den verschiedenen künstlerischen Scherzen und Thorheiten des 18. Jahrhunderts gehört auch das Bildnis Friedrichs II. (Abb. 112), aus allerlei Schnörkeln und Ornamenten zusammengesetzt, eine zwecklose Spielerei, die sich in allen möglichen Variationen leider bis in unsere Zeit fortgepflanzt hat, und der viele unserer Helden bis auf Kaiser Wilhelm I. zum Opfer gefallen sind.

Einem Jubiläumsblatte der Jahrhundertswende ist der Holzschnitt (Abb. 113) entnommen, und zwar sind hier von den auf dem Originale dargestellten fünf preussischen

110. B. Rode. Kalliope zeichnet die Thaten Friedrichs des Grossen auf.
Titelblatt der „Poetischen Werke" Ramlers (1800).
Aus: Könnecke, Bilderatlas.

Königen nur drei nachgebildet. Die kolorierten Köpfe stehen in einer Reihe an der Spitze des Blattes, darunter in fünf Spalten der schwülstige Text, der den Titel trägt: „Allen Preuss. Patrioten zum ewigen Denkmal des 18. Jahrhunderts". Wohl sind die Köpfe noch roh, aber die Arbeit ist doch schon viel besser als die aus der Zeit Friedrichs des Grossen, und Ähnlichkeiten sind unverkennbar vorhanden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Sturmglocken der französischen Revolution hatten wohl die Dichter und Denker in Deutschland zur Parteinahme fortgerissen, nicht aber die Maler und Illustratoren. Möglich, dass hier und da in Almanachen etwas bezügliches erschienen

111. Joh. Heinr. Ramberg. Illustration zu den „Abderiten" von Wieland (1796).
Aus: Könnecke, Bilderatlas.

ist, doch hat sich nichts derartiges finden lassen. Selbst Chodowiecki hat sich von der Gewalt der Ereignisse nicht anregen lassen und künstlerisch keine Notiz davon genommen. Nur einmal, in dem humoristischen Blatte „Freiheit und Gleichheit", hat er einen Schornsteinfegerjungen ohne Hosen und mit der Jakobinermütze abgebildet, der eine Dame molestiert.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Auch Goethe und Schiller hatten der Kunst verhältnismässig nur wenig Anregung gegeben und Chodowiecki ist in seinen kleinen Almanachbildchen beiden

112. Friedrich der Grosse.
Nach einer Zeichnung von J. C. Albrecht. Gestochen von D. A. Hauer, Nürnberg 1760.

Dichterfürsten viel weniger gerecht geworden als Lessing in den Bildern zu „Minna von Barnhelm". Ein würdiger und begeisterter Interpret war am Schlusse des Jahrhunderts weder Goethe noch Schiller erstanden, es fehlte den deutschen Künstlern an Schwung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

J. Meil. Bettlergestalten.

Holzschnitte aus dem Jahre 1779 von Joh. Fr. Gottlieb Unger (zu Seite 146).

Berlin, Georg Reimer.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Friedrich II.
mit dem Zunamen der Große.

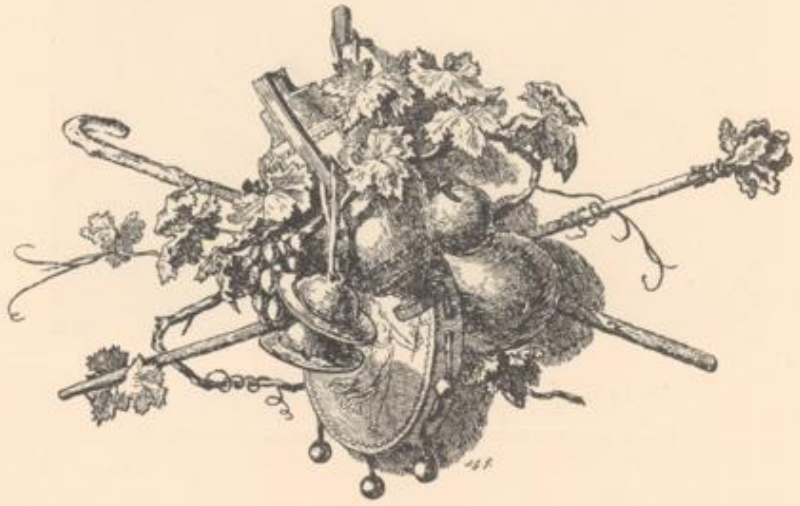
Friedrich Wilhelm II.
der Vielgeliebte.

Friedrich Wilhelm III.
der Gerechte.

113. Colorierter Holzschnitt eines Jubiläumsblattes vom Jahre 1801.

und Phantasie, um den Geistesheroen folgen zu können. Eine Ausnahme macht „Werthers Leiden", denn dies so recht aus dem Zeitgeschmacke heraus entstandene Buch nachzuempfinden, wurde den Künstlern verhältnismässig leicht und so finden sich denn auch unter den zahllosen Ausgaben auch viele illustrierte, die aber künstlerisch meist ganz wertlos sind.

Unter Kanonendonner und Schlachtenlärm ging das philosophische Jahrhundert zu Ende und eine neue Zeit stieg herauf: das Jahrhundert der Arbeit, der Technik, der Naturwissenschaften, dessen Morgenröte auch der deutschen Kunst einen neuen Tag bringen sollte. —



114. Salomon Gessner. Schlussvignette. Radierung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

115. J. A. Carstens. Selbstbildnis.

Nach einem Pastell in der Kunsthalle zu Hamburg.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf