MEISTER DER GRAPHIK · BAND X

DER MEISTER · E · S ·

VON MAX GEISBERG

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/1

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/2

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/3

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/4

MEINER BASE
TONY FISCHER
ZUGEEIGNET

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/5

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/6

MEISTER DER GRAPHIK
HERAUSGEGEBEN VON
DR·HERMANN·VOSS–BAND·X–

DER MEISTER E·S·

VON MAX GEISBERG

Mit 139 Abbildungen

auf 77 Tafeln

II·AUFLAGE

VERLAG·VON·KLINKHARDT
& BIERMANN·IN·LEIPZIG

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/7

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

(1924)

1953 I D 556

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/8

INHALTSÜBERSICHT

Der Meiſter E. S. . . . . Seite 1
Die Stiche der Frühzeit des Meiſters E. S. . . . . „ 17
Die Stiche der mittleren Zeit des Meiſters E. S. . . . . „ 27
Die Stiche der Spätzeit des Meiſters E. S. . . . . „ 39
Die Technik des Meiſters E. S. . . . . „ 61
Die Doppelgänger des Meiſters des hl. Erasmus . . . . . „ 65
Der Meiſter des Johannes Baptiſta . . . . . „ 69
Iſrahel van Meckenem . . . . . „ 72
Verzeichnis der Kupferſtiche des Meiſters E. S. . . . . „ 76

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/9

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/10

VORWORT

Die Abſchnitte über den Meiſter E. S., die in der erſten Auflage zuſammen mit den Unterſuchungen über die Anfänge des Kupferſtiches einen Band bildeten, haben in der Neuauflage keine ſo ſtarke Umwandlung erfahren wie jene. Auf das Prinzip einer Beſprechung ſämtlicher Stiche in zeitlicher Reihenfolge, bei dem die Verweiſe auf ihre Berührungspunkte in Formenſprache und Technik zugleich den Beleg für die Zuweiſung bieten, glaubte ich noch nicht verzichten zu können. Für den Meiſter ſelbſt ergab ſich eine frühere zeitliche Anſetzung und eine etwas beſtimmtere Lokaliſierung auf die Bodenſeegegend, für die man auch die bekannte Wappenrolle der Konſtanzer „Katze" ins Feld führen mag. Der Meiſter des Johannes Baptiſta mußte aus chronologiſchen Gründen aus den Anfängen des Kupferſtiches herausgenommen und hier eingereiht werden. Möge die Neuauflage des Buches zu einer erneuten Beſchäftigung mit dem großen Unbekannten führen, deſſen ſämtliche Stiche in meiner Veröffentlichung des Verlages Bruno Caſſirer in Kürze vollſtändig in Heliogravüren vorliegen werden.

Auch das vorliegende Buch konnte dank dem Entgegenkommen des Verlages weit reicher illuſtriert werden als die erſte Auflage; es gibt 114 ⟨gegen 66⟩ Stiche des Meiſters E. S. Vorlagen für drei Bilder der Ars moriendi in Oxford bot die bekannte Veröffentlichung von Cuſt, für einzelne Karten des großen Spieles die Mappen der Chalkographiſchen Geſellſchaft, für L. 223 und 67 der Tafelband des Kritiſchen Kataloges.

Es iſt mir ein Bedürfnis, wiederum an dieſer Stelle meine Dankbarkeit für liebenswürdige Anteilnahme an meiner Arbeit Herrn Geheimrat Prof. Dr. Lehrs auszuſprechen.

MÜNSTER, 7. April 1924 PROF. DR. MAX GEISBERG

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/11

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/12

DER MEISTER E. S.

Die Entwicklung des deutſchen Kupferſtiches liegt in dem zweiten Drittel des XV. Jahrhunderts in den Händen des Meiſters E. S. Iſt ihm in künſtleriſcher Hinſicht ein Schongauer oder ſelbſt ein Hausbuchmeiſter überlegen, ſo iſt er doch unter den ſelbſtändigen Stechern ſeiner Zeit derjenige, der uns das größte und bei weitem das intereſſanteſte Œuvre hinterlaſſen hat. Es umfaßt beinahe alle Darſtellungskreiſe, die der Kupferſtich ſeiner Zeit kennt; der Reichtum ſeiner Erfindung, ſeine nie ſich wiederholende Darſtellungsgabe iſt ſo unerſchöpflich und überraſchend, wie ſonſt vielleicht nur noch die des Hausbuchmeiſters. Neben ſeiner Luſt am Darſtellen, die uns erfreut, auch wenn ſie nicht zu künſtleriſchen Löſungen vom Range der Spätwerke Schongauers führt, nimmt die nie ſtillſtehende, lebhafte Entwicklung ſeiner Kunſt für ihn gefangen. Kein anderer ſelbſtändiger Stecher ſeiner Zeit zeigt in den letzten Arbeiten ein ſo völlig anderes Geſicht wie in den frühen. Sein raſtloſes Vorwärtsſchreiten, ſein Suchen nach neuen Wegen und ſein Ringen mit techniſchen Problemen findet früh einen jähen Abſchluß. Wären ihm ſtatt der etwa 25 Jahre ſeiner Tätigkeit die 50 Jahre eines Meckenem beſchieden geweſen, ſo würde ſeine Bedeutung für die Entwicklung des deutſchen Kupferſtiches wohl eine nachhaltigere ſein. Auch ſo dürfen wir ſie nicht gering anſchlagen. Ein Genius wie Schongauer iſt ihm dicht auf den Ferſen gefolgt, und vor ſeinen Meiſterwerken hatten die tüchtigen Leiſtungen des Stechers, auf deſſen Schultern er ſteht und dem er ſo vieles verdankt, verlorenes Spiel. Das frühe Auftreten Schongauers iſt der Grund, daß es keine Schule des Meiſters E. S. gegeben hat, und daß letzterer ſo raſch ganz vergeſſen werden konnte.

Wer er geweſen, wie er hieß, wann und wo er tätig war, ſind Fragen, die die Forſchung noch immer nicht mit Sicherheit zu beantworten weiß. Es hat natürlich nicht an Verſuchen gefehlt, einen Namen für ihn in Vorſchlag zu bringen, da die zwei Initialen ſeiner Bezeichnungen geradezu die Hand dazu bieten. Aber alle dieſe Taufen auf Gillis Stecklin, Erhard Schongauer, Erwin Stege, Endres Silbernagel und was ſonſt noch vorgeſchlagen worden ſein mag, haben den gemeinſamen Grundfehler, daß ſie von der Übereinſtimmung der Anfangsbuchſtaben des Namens einer mehr oder weniger paſſenden geſchichtlichen Perſönlichkeit mit den rätſelvollen Initialen auf den Stichen ausgehen, anſtatt daß man verſucht hätte, durch gewiſſenhafte Abwägung der durch die Stiche

ſelbſt ſich ergebenden Hinweiſe — geometriſche Orte würde der Mathematiker ſagen — der Löſung näherzukommen. Dies iſt erſt von Lehrs und Schmidt verſucht worden.

Daß wir es mit einem Goldſchmiede zu tun haben, dürfte wohl kaum mehr bezweifelt werden. Der ganze Geiſt, der in ſeinen Darſtellungen weht, iſt nicht der eines Malers, was man ſo recht erkennt, wenn man ſeine Stiche mit denen eines Schongauer oder eines Hausbuchmeiſters vergleicht. Auch die drei verſchiedenen Punzen, die er verwendet, ſprechen für ſeine Goldſchmiedetätigkeit. Daß ſein ſchönes Ornament mit Johannes Bapt., den Kirchenvätern und den Evangeliſten als Vorlage für eine Patene gedacht ſei, iſt ſtets, vielleicht ohne Grund, angenommen worden; ſicherer iſt, daß die 66 auf 9 Platten verteilten winzigen Runde als Vorlagen für kleine Goldſchmiedegravierungen, wie die kirchlichen Geräte des Mittelalters, namentlich die Kelch- und Oſtenſorienfüße, ſie häufig aufweiſen, beſtimmt waren. Auch ſeine fünf Entwürfe für gotiſche Krabben ſind durchaus in der Technik und im Materiale des Edelmetalles gedacht. Der Patron der Goldſchmiede, der hl. Eligius, iſt zweimal von ihm dargeſtellt. Alle Zweifel an ſeinem Handwerk müſſen vor dem neuerdings aufgefundenen großen Entwurf einer Monſtranz verſtummen, der ſo viel techniſches Verſtändnis verrät, daß eben nur ein Meiſter, der mit dem Handwerk durchaus vertraut war, ihn herſtellen konnte.

Auch die Datierung macht nicht viel Schwierigkeiten. Da die vier mit 1466 und die zehn mit 1467 bezeichneten Stiche nach Formenſprache und Technik zweifellos der ſpäteſten Entwicklungsſtufe des Meiſters angehören, muß ſein Tod 1467 oder anfangs 1468 erfolgt ſein. Das iſt eine Tatſache, die immer noch ihre volle Gültigkeit hat, auch wenn immer wieder Forſcher, zu deren Ergebniſſen ſie in unbequemem Widerſpruch ſteht, durch eine allgemeine Redensart, aber noch nie durch einen eingehenden exakten Nachweis, ihr Zutreffen als zweifelhaft hinzuſtellen verſucht haben. Ein früherer Stich des Meiſters E. S. läßt ſich aus heraldiſchen Beobachtungen auf 1463 beſtimmen. Aber auch ihm geht noch ein umfangreiches und eine längere Entwicklung deutlich zur Schau tragendes Werk von Stichen voraus. Dementſprechend glaubten wir bisher, den Beginn ſeiner Tätigkeit in den Anfang der fünfziger Jahre und ſeine Geburt ſpäteſtens um 1435 anſetzen zu müſſen. Dieſer Annahme widerſpricht aber die neue Beobachtung, daß ein Stich ſeiner Hand, die Geißelung ⟨L. 40⟩, den wir nicht einmal im Anfang, ſondern erſt in der zweiten Epoche ſeiner mittleren Entwicklungsſtufe uns entſtanden denken dürfen, ſchon der bekannten Kopie von 1446 des danach benannten Stechers als Vorlage gedient hat, ſo daß wir uns ſeine erſten Arbeiten um 1440, wenn nicht gar ſchon Ende der dreißiger Jahre entſtanden denken müſſen. Das iſt beſonders bedeutungsvoll für ſein Verhältnis zum Meiſter der Spielkarten, der im Rahmen der Geſamtentwicklung der Graphik wie des Kupferſtiches und ſeiner Technik als der altertümlichere, ältere erſcheint, ein Verhältnis, das bisher dazu berechtigte, den letzteren für das zweite Viertel des Jahrhunderts als den führenden Meiſter hinzuſtellen, wie den Meiſter E. S. für das dritte Viertel. Da uns aber für die Datierung der Stiche des Spielkartenmeiſters auch heute nur die Jahreszahl 1446 als Terminus ante quem, und zwar für Arbeiten ſeiner Früh-

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/14

zeit vorliegt, alſo die gleiche, wie für eine Arbeit der mittleren Entwicklungsſtufe des Meiſters E. S., und andererſeits feſtſteht, daß Stiche des letzteren einige Arbeiten des Spielkartenmeiſters als Vorbilder beeinflußt haben, liegt die Verſuchung nahe, die bisherige Auffaſſung der Chronologie wieder auf den Kopf zu ſtellen und dem Meiſter E. S. nicht nur das ſpätere Ende, ſondern auch den früheren Anfang zuzuſprechen. Demgegenüber glaube ich daran feſthalten zu müſſen, daß dem Meiſter der Spielkarten die Priorität verbleiben muß, und zwar ſowohl wegen der Stellung beider Meiſter in der Geſamtentwicklung der deutſchen Kunſt, als auch wegen der Tatſache, daß es gerade die Spätwerke des Spielkartenmeiſters ſind, die von den Frühwerken des Meiſters E. S. beeinflußt ſind, und daß die Jahreszahl 1446 weder für den einen noch den anderen das wirkliche Entſtehungsjahr, ſondern nur den Zeitpunkt darſtellt, vor dem die betreffenden Stiche vorhanden geweſen ſein müſſen. Hier kann ſehr leicht ein Spiel des Zufalls vorliegen. So viel iſt jedenfalls richtig, daß beide Stecher durch jene Beobachtung auch chronologiſch enger zuſammenrücken als bisher.

Bei der Beſtimmung der Heimat des Meiſters durch die Mundart der auf ſeinen Stichen ſich findenden deutſchen Legenden ſcheint mir beſondere Ausführlichkeit geboten, weil dieſe Fragen bisher kaum erörtert ſind. Es liegen an oberdeutſchen Legenden vor:

Diß iſt dis engelwich zun enſidlen ⟨L. 72⟩.
Diſ iſt die engelwichi zu unſer lieben frouwen zu den einſidlen ⟨L. 81⟩,
wer ihs in ſinem herczen tret dem iſt alle zit die ewig froᵉd beraeit ⟨L. 51⟩.
Ein gvot ſelig ior ⟨L. 50⟩.

Alle dieſe Stiche gehören, vorweg bemerkt, den Jahren 1466 und 1467 an. Herr Prof. Dr. K. Zwierzina in Innsbruck, einer der beſten Kenner der in Betracht kommenden Mundarten, hatte die Güte, mir auf meine Anfrage nach der Dialektbeſtimmung meiner Bitte entſprechend in beſonders ausführlicher Weiſe Auskunft zu geben; er ſchrieb mir: „Die Legenden ſind ſicher alemanniſch, denn an allen in Betracht kommenden Stellen ſteht für jenes î, welches mittelhochdeutſch î, neuhochdeutſch ei iſt ⟨z. B. zît : zeit⟩, i und nicht ei, wie es das Bayriſch, Öſterreichiſch, Schwäbiſch und Oſtfränkiſch des XV. Jahrhunderts ſchreiben. Weitere Beweiſe für den alemanniſchen Urſprung ſind das oᵉ ⟨= ö⟩ für das mhd. öu ⟨fröd = fröude⟩ und das Endungs-i in engelwichi. Charakteriſtiſcher iſt das aei ⟨für mhd. ei⟩ in beraeit. Orthographie und Lautung weiſen alſo in eine alemanniſche Gegend, die mhd. î nicht zu ei diphtongierte, das mhd. ei aber doch zu ai ⟨gelegentlich aei geſchrieben⟩ differenzierte. Damit ſchieden fürs XIV. Jahrhundert ⟨über die Verhältniſſe des XV. bin ich weniger ſicher⟩ der größte Teil der Schweiz und Elſaß, wo ei für das mhd. ei und i für das mhd. î ⟨nicht wie hier aei und i⟩ geſchrieben wurde, auf der einen Seite und das eigentliche Württemberg und bayriſche Schwaben, wo ai für mhd. ei und ei für mhd. î geſchrieben wurde, auf der anderen Seite aus. Es bleiben alſo vor allem das Niederalemanniſch der Bodenſeegegend ⟨Konſtanz, Bregenz, Schaffhauſen⟩ und einige Teile der Schweiz ⟨Appenzell, St. Gallen⟩ übrig. Ebendahin weiſt nun ferner folgendes: Im Widerſpruch mit dem traditionellen Reim von treit ⟨entſtanden

aus treget) zu bereit wird in der dritten der obigen Legenden das ei von treit und das ei von bereit als e (tret) und aei (beraeit) geſchieden. Das heißt alſo: die das mhd. î nicht diphtongierende Gegend ſprach und ſchrieb das aus egi neu entſtandene und das alte ei verſchieden. Damit werden wir wieder auf ein niederalemanniſches Gebiet (Bodenſee-gegend, Schaffhauſen, Appenzell, St. Gallen, Vorarlberg) gewieſen. Ein apodiktiſches Urteil aber kann ich nach dem Stande unſerer jetzigen Kenntniſſe nicht abgeben".

Was dieſe letztere Einſchränkung angeht, ſo hatte mir ein Kenner wie Herr Prof. Dr. J. Franck in Bonn ſchon früher einmal geſchrieben, man dürfe ſich durch die Feſtſtellung der Mundart in der Verwertung anderweitiger Beweismomente nicht beirren laſſen, wenn dieſe nicht gerade zu allzu ſtark abweichenden Ergebniſſen führen ſollten. Das gelte hier um ſo mehr, als nur ſo wenige und noch dazu ſo kurze deutſche Legenden auf den Stichen des Meiſters E. S. vorliegen. Nichts liegt mir ferner, als die Bedeutung der Sprachforſchung für unſere Unterſuchungen damit diskreditieren zu wollen, aber der Vorbehalt, mit dem die Fachleute ſelbſt ihre Schlußfolgerungen äußern, verdient alle Beachtung. Das Ergebnis der Sprachforſchung weiſt nun auf eine Gegend, die meines Wiſſens bisher als Heimat des Meiſters E. S. noch nicht in Vorſchlag gebracht iſt, wenn man von der alten traditionellen Behauptung einer perſönlichen Anweſenheit des Meiſters in Einſiedeln 1466 abſehen will. Denn auch Schreiber[1] ſpricht nur allgemein von der Schweiz wegen der Einſiedelnſtiche, des alemanniſchen Endungs-i und der Wappen einiger ſchweizeriſcher Geſchlechter. Nehmen wir einmal an, die Mundart der eingeſtochenen Legenden laſſe ſich beſtimmt als die der Bodenſeegegend erweiſen, was würde daraus für den Meiſter ſelbſt zu folgern ſein? Das Nächſtliegende wäre natürlich, dort ſeine Heimat und den Ort ſeiner Tätigkeit zu ſuchen, aber diejenigen Autoren, die ihn in Mainz, in Freiburg, in Köln, in Straßburg, in Wien oder in den Niederlanden tätig ſein laſſen, ſind auch damit nicht zu widerlegen. Für den Sohn der Bodenſeegegend hätte z. B. in Straßburg, wo ebenſogut alemanniſch geſprochen wurde, kein Grund vorgelegen, für die Schreibweiſe einer deutſchen Legende auf einem Stiche die elſäſſiſchen Formen zu wählen. Die Unſicherheit dieſer Folgerungen, bei denen mögliche Auswege immer zu finden ſein dürften, iſt kaum minder groß als die der Beſtimmung der Mundart ſelber. Auf der Wappen-Acht des kleineren Kartenſpieles findet ſich an dritter Stelle das Wappen der zu Stein am Rhein zwiſchen Konſtanz und Schaffhauſen ſitzenden Familie von Hohenklingen. Auch das wird man als einen Hinweis auf die Bodenſeegegend gelten laſſen können, aber zu einem ſicheren Beweiſe genügt es ebenſowenig wie das Ergebnis der Mundartbeſtimmung.

Auch die ſchon erwähnte Anweſenheit des Meiſters in Einſiedeln iſt durch die drei Darſtellungen des dortigen Gnadenbildes nicht eigentlich zu beweiſen. Mit dem wirklichen, dort verehrten Madonnenbilde haben dieſe auch untereinander abweichenden Stiche nichts gemein. Wenn ein Stiftskapitular des Kloſters, wie Herr P. Kuhn meint, wirklich der Beſteller der Stiche wäre, hätte er ſich ſelbſtverſtändlich nach auswärts, nach Baſel, Konſtanz,

---

[1] Baſels Bedeutung für die Geſchichte der Blockbücher. Straßburg 1909.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/16

Freiburg oder wo es gewesen sein mag, hinwenden müssen. Herr Prof. Zwierzina hält die Mundart der Legenden für Einsiedeln zwar nicht für ausgeschlossen, aber doch für unwahrscheinlich. Kurz, die Frage ist einfach nicht zu entscheiden.

Das Verdienst, die Bestimmung der auf den Stichen des Meisters E. S. vorkommenden Wappen mit jener Genauigkeit, ohne die die Heraldik geradezu das Gegenteil einer Hilfswissenschaft wird, für die Heimatsfrage unseres Meisters verwertet zu haben, gebührt Lehrs[1]. Mit Recht trat er der Ansicht entgegen, die in jedem Querbalken und selbst Schrägbalken den österreichischen Bindenschild sehen wollte, und fand dann durch die Bestimmung der als Points in den Wappenfarben der beiden Kartenspiele verwendeten Schilde brauchbarere Hinweise auf die Heimat des Stechers. Hier finden sich die Wappen der Markgrafen von Baden, der Kurfürsten, der Stadt Köln, Karls des Großen und vieler schwäbischer, elsässischer, oberrheinischer, schweizerischer und badischer Geschlechter. Ein sehr wichtiger Hinweis auf den Oberrhein. Aber auch hier fehlt es nicht an Schwierigkeiten. Jene Zeit kennt bekanntlich die späteren feststehenden Tinkturen, die auch bei einer Schwarzweiß-Wiedergabe die Farben erkennen lassen, noch nicht. Die Folge ist eine Mehrdeutigkeit vieler Schilde, und je nachdem man sie auf die eine oder andere Familie beziehen will, neigt sich die Schale zugunsten des einen oder anderen Gebietes. Aber angenommen einmal, der Meister E. S. sei selbst kein großer Heraldiker gewesen, ist es dann nicht eigentlich mehr der Inhalt eines von ihm voraussichtlich benutzten Wappenbuches, als die Heimat des Meisters, über die wir durch die Wappenbestimmungen Auskunft erhalten? Nun, ich meine auch in diesem Falle noch würde wenigstens die allgemeine Fassung einer Festlegung auf das Gebiet des Oberrheins ihre Geltung behalten. Jedenfalls haben die Einzelwappendarstellungen des Meisters eine größere Bedeutung für unsere Untersuchung. Lassen wir einige kleine, augenscheinlich mehr oder weniger willkürlich verwendete Wappen auf größeren Darstellungen außer acht[2], so bleiben uns 13 Wappen. Von diesen stellen 3 bestimmt, 2 weitere vielleicht den österreichischen Bindenschild dar; ein anderer Bindenschild ist bestimmt nicht der österreichische. Einmal ist der bayrische Schild, in einer getreuen Kopie eines verschollenen Originales von der Hand Meckenems ⟨G. 567⟩ das Wappen der Kurpfalz dargestellt. Das Wappen mit den zwei Sparren ⟨L. 210⟩ kann der Familie v. Werdenstein angehören, aber wegen des Fehlens des zugehörigen Helmes kommen noch viele andere Geschlechter in Betracht. Dagegen scheint es, daß man den Stich L. 224, bei dem Schild und Helm zusammen erscheinen, mit größerer Bestimmtheit als jenen der Konstanzer Familie von Bettwingen[3] bezeichnen darf. Bleibt noch das zweimalige Vorkommen eines Wappens mit einer rechteckigen Tafel und starker rhombischer Handhabe. Ein bekanntes Wappenbuch in Wernigerode gibt dasselbe Wappenbild einer Familie Reibeisen. Meine frühere Annahme, damit sei

---

[1] Spielkarten in Dresden, S. 9 ff, Spielkarten des Meisters E. S., S. 12.

[2] Monatshefte für Kunstwissenschaft III ⟨Leipzig 1910⟩ S. 287, Anm. 1.

[3] Vgl. Kindler von Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch I, Heidelberg 1894, S. 68. Allerdings ist der Kopf der Helmzier dort unbärtig wiedergegeben.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/17

das Straßburger Geſchlecht gemeint, das für das Ende des XIII. Jahrhunderts bezeugt iſt und einer in der Nähe des Münſters liegenden Gaſſe den Namen gegeben habe, hat Albert[1] durch den Hinweis widerlegt oder richtiger geſagt zweifelhaft gemacht, daß das Wappen dieſer Familie uns nicht überliefert iſt. Boſſert hatte ſchon früher auf eine in Oberſchwaben und in der Bodenſeegegend nachweisbare Familie gleichen Namens hingewieſen, aus der mehrere Mitglieder, ein kaiſerlicher Notar, ein ſalzburgiſcher Kanzler, ein Ingolſtädter Profeſſor bekannt ſind. Auch ein bürgerlicher Hans Ribyſen von Auch ⟨nach Albert: Aach bei Engen⟩, der 1421 als Bürger von Konſtanz aufgenommen wurde, iſt bekannt; ebenſo nach Albert um die Jahrhundertmitte in der Krämergilde zu Freiburg i. B. ein Stephan Ribyſen. Nun hat Boſſert noch eine merkwürdige andere Beziehung zu Konſtanz nachgewieſen. In der Margarethenkapelle des Konſtanzer Münſters befindet ſich nämlich über dem Grabmal des Biſchofs Otto III. von Hachberg ⟨† 1455⟩ ein Wandgemälde[2], das in der allgemeinen Anordnung — eine Baluſtrade, über der die Madonna mit Engeln erſcheint, und die ſich über der Niſche befindet — eine gewiſſe Ähnlichkeit mit dem Stich der großen Madonna von Einſiedeln des Meiſters von 1467 aufweiſt, die ich um ſo weniger für zufällig anſehen kann, als in dem Maßwerk übereinſtimmende naſenbeſetzte Dreiecke hier wie dort wiederkehren, ſo verſchieden ſonſt auch beide Darſtellungen ſein mögen. Ebenſo hat Boſſert nachgewieſen, daß das Stift Einſiedeln gerade 1466 einen koſtbaren Reliquienſchrein bei einem Konſtanzer Goldſchmied Nithart in Auftrag gegeben hat. Das ſpricht gewiß auch für die Vermutung, daß das Stift ſich auch hinſichtlich ſeiner Gnadenbilder dorthin gewendet habe. Neuerdings hat Lehrs[3] auf Grund einer Beſtimmung des Herrn Generalleutnants v. Ledebur behauptet, daß noch eine andere, ſchweizer Familie, die v. Hechlingen, das gleiche Wappen geführt habe, und er ſuchte nachzuweiſen, daß das kürzlich in London aufgetauchte Original des Reibeiſenwappens ⟨L. 317⟩, das bis dahin nur durch eine verſchwommene Kopie Meckenems bekannt war, mangels jeglicher Charakteriſierung der Fläche des Wappenbildes durch Zacken oder Furchen als Reibeiſen unmöglich ein ſolches darſtellen könne. Damit treibt er nun allerdings den Teufel durch Belzebub aus, denn auch das Wappen der Familie v. Hechlingen iſt ein redendes, und die zahlloſen haarſcharfen Nadelſpitzen eines zum Hecheln des Flachſes beſtimmten Hechelbrettes hätten, ſo ſollte man annehmen, mindeſtens eine ebenſo augenfällige Charakteriſierung finden müſſen. Tatſächlich iſt im alten Siebmacher II. 147, den Lehrs zitiert, das Hechelbrett mit einer kreisrunden, dicht mit Nadeln beſetzten Fläche genau ſo, wie ſie die heutigen Hechelbretter aufweiſen, ſehr anſchaulich wiedergegeben! Nie und nimmer kann daher dies Wappen von Meiſter E. S. gemeint ſein. Der Zeichner des Wernigeroder Wappenbuches zeichnet das Wappenbild wie eine moderne Küchenreibe. Der Stich würde eher einer Eiſenfeile, deren dichte Rauhigkeiten zu keiner beſonderen Charakteriſierung einladen, entſprechen.

[1] Peter A. Albert, der Meiſter E. S., ſein Name, ſeine Heimat und ſein Ende. Funde und Vermutungen. Straßburg 1911, S. 84.

[2] Abgebildet in der Zeitſchrift Schau-ins-Land, Bd. 37 ⟨1910⟩, S. 116.

[3] Jahrbuch der Preußiſchen Kunſtſammlungen 33 ⟨1912⟩, S. 278.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/18

Eine unumſtößliche Entſcheidung gäbe es allerdings: wenn nämlich nachgewieſen werden könnte, daß zwiſchen einem Mitgliede der Familie Reibeiſen und einem Mitgliede einer anderen Familie, deren Wappen der 1467 datierte Stich der hl. Jungfrau im Zimmer ⟨L. 61⟩, oben an dem Architekturrahmen als zuſammengehörig wiedergibt, eine Eheverbindung 1467 eingegangen worden iſt oder beſtanden hat. Leider iſt es bisher nicht gelungen, das Wappen zu beſtimmen. Albert nennt allerdings, leider ohne Quellenangabe, gleich zwei Namen: die bayeriſchen Brandſtetter und das Geſchlecht der Groben in Baſel. Schlägt man nun den Siebmacher, Band VIA, Teil III, S. 18 und Tafel 11 oder Teil I, S. 117, Tafel 119 nach, ſo findet man, daß die vordere Hälfte im Wappen der Brandſtetter fünfmal ſchräg geteilt, nicht dreimal geteilt ⟨!⟩ war, und von J. B. Rietſtap gibt in ſeinem Amorial General I, S. 832, für die Groben in Baſel an: vorn zwei blaue Balken in Silber ⟨alſo viermal geteilt⟩, hinten rot. Von einem Stern iſt dort überhaupt nicht die Rede! Beide Beſtimmungen ſind alſo wertlos.

Ich habe früher einmal angenommen, das Reibeiſenwappen, oder was es ſonſt ſein mag, ſei das eigene Wappen des Stechers geweſen und muß daher noch kurz auf dieſe Frage eingehen. Albert bezweifelt, ob ein Goldſchmied wie der Meiſter E. S. überhaupt „wappenbürtig" hätte ſein können, ſehr mit Unrecht, da doch für ſeinen Gildegenoſſen Meckenem die Führung eines Wappens über allem Zweifel erhaben iſt. Es iſt ferner Tatſache, daß auf der Kopie eben dieſer hl. Jungfrau im Zimmer von Meckenem ⟨G. 148, Tafel 76⟩ an der Stelle des Reibeiſenwappens das Wappen Meckenems ſteht, daß hier beſtimmt die Wappen nicht die eines adligen Beſtellers und der Stich nicht etwa eine Art Ex Libris, ſondern Bezeichnungen ſeines Urhebers ſind, da auch das Wappen rechts wohl nicht das Wappen der Frau Iſrahels, der damals ſicher noch unverheiratet war, ſein kann, ſondern wahrſcheinlich jenes des Städtchens Meckenheim bei Bonn iſt; vgl. meine Angaben in der Zeitſchrift Weſtfalen 5 ⟨1913⟩, S. 41. Auch gibt die Tatſache zu denken, daß Meckenem das Reibeiſenwappen im Rund überhaupt kopiert hat. Er war kein großer Freund der Heraldik; in ſeinem größeren Kopienſpiele erſetzte er die ſchweizer Wappenfarbe durch eine Blumenfarbe; wenn er bei dem kleineren nicht ſo verfuhr, geſchah es, weil er einen Teil der Originalplatten beſaß. Unter ſeinen ca. 480 Stichen zähle ich nur vier wirkliche Wappen. Was hätte er, der als Geſell in der Werkſtatt des Meiſters E. S. gewiß genau wußte, wem das Reibeiſenwappen gehörte, für ein Intereſſe daran haben können, juſt ein ſolches Wappen eines adligen Beſtellers zu kopieren? Der auf Tafel 77 wiedergegebene Kupferſtich Meckenems ⟨G. 322⟩ iſt hinſichtlich der Figuren eine Kopie eines der Spätzeit des Meiſters E. S. angehörigen verſchollenen Originales, während die Vorlage für die Architekturumrahmung uns in einer 1467 datierten Apoſtel-Folge desſelben Meiſters erhalten iſt. Von den beiden Schildchen, die im Originale leer ſind, zeigt jenes rechts den abgeſetzten Pfahl Meckenems, jenes links ein paar dünnere und ſtärkere Striche, die ich mit irgendeinem der landläufigen Heroldſtücke oder gemeinen Figuren nicht in Verbindung zu bringen wüßte; ebenſowenig kann es eine Hausmarke ſein. Auf den Originalen, die ich unterſucht habe, iſt übrigens auch nicht mehr zu er-

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/19

kennen als auf dem Lichtdruck Tafel 77. Man erkennt, wenn man der Figur keine Gewalt antun will, ein etwas ſchräg auf den Schild gelegtes Brett, deſſen einer Abſchluß durch den vorderen Schildrand verſchnitten und deſſen Dicke durch drei ſtarke Parallelſchraffen angedeutet iſt. Eine Linie an der Ecke, die unter den Schattenlagen faſt verſchwindet, ſieht aus wie ein Stichelglitſcher. Trotz des Fehlens des Handgriffes beſteht m. E. die Möglichkeit, daß das Reibeiſen, das hier neben dem Wappen Meckenems ſeine innere Berechtigung haben würde, dargeſtellt ſein ſoll. Aber das iſt einſtweilig nicht eigentlich zu beweiſen, und die Frage, ob die Reibeiſenwappen Beſteller- oder Urheberwappen ſind, bleibt ſomit offen. Daß der tafelartige Gegenſtand an der Wand in dem Altarraume der hl. Jungfrau und an der Einſiedlenkapelle eine Gebetstafel und nicht das Wappenbild der Reibeiſen ſein ſoll, gebe ich heute gern zu.

Die neueſte Hypotheke über den Namen des Meiſters, die Albert ausführlich zu begründen ſich bemüht hat, iſt mit Recht von der Forſchung abgelehnt worden. Albert hatte gefunden, daß am 8. Oktober 1502 ⟨!⟩ Stadt und Univerſität Freiburg ſich an den Oberen des Antoniterhauſes wenden, um für den Meiſter Enndrees ⟨Andreas⟩ Silbernagel, der von einer peſtartigen Seuche, dem Antoniusfeuer, befallen war, die Aufnahme in das Krankenhaus zu erwirken; der Meiſter ſteht damals in großem Alter. Dem Geſuche iſt ſtattgegeben worden, denn am 2. Mai 1503 meldet der Nekrolog des Hoſpitales den „Meyſter Enndreß Silbernagel moler und golt" ⟨der Reſt des Wortes iſt fortgeſchnitten⟩ als geſtorben. Im ſelben Jahre wendet ſich dann der Freiburger Rat an die Stadt Gmünden im Hundsrück, um durch deren Vermittlung zwölfeinhalb Gulden zurückerſtattet zu erhalten, die ein Freiburger Bürger, ein Bildhauer Theodoſius Kaufmann, dem „Anndreſen Silbernagel malergeſell in ſeinen nöten, als er mit ſwarer krankheit an ſeinem lib beladen geweſen", geliehen hatte. Um den Kupferſtecher nun in das Prokruſtesbett dieſer Nachrichten ſpannen zu können, muß Albert, der die Konſequenz der ſtiliſtiſchen Entwicklung bis zum Jahre 1467 zwar kurz leiſe in Zweifel zieht, aber doch nicht durch exakte Nachweiſe zu widerlegen verſucht, ſeinen Enndres Silbernagel 1468, ſei es durch dieſe Krankheit, ſei es durch andere Umſtände, arbeitsunfähig werden laſſen! Auf dieſe Weiſe iſt natürlich alles zu beweiſen. Alberts Taufe ſteht wiſſenſchaftlich genau auf der gleichen Stufe wie alle älteren längſt abgetanene Benennungen wie Erhard Schön, Gillis Stecklin, E. Stein, Erwein vom Stege, und jeder ſüddeutſche Goldſchmied mit den gleichen Anfangsbuchſtaben der Namen, der von 1420 bis 1520 gelebt hat, könnte dann mit dem gleichen Rechte als Meiſter E. S. aufgeſtellt werden.

Jeder neue Verſuch, der Chiffre des Meiſters einen geſchichtlichen Namen zu unterlegen, müßte m. E. die dunkeln aber zweifellos echten Buchſtaben nas auf der um 1465 zu datierenden Darſtellung der hl. Barbara ⟨L. 164⟩ erklären ⟨Tafel 52⟩. Mit der Vermutung Alberts, der Meiſter habe ſant ⟨ſankt, heilig⟩ ſtechen wollen und zu ſpät die Spiegelwirkung bedacht, ſind ſie nicht abzutun. Wäre die rätſelhafte Silbe nur ein verſchriebenes Wortbruchſtück, hätte der Meiſter es leicht tilgen und die Spuren der Korrektur durch das auf die andere Seite des Kopfes hinüberzunehmende S verwiſchen können. Noch ſtehen

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/20

wir vor einem ungelöſten Rätſel. Ob überhaupt das S der Initialen unbedingt den Anfangsbuchſtaben ſeines Hausnamens im heutigen Sinne andeuten ſoll, iſt fraglich. Der Hinweis, daß das E auch als Endres gedeutet werden könnte, iſt nicht unwichtig. Oder hat der Meiſter mit dem hl. Eligius, den er zweimal geſtochen hat, nicht nur den Schutzheiligen ſeines Handwerkes, ſondern auch ſeinen Namenspatron wiedergegeben?

Faſſen wir das Obige kurz zuſammen, ſo wiſſen wir über die Perſon des Meiſters E. S. nur etwa ſo viel, daß er ein oberrheiniſcher Goldſchmied war, der vor 1425 vielleicht in der Bodenſeegegend geboren iſt und deſſen Tod 1467 eingetreten ſein dürfte. Vielleicht hat er in Konſtanz gewohnt. Es iſt ſehr wenig an ſich, aber doch genug, um weiteren, vielleicht noch zu erwartenden Identifizierungshypotheſen nicht ganz rat- und hilflos gegenüberzuſtehen, wohl auch genug, um hoffen zu dürfen, daß wir ſpäter noch einmal den wahren Namen des Meiſters erfahren werden.

Daß wir vergebens nach Gemälden von ſeiner Hand ſuchen werden, verſteht ſich bei ſeinem Goldſchmiedhandwerk von ſelbſt. Die auf ihn zurückgeführten Handzeichnungen hat Lehrs[1] beſprochen. Nur ſehr wenige von ihnen dürfen den Anſpruch auf Authentizität erheben. Ganz mit Recht iſt ⟨von einigen weiteren, augenſcheinlich irrigen Zuweiſungen zu ſchweigen⟩ von Fries[2] und dann auch von Lehrs die Baſeler Federzeichnung der hl. Dreifaltigkeit geſtrichen worden; zeigt ſie doch die nachträgliche Verbreiterung des Baldachins, die auf dem Stiche deutlich zu erkennen. Sicher liegt nur eine Benutzung des älteren Stiches der Madonna mit acht Engeln ⟨L. 76⟩ vor. Im Louvre finden ſich zwei Handzeichnungen, die beanſpruchen, Vorſtudien zu Stichen des Meiſters zu ſein. Die eine, welche die Tiburtiniſche Sibylle und den Kaiſer Auguſtus darſtellt ⟨Nr. 18842⟩, wurde 1890 von Lehrs noch als echt hingenommen. Die Zeichnung verhält ſich gegenſeitig zum Stiche ⟨L. 192⟩, zeigt aber eine Menge ſelbſtändiger Abweichungen, wie die Raſenbank mit der Zinnenmauer, den Wechſel der Kopfbedeckungen beider Figuren uſw. Die Gründe, die mich beſtimmten, trotzdem in dieſer Zeichnung nur eine alte Kopie einer verſchollenen Originalſtudie des Meiſters, nicht die Originalzeichnung ſelbſt zu ſehen, habe ich in der erſten Auflage dieſes Buches ausführlich auseinandergeſetzt, ſo daß ich auf deren Wiederholung um ſo eher verzichten kann, als ſich m. W. kein Widerſpruch erhoben hat. Dasſelbe gilt von der bis dahin als echt angeſehenen Vorzeichnung zur Madonna mit der Roſe ⟨L. 78⟩ in Frankfurt a. M., die ich für eine freie Nachbildung einer verſchollenen, geſtochenen, gegenſeitigen Kopie Iſrahels van Mekkenem halte. Erwägt man, daß wir 200 Kopien Meckenems nach Stichen des Meiſters E. S. kennen und daß die frühen unbezeichneten ⟨durchgehends gegenſeitigen⟩ von dieſen faſt alle Unika ſind, hat dieſe Annahme kaum etwas Befremdliches. Beſſer ſteht es mit den Anſprüchen der zweiten im Louvre befindlichen Zeichnung, einer Vorſtudie zur Taufe Chriſti ⟨Tafel 66⟩. Die Verwandtſchaft des Antlitzes Gott Vaters mit dem Joſeph auf der Geburt ⟨L. 23⟩, des Heilandes mit dem Schmerzensmann ⟨L. 55⟩,

[1] Jahrbuch der Preußiſchen Kunſtſammlungen, XI, S. 79—87, und XXVII, S. 70.
[2] Studien zur Geſchichte der Elſäſſer Malerei im XV. Jahrhundert, 1896. S. 18.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id481529918/21

des Engels mit der Dame auf der Rasenbank ⟨L. 211⟩ und des Täufers mit dem Kaiser Augustus ⟨L. 192⟩ rücken die Entstehung der Zeichnung in eine sehr frühe Zeit, noch vor den großen Hortus conclusus. Erst nach langer Zeit hat der Meister diesen Entwurf auch im Kupferstiche ausgeführt, und zwar in der erheblich kleineren Fassung L. 28, die in die zweite Gruppe der mittleren Zeit gehört. Die Stellung des Täufers und die Haltung Gott Vaters, das Taufwasserkännchen in der Hand des ersteren kehren hier wieder. Aber kein Motiv des Faltenwurfes ist eigentlich kopiert und besonders der Vordergrund durch Pflanzen und Felsen wesentlich reicher ausgestaltet. Aber auch die größere Fassung ⟨L. 29, Tafel 44⟩, die um 1465 entstanden sein dürfte, zeigt noch einzelne Motive der Zeichnung, so das frontale Angesicht Christi nebst seiner Beinstellung und das Profil des Täufers. Dem großen Hortus steht auch die zweite authentische Handzeichnung, die weibliche Halbfigur mit einem Ringe ⟨Tafel 67⟩, die Lehrs für das Berliner Kabinett zu erwerben das Glück hatte, außerordentlich nahe. Ihre Echtheit ist über jeden Zweifel erhaben[1]. Sehr bemerkenswert ist, daß das Inkarnat nicht durch Lavieren einer größeren Fläche, sondern durch zarte rote Pinselstriche, die „ganz stecherisch als feine Taillen zwischen die schwarzen Schraffierungen eingefügt" sind, wiedergegeben ist. Überhaupt ist die Zeichnung fast ausschließlich mit dem Pinsel unter sparsamer Zuhilfenahme der Rohrfeder hergestellt. Der wunderliche Kopf mit den halb emporblickenden Augen dürfte wohl nicht so sehr eine hl. Katharina, auf die der Ring zunächst hinweisen könnte, als vielmehr irgendein weltliches hübsches Kind darstellen.

Als dritte kommt noch eine Pinselzeichnung hinzu, die, aus der Sammlung von Sternberg-Manderscheid stammend, in das Staedelsche Institut in Frankfurt gekommen und von mir im III. Bande der Monatshefte für Kunstwissenschaft ⟨1910⟩, S. 377, veröffentlicht wurde, die Darstellung eines jungen Mädchens mit einer Blume ⟨Tafel 68⟩. Auch hier läßt die Formensprache, das breite Gesicht mit den dicken um den Kopf gelegten Haarzöpfen, die Eigentümlichkeit der Haartracht und des Faltenwurfes an der Echtheit nicht den geringsten Zweifel. Sie gleicht der Madonna der Verkündigung ⟨L. 12⟩, steht aber der Schönen auf der Rasenbank ⟨L. 211⟩ und der Madonna mit dem rosenspendenden Engel ⟨L. 80⟩ noch näher, besonders im Faltenwurf, so daß sich das merkwürdige Resultat ergibt, daß alle bekannten echten Handzeichnungen des Meisters seiner Frühzeit angehören. Auf der Rückseite stehen von einer Hand, die zweifellos noch dem XV. Jahrhundert angehört, die Worte: Dem knaben. Undenkbar wäre nicht, daß wir hier die eigene Hand des Meisters vor uns haben und daß er vielleicht mit diesen Worten die Zeichnung einmal einem Lehrjungen dediziert hat. Von den drei Handzeichnungen, die neuerdings Dr. Elfried Bock im Verzeichnis der Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts ⟨1921⟩ ihm zuweist, dürfte die Darstellung eines Mädchens mit einem Helme, Nr. 4618, noch am ehesten Anspruch auf Eigenhändigkeit erheben dürfen. Die Art, wie die Schöne ihr Gewand hält, erinnert ebenso wie die Hauptlinien des Falten-

[1] Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXVII ⟨1906⟩, S. 72.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/22

wurfes an die zuletzt beſprochene Frankfurter Handzeichnung, während die Bildung der Knitterungen ſelbſt mit der Madonna mit dem badenden Kinde ⟨L. 77⟩ zuſammengehen; die Zeichnung hat trotzdem für mein Empfinden viel Fremdes, ſo daß ich die Möglichkeit, hier eine Nachzeichnung annehmen zu ſollen, nicht von der Hand weiſen kann. Die Wappenhalterin mit dem Hirſchwappen, Nr. 4309, hat in ihrer Formenſprache viel, was an den Meiſter erinnert, aber noch mehr als bei dem vorigen Blatte drängen ſich ſtarke Zweifel an der Zuſchreibung auf, und bei der dritten Zeichnung, der hl. Katharina, Nr. 1046, ſehe ich überhaupt nichts, was einen Zuſammenhang dartun könnte. Wenn man von dieſen drei bzw. vier echten Handzeichnungen auf die Arbeitsweiſe des Meiſters ſchließen darf, ſo ſehen wir, daß er für ſeine Stiche zwar freie und wohl meiſt im Format weit größere Entwürfe angefertigt hat, aber beim Übertragen der Zeichnung auf die Platte doch ſo ungebunden und willkürlich verfuhr, daß er bei der Taufe denſelben Entwurf ſogar für zwei Stiche benutzen konnte. Dieſe Arbeitsweiſe beſtätigen auch einige Pentimenti auf den Stichen ſelbſt: die vorgeriſſene Falte am linken Knie des Kaiſers Auguſtus, das mehrfache Überſchreiten der Einfaſſung durch die Darſtellung ⟨Ars moriendi Bl. 1, Liebesbronnen L. 203 und mehrfach⟩, das Übergehen der Einfaſſungslinie in eine Vertikale der Darſtellung ⟨Ars moriendi Bl. 2, Geburt L. 23⟩ und nachträgliche Korrekturen ⟨z. B. die doppelte Kontur rechts an der Kapelle der großen Madonna von Einſiedeln L. 81, der Sockel unter dem den Dachſtuhl links tragenden Eckpfoſten bei der Geburt, L. 23, die oben erwähnte Erbreiterung des Baldachins über der Madonna mit acht Engeln, L. 76, und die perſpektiviſche Verkürzung des Wandbrettes im Zimmer der betenden Jungfrau, L. 61⟩. Nach alledem iſt der Meiſter beim Stechen als ein echter Peintre-Graveur verfahren, der ſich nicht durch detaillierte, sklaviſch genau auf die Platte zu übertragende Vorzeichnungen zu binden pflegte. Ob überhaupt zu allen ſeinen Stichen ſolche freie Entwürfe ihm vorgelegen haben, kann natürlich nicht mit Gewißheit verneint, wohl aber meines Erachtens bezweifelt werden.

Vergleicht man die Stiche des Meiſters E. S. mit denen der Spielkartenmeiſterzeit, ſo wird man auf den erſten Eindruck hin ungefähr dieſelben Unterſchiede empfinden, wie wenn man etwa die frühen Arbeiten Schongauers neben die Erzeugniſſe der erſten Entwicklungsſtufe des Kupferſtiches legen würde. Erſt wenn man dann den Meiſter E. S. mit Schongauer in Vergleich zieht, wird der anfangs beiden gemeinſam erſcheinende Fortſchritt ſich näher differenzieren. Es iſt dieſe Beobachtung, die wohl jeder, der ſich mit dem Kupferſtich des XV. Jahrhunderts beſchäftigt, einmal gemacht haben wird, in der allgemeinen Entwicklung der deutſchen Kunſt in jener Zeit begründet: in dem ſogenannten niederländiſchen Einfluß. Vergleicht man in analoger Weiſe wiederum den Meiſter E. S. mit Schongauer und dem Meiſter des Hausbuches, ſo liegt der auch hier in beiden Fällen ſofort in die Augen ſpringende Unterſchied nicht in einer hiſtoriſchen Entwicklung, ſondern in beſonderen, perſönlichen Bedingungen, unter denen ſich die Stechertätigkeit der letztgenannten anders geſtalten mußte: in ihrem Malertum. So ſchreitet denn die Entwicklung des deutſchen Kupferſtiches von einem Goldſchmiede, deſſen Arbeiten vor

dem niederländiſchen Einfluß liegen, fort zu einem Meiſter desſelben Handwerkes, deſſen Formenſprache ihn widerſpiegelt, um zuletzt zu zwei Künſtlern zu führen, die derſelben Entwicklungsſtufe angehören, aber es ſind keine Goldſchmiede mehr, ſondern Maler.

Der große Entwicklungsgang der deutſchen Malerei jener Zeit, den Thode 1891 in ſeiner Malerſchule von Nürnberg[1] am klarſten zur Darſtellung gebracht hat, hat ſeine volle Geltung auch für den gleichzeitigen Kupferſtich. Und in der Tat wäre es wunderlich, wenn dem nicht ſo wäre. Nur fehlt ſelbſtverſtändlich, da der Kupferſtich erſt im zweiten Drittel des Jahrhunderts auftaucht, die erſte Entwicklungsſtufe, die wir im Holzſchnitt ſehr wohl verfolgen können. Die grundſätzlichen Unterſchiede zwiſchen der zweiten und der dritten Epoche, zwiſchen einem Lochner und einem Meiſter des Marienlebens, zwiſchen den Schülern des Meiſters Berthold und einem Pleidenwurf, einem Moſer oder Witz und einem Zeitblom oder Herlin trennen auch den Meiſter der Spielkarten vom Meiſter E. S. Wenn ich auch nicht glaube, meinen Leſern das Weſen dieſes Unterſchiedes, der jedem vertraut iſt, der ſich mit der deutſchen Kunſt jener Zeit beſchäftigt, auseinanderſetzen zu müſſen, ſo will ich doch, um zu zeigen, daß Malerei und Kupferſtich hier dieſelbe Entwicklung durchmachen, die treffende Charakteriſierung hier abdrucken, die Woermann[2] von jenem Wandel in der Nürnberger Malerei gibt: es „vollzog ſich dann auch ... der Umſchwung zur räumlicheren Vertiefung der Bildflächen, zur körperlicheren und bildnisartigeren Geſtaltung der auf die Fläche gebannten Menſchen, Tiere und Pflanzen, zur verſtändnisvolleren Aufnahme der Landſchaften und zur natürlicheren Wiedergabe der Licht- und Schattenwirkungen in der Welt der Erſcheinungen".

Man hat ſich gewöhnt, das Charakteriſtiſche dieſer dritten Entwicklungsſtufe der deutſchen Malerei als den „niederländiſchen Einfluß" zu bezeichnen. Dieſe Benennung iſt zweifellos irreführend, inſofern man, wie es wohl geſchehen iſt, nun annehmen wollte, daß alle bedeutenden deutſchen Maler damals in den Niederlanden, in den Werkſtätten Rogiers und Bouts' geweſen ſeien, daß ſie alle jene fruchtbaren Ideen von dort empfangen hätten, mit einem Worte, daß die deutſche Malerei damals alles der niederländiſchen verdanke. Auf der anderen Seite wird man aber auch dieſen Einfluß nicht allzu gering anſchlagen und ein perſönliches Bekanntſein mit der niederländiſchen Darſtellungsweiſe dort, wo es nicht gerade urkundlich feſtſteht, ganz ableugnen dürfen. Gerade die beiden großen Meiſter des Grabſtichels, die den Pinſel handhabten, die freilich erſt dem letzten Drittel des Jahrhunderts angehören, der Meiſter des Hausbuches und Schongauer, ſind nach den ſorgfältigen Unterſuchungen Schneiders[3], denen ich mich anſchließen möchte, beide in den Niederlanden geweſen, während im Werke des Meiſters E. S. allerdings ebenfalls unzweifelhafte Beziehungen zur niederländiſchen Kunſt, und zwar im beſonderen zur Kunſt Rogiers, zu finden ſind, dieſe aber ſo vereinzelt ſich zeigen und ſo ſehr gelegentlicher

[1] Frankfurt 1891.

[2] Geſchichte der Kunſt aller Zeiten und Völker II (1905), S. 529.

[3] Hans Schneider, Beiträge zur Geſchichte des niederländiſchen Einfluſſes auf die oberdeutſche Malerei und Graphik 1460–1480, Baſeler Diſſertation, 1915. Vgl. auch die ältere Diſſertation von Friedrich Fries, Studien zur Geſchichte der Elſäſſer Malerei im XV. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1896.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/24

Natur ſind, daß keinesfalls eine Reiſe des Meiſters rheinabwärts bis in die Niederlande daraufhin gefolgert werden darf. Man wird hier an der Konſequenz unſerer Auffaſſung, daß der Meiſter E. S. Goldſchmied und kein Maler war, nicht vorbei können. Selbſt zugegeben, daß der Ruf der großen Künſtler in den Niederlanden ſo ſtark geweſen wäre, daß alle deutſchen Maler den Rhein hinunter in jenes gelobte Land zogen, ſo gilt das doch nicht ohne weiteres auch von den Goldſchmieden, und der „niederländiſche Einfluß", unter dem wir hier mehr eine Entwicklungsſtufe der Kunſt im allgemeinen als einen perſönlichen Beſuch der flandriſchen Werkſtätten verſtehen, kann recht wohl am Oberrhein und in der Bodenſeegegend auf unſeren Meiſter eingewirkt haben.

Für einen Maler, der gewohnt iſt, ſein Gemälde auf eine weißgrundierte Holztafel mit bunten Farben zu malen, iſt das Bildmäßige der Darſtellung, Bildtiefe, Körperlichkeit der Figuren, ihre Anordnung hintereinander, ihre Loslöſung von der Nachbarſchaft durch wechſelnde Farben- und Lichtwerte, die gleichmäßige Bearbeitung der ganzen Malfläche, Dinge, die ſich von ſelbſt geben. Die bekannten, ſich voneinander klar abſetzenden „Gründe" der Landſchaftsmalerei, nämlich der grüne Vordergrund, der braune Mittel- und der blaue Hintergrund, die das 16. Jahrhundert ausbildet, ſind in manchen Kupferſtichen Schongauers ſchon deutlich veranſchaulicht. In ſeinen Frühwerken, wie z. B. auf der großen Anbetung der Könige, finden ſich die „ſtoffzeichnende" Manier und die „Farbigkeit" der Technik, die gewöhnlich als eine Errungenſchaft Dürers geprieſen werden. Durch Natur- und Modellſtudium geſchult, iſt der Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein verhältnismäßig guter Zeichner. Seine Werkſtattgenoſſen und ſeine Geſellen „ſitzen" ihm, mit Lappen umhängt, für ſeine Heiligenbilder als Modelle; ſein Skizzenbuch, das er ſtets in der Taſche trägt, füllt ſich im Laufe der Jahre mit dem bunten Allerlei der verſchiedenſten, gelegentlich verwendbaren Dinge und Motive. Ihm gegenüber hatte der Goldſchmied, der zum Grabſtichel griff, einen ſchweren Stand. In ſeiner Ausbildung ſpielte das Zeichnen gegenüber dem Stechen und vor allem gegenüber dem Treiben eine untergeordnete Rolle. Er beſaß kein Skizzenbuch, und er war auf Modell- und Naturſtudium nie hingewieſen worden. Seine Formenſprache ſchöpfte er meiſt aus alten Vorlagen und aus der eigenen Erinnerung. Wie wenig eigentlich zeichneriſche und ſtecheriſche Leiſtungen finden ſich doch an den Goldſchmiedewerkſtücken des Mittelalters! Und wie verſchwindend wenige unter den vielen Hundert Goldſchmieden Deutſchlands im 15. Jahrhundert haben überhaupt uns Kupferſtiche hinterlaſſen! Aber gerade dieſe Beſchränkungen, welche den Goldſchmiedeſtecher von allen Seiten umgaben, ſind der Grund für einen ganz beſonderen Reiz ſeiner Arbeiten, für einen Vorzug gegenüber den Schöpfungen des Maler-Stechers, nämlich die ſogenannte Stilreinheit ſeiner Arbeit. Für den Goldſchmied iſt der Kupferſtich nichts als eine vervielfältigte Werkſtück-Gravierung, kein umgeſtaltetes Gemälde, bei dem zuliebe einer fremden künſtleriſchen Wirkung den Ausdrucksmitteln des Stechers Gewalt angetan werden muß.

Über dem ganzen Werke des Meiſters E. S. liegt ein Hauch des Reichtums, der uns erſt bei Dürer wieder begegnet, den wir bei Schongauer vermiſſen, ſo hoch wir auch ſeinen

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/25

künſtleriſchen Fortſchritt und Überlegenheiten bewerten mögen, die in ſeinem hohen Schönheitsgefühl und ſeinem reinen Idealismus begründet ſind. Schongauers Augen ſind ungleich mehr auf die formale Seite des künſtleriſchen Schaffens gerichtet. Trotz ſeiner erſtaunlichen Geſtaltungskraft kommt er immer wieder auf die Einzelfigur zurück. Am Ende ſeines Schaffens ſtehen nicht ſeine Paſſionsſzenen, ſondern ſeine Madonnenbilder, und bemerkenswerterweiſe iſt das einzig gegenſtändlich Neue unter ſeinen Stichen die Folge der klugen und törichten Jungfrauen. Ihm dämmerte ſchon das gleiche Erkennen für die Größe der typiſierenden klaſſiſchen Kunſt, das zwanzig Jahre ſpäter Dürer nach Italien zog und das im 16. Jahrhundert die geſamte deutſche Kunſt unter den Bann der Renaiſſance brachte. Mag Schongauer an ſich der größere ſein, der Meiſter E. S. iſt in viel höherem Sinne der deutſche Künſtler, in der Hervorhebung des Charakteriſtiſchen, in der Häufung des Beiwerks, in der Betonung jeder Einzelheit, in den genreartigen Zutaten, der Häufung und in der Überfülle ſeiner Kunſt. Aber man vergeſſe nie, wie-viel der Kolmarer Meiſter ſeinem namenloſen Vorgänger verdankt, wie viele Fäden beide verbinden und wie er in jeder Hinſicht auf ſeinen Schultern ſteht, nicht nur in der Technik. Dem Meiſter E. S. verdankt der deutſche Kupferſtich die Geſtaltung des Mehr-figurenbildes, und beiden Meiſtern iſt der für die Geſamtentwicklung ſo bedeutungsvolle Trieb gemeinſam, immer wieder zu den gleichen Problemen zurückzukehren, um ihnen neue Löſungen abzuringen. So muß denn Schongauer mit vollem Rechte als ein Schüler des Meiſters E. S. bezeichnet werden, auch wenn er nie in deſſen Werkſtatt gearbeitet haben mag. Ein modernes, auf Formenſchönheit eingeſtelltes Auge werden die Schöpfungen ſeines Lehrers vielleicht wenig befriedigen. Aber ſeine Bedeutung für die Entwicklung des Kupferſtiches wird ihm für alle Zeiten einen Platz unter deſſen Führern in der Ge-ſchichte ſichern.

Wir kennen augenblicklich 317 Stiche des Meiſters E. S., wobei die Zählung nach Platten vorgenommen iſt.

Welchen Bruchteil von dem wirklichen, urſprünglichen Œuvre des Meiſters dieſe Zahl darſtellt, wird nie mit Sicherheit zu entſcheiden ſein. Die Tatſache, daß von den 317 Stichen nicht weniger als 95 Unika[1] ſind, ſcheint dafür zu ſprechen, die Zahl der verlorenen, in keinem Exemplar auf uns gekommenen Arbeiten ſeiner Hand hoch zu veranſchlagen, und ſo ſchätzt auch Lehrs das Werk des Meiſters auf über tauſend Stiche. Ich halte das für zu hoch gegriffen, da die E.-S.-Kopien Meckenems meines Ermeſſens eine Wahrſcheinlichkeitsberechnung des Verlorenen geſtatten, die ein um die Hälfte nied-rigeres Reſultat ergibt. Man darf von ihnen auf die Originale zurückſchließen, weil ihre Zahl eine ſo überaus große ⟨über 200⟩ iſt, ferner, weil er als Geſelle in der Werkſtatt des Meiſters wohl faſt alle Originale zur Verfügung hatte, und auch weil die von ihm kopierten Stiche ſich ziemlich gleichmäßig auf alle Entwicklungsſtufen des Meiſters ver-teilen. Da nun von den 317 uns heute vorliegenden Stichen des Meiſters E. S. 145

[1] 50 Stiche ſind nur in zwei Exemplaren bekannt.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/26

von Meckenem kopiert ſind, ſo ermöglichen die 38 nur in den Kopien des Bocholters erhaltenen Darſtellungen einen Rückſchluß auf die Zahl der nicht im Original auf uns gekommenen Stiche ſeines Lehrers, da kein Grund einzuſehen iſt, warum das Verhältnis der erhaltenen und nicht erhaltenen Stiche hier ein weſentlich anderes ſein ſollte. Wir würden etwa die Gleichung erhalten: 145:317 = 38:79. Rechnet man zu der letzten Zahl noch die 35 weder im Originale noch in den Kopien Meckenems erhaltenen Blätter des kleinen Kartenſpieles, für die der Kopiſt einen Teil der Originalplatten benutzen konnte, hinzu, und ſetzt man noch, um ganz ſicher zu gehen, für die Stiche der früheſten Entwicklungsſtufe und für einige obſzöne Darſtellungen, die ſtets beſonderer Verfolgung ausgeſetzt geweſen ſind, ein paar Dutzend Blätter in Rechnung, ſo ſcheint mir nach allem eine Veranſchlagung des urſprünglichen Œuvres des Meiſters E. S. auf fünfhundert Blatt reichlich hoch gegriffen.

Die obige Feſtlegung der uns heute in Originalen bekannten Stiche ſeiner Hand wird hoffentlich eine definitive ſein, denn ich glaube zuverſichtlich, daß unter den ihm hier zugeſchriebenen Stichen keiner mehr zu ſtreichen, noch aus dem Werk der übrigen Meiſter oder der Anonymen ein anderer ihm zuzuweiſen ſein wird. Die Schwierigkeiten, zu entſcheiden, was von ihm herrührt und was nicht, ſind erſt durch die Arbeiten der letzten Jahrzehnte aus dem Wege geräumt. Sie beſtanden hauptſächlich darin, die Arbeiten Meckenems von jenen des Meiſters E. S. zu trennen. Die Kopien des Bocholters ſind während einer beſtimmten Zeit ſeiner Entwicklung ſehr getreue Abbilder ihrer ⟨zum Teil uns nicht erhaltenen⟩ Vorlagen und naturgemäß nähert ſich damals auch ſeine Technik ſo ſehr der ſeines Meiſters, daß oft das ſchärfſte Zuſehen not tut. Zudem gibt es bekanntlich eine größere Anzahl Abdrücke von Originalplatten des Meiſters E. S., die Meckenem aufgeſtochen hat, was vor allem dazu beigetragen hat, die Unterſchiede der Arbeitsweiſen beider zu verwiſchen. Es zeigen das am beſten die älteren Œuvre-Verzeichniſſe, in denen Originale, Retuſchen und Kopien bunt durcheinander geworfen ſind. Erſt die Veröffentlichung von Lehrs über den Meiſter WA 1895, die zum erſten Male die Retuſchen ⟨die damals noch dieſem Stecher zugeſchrieben wurden⟩ heraushob, bahnte hier den Weg. Jetzt endlich dürfte unter den 317 Stichen ſich keiner mehr befinden, der ſich nicht zwanglos einer beſtimmten Entwicklungsſtufe des Meiſters einordnen ließe, ohne Zweifel die beſte Probe auf die Echtheit.

Streng genommen würde nunmehr darzulegen ſein, auf welche Gründe hin jeder einzelne dieſer 317 Stiche dem Meiſter E. S. zugeſchrieben werden muß. Der Gang dieſes Beweiſes würde naturgemäß der ſein, daß man, von den ſpäteſten bezeichneten Stichen ausgehend, die überzeugenden Übereinſtimmungen mit jenen der mittleren Entwicklungsſtufe nachweiſen und von dieſen zu den früheſten Arbeiten fortſchreiten würde. Aber der Raum, der für dieſe Aufgabe nötig wäre, ſcheint mir zu dem wirklich Neuen, was ſie bringen würde, in keinem Verhältniſſe zu ſtehen. Ich möchte lieber hier den umgekehrten Weg, von den früheſten Stichen zu den ſpäteſten, einſchlagen, aber nicht, um lediglich darzutun, warum jeder einzelne Stich vom Meiſter E. S. herrühren muß, ſondern

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/27

um ſo in der chronologiſchen Reihenfolge ſeiner Arbeiten die bedeutſame Entwicklung ſeiner Kunſt zu verfolgen, wobei ſich die Belege für einige Zuweiſungen, ſoweit ſie nötig ſein ſollten, zwanglos von ſelbſt ergeben werden.

Die Schwierigkeiten, eine chronologiſche Reihenfolge der 317 Stiche aufzuſtellen, ſollen nicht unterſchätzt werden. Wennſchon der neuerdings von Wendland unternommene Verſuch, die 115 Stiche Schongauers einzeln chronologiſch ordnen zu wollen, prinzipiell abgelehnt iſt, obwohl jenem das vollſtändige Œuvre des Berliner Kabinetts in unvergleichlich ſchönen und gleichmäßigen Abdrücken vorlag, liegt die Frage nahe, inwieweit eine ſolche Arbeit beim Meiſter E. S., bei deſſen ſeltenen Stichen alle Bedingungen für dieſe Erörterungen ſo unverhältnismäßig ungünſtiger liegen, überhaupt möglich iſt. Da wir nun einmal bei ihm auf Reproduktionen angewieſen ſind, iſt es oft nicht möglich, über die Technik ein ſicheres Urteil abzugeben. Urteile über rein künſtleriſche Werte für den Aufbau der Chronologie zugrunde zu legen, habe ich prinzipielle Bedenken gehabt. Mehr als irgend etwas anderes unterliegen ſie einer ſubjektiven Beurteilung, und nirgendwo mehr als hier iſt das Goetheſche Wort von „der Herren eigenem Geiſt" am Platze. Iſt es nun die Verſchiedenartigkeit der Darſtellungen, die unſere Aufgabe erſchwert, ſo wird die Betrachtung nach einem einſeitigen Geſichtspunkte die zuverläſſigſten Reſultate liefern; die übrigen behalten ihren Wert als Gegenprobe auf das Exempel. Dieſer Geſichtspunkt iſt für mich die Formenſprache, die durch die Reproduktionen am wenigſten verändert wird. Sie geſtattet eine zuverläſſige Trennung in kleinere und größere Gruppen je nach der Darſtellungsweiſe der einzelnen Vergleichsobjekte. Damit ſind aber auch die Grenzen des Erreichbaren gegeben. Die Reihenfolge, in der im folgenden die einzelnen Stiche beſprochen werden, ſoll alſo, wie ich im Gegenſatze zu Wendland nachdrücklich betonen will, keineswegs als die einzig mögliche, abſolut ſichere chronologiſche Aufeinanderfolge der einzelnen Stiche hingeſtellt ſein. Sehr oft haben mich innerhalb der einzelnen Gruppen nur gegenſtändliche Beziehungen zu einer beſtimmten Reihenfolge veranlaßt. Der Verlockung, auf den Stichen des Meiſters E. S. ſozuſagen das Gras wachſen zu hören, hoffe ich widerſtanden zu haben. Ich werde zufrieden ſein, wenn die Reihenfolge der Gruppen ſich als richtig erweiſen ſollte.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/28

DIE STICHE DER FRÜHZEIT DES MEISTERS E. S.

Als die älteſten uns erhaltenen Stiche des Meiſters E. S. betrachte ich zwei kleine, gewiſſermaßen heraldiſche Darſtellungen, die ihrem Formate nach Gegenſtücke ſein könnten. Das Mädchen mit dem Helm ⟨L. 205⟩ iſt ſo ſtark verzeichnet, wie es nur bei einem Anfänger denkbar iſt: ſchiefe, verzerrte Züge, ein kindlich wiedergegebener Oberkörper, ſpinnenlange Finger und ſchwere, tiefunterſchnittene Röhrenfalten, die aber eines gewiſſen Schwunges nicht entbehren und an der Schleppe ſchon mit feinem Stilgefühl geordnet ſind. Der Raſen iſt durch hohe, kompakte, ſoffittenartige Grasbüſchel, zwiſchen denen mehrere einfache Blattpflanzen verteilt ſind, angedeutet. Die techniſche Behandlung iſt ſehr zart, von ſchimmernder Wirkung. Das kniende Mädchen mit dem Schilde ⟨L. 216⟩, deſſen Vorderſeite merkwürdigerweiſe von dem Beſchauer abgewendet iſt, ſteht ganz auf der gleichen Stufe. Die Geſtalt iſt verſchroben und ineinandergedrückt, bemerkenswert die genaue Veranſchaulichung der Haartracht der Schönen, die ein verlorenes Profil zeigt. Der gute Hirt ⟨L. 52⟩, deſſen Unikum durch einen Miniator mit Pinſel und Feder ſtark übergangen iſt, ſchließt ſich ihnen eng an, beſonders in dem bauſchigen, wenig verſtandenen Faltenwurfe vor dem Leibe, während der Raſen im Vordergrunde ſich ſchon in kurze Einzelhalme auflöſt. Die Reihenfolge der weiteren, im Formate erheblich größeren Stiche iſt nicht leicht zu beſtimmen. Folgt man der Entwicklung des Faltenwurfes, ſo wird man die Geburt Chriſti mit den ſingenden Engeln ⟨L. 22, Taf. 1⟩ an die Spitze ſtellen müſſen. Zum erſten Male begegnet uns hier der Madonnentypus des Meiſters: ein etwas ausdrucksloſes Geſicht mit kugeligen Augen und langem Kinn; das mißgeſtaltete Kind liegt frierend mit übereinander geſchlagenen Beinchen auf dem Mantelzipfel. Bei Maria wie bei Joſeph, deſſen zwergenhafter Unterkörper arg mißraten iſt, iſt die Linke annähernd proportioniert gebildet, dagegen die Rechte verkrüppelt und fadenartig ſchmal. Der Faltenwurf zeigt keine Naturbeobachtung; unſchöne, leicht durchgebogene Linien drängen ſich vor; die ſchummernde Schattierungsweiſe bringt eine wollige Wirkung zutage. Auf dem geſtrichelten Erdboden ſproſſen jetzt kleine Büſchel dünner Hälmchen hervor zwiſchen ſchlichten Blattpflanzen mit lanzettförmigen, dreiteiligen oder feingezahnten Blättern. Die Bäume gleichen mandelförmigen, auf kurzes Geäſt geſetzten Wattebauſchen. In der Häufung gewiſſer Einzelheiten an Figuren und Tieren im Hintergrunde verrät ſich noch der Anfänger; im übrigen iſt das Flußufer mit

der Stadt und der Hügelkette ſehr gut wiedergegeben. Die einfache Konſtruktion des Stalles bietet, abgeſehen von dem anſteigenden Fußboden, wenig perſpektiviſche Fehler. Hier ſind klare Kreuzlagen verwendet, die Fleiſchteile ſind durch Punkte modelliert. Etwas geſtrecktere Verhältniſſe zeigt der Kopf der hl. Jungfrau mit dem Roſenkranze ⟨L. 62, Taf. 2⟩; das obere Augenlid iſt leicht geſchwungen, die Hände wieder übertrieben ſchmal. Der Stoff und die Falten des vor dem Leibe wenig glücklich gerafften Gewandes wirken ſchwer, aber die Strichlagen ſind länger und lichter gehalten. Eine den Körper und die Nimbusſcheibe umfließende Strahlenglorie vertritt hier die ältere Verbindung von Strahlen- und Scheibennimbus. Vielleicht darf dann hier das Mädchen mit dem Hennin und dem öſterreichiſchen Schild und Helm ⟨L. 223, Taf. 3⟩ eingeſchoben werden. Das unbeholfen gezeichnete Geſicht mit der knolligen Naſe und breiter Mundpartie ließe vielleicht eine noch frühere Entſtehung vermuten, ebenſo wie die Grasbüſchel auf die Helmträgerin ⟨L. 205⟩, die Einzelhalme auf den Guten Hirten ⟨L. 52⟩ hinweiſen. Aber der Faltenwurf wird ein anderer, die geraden Linien und die Dreiecksbildungen drängen ſich vor, die Halbſchatten löſen ſich in Reihen von Einzelſtrichelchen auf. Helm und Arme ſind völlig mißraten. Die Form des burgundiſchen Hennin ſteht auf den Stichen des Meiſters völlig vereinzelt da; ein Brokatmuſter, wie hier auf dem Bruſteinſatz, kehrt erſt in ſeinen ſpäten Arbeiten wieder. Die Kreiſe am Hennin, an der Helmkrone und am Kleiderſaum ſind zum Teil eingepunzt, wie die Auftreibungen des Kupfers unten links zeigen. Ein Gegenſtück, das Mädchen mit dem Kurpfälzer Wappen, hat ſich nur in einer Kopie Meckenems ⟨G. 567⟩ erhalten. Es lag nahe, in der Zuſammengehörigkeit dieſer zwei Stiche eine Beziehung zu einer Eheverbindung dieſer beiden fürſtlichen Häuſer zu ſuchen, und ich habe noch unlängſt, einer älteren mündlichen Anregung Flechſigs folgend, auf die 1452 geſchloſſene Ehe des Erzherzogs Albrecht VI. von Öſterreich mit Mechtild, der 1419 geborenen Tochter Ludwigs des Bärtigen von der Pfalz, der Witwe des 1450 verſtorbenen Grafen Ludwig von Württemberg, hingewieſen. Aber dieſe ſpäte Datierung iſt nicht mehr aufrechtzuhalten, ſeitdem ich nachweiſen konnte, daß eine erhebliche reifere Stichfolge des Meiſters E. S., die Paſſion, ſchon vor 1446 vorhanden geweſen ſein muß, wie die Datierung des bekannten, die Geißelung darſtellenden Stiches des Meiſters von 1446 ergibt. Eine andere Eheverbindung von Öſterreich zu Pfalzbayern vermag ich für die erſte Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht nachzuweiſen. Ein Herzog von Bayern-Landshut oder -Straubing kann wegen des Herzſchildes nicht in Betracht kommen. Somit iſt aus der Genealogie kein Hinweis auf die Entſtehungszeit beider Stiche zu gewinnen. Bei der Enthauptung der hl. Barbara mit dem runden Turm ⟨L. 162, Taf. 4⟩ begegnet uns wieder der charakteriſtiſche Madonnentyp, den wir ſchon kennenlernten. Der Faltenwurf iſt noch breiter, maſſiger, ruhiger, mit noch mehr geradlinigen Brüchen und Dreiecksbildungen; die Grasbüſchel werden länger. Die Wiedergabe des Kelches und die Darſtellung der Fenſter- und Zinnenlaibungen verrät noch wenig perſpektiviſches Gefühl. Beſſer iſt die Figur des zum Schwertſchlag ausholenden Vaters, die einen gewiſſen Schwung verrät. In der Modellierung greifen die Punkte und kurzen Strichelchen,

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/30

denen bis dahin die Schattierung der Fleischpartien vorbehalten war, auch auf die Gewandpartien über. Bei der Wiedergabe des Dresdener Exemplares auf Tafel 4 wird die Wirkung durch die Durchstichelung der Konturen, die irgendein Kopist vorgenommen hat, ein wenig beeinträchtigt. Die unmittelbar folgende Darstellung der Tiburtinischen Sibylle und des Kaisers Augustus ⟨L. 192, Taf. 5⟩ zeigt die gleiche Technik, doch sind noch Reihen kurzer gekreuzter Strichelchen, wie sie uns bereits am Oberrande des Steinpflasters der hl. Jungfrau ⟨L. 62⟩ begegneten, in den Halbschatten, besonders links vom Knie der Sibylle, zu Hilfe genommen. Die Mantelagraffe, das Szepter und die Krone des Kaisers zeigen das technische Verständnis des Goldschmiedes. Die Wiedergabe des Wassers, die scheinbar rechteckig an das Langhaus ansetzenden Polygonalchorabschlüsse der Kapellen, die Fülle der Einzelheiten im Hintergrunde weisen auf die frühe Geburt ⟨L. 22⟩, während die Anordnung der Gewandmassen lebhaft an die hl. Jungfrau ⟨L. 62⟩ erinnert. Unter den mit wenigen Ausnahmen naturalistisch wiedergegebenen Pflanzen fallen eine Blume links hinter der Schleppe der Sibylle und eine andere vorn rechts auf. Die großen Grasbüschel heben sich in der Mitte hoch empor; die Zwischenräume füllen gleichgerichtete kurze Spitzen von Einzelhalmen. Durch den allzu hohen Horizont macht die mit Staffage aller Art überladene Landschaft einen soffittenartigen Eindruck, obwohl der Stecher versucht hat, durch den breit horizontal gelagerten, von einem durchsägten Baumstamm überbrückten Strom etwas Ordnung und Ruhe in alle die Einzelheiten zu bringen. Die liebenswürdige Darstellung der Madonna mit dem badenden Kinde ⟨L. 77, Taf. 6⟩ darf vielleicht als die den Apokryphen entnommene Szene gedeutet werden, wie das göttliche Kind von der Frau des Räubers Dismas, des nachmaligen guten Schächers, gebadet wird. Der Stich muß wegen der Verwendung der gekreuzten Strichelchen ⟨an den Architekturteilen⟩ hierher gesetzt werden. Er gibt den bisherigen Frauentyp etwas mehr en face und wesentlich gefälliger wieder, so verwandt alle Einzelformen auch sind. Die unschöne Streckung der Verhältnisse schwindet, der Mund ist nicht mehr gespitzt, und ein sinnender anmutiger Ausdruck belebt die jugendlichen Züge. Während der obere Teil der Brust noch stark verzeichnet ist, sind Arme und Hände der Dienerin geradezu graziös. Der Faltenwurf wird entsprechend dem geringeren Maßstabe der Figuren kleinbrüchiger, zierlicher und dichter aufeinandergeschoben, wobei Punkte und Strichelchen wieder die Modellierung übernehmen. Die Dienerin hat ihre um das Gesicht gelegten Zöpfe wie aneinandergereihte Kugeln zusammengebunden; die Weise der Befestigung im Genick kennen wir von der knienden Wappenhalterin ⟨L. 216⟩ her. Die Architektur und alle Geräte im Hintergrunde wimmeln von perspektivischen Fehlern.

Die ungeschickte Zeichnung und die gekreuzten Strichlagen verlangen die Einordnung der aus elf Blättern bestehenden Ars moriendi ⟨L. 175–185, Taf. 7⟩ an dieser Stelle. Legt man die kleinen Darstellungen neben die zuletzt betrachteten großen Bilder, so wird man vielleicht zunächst manche Verschiedenheiten sehen, aber nichts berechtigt dazu, sie als Schülerarbeiten aus der Werkstatt des E. S. zu bezeichnen. Für jeden, der die Originale

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/31

gesehen, wird die Eigenhändigkeit außer Zweifel stehen. Die zehn paarweise zusammengehörigen Bilder schildern bekanntlich die Kämpfe des Himmels und der Hölle um die Seele des sterbenden Menschen; als Schlußdarstellung folgt die selige Sterbestunde. Ohne Text bleiben die meisten Bilder ganz oder teilweise unverständlich, und ich muß mit Lehrs annehmen, daß die Stiche von vornherein in Verbindung mit einem handschriftlichen Texte gedacht waren, sei es, daß sie von den Käufern erst in ihre Bücher eingeklebt werden sollten, oder daß sie, wie die eine frühe Passionsfolge und zwei gestochene Kopien, in Buchform gedruckt mit oder ohne handschriftlichen Text verkauft wurden. Leider kennen wir den Verfasser dieses Textes nicht; mit der kurzen Abhandlung Gersons, die nur den Titel mit ihm gemeinsam hat, ist er nicht identisch. Es ist anzunehmen, daß jener Theologe dem Meister E. S. nicht ferngestanden hat und ihm manche Winke für die so ansprechende, lebendige Verbildlichung des spröden theologischen Stoffes gegeben hat. Aber gerade die hier vorliegende Lösung einer ganz neuen Aufgabe, für die es kein älteres Vorbild oder auch nur einen Anhalt gab, verleiht der kleinen Stichfolge eine große Bedeutung und erfordert ein näheres Verweilen bei dem Inhaltlichen der Darstellungen, deren landläufige unzutreffende Deutungen beweisen, wie fern wir heute diesen damals so volkstümlichen und zum Gemeingut gewordenen Darstellungen stehen. Der Gedanke ist etwa folgender: Auch das Sterben ist eine Kunst, mit der sich der Christ schon bei Lebzeiten vertraut machen muß, um den ganz besonderen Anstrengungen der bösen Geister, seine Seele noch im letzten Augenblick ins Verderben zu ziehen, begegnen zu können. Fünferlei Wege der Versuchung stehen dem Teufel zur Verfügung. Zunächst durch die Einflüsterung von Glaubenszweifeln ⟨L. 175, Taf. 7⟩. Was wisse man denn, so sagt er, vom Jenseits, aus dem noch niemand zurückgekehrt sei? Der alte Streit zwischen Juden, Christen und Heiden sei noch nicht entschieden, ob einer Götzen anbete wie Salomo und die Königin von Saba, ob er durch maßlose Selbstbuße seinen Leib kasteie, ob er sich selbst den Hals abschneide, alles das sei ja gleich, weil man doch keine Gewißheit habe. Diesen Zweifeln gegenüber stellt das nächste Bild ⟨L. 176⟩ die Dreifaltigkeit und die Heiligen an das Sterbelager, vor ihrer sicheren Gegenwart fliehen die Teufel. Die zweite Versuchung des Teufels ⟨L. 177, Taf. 7⟩ ist jene durch Verzweiflung. Die Erinnerungen an begangenen Ehebruch, Meineid, Urkundenfälschung, Beraubung, Todschlag und unterlassene Werke der Barmherzigkeit ängstigen die Seele des Sterbenden, aber der Engel ⟨L. 178⟩ tröstet ihn durch den Hinweis auf den Kirchenverfolger Paulus, den Schächer, der noch am Kreuze sich bekehrte, auf die große Sünderin Magdalena und Petrus, der den Herrn verleugnete. Die dritte Versuchung ist die Ungeduld im Leiden ⟨L. 179⟩. Der Kranke stößt den Tisch um, vertreibt den seelsorgenden Mönch durch einen Fußtritt und will von den Vorstellungen seiner Mutter nichts hören. Aber wiederum ⟨L. 180⟩ tritt der Engel tröstend zu ihm, daß sein Leid eine Prüfung Gottes sei, der selbst den Pfeil seiner Krankheit und die Geißel seines Leidens in der Hand halte, dessen eigener Sohn als Schmerzensmann das Leid der Welt getragen und dessen Heilige unschuldig gesteinigt, enthauptet oder auf dem Roste gequält sind und in Gefangenschaft

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/32

geſchmachtet haben. Die vierte Verſuchung ⟨L. 181⟩ iſt der geiſtige Hochmut, der frevelhafte Stolz auf Glauben, auf Leiden, auf gute Werke, der anmaßende Anſpruch auf das Himmelreich, alles verkörpert durch Kronen, welche die Teufel dem Sterbenden überreichen, während der Herr ihm die in Wahrheit Größten im Himmelreich, die Kinder, gegenüberſtellt. Der Engel ⟨L. 182⟩ begegnet dieſen Verſuchungen, indem er dem Sterbenden ſein Sündenregiſter vorhält, auf den Höllenrachen weiſt, der ſich zuerſt öffnete, um die durch eine Sünde des Stolzes gefallenen Engel zu verſchlingen, und indem er ihm vom heiligen Einſiedler Antonius erzählt, dem der Teufel eingeſtandenermaßen gerade wegen ſeiner Demut nicht beikommen konnte. Bei der fünften Verſuchung ſucht der Teufel die Gedanken des Sterbenden durch die Sorge um das Zeitliche vom Ewigen abzulenken ⟨L. 183, Taf. 7⟩. Eltern, Weib, Kind und Verwandte ſtehen am Sterbelager, ſein ſchönes Haus mit dem gefüllten Keller und ſeinen Prunkſtücken, ſeinen im Fenſter ſichtbar werdenden Kleidern, ſeinen Stall mit Knecht und Leibroß muß der Sterbende zurücklaſſen. Aber der Engel entzieht auf dem nächſten Bilde ⟨L. 184, Taf. 7⟩ Vater und Weib ſeinen Blicken durch ein vorgehaltenes Tuch und verweiſt ihn auf den Gekreuzigten, der auch ſeine Mutter hat ſterbend zurücklaſſen müſſen, auf den guten Hirten, der ſein Leben gibt für ſeine Schafe, und auf die klugen Jungfrauen. Das letzte Bild ⟨L. 185⟩ zeigt endlich das ſelige Ende: während der Mönch die den Händen des Sterbenden entgleitende Sterbekerze auffängt, führen die Engel ſeine Seele zum Himmel empor, indeſſen die Geiſter der Hölle toben. Bekanntlich decken ſich nun die Darſtellungen dieſer kleinen Stiche des Meiſters E. S. im weſentlichen mit den großen Holzſchnitten des Blockbuches der Ars bene moriendi, von dem uns nicht weniger als acht verſchiedene Ausgaben bekannt ſind. Die Editio princeps unter dieſen iſt zweifellos eine vielleicht niederländiſche Ausgabe, von der ſich ein Exemplar im British Museum befindet, deren Bilder trotz der durch das Material bedingten gröberen Strichführung den beſten Eindruck machen und keineswegs etwas von jener innerlichen oder äußeren Öde verraten, die ſo oft in ſtark vergrößerten Kopien ſich bemerkbar macht. In vielen der Darſtellungen ſind an geeigneten Stellen breite Spruchbänder eingeſchoben, deren Text, ſtets nur wenige Worte, dem xylographiſchen Texte des Blockbuches entnommen iſt oder ſich ihm mehr oder weniger glücklich anzupaſſen ſucht. Daß dieſe Spruchbänder ihrem Inhalte oder ihrer Form nach einen Vorzug der xylographiſchen Ausgabe darſtellten, vermag ich nicht zuzugeben. Wohl aber verfügt der Formſchneider über beſſere perſpektiviſche Kenntniſſe als der Kupferſtecher, da er manche in die Augen ſpringende Verkürzungsfehler an den Pfoſten der Bettlade berichtigt, wie z. B. gegenüber L. 179, indeſſen vereinzelt auch wohl ähnliche Zeichenfehler unverändert übernimmt, wie bei L. 175. Die Frage der Priorität von Blockbuch und Stichfolge iſt 1899 in lebhafter Kontroverſe zwiſchen Lehrs, Kämmerer und Schmarſow erörtert worden, und die zahlreichen Einzelheiten, in denen Lehrs Beweiſe für die Originalität der Stiche zu erkennen glaubte, und denen ich auch in der erſten Auflage dieſes Buches weitere Beobachtungen hinzugefügt habe, ſind bis jetzt noch nicht präzis und überzeugend widerlegt worden, auch nicht durch Molsdorfs Bedenken ⟨Bilddruck S. 40⟩

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/33

gegen den Stich L. 177, der leicht mit einem Hinweis auf die verſchiedene Formenſprache beider Zeichner zu entkräften iſt. Allerdings kann ich auch Schreiber nicht beiſtimmen, der zwar ebenfalls die Priorität für die Stiche in Anſpruch nahm, aber meinte, auch das Blockbuch ſei unmittelbar auf den Meiſter E. S. zurückzuführen, inſofern er ſelbſt es gewesen ſei, der ſeine älteren Entwürfe, die Stiche, nach Jahren, als ſeine perſpektiviſchen Kenntniſſe ſich gebeſſert hatten, für den Holzſchnitt übertragen habe. Aber die Typen des Blockbuches, ſoweit ſie überhaupt noch im Holzſchnitt erkennbar ſind, ſind die der Frühzeit unſeres Meiſters; keine von ihnen, die von der Stichfolge ſich entfernt, kann mit Werken ſeiner Spätzeit in Verbindung gebracht werden. Vollends gar hat der Meiſter bis zu ſeinem Tode nie ſo viel Verſtändnis für die Verkürzungsgeſetze beſeſſen, um jene Verbeſſerungen vornehmen zu können; man vergleiche die etwa 1466 zu datierende Wiedergabe des Gartentores auf dem großen Liebesgarten ⟨L. 215⟩. Gegenüber der Meinung Kämmerers, beiden Faſſungen liege eine ältere Handzeichnungsfolge zugrunde, wird man zwar bei der Stichfolge für das Inhaltliche dieſe Möglichkeit zugeben müſſen, aber alle Einzelheiten der Zeichnung für den Meiſter E. S. ſelbſt in Anſpruch nehmen dürfen. Chronologiſche Bedenken liegen, ſeitdem die Entſtehung der Stiche bis in den Anfang der vierziger Jahre gerückt werden darf, nicht vor. Der zwingende Nachweis für die Priorität der Stiche liegt doch eben darin, daß alle Haupttypen der Figuren der Ars moriendi dieſelben ſind, welche uns in den ſonſtigen Frühwerken entgegentreten. Augenſcheinlich iſt bei dem außerordentlich kleinen Maßſtab der Figuren — nur wenige Geſichter meſſen 8 mm — die junge Hand des Stechers in der Stichelführung noch ſo unſicher, daß bei einigen dieſer ſeltſamen, verſchrobenen, oft Karikaturen nahekommenden Köpfchen der Zufall für manches verantwortlich gemacht werden muß. Faſt nur bei dem Schutzengel und dem Sterbenden kehren die gleichen Züge wieder; die Tracht des erſteren, die Zeichnung ſeiner Flügel und die Form des Bettes wechſeln willkürlich. Das freundliche Oval der Dienerin auf der zuletzt betrachteten großfigurigen Darſtellung L. 77 und ihrer Herrin finden wir beim zehnten Blatte bei dem Engel wieder, der den Augen des Sterbenden Vater und Mutter durch ein ausgebreitetes Tuch entzieht; auch die hl. Barbara von Blatt 6 und die Hure auf Blatt 3 gehören hierher. Die oben geſchilderte Haartracht zeigen Bl. 1, 3, 5 und 10. Die Geſichtsbildung der Mädchen auf der zehnten und der Magd auf der fünften Darſtellung knüpft an die frühen Madonnenbilder an. Auf die zahlreichen Beziehungen zu den ſpäteren Stichen kann ich nicht eingehen, teils um nicht vorgreifen zu müſſen, teils weil ſchon Lehrs und Kämmerer dieſe betont haben. Sehr originell ſind die hübſchen Dämonen; in den meiſten von ihnen klingt ein Tiertyp, aus dem ſie entwickelt ſind, z. B. Jagdhund, Bulldogge, Eſel oder Schnecke, leiſe durch; den Preis verdient der prächtige Satan auf Blatt 3, der ſich gierig das Maul leckt. Die nackte Bruſt des Sterbenden iſt gut wiedergegeben, dagegen iſt die Bildung der bekleideten unteren Extremitäten merkwürdig kraft- und knochenlos, wie aus Lehm gedreht. Die nackten Beine ⟨auf Blatt 5, wo der an ſeiner Kapuze kenntliche Mönch fortgeſtoßen wird⟩ ſind beſſer. Der Kruzifixus iſt beide Male viel zu hager, wie überhaupt in dieſer Frühzeit kleine

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/34

gedrungene Geſtalten und magere Enakskinder mehrfach nebeneinander vorkommen.

Noch eine andere, ähnliche Folge von Stichen unſeres Meiſters muß hier genannt werden, obwohl ſich keines der 20 Blätter, die ſie urſprünglich gezählt haben muß, im Original erhalten hat. Es ſind die Bilder zu den 10 Geboten und die Darſtellungen der 10 ägyptiſchen Plagen, welche die mittelalterlichen Theologen in Beziehung geſetzt haben. Nur zwei dieſer 20 Bilder ſind uns in Kopien Meckenems ⟨Tafel 76⟩ erhalten; das eine iſt unſchwer als Illuſtration des dritten Gebotes zu erkennen: der Mann, der am Sonntage Holz geſammelt hat, wird von den Schergen zum Richter geführt und angeklagt: des hilgen dages hat er holc geleſen / ſolte ovch des dodes vnſchvldig weſen / Gott entſcheidet: den ebrecher ſol gy zo dem dode bringen / man ſol gode des dages dienen. / Die niederdeutſchen Formen dieſer Legende ſind zweifellos auf den Kopiſten Meckenem zurückzuführen, aber andere wie holc; zo ſind Reſte der urſprünglichen, oberdeutſchen Faſſung. Bei dem Heuſchreckenregen, der Darſtellung der ſiebten Plage, iſt vermutlich ein Streifen mit einem deutſchen oder lateiniſchen Verſe oberhalb des Bildes fortgefallen. Die Formenſprache läßt erkennen, daß die Originale gleichzeitig oder vielleicht ein wenig ſpäter entſtanden ſind als die Ars moriendi.

Die liebliche, ihr Kind ſäugende Madonna ⟨L 66⟩, die in den beiden Kopienfolgen der Ars moriendi vom Meiſter der Blumenrahmen und des Dutuitſchen Ölberges gerade als Titelbild der ganzen Folge hinzugefügt iſt, knüpft in ihrem Geſichtstyp eng an die Madonna mit dem badenden Kinde, in der Strahlenglorie, die Körper und Nimbus umgibt, an die Madonna mit dem Roſenkranz, in den Blattpflanzen und Grasbüſcheln an die Sibylle an; die Kleeblätter haben in den Werken der Frühzeit des Meiſters noch keinen Mittelſtrich. Einige gekreuzte Strichlagen an den Architekturteilen weiſen auch der Verkündigung ⟨L. 12, Taf. 4⟩ hier ihren Platz an. Alle Gewand- und Fleiſchpartien ſind mit zarten Punkten und Strichelchen modelliert, deren Delikateſſe kaum mehr überboten werden kann. Das Geſicht der Madonna iſt bei aller Ähnlichkeit mit der früheren ⟨L. 62⟩ weſentlich breiter gebildet; das feine Oval nähert ſich immer mehr dem Kreiſe. Die Hände ſind übertrieben zart, wie denn überhaupt in der ganzen Darſtellung, in den Bewegungen der Figuren wie in den langgezogenen dünnen Mantelfalten, der Gegenüberſtellung der hauchartigen Halblichter und der ſamtigen Schattentiefen, augenſcheinlich die möglichſte Zierlichkeit erſtrebt iſt. Der erſte Verſuch, einen Innenraum im Zuſammenhange darzuſtellen, iſt, wie kaum anders zu erwarten, mißglückt, denn, von der Türleibung abgeſehen, würde eine Vertauſchung der beiden Seitenwände des Zimmers etwa dem Richtigen entſprechen; die Froſchperſpektive läßt auch hier unter den Fuß der Blumenkanne ſehen ⟨wie bei der Barbaramarter, L. 162, und dem Bade, L. 77⟩. Aber trotz aller Fehler liegt über der Darſtellung eine zarte lyriſche Stimmung, die alle ſpäteren Wiederholungen zurückſtehen läßt. Die gleiche Zierlichkeit iſt auch dem Liebespaar auf der Raſenbank ⟨L. 211, Taf. 8⟩ eigen; man verfolge z. B., wie die Falten des Gewandes vom Buſen des Mädchens zum linken Knie und dann wieder von dort nach dem Ende der Schleppe links unten gezogen ſind. Das Geſicht der kokett ſich Sträubenden iſt noch

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/35

breiter geworden, was die uns bekannte Haartracht noch auffallender macht. Die verträumten Züge des zärtlichen Jünglings sind dieselben wie die Gabriels, nur hier vergröbert, dort vornehm reserviert. Seine modische Kappe mit zerschnittenem Behange kehrt auf vielen Stichen dieser Entwicklungsstufe bei Männern wie bei Mädchen wieder. In den etwas überschlanken, aber doch gut differenzierten Gestalten ist eine fortgeschrittene Naturbeobachtung nicht zu verkennen, wie denn überhaupt die naiv dargestellte Szene durch die gefällige Zeichnung und die sorgfältige Behandlung der Einzelheiten einer gewissen Anmut nicht entbehrt. Das seine Herrin verteidigende Hündchen zeigt dieselbe Durchbiegung des Rückgrates wie jenes der Sibyllendarstellung, die auch die großen Grasbüschel hat. Unter den Pflanzen sind nur die über die Rasenbank hinausragenden Halme und Gräser mit kleinen Blättchen neu.

Welches Ideal damals dem Meister vorschwebte, zeigt auch die Madonna mit dem rosenspendenden Engel ⟨L. 80, Taf. 12⟩, in denen die Typen des Liebespaares wiederkehren. Das Blatt muß zu seinen schönsten Arbeiten gezählt werden; es ist gleich bewundernswert durch die zarte technische Behandlung wie durch die großen Formen der Zeichnung. Zweifellos ist die übertrieben zierliche Bildung der Hände Absicht. Die übermäßige Breite der Hüften und Länge vom Gürtel bis zu den Knien ist für unser heutiges Empfinden befremdend; es klingt in der Haltung schon die seltsame Schönheitslinie an, die dem Ende des XV. Jahrhunderts so gefallen zu haben scheint. Der Faltenwurf ist breiter und ruhiger als bisher, als bestehe das Gewand aus einem schweren Stoffe. Technisch stellt das Blatt wohl die Grenze dessen dar, was überhaupt an Zartheit der Konturen und wie hingehauchten tonigen Modellierungen mit dem Stichel erreicht werden kann. Aber die Nachteile dieser stilwidrigen Technik zeigen sich sofort bei der Madonna auf der Mondsichel mit den Maiglöckchen ⟨L. 79, Taf. 13⟩. Die beiden einzigen bekannten Abdrücke lassen nichts mehr von der ursprünglichen Arbeit erkennen; alle feineren Strichlagen sind fast ganz verschwunden, alle Konturen übergangen von einem Stecher, der, den Taillen auf der Wange und am Halse der Madonna nach zu urteilen, eher dem XVII. als dem XVI. Jahrhundert angehört hat. Die beiden hohen Blumenstauden rechts und links, die zunächst auch den Eindruck einer späteren Zutat machen, dürften freilich wohl vom Meister E. S. selbst herrühren, wenn man sich bestimmter ähnlicher Gewächse vom Liebespaar, St. Georg ⟨L. 144⟩ und vom großen Hortus conclusus ⟨L. 83⟩ erinnert. Daß vom Meister naturalistisch wiedergegebene Pflanzen, wie hier die Maiglöckchen, neben stilisierten Gebilden verwendet werden, zeigte bereits die Sibyllendarstellung; eher kann man einen Hinweis auf eine bestimmte Entwicklungsstufe in der veränderten Wiedergabe des Rasens erkennen, aus dem die großen Büschel immer mehr verschwinden und die einzelnen kurzen Halmspitzen sich vordrängen. Das Antlitz der Madonna ist noch sehr breit, leitet aber bereits von der Kreisform zum Oval zurück. Die größere Dehnung der Verhältnisse in der unteren Gesichtshälfte drängt die bisher überhohe Stirn zurück. Die enge Zusammengehörigkeit der zuletzt betrachteten Stiche läßt das Schachspiel ⟨L. 214, Taf. 11⟩ erkennen. Das abscheuliche Gesicht des

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/36

rechts ſtehenden Mannes mit dem breiten Maul erinnert trotzdem am meiſten an die Madonna auf der Mondſichel, deren Faltenwurf wiederum mit jenem ſeiner Partnerin ſehr verwandt iſt. Die breiten Hüften und das vorgeſetzte Knie der Schachſpielerin beobachteten wir an der Madonna mit dem Engel. Zuletzt kehrt auch das Liebespaar von der Raſenbank hier ganz links wieder; ſie hat die Blumen aus dem Haar abgelegt, ſonſt iſt die Tracht beider bis in alle Einzelheiten und ſelbſt bis in gewiſſe Motive des Faltenwurfes identiſch. Des Raumes wegen kann ich auf die einzelnen Pflanzen nicht näher eingehen; nur auf den Baum in der Mitte ſei hingewieſen, der neben dem in der bisherigen Weiſe wiedergegebenen zweiten zum erſten Male detaillierte große, nur ſelten an den Ecken umgeſchlagene Einzelblätter zeigt, zwiſchen denen Früchte hervorlugen.

Noch einige kleinere Stiche gehören hierher. Zunächſt die Geburt mit der Sonne ⟨L. 21, Taf. 10⟩. Die Madonna ſteht der Säugenden ⟨L. 66⟩ noch nahe, das Kind mit dem auffallend ſtarken Kopfe jenem des Bades ⟨L. 77⟩. Die Bedeckung des Körpers des einen Engels, der den Stern führt, mit Federn iſt übrigens oberdeutſches Gemeingut, keine Beſonderheit unſeres Meiſters. Originell iſt der ſchreiende Eſel und die Verwendung des alten Rades im Stallgebäude. Die Landſchaft iſt leider ganz in der damals üblichen Weiſe in hintereinander geſtellte Bergſoffitten aufgelöſt; ſie ſtellt einen entſchiedenen Rückſchritt dar gegen den weiten, der Natur abgelauſchten Fernblick auf der Geburt ⟨L. 22⟩. Die bisher ſo üppige Vegetation tritt merklich zurück. Die Figur der knienden Madonna entſpricht auffällig jener der Prinzeſſin Cleodelinde auf der Darſtellung des zu Fuß kämpfenden hl. Georg ⟨L. 144, Taf. 10⟩. Die von Lehrs vermutete Inſpiration des Stiches durch jenen des Meiſters des Kalvarienberges ⟨L. 6⟩ wird zutreffen, wofür namentlich die Ringelung des Schwanzendes des Drachens ſpricht; auf alle Fälle iſt die Darſtellung viel packender als die ältere theatraliſch wirkende Vorlage; wie der Ritter den Kopf des Drachen, der die Augen verdreht und erſtickend die Zunge ausſchlägt, zurückbiegt, um zuzuſtoßen und gleichzeitig mit dem linken Knie ſeinen Rücken niederhält, iſt von einer Kraft und Lebendigkeit, die beim Meiſter E. S. leider nicht oft wiederkehrt. Zwei für dieſe Entwicklungsſtufe charakteriſtiſche Pflanzen finden ſich hier zuerſt: eine von oben geſehene Blattpflanze mit ſieben Blättern ⟨unterhalb der Tartſche⟩ und die hohe Blätterſtaude rechts. Die Grasbüſchel treten immer mehr zurück. Der Narr mit einem Mädchen ⟨L. 206⟩ wiederholt das Motiv des Liebespaares auf der Raſenbank, nur etwas derber gefaßt. Eines der erfreulichſten Blätter der Frühzeit iſt der Liebesbrunnen ⟨L. 203, Taf. 8⟩, bei dem die Perſpektive beſſer weggekommen iſt. Das Zuſammenſpiel der beiden, das einen Finken anlockt, entbehrt nicht eines gewiſſen Stimmungsgehaltes.

Die Höchſtleiſtung der Frühzeit ſtellt der ſogenannte große Hortus conclusus dar: die Madonna mit dem ſpielenden Kinde und der hl. Margarethe und Katharina ⟨L. 83, Taf. 14⟩. Hinſichtlich der Technik hat ſich der Meiſter augenſcheinlich die böſen Erfahrungen mit den beiden großen Madonnenbildern zunutze gemacht. Alle Konturen ſind energiſcher und feſter. Der Raſen mit ſeinen zahlloſen Blumen, ſelbſt die Locken des Kindes und der Engel ſind faſt nur mit klaren Konturen wiedergegeben; der Stecher

erzielt ſo einen wirkungsvollen Gegenſatz zu den ſchraffierten Teilen, ſo daß ſich die Figuren lebhaft vom Grunde ablöſen. Die Schattenangaben ſind noch immer ſchummerig und zart, aber doch weit kontraſtreicher als früher; der Meiſter ſucht hier durch Häufung der Lagen die Tiefe zu erzielen, die er ſpäter durch nachdrücklichere Führung der einzelnen Taillen erreicht. In den Halblichtern ⟨z. B. vor dem linken Unterſchenkel der Madonna⟩ ſind noch wie bei der älteren Verkündigung Punkte und Strichelchen verwendet. Die Bildwirkung wird durch die Vermeidung jeder Überſchneidung der ſymmetriſch angeordneten Figuren beeinträchtigt, mehr noch durch die falſche Einzeichnung der Steinfugen in die Umfaſſungsmauer. Auch die Madonna ſitzt nicht wirklich auf der Raſenbank, und die Stellung der hl. Margarethe bleibt völlig unklar; die gleichmäßige Behandlung des entzückend ausgeführten Blumenteppichs und der kleinere Maßſtab der in den Vordergrund geſchobenen Figuren hebt die Illuſion einer Bildvertiefung auf. Trotz alledem verdient der Stich, von dem uns freilich auch ganz hervorragende Abdrücke erhalten ſind, das ihm geſpendete Lob. Der Faltenwurf iſt merklich knitteriger gebildet als bisher; der von der rechten Hand der Madonna herabfallende, aufſteigende und wieder fallende Gewandſaum zeigt am beſten, wie ſehr die Belebung in der Abſicht des Stechers liegt. Im Raſen ſind die großen, langhalmigen Büſchel völlig verſchwunden; an ihrer Stelle reihen ſich kürzere Einzelhalme, meiſt zur Mitte anſteigend, zu Kämmen aneinander. Die Zwiſchenräume füllen kurze Halmſpitzen aus.

Das ſegnende Jeſuskind ⟨L. 49⟩, das der Meiſter in kurzem, flatterndem Mäntelchen darſtellt, iſt gewiß annähernd gleichzeitig entſtanden, wie die Übereinſtimmung der Pflanzen und Gräſer beweiſt; die unſichere Zeichnung des rechten Fußes widerſpricht dem nicht. Ebenſo augenſcheinlich iſt die Zugehörigkeit einer zweiten Verkündigung ⟨L. 10⟩, ſowohl wegen der Madonna wie Gabriels, der ſeinen beiden Genoſſen des Hortus ⟨beſonders dem die Harfe ſpielenden⟩ ebenſo nahe ſteht wie der Katharina. Die Perſpektive des oben abgeſchnittenen Raumes iſt, abgeſehen von der ſich bis ins Unendliche vertiefenden Quaderung des Fußbodens, erheblich beſſer als bei der frühen Darſtellung desſelben Vorganges.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/38

DIE STICHE DER MITTLEREN ZEIT DES MEISTERS E. S.

Wenn man einmal in der Entwicklung des Meiſters Abſchnitte machen will, ſo darf es vielleicht hier geſchehen. Denn ſo nahe die folgenden Stiche den bisher betrachteten in den Einzelformen ſtehen, ſo verändert iſt die Auffaſſung, die uns in ihnen entgegentritt. Die bisherige ruhig erzählende, heitere Weiſe des Stechers macht einem bewußten Streben nach größerer Verdeutlichung der Vorgänge, Veranſchaulichung inneren Lebens und Darſtellungen belebter Handlungen Platz. Der Umſchwung ſetzt ſcheinbar unvermittelt ein, um erſt allmählich bei ſchrittweiſem Wiederhervortreten ſeiner frühen Darſtellungselemente ſich zu mildern und zu dem charakteriſtiſchen Stil der mittleren Epoche zu werden. Alles Nebenſächliche in den Stichen wird zunächſt möglichſt vereinfacht oder fortgelaſſen; der innere Maßſtab der Figuren wächſt, die Formenſprache wird kräftiger, und wie die Technik ihre bisherige, auf maleriſche Wirkungen gerichtete Tendenz abſtreift, zieht auch in die Zeichnung, beſonders bei den Einzelfiguren der Apoſtel und Heiligen, eine mehr plaſtiſche Auffaſſung ein. Scheinen die bisherigen Stiche leicht und mühelos, wie von ſelbſt entſtanden, ſo tragen die folgenden den Stempel bewußten Ringens mit der Darſtellung auf der Stirn. Es iſt kein Zufall, daß jetzt erſt das Leiden Chriſti ſeinen Einzug in den Bilderkreis des Meiſters hält. Seine Kunſt erſcheint nunmehr in männlicher Reife. Bei dieſem plötzlichen Umſchung wird man unwillkürlich geneigt ſein, dies Erwachen neuer Ziele auf eine äußere Veränderung im Leben des Meiſters zurückzuführen. Wer an Hypotheſen Gefallen findet, mag ihn für damals fremden Einwirkungen ausgeſetzt ſein laſſen. Aber ebenſogut können es lediglich die Äußerungen einer eigenen inneren Entwicklung ſein, die wir vor uns ſehen.

Gleich der erſte Stich, die Beweinung Chriſti ⟨L. 33⟩, führt uns eine Szene der Paſſion vor. Wie nahe das Blatt dem großen Hortus ſteht, zeigt ein Blick auf den hl. Johannes und die hl. Magdalena, deren geſpreizte Rechte auch an die frühen großen Madonnendarſtellungen erinnert. Iſt auch der grobknochige, allzu gedrungene männliche Akt arg verzeichnet, und iſt es dem Stecher auch nicht gelungen, ſeine Lage auf dem Schoße der Mutter glaublich wiederzugeben, ſo iſt doch manches andere vorzüglich getroffen: wie die im Tode gelöſten Glieder gebrochen daliegen, wie Johannes noch den Kopf ſeines Herrn ſtützt, und die gefaßte Trauer der Madonna. Der Stich enthält nichts als die vier

eng zusammengedrängten Figuren; keine Pflanze und kein Grashalm belebt den Boden. Der Schmerzensmann mit den vier die Leidenswerkzeuge haltenden Engeln (L. 55, Taf. 9) ist einer der besten Akte des Stechers. Sein festes Stehen und seine kräftigen Proportionen stechen günstig ab gegen die tänzelnden, allzu hageren Figuren der Spätzeit. Trotzdem ist von eigentlichem Naturstudium wenig zu merken; besonders die Arme und der rechte Fuß, der an jenen des Jesusknaben (L. 49) erinnert, sind recht schematisch wiedergegeben. Nur ganz wenige Blattpflanzen, die wir schon beim Georg (L. 144), der Geburt (L. 21) und der Madonna (L. 79) kennenlernten, sind auf dem kahlen Erdreich verteilt; nur ganz links wagen sich schon einige Einzelhalme wieder hervor. Die große Darstellung Christi am Kreuze (L. 32, Taf. 15), die gewiß als Kanonbild zum Einkleben in Missalen gedacht war, zeigt die plastische Auffassung jener Entwicklungsstufe am ausgeprägtesten. Unten ein schmaler Streifen Erdreich mit drei ärmlichen Pflänzchen; darüber die drei riesigen Figuren, scharf vom weißen Hintergrunde sich abhebend, wie die Skulpturen eines Triumphbogens in einer Kirche, mit schwerem und geradbrüchigem, tiefgeschnittenem Faltenwurf. Die Madonna, gewiß eine der edelsten Verkörperungen des Stabat mater, teilt mit jener der Beweinung die Gesichtszüge, die Kopfhaltung und den über das Haupt gezogenen Mantel. Auch das Antlitz Christi kehrt dort wieder; seine auffallende Hagerkeit und Riesengröße, die der Figur des Schmerzensmannes wenig entspricht, scheint an die Kruzifixusdarstellungen, wie jene der Ars moriendi, gebunden. Den erwähnten Engel mit der Lanze finden wir hier in den weinerlichen Zügen des Johannes, dessen Linke bedeutungsvoll auf den Herren weist, wieder. Auch die Heimsuchung (L. 17, Taf. 16) zeigt dieselbe Vereinfachung, so sehr auch der bis über die Köpfe der Dargestellten hinaufgerückte Horizont zu einer reicheren Ausschmückung des Hintergrundes einladen mußte. Aber selbst die kleinste Blume fehlt; nichts als Felsenschollen, einige bienenkorbähnliche Bäume in einer Geländefalte, ein in die Ferne sich verlierender Weg, eine Stadt und eine Burg am Horizonte beleben die Landschaft. Das Durcheinander der gespreizten und aufeinandergelegten Hände wirkt unglücklich. Die kleine hl. Jungfrau mit dem Rosenkranze (L. 58) muß wegen des Faltenwurfes und des verhältnismäßig großen Kopfes der Madonna mit den unsicher eingezeichneten Augen in die Nähe des Kanonbildes und der Heimsuchung gesetzt werden trotz des Rasens, der Blume und Blattpflanzen, die bei dem kleinen gefälligen Madonnenbilde wie geboten erscheinen. Bei der großen Geburt (L. 23, Taf. 17), die am deutlichsten den veränderten Charakter der Technik erkennen läßt, ist alle Vegetation wieder verschwunden. Die Gruppierung der Madonna und der drei anbetenden Engel im Halbkreise um das Jesuskind ist weit besser als bei der frühesten Darstellung; auch die perspektivische Wiedergabe des Stalles ist, freilich wohl mehr zufällig, beinahe richtig. Sehr charakteristisch für diese Zeit ist der übergroße, hoch hinaufgerückte Scheibennimbus und die dicht aufeinandergeschobene Menge geradliniger Faltenrücken bei dem Mantel der Madonna. Der Hintergrund ist, wenn auch noch alle Pflanzen fehlen, durch die hereinlugenden Hirten, ihre Gefährten auf dem Felde, den Engel und die beiden bei Laternenschein herbeieilenden Frauen ziemlich aus-

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/40

gefüllt. Den Zügen des hl. Joseph, in dessen Bart zwei dunkle Linien von den Mundwinkeln zu den Bartenden laufen, begegnen wir auch beim hl. Antonius ⟨L. 138⟩. Den Maßen nach ist die hl. Katharina ⟨L. 166⟩ das Gegenstück dazu. Auch hier ergibt sich die Vegetation mit den Blumen, Halmen und Gräsern, die auch das Jesuskind ⟨L. 49⟩ uns zeigte, durch den Charakter der Einzeldarstellung, wie beim Einsiedler Antonius ihr Fehlen. Wenn dann bei der Darstellung des Sündenfalles ⟨L. 1, Taf. 18⟩ der Erdboden bis auf das letzte Fleckchen mit Gräsern und Blumen aller Art bedeckt ist, zwischen denen nicht weniger als acht Vögel herumspazieren, so hat das ebenfalls darin seinen Grund, daß wir uns nicht in der Wüste, sondern im Paradiese befinden. Gerade hier ist der Wandel, den die Wiedergabe der Vegetation durchmacht, am besten zu verfolgen. Die kleinen Halmreihen vom Hortus sind fast völlig aus den einzelnen Halmspitzen verschwunden. Die neben den Füßen Evas befindliche Staude mit kleinen, fünfblättrigen Blumen kennen wir von der hl. Jungfrau. Wie beim Schachspiele steht hier ein Baum mit der primitiven schwammähnlichen Laubandeutung ⟨links hinter Adam⟩ neben dem Baum des Lebens, der naturalistische Blätter und Früchte zeigt. Der Stich ist altertümlicher, als er zunächst scheint. Der geradlinige Faltenwurf Gottes zeigt noch große Verwandtschaft mit dem der Geburt ⟨L. 23⟩; seine Linke vergleiche man mit der des Johannes unter dem Kreuze, die seltsam schnauzenähnliche Kopfbildung Adams mit der Elisabeth der Heimsuchung und dem Christus der Beweinung, seinen Körper ⟨mit merkwürdiger Fußstellung⟩ mit dem Schmerzensmanne, dessen Fußbildung auch bei der Eva noch leise anklingt. Evas Kopf weist unmittelbar auf die Madonna des Hortus zurück. Das Interessanteste an dem Stiche sind zweifellos die nackten Körper der Stammeltern, die zwar kein gewissenhaftes Naturstudium verraten, aber eine bestimmte naive Eleganz in den gedrechselten Formen zeigen. Die Differenzierung der Geschlechter ist gut beobachtet. Hier mag auch eine Darstellung der hl. Veronika mit dem Schweißtuche Christi ⟨L. 173⟩ eingereiht werden. Die Heilige verschwindet völlig hinter dem riesigen Tuche mit dem körperlich aufgefaßten hl. Antlitz, und dieses Mißverhältnis weist zweifellos dem Stiche diesen frühen Platz an. Die Folge der sitzenden Apostel ⟨L. 112–123, Taf. 19⟩ zeigt eine ähnlich plastische Auffassung wie das Kanonbild. Die einzelnen Riesengestalten sitzen in möglichst abwechselnden Stellungen auf Stühlen, Bänken und Sitzen aller Art, teils mit, teils ohne Bodenangabe. Unter den tiefunterschnittenen Falten der Gewänder scheinen – so möchte man glauben – sich eher die Knochen eines Skelettes als Glieder von Fleisch und Blut zu verbergen. Lange, oft seltsam gespreizte Hände, Füße mit langen, schwimmflossenähnlichen Zehen verraten die Unsicherheit der Zeichnung, die Profilierung am Throne des Petrus und der Kelch des hl. Johannes die bei unserem Meister stets mangelhaft gebliebenen perspektivischen Kenntnisse. Bei den Köpfen der Zwölfboten ist es sein augenscheinliches Bestreben, mannigfaltige Charakterisierung zum Ausdruck zu bringen, aber einige sind seltsam genug ausgefallen. Vom Antlitz des hl. Jakobus d. J. ⟨L. 118⟩ ist nicht viel mehr als die aus der Kapuze hervorlugende Nasenspitze zu sehen. Andere, wie der hl. Matthäus ⟨L. 121⟩, mit energischem, ernstem Kopfe, sind

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/41

ausgezeichnet. Ohne Zweifel ſind die Apoſtel mit den großen derbgeſchnittenen Köpfen, wie der hl. Bartholomäus ⟨L. 120⟩, Johannes ⟨L. 116⟩, Philippus ⟨L. 119⟩ und Judas Thaddäus ⟨L. 123, Taf. 19⟩ die früheſten Blätter. Während z. B. der Faltenwurf des hl. Johannes noch aus dem gleichen Holz geſchnitzt iſt wie der Madonnenmantel der Geburt, zeigen die Gewänder der ſpäteren Blätter, wie des hl. Jakobus d. Ä. ⟨L. 115⟩, eine weſentlich weichere Behandlung mit längeren leichtgebogenen Linien und weniger ſchwarzen Schattentiefen. Schließlich mögen auch zwei ſchwer zu datierende Ornamentblätter hier angeſchloſſen ſein. Das kleinere zeigt ein komiſches Phantaſieturnier ⟨L. 307⟩ zwiſchen einem wilden Mann, der mit eingelegter Harke auf einem Einhorn gegen ein Weib anreitet, das auf einer Hirſchkuh ſitzend, ihren Rocken als Lanze gebraucht. Den Hintergrund füllt ein kräftiges Flächenornament mit einer Stiliſierung, die an heraldiſche Helmdecken erinnert. In dieſem Ornament verteilt hocken drei Vögel, deren Verwandtſchaft mit jenen des Schachſpieles und des Sündenfalles — man beachte die Sprenkelung des Gefieders — die Einſchaltung hier rechtfertigen. Die kleinen menſchlichen Figuren laſſen nur allgemein eine frühe Entſtehungszeit erkennen. Ein zweiter Ornamentſtich mit zwei Querfüllungen ⟨L. 314, Taf. 20⟩ zeigt in der oberen Hälfte ein ganz ähnliches Ornament mit ſcharfer Kontur und dunkelm Grunde; die Blattenden zeigen kleine Auswüchſe, die bereits an der Helmdecke des öſterreichiſchen Helmes ⟨L. 223⟩ angedeutet ſind. Inwieweit dieſe Form Eigentum des Meiſters E. S. iſt, bleibt noch zu unterſuchen[1]. Das Ornament in der unteren Querfüllung erinnert mehr an die Helmdecken des Stiches L. 205; die dazwiſchen verteilten Vögel widerſprechen unſerer Datierung nicht.

Damit dürften die Stiche dieſer merkwürdigen erſten Gruppe der mittleren Epoche aufgezählt ſein. Die ſich anſchließenden kleinfigurigen Stiche der zweiten Gruppe laſſen trotz des abweichenden Äußeren bei näherem Zuſehen ſo nahe Berührungspunkte mit den Blättern der erſten Gruppe erkennen und knüpfen ſo auffällig an die letzten Arbeiten der Frühzeit, z. B. den großen Hortus, an, daß ich den Gedanken nicht von der Hand weiſen möchte, ein Teil der Stiche beider Gruppen könnte gleichzeitig entſtanden ſein. Da eine bis ins einzelne gehende chronologiſche Anordnung nicht in meiner Abſicht liegt, beſpreche ich hier beide Gruppen getrennt, überlaſſe aber jedem, ob er Stiche wie die betrachtete Madonna ⟨L. 58⟩ oder die hl. Katharina ⟨L. 166⟩ zu der einen oder zur anderen rechnen will. Daß die früheſten Blätter dieſer zweiten Gruppe ſpäter entſtanden ſind als die Beweinung, das Kanonbild oder die Heimſuchung, dürfte wohl zweifellos ſein. An ihrer Spitze ſteht die Madonna mit der hl. Barbara und Dorothea, der ſogenannte kleine Hortus conclusus ⟨L. 75, Taf. 21⟩. Unleugbar ſtellt die kleinere Darſtellung einen Fortſchritt gegenüber der älteren dar; die Gruppierung, die dort lebhaft an die Points einer Zahlenkarte, etwa einer Acht, erinnert, iſt weſentlich beſſer; das Kind

[1] Noch ſchärfer ausgebildet finden wir ſie auf einem Ornamentblatte P. II, 245, 246, das Lehrs (Katalog der Kupferſtiche des Germaniſchen Muſeums, S. 57, Nr. 280) in die Nähe des Meiſters P. W. ſetzen wollte. Die Jahreszahl dürfte gegenſeitig als 1482 zu leſen ſein. Es iſt nicht unmöglich, daß dem Stiche ein verlorenes Original des Meiſters E. S. zugrunde liegt. Ebenſo dem Stiche Meckenems G. 470 aus der erſten Hälfte der ſiebziger Jahre.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/42

ist auf den Schoß der Mutter gestellt, und wenigstens die hl. Dorothea in direkte Verbindung mit der Hauptgruppe gebracht. Der Körper der Madonna, in deren Faltenwurf das Motiv des herabhängenden Mantelsaumes wiederkehrt, ist stärker zur Seite gedreht. Manches erinnert an einige frühe Stiche: schon Lehrs hat die Figur der hl. Barbara mit jener auf dem sechsten Blatte der Ars moriendi zusammengestellt, und die stillose Unsicherheit in der Zeichnung ihres Gesichtes ließe fast auf einen Anfänger schließen. Der für diese Gruppe charakteristische Wandel der Wiedergabe des Rasens läßt sich in dem allmählichen Verschwinden der Halmspitzen und in dem Freilassen eines Streifens im Vordergrunde schon hier bemerken. Die fächerförmig sich ausbreitenden Einzelhalme und längere gleichgerichtete Halmreihen behaupten das Feld. Einstweilen ist die Größe der Halme aber noch die gleiche wie bisher.

Diese Merkmale weisen einer Anzahl weiterer Stiche hier ihren Platz an. Zunächst der Vision der Maria Magdalena ⟨L. 169, Taf. 22⟩, deren nackter, der frommen Darstellung entsprechend etwas weniger zur Schau gestellter Körper als genaue Wiederholung der Eva des Sündenfalles gelten muß; nur sind die Verhältnisse schlanker, die Haltung des rechten Armes und die Beleuchtung geändert. Auch das Gesicht ist dasselbe trotz der Abplattung des Ovales an den Seiten. Vom kompakten Lockenmantel der Heiligen lösen sich auch hier kleine Löckchen los, ebenso von der schwammigen Laubmasse der Bäume links einzelne schummernde Strichelchen. Sehr nahe der Heiligen verwandt ist auch die liebliche Lautenspielerin ⟨L. 204⟩ mit der modischen Haube. Der Brokat des Kissens, auf dem das Mädchen sitzt, ist nur durch ein Linienornament angedeutet. Die Kleeblätter zeigen — zum letzten Male — noch keinen Mittelstrich. Hierher gehört denn auch die Begegnung der heiligen Magdalena und Christi nach der Auferstehung ⟨L. 48⟩ und damit die ganze Passionsfolge ⟨L. 37—48, Taf. 20⟩. Sie ist, abgesehen von einigen späteren, sehr kleinen Darstellungen in Runden, die einzige Wiedergabe des Leidens Christi, die wir vom Meister E. S. kennen. Die Blätter haben ungefähr die gleiche Größe und auch die gleiche Auffassung wie die in die fünfziger Jahre zu verlegende Folge des Meisters der Berliner Passion, die sich aber in der Gefangennahme Christi als bereits von ihr abhängig erweist. Ein wesentlicher Fortschritt in der Bildform ist gegenüber den Darstellungen der Spielkartenmeisterzeit zunächst kaum zu bemerken; nur zwei Stiche führen uns in eine wirkliche Landschaft, zwei in Innenräume, alle anderen Szenen scheinen sich in der alten Weise auf Berggipfeln abzuspielen, so daß der leere Hintergrund uns unwillkürlich noch an den Goldgrund älterer Gemälde erinnert. Indem bei der Grablegung das Kreuz hinter dem Sarkophag auf gequadertem Fußboden erscheint, drängt sich unter die erzählenden Darstellungen auf einmal ein von Zeit und Ort losgelöstes Andachtsbild. Um so mehr übertrifft die Passionsfolge des Meisters E. S. ihre Vorläufer durch die Häufung der Nebenpersonen und ihre lebendigen Bewegungen. Die Wahl der wiedergegebenen Szenen ist nicht die gewöhnliche; bei einer Beschränkung auf ein Dutzend Bilder ist die Darstellung der Entkleidung selten. Leider ist die Beurteilung der Folge durch den Zustand der erhaltenen Exemplare sehr erschwert. Nur von neun Stichen sind frühe gute

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/43

Drucke bekannt, sonst liegen nur Abzüge der völlig ausgedruckten ⟨wie in Gotha⟩ oder von Meckenem gründlich aufgestochenen Platten ⟨in Dresden⟩ vor. Sehr auffällig ist die geringe Einheitlichkeit der Formensprache, ohne daß darum eine längere Entstehungsdauer der Folge anzunehmen wäre. Neben den sehr gestreckten Figuren Christi am Kreuze und an der Geißelsäule und des Pilatus finden wir kurze gedrungene Gestalten, die bald ins Puppenhafte ⟨wie der Geharnischte links auf der Gefangennahme⟩, bald ins Komische ⟨wie der Knecht Malchus oder Simon von Cyrene⟩ ausarten. Mit voller Absicht ist zweifellos den Schergen ihr gemeiner Charakter auf die Stirn geschrieben, wozu mehrfach eine Bulldoggenstülpnase verwendet ist. Die Absicht, den bewegten Inhalt der Darstellungen möglichst deutlich zum Ausdruck zu bringen, ist namentlich in dem Gegensatze von Roheit und ergebenem Dulden gut gelungen. Den altertümlichsten Eindruck unter den zwölf Blättern machen wohl Gefangennahme und Dornenkrönung. Außer bei dem letzten Bilde ist der Erdboden stets kahl; dort zeigt sich die unsere Datierung rechtfertigende Wiedergabe des Rasens und die freiere, schummernde Zeichnungsweise an dem Baume links. Daß die Passionsfolge schon vor dem Jahre 1446 entstanden ist, beweist die Datierung der Geißelung Christi vom Meister von 1446 in Berlin.

Die Figuren Christi auf der Auferstehung und der Geißelung weisen vielleicht auch dem Schmerzensmanne ⟨L. 53⟩ hier seine Stelle. Das einzige erhaltene Exemplar ist verrieben und übermalt, die Beurteilung daher sehr erschwert. Die schiefe Verkürzung des Sarkophages sollte man freilich nicht einmal mehr dem Stecher der Ars moriendi zutrauen. Auf keinen Fall darf das Blättchen als Kopie betrachtet werden. Um so bestimmter darf man eine gleichzeitige Entstehung für das Urteil Salomos ⟨L. 7, Taf. 23⟩ behaupten. Ist doch die Figur des Richters ⟨von Kopf und Armen abgesehen⟩ bis in alle Einzelheiten der Tracht hinein eine getreue Wiederholung des Pilatus, und entspricht der Kopf der knienden Mutter dem der Maria Magdalena. Zeigen die kleinlichen verkniffenen Züge der anderen Mutter eine gewisse Beziehung zu einigen Engeln der Ars moriendi, wie z. B. jenem des sechsten Blattes, so lassen die schlanken vortrefflichen Körper der beiden Knaben erkennen, wie weit wir uns von den älteren Madonnenbildern entfernt haben. Das teilweise Verschwinden des Gesichtes unter der Kopfbedeckung, wie hier bei dem Manne ganz rechts, war in analoger Weise bei einigen Schergen auf dem zweiten, dritten und elften Stiche der Passion zu beobachten. Die Perspektive zeigt, abgesehen von einer falsch gerichteten Steinfuge am Gesimse links ⟨vgl. den großen Hortus⟩, keine allzu groben Verstöße. Den Kopf des Mannes mit dem großen Hute links hinter der Schranke finden wir wieder bei dem 1912 aufgefundenen Kampf mit dem Greifen[1], der uns bis dahin nur durch eine gegenseitige Kopie Meckenems ⟨G. 430⟩ bekannt war. Drei Männer aus dem Gerichtsumstande des Salomo-Urteils kehren auf dem Martyrium der hl. Barbara ⟨im Querformat, L. 161, Taf. 21⟩ als Zuschauer wieder; die Ähnlichkeit des ersten von ihnen mit dem hl. Thomas ist dabei noch augenscheinlicher. Die

[1] Lehrs im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1912, S. 280.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/44

langen Schrägſchraffierungen am Boden zeigte bereits der Sündenfall; ſehr charakteriſtiſch iſt die geſchummerte Wiedergabe eines Geſträuches links vom Wege, wie es auch Meckenems Kopie des Holzfällers am Sonntag zeigte. Nur links und rechts finden ſich noch einzelne Halmſpitzen, die von den immer größer und kräftiger werdenden Halmreihen verdrängt werden, die bei der ſitzenden Madonna mit dem Buche ⟨L. 67, Taf. 30⟩ ſchon allein das Feld behaupten. Das abgeplattete Oval ihres Geſichtes ſteht dem der hl. Magdalena ⟨der Viſion⟩ am nächſten; der Linienbrokat des Kiſſens, die Pflanze rechts und die ſchiefe Zeichnung des Kinderkopfes beſtätigen dieſe Datierung. Den Maßen nach könnte die gleichfalls geſchickt in ein Rund eingeordnete Darſtellung des thronenden Chriſtus, der die vor ihm kniende hl. Jungfrau ſegnet ⟨L. 36⟩, ein Gegenſtück dazu ſein. Die kleineren Brüche des Faltenwurfes laſſen vielleicht zunächſt an ältere Darſtellungen, die Geburt ⟨L. 23⟩ oder wenigſtens an die Folge der ſitzenden Apoſtel denken, aber die energiſchen geſchwungenen Linien im Mantel Chriſti machen eine frühere Entſtehung wenig wahrſcheinlich. Simſon, der den Löwen zerreißt ⟨Querformat, L. 3⟩, iſt wieder eine der beſten Leiſtungen des Meiſters. Die Bewältigung der Beſtie iſt, abgeſehen von dem ſchläfrigen Ausdrucke des Helden, der aber vielleicht gerade die Leichtigkeit ſeiner Kraftleiſtung ausdrücken ſoll, ausgezeichnet veranſchaulicht; der Löwe bleibt freilich immer noch der heraldiſche Pudel. Das Mädchen, das auch jetzt noch, wie zuerſt die Sibylle, ihr Oberkleid in einem großen Bauſch vor den Leib preßt, hält kokett eine Blume als den Preis für ſeine Tat in der Rechten. Da die Gegenwart der Schönen der Bibel widerſpricht, ſo ſcheint in der Darſtellung dieſer Heldentat Simſons bereits in feiner Weiſe auf ſeine ſchwache Seite hingewieſen zu ſein. Das Geſicht des Mädchens kehrt bei der Verkündigung ⟨L. 13, Taf. 24⟩ wieder. Die Wiedergabe der Innenarchitektur darf als weſentlich verbeſſerte Wiederholung jener der früheſten Verkündigung ⟨L. 12⟩ gelten. Die Flügel der Taube und Gabriels zeigen die charakteriſtiſche Sprenkelung. Die Madonna mit dem ſpielenden Kinde im Garten ⟨L. 69⟩ zeigt die unſchönen Züge Simſons mit den breiten Backenknochen ins Weibliche überſetzt. Nicht ungeſchickt iſt ihr Kopf durch eine über die Mauer im Hintergrunde gelegte Decke hervorgehoben. Die Landſchaft, der Raſen mit ſeinen Blattpflanzen und die Mauer weiſen manche Berührungspunkte mit dem Simſonbilde auf. Die kleine Anbetung der Könige ⟨L. 24⟩ kann wegen der ſehr ähnlichen Madonnenfigur nicht von der zuletzt beſprochenen Darſtellung getrennt werden; leider erſchwert hier wie bei dem gleich großen Gegenſtücke, der Ausgießung des hl. Geiſtes ⟨L. 34⟩, der Erhaltungszuſtand der beiden Unika die Beurteilung. Die Tracht des Mohrenkönigs, der Faltenwurf und einzelne Apoſtelköpfe, wie z. B. der des Johannes, ſichern dieſe Datierung. Von ihrem urſprünglichen Ausſehen kann man ſich durch die in einem ausgezeichneten Druck erhaltene Heimſuchung ⟨L. 14⟩, die den Maßen nach zur ſelben Folge gehört, einen Begriff machen. Man vergleiche die Eliſabeth mit dem Gabriel der Verkündigung ⟨L. 13⟩. Das dürre, wie ein Hirſchgeweih geſtaltete Bäumchen iſt uns von der Viſion der hl. Magdalena bekannt. Zum letzten Male finden ſich hier im Hintergrunde einige wenige Einzelhalmſpitzen. Von

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id481529918/45

dieſer Heimſuchung iſt des genau ſich wiederholenden Kopfes der Madonna wegen die größte Anbetung der Könige ⟨L. 27, Taf. 25⟩ nicht zu trennen, wie anderſeits die Übereinſtimmungen in der Tracht der Könige auf die kleinere Darſtellung desſelben Gegenſtandes ⟨L. 24⟩ zurückweiſen, indeſſen verdient letztere wohl den Vorzug. Dort legt Joſeph ſorglich das Gold in die Lade, während er hier ebenſo teilnahmslos wie die anderen Figuren mit einer Kerze in den Fingern im Hintergrunde ſteht; das Kind hält ein Geldſtück in die Höhe! Der Faltenwurf iſt konventionell, das Motiv zweier, in der Mitte ſich nähernder, leicht gebogener Linien kehrt häufig wieder. Auch die Taufe ⟨L. 28⟩ zeigt kein lebendiges Inbeziehungſetzen der dargeſtellten Figuren untereinander. Der Täufer wie der Engel zeigen die langen, leicht durchgebogenen Naſen und die mürriſch geſenkten Mundwinkel jener Zeit. Die ſpäte Datierung des hl. Chriſtoph ⟨L. 140, Taf. 25⟩, die ich noch in der erſten Auflage dieſes Buches vertrat, läßt ſich nicht aufrechterhalten. Das Blatt gehört dem Kopfe des Heiligen nach in die unmittelbare Nähe der Barbaramarter ⟨L. 161⟩. Die Luft iſt völlig mit Horizontalſtrichen verſchiedener Stärke bedeckt, wodurch ganz in der gleichen Weiſe wie bei der ſpäteren Darſtellung der Verſuchung des hl. Antonius von Martin Schongauer der Nachthimmel veranſchaulicht werden ſoll. Die Frage über das längere Zeit unſichere Abhängigkeitsverhältnis zu dem Stiche des Meiſters des Johannes Baptiſta ⟨L. 10, Taf. 71⟩ iſt durch die Unterſuchungen E. K. Stahls über die Legende vom heiligen Rieſen Chriſtophorus ⟨München 1920, S. 182⟩ glücklich dahin entſchieden worden, daß der Stich des Meiſters E. S. der ältere iſt. Das Antlitz Chriſti auf der Taufe ⟨L. 28⟩ und ſeine puppenhaft gedrechſelten Körperformen, die an die Paſſionsbilder erinnern, weiſen dann auch dem Schmerzensmanne mit zwei Engeln ⟨L. 54⟩ den Platz; die Maße ſind dieſelben wie bei der kleinen Folge der Heimſuchung uſw. Bei dem Engel rechts erinnern einige Motive des Faltenwurfes an den Taufzeugen; aus ihren Zügen darf man vielleicht ſchließen, daß dem Meiſter beim Stechen ſeine ältere Darſtellung L. 55 ⟨die Engel mit dem Kreuze und den Nägeln⟩ vorlag. Im allgemeinen kann man wohl ſagen, daß man von den Arbeiten dieſer Zeit, die man, wenn man will, in eine dritte Gruppe zuſammenfaſſen mag, nicht viel Erfreuliches zu berichten hat. Der hl. Michael mit zwei Dämonen ⟨L. 153⟩ ſteckt in einem wundervollen gotiſchen Harniſch, ſein ſchwerer Mantel iſt prachtvoll bewegt, aber die tänzelnde Stellung verdirbt alles; dazu iſt das linke Bein gänzlich verkehrt an den Körper geſetzt. Auch die Mops- bzw. Fuchsphyſiognomie der Dämonen, ihre Eckhauer und die Bauchfratze gehen nicht über das hinaus, was ſchon die Ars moriendi bietet. Sie ſehen ebenſo gelangweilt drein wie ihr einen Lufthieb führender Beſieger. Noch karikierter, direkt ins Fratzenhafte verzerrt, kehren ſie wieder beim hl. Sebaſtian ⟨L. 157⟩, einem Stich, der auch wegen der glatten Felſenwiedergaben, mit der man die ſcharfbrüchigen Gebilde auf der Viſion der hl. Magdalena vergleichen mag, nicht früher datiert werden kann. Zum erſten Male begegnet uns die Form des Stachelnimbus, der nicht mehr wie bei der Heimſuchung ⟨L. 14⟩ in Verbindung mit einem Scheibennimbus auftritt. Den auf den Beſchauer anſchlagenden Armbruſtſchützen kennen wir von der

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/46

frühen Sibyllendarſtellung. Gegen den Adam des Sündenfalls bedeutet der männliche Akt des Heiligen keinen Fortſchritt. Seine Augen zeigen die ſeltſam geſchwungene Form der Lider, die von nun an verſchwindet.

Die Darſtellung Chriſti am Kreuze mit zwei Engeln ⟨L. 31, Taf. 26⟩ läßt die Ruhe vermiſſen, die die ältere Faſſung auszeichnete. Johannes ſchreitet in einer ähnlichen Tanzſtellung wie der hl. Michael nach links; eine Bewegung, die hier ebenſowenig am Platze iſt wie die Geſte ſeiner Rechten. Auch Maria ſcheint ſich lebhaft emporzurichten, ſo daß der Saum ihres Mantels mit einer Überfülle von Stoff und Falten unruhig hin und her flattert. Am auffälligſten iſt die ſprungartige Bewegung des Engels links. Die für dieſe Zeit charakteriſtiſche Häufung der Stoffe kehrt bei dem kleineren Paſſionswappen ⟨L. 188⟩ wieder; die größte Breite der weiblichen Gewandfiguren, hier der Madonna, liegt in der Höhe der Ellenbogen. Die Geſichtsbildung iſt durch die erhebliche Verkürzung der Naſe weſentlich beſſer geworden, ſo namentlich auch beim Matthäusengel. Daß die kleinere der beiden Darſtellungen des Paſſionswappens, bei der das Lamm Gottes noch fehlt, die ältere iſt, zeigen die frontale Stellung des Helmes und Schildes, die derben verſchrobenen Formen des Stieres und Löwen und der altertümlich kompakte Johannesadler. Merkwürdigerweiſe fehlt im Schilde dem Antlitz Chriſti das zugehörige Tuch; am Sarkophage ſind die Fenſterlaibungen verkehrt projiziert. Nicht von dieſer Madonna zu trennen iſt eine kleinere Einzeldarſtellung der hl. Jungfrau mit einem Buche auf der Mondſichel ⟨L. 59⟩, die in ähnlicher Weiſe mit einer Fülle faltenreichen Gewandes überladen iſt. Nahe verwandt iſt auch eine ähnliche Darſtellung der hl. Veronika ⟨L. 172⟩, bei der die geſchwungenen Linien des Faltenwurfes und die allzu kleinen Hände auffallen. Das heilige Antlitz in ihrem Tuche ſteht trotz der enger zuſammengedrückten Augen und dem kürzeren Barte dem Schmerzensmann des Paſſionswappens ſehr nahe. Noch mehr iſt bei der Figur oben im Aufbau der großen Monſtranz ⟨L. 306, Taf. 27⟩ durch die annähernd gleiche Stellung, bei der nur die abweichende Lage der Seitenwunde auffällt, der Vergleich erleichtert. Der etwas mehr gedrehte Kopf ſtellt das Mittelglied zwiſchen den beiden Faſſungen des Paſſionswappens dar, wobei eine beſtimmte Ähnlichkeit in der oberen Geſichtshälfte mit dem Johannes des größeren Kanonbildes als Anzeichen für eine frühere Entſtehung aufgefaßt werden darf. Man könnte dafür auch die Tatſache anführen, daß in der Kruzifixusdarſtellung auf der Hoſtie Maria und Johannes ihre traditionellen Plätze vertauſcht haben, was ſonſt nur noch auf dem letzten Blatte der Ars moriendi der Fall. Bei den wenigen figürlichen Vergleichspunkten iſt übrigens die Einordnung des Stiches unſicher genug. Er iſt die früheſte bekannte, geſtochene Vorlage für ein Goldſchmiedegerät, die größte im Œuvre des Meiſters E. S., augenſcheinlich als Entwurf gedacht und als ſolcher ausgeführt. Nur die Figuren zeigen detailliertere Behandlung und Schattenangaben; alles andere iſt nur in feſten und unvergleichlich ſicheren Konturen angedeutet; bei den Kreuzblumen und Krabben ſind, wie bei Werkſtückzeichnungen der Steinmetzen, nur die rechtwinkligen Konſtruktionslinien angegeben. Dem außerordentlich großen, auf drei Platten geſtochenen

Entwurfe fehlt unten wenigſtens ein Drittel, das zweifellos auch einen die Entwicklung des Aufbaues veranſchaulichenden Grundriß geboten haben wird. Schon der Baldachin über dem Glaszylinder iſt nicht viereckig, wie es ſcheinen könnte, ſondern ſechseckig. Das große techniſche Verſtändnis, das die kühne Konſtruktion verrät, iſt der beſte Beweis für die Goldſchmiedetätigkeit des Meiſters. An perſpektiviſchen Zeichenfehlern und Flüchtigkeiten, ohne die ein echtes Werk dieſer Art unſeres Meiſters nicht zu denken iſt, ſeien z. B. genannt die falſchen Verſchneidungen der Strebepfeiler des ſechseckigen Aufſatzes über dem Baldachin mit der Kehlung des Geſimſes darüber, die geplante Verbindung des Zylinders mit der ⟨in Wirklichkeit weit vorſpringenden⟩ mittleren Schluß-konſole des Baldachins; hier ſcheint übrigens der Stecher bei der Arbeit ſeinen Fehler erkannt zu haben, denn auf der unteren Platte iſt die Verbindung nicht durchgeführt; bei dem Zuſammenſtoßen zweier Platten iſt an dieſer Stelle der Konſtruktionsfehler erklärlich.

Weniger Schwierigkeiten als die Datierung dieſes Entwurfes macht die Einordnung der 13 Blätter der Folge der großen ſtehenden Apoſtel ⟨L. 124–136, Taf. 28⟩ auf Grund der Übereinſtimmung des Chriſtus mit dem Gekreuzigten ⟨L. 31⟩, des Jakobus d. J. ⟨L. 130⟩ mit dem Melchior der Anbetung ⟨L. 27⟩, des Judas Thaddäus ⟨L. 135⟩ mit dem Sebaſtian ⟨L. 157⟩. Weitere Beziehungen zeigen die Apoſtelköpfe des Pfingſtfeſtes ⟨L. 34⟩. Während der Faltenwurf des Heilandes, des Johannes ⟨vgl. die Madonna des Paſſionswappens⟩ oder Petrus in der älteren, ſchlichten Weiſe geordnet iſt, zeigen andere Apoſtel wie der hl. Andreas ⟨L. 127⟩ oder Matthäus ⟨L. 133⟩ die allzu weiten faltenreichen Gewänder mit langen Röhrenfalten und leicht gebogenen Hauptlinien. Man vergleiche etwa den Matthias ⟨L. 136⟩ mit dem Johannes unter dem Kreuze ⟨L. 31⟩, des letzteren Rechte mit der des Chriſtus ⟨L. 124⟩, deſſen Mantelſaum ſchon beim hl. Michael ⟨L. 153⟩ uns begegnete. Namentlich das Aufeinanderſchieben der Falten, wie beim Matthäus und Bartholomäus iſt für dieſe Zeit ſehr bezeichnend. Der weite Abſtand zwiſchen dieſer Folge und der älteren der ſitzenden Apoſtel iſt augenſcheinlich. Zeigt ſich auch hier noch ein nicht immer glückliches Streben nach Individualiſierung, ſo fehlen doch alle Übertreibungen. Bei den langbärtigen Apoſteln iſt von jeder Differenzierung abgeſehen. Bei der Verzierung der Gewandſäume iſt wie bei der frühen Wappenhalterin ⟨L. 223⟩ von einer größeren Punze Gebrauch gemacht. Das Schmiedezeichen, das wir ſchon bei dem Bartholomäus ⟨L. 120⟩ aus der Folge der ſitzenden Apoſtel bemerkten, kehrt hier beim Matthias ⟨L. 136⟩ wieder. Mit der Folge der größeren ſtehenden Apoſtel iſt noch mehreren kleineren Einzeldarſtellungen ihr Platz gewieſen. Die hl. Dreifaltigkeit ⟨L. 186⟩ iſt den Maßen nach ein Gegenſtück zur hl. Veronika ⟨L. 172⟩. Der Kopf des Schmerzensmannes iſt derſelbe wie beim kleineren Kanonbilde oder der Taufe, die Figur Gott Vaters erinnert ſehr an den Paulus der zuletzt betrachteten Apoſtelfolge, bei der auch das Motiv des über den linken Oberarm zurückgeſchlagenen Mantels ⟨beim Matthias⟩ wiederkehrt. Auch zeigt der Mantelſaum Punzenſchläge. Die charakteriſtiſch aufeinander geſchobenen Röhrenfalten, die einige ſpätere Blätter der Folge, wie der hl. Bartholomäus, Matthäus, Andreas und Jakobus d. J. zeigten, ſichern

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/48

auch die Datierung des Kalvarienberges (L. 30), obwohl das Blatt zunächst einen altertümlicheren Eindruck macht und in einigen Einzelheiten noch an die Passionsfolge erinnert; man vergleiche z. B. den Kopf des guten Schächers mit dem Petrus der Ölberg-szene, den des bösen mit dem Lanzenträger der Gefangennahme, den Krieger mit der Hellebarde mit dem Schergen vor Pilatus. Aber die ganze Zeichnung ist doch freier, vielleicht auch etwas nachlässiger als dort. Ausschlaggebend für unsere spätere Datierung ist, abgesehen vom Faltenwurfe die Figur Christi, die Zeichnung der Pferde und der Kopf des Hauptmannes, dessen Bart unter das Kinn zurückgestrichen ist. Dieses Kenn-zeichen der Spätzeit ist bereits bei dem Johannes Bapt. der Taufe zu bemerken, kehrt in der Apostelfolge beim Andreas und Matthias wieder, aber noch immer nicht so stark hervortretend wie hier Die Madonna auf der Schlange (L. 71) erinnert zunächst etwa an die Verkündigung (L. 13), leitet aber schon zu den Typen der Spätzeit hinüber. Ihre durch den markanten Faltenwurf gesicherte Datierung gilt auch für die Marter des hl. Sebastian (ohne die Figur Gott Vaters, L. 155, Taf. 29), der ihr wie aus dem Gesichte geschnitten ist. Seine unmotivierte Schrittstellung stimmt mit dem Johannes des kleineren Kanonbildes und der Taufe überein. Der Akt ist wesentlich besser ge-zeichnet als dort; alle Unsicherheit ist aus den Konturen verschwunden, wenn auch noch der kugelige Brustkorb (vgl. den Kruzifixus) nicht viel Naturstudium verrät. Die Wieder-gabe des Rasens ist die gleiche wie bei dem Kanonbilde (L. 31). Neben dem in der älteren Weise geschummerten Bäumchen in der Mitte zeigt der Baum, an dem der Heilige gefesselt steht, eine detaillierte Wiedergabe der Einzelblätter, die wesentlich von der früheren (auf dem Sündenfall und dem Schachspiel) abweicht. Die spitzovalen Blätter sind dach-ziegelartig konzentrisch zu einem kompakten Ballen geordnet, ohne daß, wie es später geschieht, der Rand eines von ihnen umgeschlagen wäre. Der Fußboden ist, um die Figuren besser hervortreten zu lassen, mit kurzen Strichelchen bedeckt. In analoger Weise sind bei der Anbetung der Könige (mit dem den Stern haltenden Engel, L. 26) die Erdpartien mit der Punze aufgerauht. Das findet sich sonst nur noch bei dem 1465 zu datierenden Markuslöwen, aber der Faltenwurf der Madonna und der beiden vorderen Könige, die Tracht Kaspars und die schiefe Gesichtsbildung des Kindes, die sich z. B. ähnlich bei der Madonna (L. 67) findet, lassen keine spätere Datierung zu. Am Schlusse der mittleren Epoche des Meisters steht die kleinere Folge der stehenden Apostel mit den Kredosprüchen (L. 100 – 111, Taf. 30), deren sonderbares Latein es nicht gerade wahr-scheinlich macht, daß der Meister diese Sprache beherrscht habe. Nach den überaus sorg-fältigen Untersuchungen Molsdorfs (Bilddruck S. 17) sind die Buchstaben der Minuskel-legenden und Namen durch Einpunzen von drei verschiedenen Teilstempeln und Kreispunzen mit nachträglicher Zuhilfenahme des Grabstichels hergestellt; so erklärt sich die Unregel-mäßigkeit der einzelnen Buchstaben. Die Freiheit, mit der der Stecher auch bei den übrigen Aposteln mit der Verteilung ihrer Attribute vorgeht, läßt ihn hier sogar wie in der by-zantinischen Kunst den hl. Judas Thaddäus in zwei Apostel, einen iudas und einen tatheus, zerlegen. Die erwähnte Schmiedemarke kehrt auf den Martyriumsattributen des Matthias,

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/49

Matthäus und Bartholomäus (hier etwas verändert) wieder. Der Faltenwurf der Madonna auf der Schlange findet ſich ſehr ähnlich bei dem hl. Johannes, der des hl. Jakobus d. Ä. zeigt mit dem der größeren Darſtellung (L. 128) auffällige Übereinſtimmungen, der umgeſchlagene Mantel findet ſich beim Andreas und Matthäus. Die Geſichtsbildung des letzteren erinnert wieder ſehr an den großen hl. Bartholomäus, die des erſteren an den Paulus, eine Liſte, die ſich leicht verlängern ließe. Die Maße ſind die der hl. Dreifaltigkeit, die vielleicht als Titelblatt der Folge anzuſehen iſt.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/50

DIE STICHE DER SPÄTZEIT DES MEISTERS E. S.

Die Stiche der letzten Entwicklungsſtufe des Meiſters trennt von jenem der mittleren Epoche kein ſo tief einſchneidender Wandel der Auffaſſung, wie wir ihn zwiſchen dieſen und den Frühwerken beobachtet haben. Ruhig und konſequent leitet die Entwicklung zu ſeinen Meiſterwerken hinüber, und das leidige Abſchnittemachen hat hier nicht mehr zu ſagen, als das Abgrenzen zweier Gruppen untereinander in den früheren Erörterungen. Wenn ich von den 317 Stichen des Meiſters 130 auf die frühe und mittlere Zeit verteile und den geſamten Reſt, 187 Blatt, der Spätzeit zuweiſe, ſo iſt das Übergewicht der letzteren darum weniger ſtörend, weil 80 Blatt von dieſen Stichen den drei großen Folgen, den beiden Kartenſpielen und dem Figurenalphabete angehören. Als äußerliches Kennzeichen aller hierher gehörigen Stiche mag bei dem Faltenwurfe das ſchärfere Abſetzen der Faltenberge gegen die Flächen dienen.

So weit ich ſehe, zeigt ſich dieſer Wandel zuerſt bei der Madonna mit zwei Engeln ⟨L. 74, Taf. 31⟩, einem der ſchönſten Stiche des Meiſters von geſchloſſener Wirkung und einer gewiſſen Feierlichkeit der Darſtellung. Die Züge der Madonna ſtehen der der letzten Anbetung ⟨L. 26⟩ noch ſehr nahe, der mürriſche Mund erinnert an den Michael ⟨L. 153⟩ oder die Madonna des Kanonbildes ⟨L. 31⟩, doch iſt das Vorſchieben des Unterkiefers verſchwunden. Die ſpitze Geſichtsbildung des Engels mit dem Szepter weiſt auf jene des Harfe ſpielenden Engels des großen Hortus zurück, wie der Kopf des anderen auf die hl. Margaretha desſelben Blattes. Der Körper des Kindes iſt arg mißraten; der hohe Thron im Hintergrunde iſt uns von dem Rundbilde ⟨L. 36⟩ bekannt. Prächtig iſt der Faltenwurf des ausgebreiteten und von dem Engel gehaltenen Mantels. Der Engel zur Linken begegnet uns noch einmal als hl. Katharina ⟨L. 167⟩, in deren Schleppe zum erſten Male eine oft wiederkehrende rechtwinklige Grundfigur des Faltenwurfes auftaucht. Die Madonna dürfen wir in der Prinzeſſin Kleodelinde der älteren Darſtellung des Drachenkämpfers St. Georg in Hochformat ⟨ohne Nimbus, L. 145, Taf. 32⟩ wiedererkennen. Der Kampf ſelbſt iſt hier ebenſo langweilig und unnatürlich dargeſtellt, wie vorhin jener des hl. Michael ⟨L. 153⟩. Wie die Roſſe der Sebaſtianmarter, hat auch hier das fromme Pferd einen vorzüglich durch die ſchlechte Stellung der Augen bedingten menſchlichen Ausdruck. Auch die Wiedergabe der Bäume ſtimmt mit jenem Blatte überein. Noch jetzt ſetzt genau wie bei der früheſten Geburt der Chor

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/51

der Kirche rechtwinklig an das Langhaus an. Selbſt der aus vier Linien beſtehende Mantelſaum der Prinzeſſin, ohne Kreiſe oder Steine, darf zur Datierung herangezogen werden, da er gerade in dieſer Zeit mehrfach wiederkehrt. So bei der zweiten ⟨größeren⟩ Faſſung des Paſſionswappens ⟨L. 189, Taf. 33⟩, die vor der früheren die leichte Neigung des Schildes, die Drehung des Helmes, die Hinzufügung des Gotteslammes und der beiden Prophetenhalbfiguren voraus hat. Die Tiere ſind zwar beſſer gezeichnet, aber die unruhige Häufung der hier zum Kreiſe geordneten Figuren, der Erſatz des Schmerzensmannes durch den triumphierenden Chriſtus, des Gewandes Chriſti durch heraldich ſtiliſierte Helmdecken iſt nicht ſehr glücklich. Mit dem Heilande dieſes Paſſions-wappens iſt auch dem von den zwölf kleinen Apoſtelbildchen umgebenen thronenden Chriſtus ⟨L. 137⟩ ſeine Stelle gewieſen. Die Darſtellungen der Zwölfboten ⟨ohne Boden-angabe!⟩ zeigen, mit welch außerordentlicher Leichtigkeit der Meiſter damals die charakte-riſtiſchen Motive der Stellung und des Faltenwurfes ſtets von neuem zu variieren wußte, wenn auch nur wenige Figuren dieſer Reihe, wie z. B. der hl. Petrus, jene gefällige Anordnung zeigen, die die ſpäteren Heiligenfiguren des Meiſters auszeichnet. Die meiſten ſind den Apoſteln mit den Kredoſprüchen nahe verwandt; neu iſt die zum Teil durch den kleinen Maßſtab bedingte unſchöne ovale Kopfform wie bei dem Philippus, Judas Thaddäus oder Matthias. Unſicher bleibt die Datierung der Querfüllung mit fünf nackten, um Männerhoſen kämpfenden Frauen ⟨L. 308, Taf. 34⟩. Ich erwähne ſie hier, weil das üppig ins Kraut ſchießende Blattwerk eine gewiſſe Ähnlichkeit mit den Helmdecken des Paſſionswappens hat. Für die puppenhaft gebildeten weiblichen Körper fehlt es an Vergleichſtücken; das ovale Geſicht der oben Hockenden, die im Begriffe iſt, den erkämpften Bruch anzuziehen, und die Abſichtlichkeit der Darſtellung ſprechen für eine ſpätere Entſtehung. Die Frage muß offen bleiben. Beſſer ſteht es mit der Verkündigung ⟨L. 11⟩, deren Entſtehung durch den Faltenwurf, die Anwendung der derberen Punze und die Ähnlichkeit Gabriels mit dem Engel auf der Taufe feſtgelegt iſt. Schon Lehrs hat feſtgeſtellt, daß das Innere des Zimmers eine ziemlich genau verbeſſerte Wiederholung des Innenraumes der früheſten Verkündigung ⟨L. 12⟩ iſt. Das iſt in gewiſſem Sinne auch bei der Faſſung L. 13 der Fall, aber die Rippenkonſole, das Blendmaßwerk über dem Fenſter, der gerade Türſturz, der Altar, die Umrahmung beweiſen doch, daß der Meiſter bei dieſem ſpäteren Stiche ⟨L. 11⟩ auf die früheſte Faſſung zurückgegriffen hat, woraus es auch zu erklären iſt, daß ein bei der zweiten Wiederholung berichtigter Fehler – die falſche Lage der Deckenbalken im Nebenraume – ſich hier wieder eingeſchlichen hat. Das Hauptwerk dieſer Gruppe iſt wohl die Folge der vier Evangeliſten in recht-eckigen Einfaſſungen ⟨L. 88–91, Taf. 35⟩, deren Faltenwurf die Merkmale der Madonna ⟨L. 74⟩ nur noch ausgeprägter zeigt. Immer mehr drängen jetzt die Stofflächen die Faltenrücken wieder zurück. Der Kopf des hl. Matthäus entſpricht dem der Madonna von der Anbetung ⟨L. 26⟩, ſein Engel und der hl. Johannes der Madonna auf der Schlange ⟨L. 71⟩. Lukas geht in der Geſichtsbildung wie in der Tracht auf den Balt-haſar der älteren Anbetung ⟨L. 27⟩ zurück, noch näher ſteht ihm der Simon der Kredofolge.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/52

Im Markus erkennen wir den Philippus und Judas Thaddäus aus der das Chriſtusbild umrahmenden kleinen Apoſtelfolge ⟨L. 137⟩. Die Symbole entſprechen denen des zweiten Paſſionswappens. Auffallend ungleich iſt die Bildung der Hände; jene des Matthäus würde man verſucht ſein, in die Nähe der größten Apoſtelfolge zu ſetzen. Das Kleid des Johannes zeigt, nebenbei bemerkt, die vier Einfaſſungslinien ohne Kreiſe als Saum.

Das kleinere Kartenſpiel ⟨L. 226–240, Taf. 36⟩ iſt leider nur ſehr unvollſtändig auf uns gekommen. Von den 52 Blättern eines vollſtändigen Spieles ſind uns heute nur 15 bekannt, und ſelbſt von dieſen nur 13 in Abdrücken vor der Retuſche. Eine größere Anzahl Platten war nämlich, vermutlich gleich nach dem Tode des Stechers, in den Beſitz Meckenems gekommen, der ſie vollſtändig aufſtach und zur Auflage ſeines eigenen kleinen Kartenſpieles verwendete, in dem er die ihm fehlenden Platten durch Kopien erſetzte. Es ſind dieſes die Stiche, die dann von ihm mit der Hälfte der Bezeichnung des Meiſters WA verſehen wurden. Bei der ſtarken Abnutzung der Platten vor der Retuſche, die z. B. einige Karten in Dresden zeigen, und bei der Gründlichkeit, mit der Meckenem beim Aufſtechen zu Werke ging, iſt es oft ſchwer zu unterſcheiden, ob man einen retu=ſchierten Abdruck oder eine Kopie Meckenems vor ſich hat. So galt z. B. die Helm=Fünf noch vor zwölf Jahren als Original. Auch heute noch iſt ein gewiſſer Zweifel an der Eigenhändigkeit der Blumen=Fünf möglich. Was man auf dem Blatte ſieht, iſt zweifellos die Arbeit Meckenems, und obendrein iſt die ſchöne Blume in der Mitte eine gegenſeitige Kopie nach dem uns in einem vorzüglichen Drucke erhaltenen Blumen=As. Trotzdem dürfte die Blumen=Fünf der Abdruck einer eigenhändigen, aber vollſtändig aufgeſtochenen Platte ſein, denn einmal hat Meckenem nur auf ſolche das Zeichen A geſetzt, und zweitens ſchimmern im Mittelfelde der kleinen Blume unten rechts die ur=ſprünglichen Punzenſchläge des Meiſters E. S. leiſe durch. Es wäre dieſes der erſte nach=weisbare Fall, in dem der Meiſter eine Vorlage — hier die eigene — kopiert hat. Gerade bei untergeordneten Arbeiten, wie den Points eines Kartenſpieles, würde das wenig befremden. Die Tier=Drei zeigt zwei Hirſche und einen Vogel, die Sechs zwei Affen, einen Haſen, ein Eichhörnchen, einen Bären und einen Löwen, eine Zuſammen=ſtellung, die beweiſt, wie frei der Meiſter im Tierreiche wählte. Eine Karte, die einen Kampf zwiſchen einem Bären und einem Waldmenſchen darſtellt, galt früher als Tier=Zwei, dürfte aber richtiger als Tier=Unter zu benennen ſein, denn der Wilde entſpricht in ſeiner Körperbildung und ſeiner Größe der zierlichen Tier=Dame, die ein Einhorn an ſich drückt. Ihr breites Oval und noch mehr jenes der Helm=Dame erinnern an die Madonna auf der Schlange. Beim Helm=König ſind am Hute die Spuren einer feineren Punze, mit der auf der Anbetung ⟨L. 26⟩ der Boden getont war, bemerklich, ein ge=wichtiger Beleg für die Entſtehung in der Spätzeit. Das Wappen=As iſt der Schild der Markgrafen von Baden. Bei der Bedeutung der Wappen für die Lokaliſierung des Meiſters iſt der Verluſt aller Zahlenkarten dieſer Farbe bis auf zwei um ſo mehr zu bedauern. Der Faltenwurf wird immer zierlicher bei größeren polygonalen Gewand=flächen und ſchmalen geraden Faltenrücken. Die graziöſe Wappen=Dame, deren

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/53

Gewandſaum wieder die vier Linien zeigt, ſteht trotz des etwas unſicher eingezeichneten Mundes der Madonna auf der Schlange kaum weniger nahe als die Damen der beiden anderen Farben. Von dieſem Kartenſpiele ſind zwei Stiche wegen des breiten weiblichen Kopftypus nicht zu trennen. Einmal der kleine Liebesgarten ⟨L. 207, Taf. 34⟩, von dem nur zwei Drittel der Darſtellung in einem mäßigen Abdruck uns bekannt ſind; eine Kopie des verlorenen Stückes erkannte Lehrs in einem Stiche des Bandrollenmeiſters. Der Kopf des Mädchens am Brunnen erinnert an die Helm-Dame, ihre Haltung an den Helm König, das Mädchen links zeigt manche Beziehungen zur Wappen-Dame. Die Luft iſt mit langen, wurmähnlichen, leeren Bandrollen gefüllt, deren kraftloſe Biegungen uns vom zweiten Paſſionswappen her erinnerlich ſind. Sie flattern auch über dem Narren und der Lautenſpielerin ⟨L. 208⟩, einer Darſtellung, deren tieferer Sinn wohl der ſein ſoll, daß die Sinnlichkeit den Menſchen zum Narren macht. Das Mädchen, deren Bruſtbildung an die Weiber des Ornamentblattes erinnert, iſt nur mit Schuhen ⟨wie die Damen bei F. Rops mit Strümpfen⟩ bekleidet. Alle Erwartungen, die man nach den älteren, in ihrer Art vortrefflichen Aktzeichnungen des Meiſters, wie des Schmerzensmannes ⟨L. 55⟩ oder des Sündenfalles ⟨L. 1⟩, hegen durfte, werden angeſichts dieſer kläglichen Figur zuſchanden.

Das größere Kartenſpiel ⟨L. 241 – 282, Taf. 37⟩ folgt dem kleineren auf dem Fuße, wenn auch an ſeiner ſpäteren Entſtehung nicht gezweifelt werden kann. Seitdem 1889 das bereits von Heinecken beſchriebene Spiel der Pinakothek in Bologna von 34 Blatt ⟨darunter 26 Unika⟩ durch Lehrs wieder nachgewieſen wurde, iſt unſere Kenntnis dieſer Stichfolge weit vollſtändiger als die des kleinen Spieles. Nur ſieben Karten fehlen uns. Die Maße betragen etwa 132:91 mm Plattengröße ⟨bei dem kleineren etwa 97×68⟩, alſo nicht ſehr viel weniger, wie bei dem Spiel des Kartenmeiſters ⟨142×95⟩, das mit ihm zwei Farben, die Menſchen- und Vogelpoints, gemeinſam hat und ebenfalls ſtatt der Aſſe die Dauſe ⟨Zweien⟩ als höchſte Zahlenkarte führt. Das vollſtändige Spiel beſteht alſo aus 48 Blatt. Wie die ſpäteren ſogenannten Schweizerkarten hat auch dieſes Spiel des Meiſters E. S. eine Wappenfarbe. Alle Figuren der Honneurs ſind beritten. Von größter Wichtigkeit iſt für uns die Datierung des Spieles durch die zuerſt von L. Kämmerer [1]⟩ ausgenutzte Zuſammenſtellung der Kurwappen auf der Wappen-Sieben ⟨Taf. 37⟩. Er bemerkte die Möglichkeit, die drei geiſtlichen Kurwappen auf beſtimmte Erzbiſchöfe zu beziehen. Das Trierer Wappen iſt durch den Herzſchild als jenes des Johann von Baden beſtimmt, der am 26. Oktober 1456 gewählt wurde und erſt 1503 ſtarb. Der Kölner Schild gehört dem Erzbiſchofe Ruprecht von der Pfalz, der am 30. März 1463 gewählt und am 25. Mai 1464 beſtätigt wurde und 1480 ſtarb. Der Mainzer Erzbiſchof kann nach dem aus Biſtum- und Familienwappen quadrierten Wappen nur Dietrich von Iſenburg ſein. Er wurde am 4. Januar 1460 gewählt, am 21. Auguſt 1461 zugunſten des vom Papſte bevorzugten Adolf von Naſſau ſeiner Stellung enthoben, verzichtete aber erſt am 5. Oktober 1463 endgültig auf ſeinen Erzbistumſtuhl, den er

[1] Jahrbuch der Preußiſchen Kunſtſammlungen XVII ⟨1896⟩, S. 152.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/54

erſt ſpäter wieder, 1476–1480, bekleidete. Kämmerer folgert aus dieſen Daten, die Karte müſſe zwiſchen dem 30. März und 5. Oktober 1463 entſtanden ſein. Der erſte Termin trifft gewiß zu, der zweite könnte fraglich ſcheinen. Kämmerer meint, das Spiel müſſe in Köln entſtanden ſein, weil die Wahl des Pfälzers außerhalb ſeines Erzbistumes erſt nach der päpſtlichen Beſtätigung anerkannt worden ſei. Das ſcheint mir nicht zuzutreffen, denn wenn einmal nach dem Tode des Vorgängers, Dietrich von Mörs, am 14. Februar 1462, das Kölner Kurwappen dargeſtellt werden ſollte, ſo war das des erwählten Nachfolgers auch vor der Beſtätigung das gegebene. Für Köln hätten die oberrheiniſchen Geſchlechterwappen wenig Sinn. Auch wenn man nicht, wie es Kämmerer tut, die Heimat des Meiſters E. S. in Mainz ſucht, behält die Verzichtleiſtung des Iſenburgers ihre Bedeutung, da der Ort der Tätigkeit des Stechers, mag ſie in der Schweiz oder im Elſaß, am Oberrhein oder in Straßburg, in Freiburg, Ulm oder im Badiſchen geweſen ſein, zum Erzbistum Mainz gehörte, deſſen Schild vielleicht auch darum die Ehrenſtelle oben einnimmt, und die Biſchöfe jener Zeit nicht die Gewohnheit hatten, ihre Diözeſanen über erfolgten Perſonenwechſel im Epiſkopat lange im unklaren zu laſſen. Gewiß ging das nicht ſo ſchnell wie heute, aber wenn man überhaupt ſolch hiſtoriſche Schlußfolgerungen aus den Wappen der Stiche ziehen darf gleichſam als wären es Siegel an einer Urkunde und nicht lediglich Wiedergaben vorhandener Vorlagen, die auf ihre Aktualität nachzuprüfen der Zweck der Arbeit kaum erheiſchte, ſo wird die Feſtlegung der Entſtehung des Kartenſpieles auf die zweite Hälfte des Jahres 1463 wohl zutreffen. Daß, abgeſehen von den Wappen Karls des Großen, der Stadt Köln, Öſterreichs, Badens und der Kurfürſten, die Schilde der Wappenfarbe oberrheiniſchen Geſchlechtern gehören, iſt bereits erörtert. Die Points der Menſchenfarbe, Fechter, Springer und Gaukler übertreffen an Lebendigkeit der momentanen Bewegungen jene des Spielkartenmeiſters bei weitem, ſtehen aber an Eleganz der Formen und auch an Geſchmack hinter ihnen zurück. Hier begegnen uns auch auf der Sechs ⟨der mittleren der Reihe rechts⟩ und der Sieben ⟨obere Reihe rechts⟩ die ovalen Köpfe der Apoſtelfolge ⟨L. 137⟩. Erſtaunlich gut beobachtet ſind die Hunde, wenn ſie auch, wie alle Pferde des Stechers, ſteife Hinterbeine mit winkligen Hacken haben; weniger gut ſchneiden die Vögel bei einem Vergleiche mit denen des Spielkartenmeiſters ab. Selbſt Kamele ſind bei den Figurenkarten als Reittiere verwendet. Muſtergültig ſind die heraldiſchen Figuren. Die klarere Anordnung der Points bei den Zahlenkarten iſt zweifellos ein Fortſchritt gegen das ältere kleinere Kartenſpiel. Merkwürdigerweiſe iſt von der Hunde-Sieben eine erheblich größere Variante ⟨140:96 mm Blattgröße⟩ bekannt, deren Exiſtenz nicht recht erklärbar iſt. Meckenem hat ſie in ſeinem Kartenſpiele nicht als Vorlage benutzt, aber die ſichere Zeichnung geſtattet keine Zweifel an der Eigenhändigkeit. Vielleicht iſt es ein wegen ſeiner Größe verworfener erſter Verſuch. Wie nahe ſich beide Spiele ſtehen, zeigt ein Vergleich der beiden Wappen-Damen; an der Naſe der ſtehenden Dame des kleineren Spieles iſt noch die ältere Durchbiegung der Kontur zu bemerken. Die übrigen Damen des größeren Spieles zeigen ein ſchweres Oval mit unſchönen geſtreckten Verhältniſſen, ähnlich jenem,

das wir bei den männlichen Köpfen (bei der kleinen Apostelfolge, L. 137) schon kennengelernt haben, und das für die Enface-Köpfe bis zu den letzten Arbeiten beibehalten wird.

Gerade diese weiblichen Kopftypen lassen die Zugehörigkeit einer Anzahl Einzelstiche erkennen. Der reitenden Wappen-Dame steht die schönere Hälfte des Brautpaares (L. 202) sehr nahe; der Jüngling erinnert an einzelne Points des Kartenspieles. Auch hier ist die Platte später unter den Händen Meckenems gewesen, ebenso zwei runde Wappendarstellungen (Gegenstücke), von denen das Mädchen mit dem österreichischen Wappen (L. 217, Taf. 38) mit der modischen Haube von der Braut nicht zu trennen ist. Daß wir es hier mit einer Arbeit der Spätzeit zu tun haben, zeigt auch die Anwendung der kleinen Punze im Schilde und die Zeichnung der oberen Blattpflanze neben der Schleppe, deren Blattränder hakenförmig umgeschlagen sind. Das Mädchen mit dem Pfälzer Wappen (L. 218, Taf. 38) ist nur in retuschierten Abdrücken erhalten. Der nackte Körper erinnert an die Figur der letzten Querfüllung (L. 308), das Oval des Gesichtes an die Hunde-Dame. Auch hier läßt die Pflanze links die späte Entstehung erkennen. Sie kehrt sehr ähnlich auf dem gleich großen Wappen der Familie Reibeisen (G. 219, Taf. 38), dem die dritte Einfassung fehlt, wieder. Obwohl hier noch einmal, offenbar des Raumes wegen, der Rasen nur durch die Halmspitzen angedeutet ist, zeigen die Vögel, von denen jener rechts eine S-Linie bildet, die nächste Verwandtschaft mit den Points des Kartenspieles, dem oberen der Zwei, dem mittleren der Fünf, dem letzten der Acht, dem letzten der mittleren Horizontalreihe auf der Neun. Eine Verwandtschaft mit der Hunde-Dame fällt noch bei mehreren Einzelstichen, die darum hier eingeordnet werden mögen, auf. So bei dem Mädchen mit dem Balkenschild und der Fahne (L. 222, Taf. 38), bei der die Nasenspitze durch eine herzförmige Linie, wie sehr oft in der Spätzeit, angedeutet ist. Daß der Balkenschild der österreichische sei, ist bei dem Fehlen des Helmes nicht gerade zu beweisen. Auch diese Platte hat später Meckenem aufgestochen; da er sie bei dieser Gelegenheit auf 96:68 mm, also genau auf die Blättergröße des kleineren Kartenspieles, verkleinert hat, liegt der Gedanke nahe, daß sie von ihm als Spielkarte verwendet wurde, um erst später durch die Kopie (G. 536) ersetzt zu werden. Ist doch auch von der Blumen-Fünf eine Kopie und eine Retusche bekannt. Auch die Madonna der Anbetung der Könige (L. 25, Taf. 32) gehört hierher. Wie bei der Anbetung (L. 27) spielt das Kind mit einem Geldstücke, und Tracht und Physiognomie Balthasars kehren dort wieder; der die Geschenke in eine Truhe legende Joseph ist der älteren Fassung (L. 24) entlehnt. Dieselbe Madonna zeigt auch das Gegenstück, die gleich große Verkündigung (L. 9); leider ist der Mund schief eingezeichnet. Die Häufung der Einzelheiten in dem engen, perspektivisch nicht fehlerfrei wiedergegebenen Raume, die Unruhe des Faltenwurfes und die äußerliche Auffassung des Vorganges lassen diese Fassung gegenüber den älteren nicht sehr glücklich erscheinen. Die zur gleichen Reihe gehörige Heimsuchung (L. 16) und die Geburt (L. 20) können erst unten in anderem Zusammenhange besprochen werden. Immer den gleichen weiblichen Typus finden wir bei der Umarmung (L. 209); hier ist wegen der Blinzelaugen die Ähnlichkeit mit der

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/56

Hunde-Dame besonders auffällig; der Jüngling steht auch hier dem Bräutigam und dem Gabriel sehr nahe. Eine verwandte Figur ist schließlich noch das Mädchen mit dem österreichischen Wappen und Helme (L. 221), deren Faltenwurf die sehr dünnen und langen geraden Röhrenfalten zeigt. Ihre gleichsam schwebende Haltung erinnert an das geküßte Mädchen des kleinen Liebesgartens. Ihr ovales Gesicht mit niedriger Stirn und herzförmiger Nasenspitze zeigt bereits den endgültigen Typus der Spätzeit, wie er bei dem 1467 datierten Michael wiederkehrt. Wir nähern uns bereits den Arbeiten der letzten Jahre.

Zuletzt gestattet auch die Menschen-Dame des größeren Kartenspieles eine gleichzeitige Datierung mehrerer Stiche. Charakteristisch ist dabei die durch die stärkere Drehung des Gesichtes verursachte Schattenangabe neben Nase und Mundpartie, die das Gesicht durchteilt, und die weniger spitze Kinnbildung. Diese zeigt zunächst Dalila (L. 5), die übrigens ebenso wie ihr Simson auch dem Brautpaare sehr nahe steht. Die Häkchenmusterung ihrer Jacke kennen wir vom Schachspiel wie von der Umarmung; der Brokat des Kissens zeigt noch ein Linienornament. Übrigens ist die Darstellung, die hinten durch eine Backsteinmauer und eine nichtssagende Landschaft abgeschlossen ist, herzlich unbedeutend. Simson, der den Löwen zerreißt (L. 2), ist trotz etwas geringerer Breite wohl das Gegenstück dazu. Der Held, der den Rachen des Tieres nur vorsichtig zu öffnen scheint, und auch der Löwe bedeuten gegenüber der ältesten Fassung (L. 3) einen großen Rückschritt. Ins Männliche übertragen begegnet uns jener Typus der Menschen-Dame und Dalilas noch bei dem Patron der Goldschmiede, dem hl. Eligius (L. 142) und dem Ritter neben dem Mädchen (L. 210, Taf. 41), das den Zügen nach am ehesten seine Schwester sein könnte. Ihre Kopfhaltung und die Haube erinnern auch lebhaft an das Mädchen mit dem österreichischen Wappen (L. 217). Die Tingierung seines Schildes entspricht dem Wappen derer von Werdenstein, aber bei dem gerneartigen Charakter des Stiches und den leeren Schriftrollen halte ich es für wenig wahrscheinlich, daß mit dem fest und schwer dastehenden Geharnischten ein Mitglied dieser Familie gemeint sei. Mit diesen Stichen ist nun auch einer Folge sehr kleiner Heiligendarstellungen, von der uns leider nur sieben Blätter erhalten sind, ihr Platz im Œuvre des Meisters gewiesen. Sie gehören zum Schönsten, was er überhaupt hervorgebracht hat. Die Madonna (L. 64) steht dem zuletzt besprochenen Stiche sehr nahe; der hl. Matthäus (L. 93) und Johannes (L. 92, Taf. 39) werden wohl die einzigen Überreste einer Apostelfolge sein; der naheliegende Vergleich mit der Folge (L. 137) zeigt für den ersteren die gleiche Schrittstellung; dem letzteren hat jene ältere Folge nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen; dagegen zeigt die hl. Veronika (L. 171), die nur in einem arg beschädigten Abdrucke bekannt ist, in dem breiten Oval ihres Gesichtes die engste Verwandtschaft mit dem Mätthias jener Reihe. Das Antlitz Christi ist noch ziemlich das gleiche wie bei dem Passionswappen (L. 188). Am wenigsten befriedigt die hl. Katharina (L. 165, Taf. 39), deren spitzes Profil und unmotivierte Bewegung der Rechten befremden, doch werden wir durch die hl. Barbara (L. 160, Taf. 39) und vor allem die hl. Ursula (L. 170),

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/57

die ein Kenner wie Lehrs für die ſchönſte Darſtellung unſeres Meiſters hält, reichlich entſchädigt. Die Platte der letzteren iſt ſpäter von Meckenem bis zur Unkenntlichkeit aufgeſtochen. Hier möchte ich auch der vom Pfeiffer [1] zuerſt veröffentlichten Geburt Chriſti in Bamberg, die ungefähr die gleichen Maße hat, ihren Platz anweiſen. Die kleine Darſtellung iſt offenſichtlich von Meckenem überarbeitet, aber die charakteriſtiſche Zeichnung des Raſens zeigt, daß es ſich eher um ein Werk aus dem Anfang der Spätzeit, als aus der mittleren Epoche des Meiſters handelt.

Etwas ſchwieriger iſt die Einordnung der 48 auf ſechs Platten ⟨in je zwei Vertikalreihen⟩ verteilten kleinen runden religiöſen Darſtellungen ⟨L. 193–200⟩, Vorlagen für Goldſchmiedegravierungen. Der winzige Maßſtab der Figuren in den nur 30 mm im Durchmeſſer meſſenden Kreiſen erſchwert den Vergleich ſehr ⟨Taf. 39⟩. Die langen dünnen Faltenröhren ⟨Magdalena der Kreuzabnahme, Chriſtus in der Vorhölle, St. Antonius⟩, die Wiedergabe der Bäume ⟨Heimſuchung, Chriſtophorus, Verehrung Gottes durch Engel⟩ und des Raſens ⟨Ölberg⟩, das ovale Geſicht des ſtehenden Matthias, der zurückgeſtrichene Bart des Andreas können nur der Spätzeit angehören; weiſt die ſitzende Madonna ⟨L. 200⟩ doch ſchon manche Ähnlichkeit mit den 1466 datierten Madonnen von Einſiedeln auf. Die Darſtellungsweiſe der Paſſionsſzenen iſt noch die gleiche wie bei der älteren Paſſionsfolge; freilich ſetzen dabei Format und Maßſtab gewiſſe Schranken. Die noch kleineren, 26 mm im Durchmeſſer zählenden, in drei Vertikalreihen geordneten 18 Runde ⟨L. 201⟩ gehören zweifellos derſelben Zeit, die ſich kaum näher beſtimmen laſſen dürfte, an. Aus allen Darſtellungen leuchtet der unerſchöpfliche Reichtum der geſtaltenden Phantaſie des Meiſters, der ſich nie wiederholt, hervor. Unter den acht Apoſtelfolgen z. B., die wir von ſeiner Hand kennen, kehrt keine Figur wieder. Mit dieſen winzigen Darſtellungen gehört auch die kleine Geburt ⟨L. 18, Taf. 39⟩ zuſammen. Die Madonna zeigt dieſelben gedehnten Züge wie auf dem zweiten Runde des Stiches ⟨L. 193⟩. Daß die nicht ſehr bedeutende Darſtellung der Spätzeit angehört, läßt auch die Wiedergabe des Raſens erkennen.

Die nächſte Gruppe, die wir zu beſprechen haben, geht den datierten Stichen von 1466 und 1467 unmittelbar vorher. Noch weniger als bisher ſoll die Aufzählung eine zeitliche Aufeinanderfolge zum Ausdrucke bringen. Zweifellos iſt ein Teil von ihnen gleichzeitig mit einigen Stichen entſtanden, die wir bereits beſprochen haben: dazu gehören z. B. die beiden ſchon kurz erwähnten Darſtellungen aus dem Marienleben. Die Geburt ⟨L. 20⟩ iſt als Darſtellung ziemlich ſchwach; das Kind iſt unglücklich in den ſchmalen Raum zwiſchen Maria und Joſeph gequetſcht; jede Illuſion wird durch die ſinnloſe Perſpektive des Stalles zerſtört. In etwa entſchädigt für die gleichgültige Auffaſſung der Hauptdarſtellung die entzückende Wiedergabe der Szene im Hintergrunde, wie ein Mädchen einer Frau mit einer Laterne beim Überſchreiten eines Feldzaunes behilflich iſt. Die dünnen Röhrenfalten ſind die gleichen wie bei der Verkündigung derſelben Folge

[1] Einzelformſchnitte des XV. Jahrhunderts in der Kgl. Bibliothek Bamberg II, Nr. 25; Lehrs im Jahrbuch der Preußiſchen Kunſtſammlungen 1912, S. 279, wies den Stich zuerſt unſerem Meiſter zu.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/58

⟨L. 9⟩. Bei der Heimſuchung ⟨L. 16, Taf. 32⟩ verdirbt der Soffittenhintergrund mit der ſchräg hinaufgezogenen Stadtmauer die Bildwirkung. Auch die vier aufeinander gelegten dünnen Hände zeigen die alten Fehler. Der Meiſter ſcheint übrigens ſelbſt dieſe empfunden zu haben, da er bei einer ſpäteren Darſtellung der Heimſuchung ⟨L. 15, Taf. 42⟩ ſie augenſcheinlich zu vermeiden trachtet. Indem er den Horizont ſenkt, ein belaubtes Bäumchen nach vorn ſchiebt, die Wiedergabe der Stadt, deren perſpektiviſchen Schwierigkeiten er ſich nicht gewachſen fühlt, auf das Stadttor reduziert, iſt der Hintergrund erheblich verbeſſert; dadurch, daß er die Linke der Madonna auf die Schulter ihrer Baſe legt, löſt er den Händeknoten und erreicht einen engeren Zuſammenſchluß der beiden Figuren. Zahlreiche Übereinſtimmungen in Einzelheiten der Tracht und ſelbſt des Faltenwurfes zeigen den unmittelbaren Zuſammenhang beider Faſſungen. Legt man die ſpätere von ihnen etwa neben die Geburt ⟨L. 20⟩, ſo bietet die Wiedergabe des Bäumchens eine Handhabe zur Datierung. Statt der geſchummerten Laubkronen ſind einzelne ſchmale Blättchen wiedergegeben, die aber bei weitem nicht ſo kraus und geſchwungen ſind wie bei dem 1466 datierten Johannes Bapt. ⟨L. 149⟩. Ein ſehr ähnliches Bäumchen zeigt auch die Darſtellung des Drachentöters Georg ⟨L. 146, Taf. 40⟩. Sie mag früher entſtanden ſein als die Heimſuchung, da ein zweites Bäumchen die ältere Form wie bei der Sebaſtianmarter ⟨L. 155⟩ und dem Georg ⟨L. 145⟩ zeigt; man vergleiche auch den Gewandſaum der Kleodelinde. Die Wiedergabe des Kampfes iſt gegenüber der genannten früheren Darſtellung unvergleichlich beſſer; das Pferd ſprengt wirklich auf den Drachen ein, der durch die Wucht des Anpralls über den Haufen geworfen iſt, der Ritter hat die Lanze mit beiden Händen gefaßt, die Decke des Pferdes, deren ſich blähende Stellung jede Bewegung aufhob, iſt fortgelaſſen. Auch beachte man die gute Wiedergabe des ſchönen Plattenharniſches. Daß die Züge des Ritters durch das geſchloſſene Viſier des Schallers verdeckt ſind, iſt freilich für eine Heiligendarſtellung befremdlich. Bedeutete die ſpätere Darſtellung der Heimſuchung gegenüber der älteren eine Verbeſſerung, ſo läßt ſich das gleiche von der Verkündigung ⟨L. 8⟩ nicht behaupten. Die Stellung der hl. Jungfrau bleibt völlig unklar, ihr Geſicht iſt zu breit und ihre Rechte ſo unſicher gezeichnet, daß man zunächſt an eine Kopie denken möchte. Daß die Leibungen des Fenſters wiederum von der verkehrten Seite verkürzt ſind, alſo denſelben Fehler zeigen wie die früheſte Darſtellung ⟨L. 12⟩, der bei den dazwiſchen liegenden Faſſungen ⟨L. 13 und 11⟩ berichtigt iſt, ſollte man kaum für möglich halten, aber ſelbſt wenn man für L. 11 die Priorität verfechten wollte, ſo kann doch an der weit früheren Entſtehung der Verkündigung ⟨L. 13⟩ kein Zweifel ſein. Der Größe nach könnte das unbedeutende Blatt ein Gegenſtück zur Heimſuchung ⟨L. 15⟩ ſein; hier wie dort die gleiche Vertikalſchraffierung im Tor und in der Tür, die gleiche Behandlung des Faltenwurfes und dazu die Ähnlichkeit der hl. Eliſabeth mit Gabriel. Der Kopf der Madonna erinnert trotz der niedergeſchlagenen Augen ſehr an jene der Verkündigung ⟨L. 9⟩. Der Madonnentyp der Geburt und der beiden Heimſuchungen kehrt auch bei dem Mädchen mit dem Helm und dem Balkenſchild ⟨L. 220, Taf. 38⟩ wieder. Obwohl die Federn des Helmbuſches

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/59

nicht als Pfauenfedern ſtiliſiert ſind, halte ich nicht für ausgeſchloſſen, daß das öſterreichiſche Wappen gemeint iſt. In die gleiche Periode ⟨1464 und 1465⟩ und vielleicht nicht einmal an deren Ende gehört die kulturgeſchichtlich ſehr wichtige Darſtellung des großen Liebesgartens ⟨L. 215⟩, der nichts von dem höfiſchen Geiſte, den die älteren Darſtellungen des Meiſters der Liebesgärten atmen, erkennen läßt. Es geht hier laut und luſtig und nicht eben fein zu. Das Mädchen, das den ihm gebotenen Becher zurückweiſt, iſt der letztgenannten Wappenhalterin, auch der Madonna der Geburt ⟨L. 20⟩ und der Heimſuchung ⟨L. 15⟩ nahe verwandt, zeigt aber weſentlich geſtrecktere Verhältniſſe. Ebenſo wird man in dem zweiten ſitzenden Mädchen unſchwer die Menſchen-Dame des größeren Kartenſpieles wiedererkennen; das dritte ſtehende erinnnert an die hl. Katharina ⟨L. 167⟩, ſo wenig ihr Benehmen dem entſprechen mag. Die einer Karikatur naheſtehenden Züge des verliebten Jünglings mit ſpitzem Geſichtswinkel und langer Himmelfahrtsnaſe ſind von jenem Engel zur Rechten der Madonna ⟨L. 74⟩ herzuleiten. In ähnlicher Situation fanden wir denſelben Jüngling auf dem Stiche L. 209. Den anderen Jüngling vergleiche man mit dem Wappenkönig des größeren Spieles. Die Köpfe des Narren und des Brot und Wein herbeitragenden Dieners wirken trotz einer leiſen Karikierung ſehr lebendig. Das Erfreulichſte in der Darſtellung bietet wohl das Treiben auf der Wieſe vor der Stadt. Die Jäger, die ihre Pferde umhertummeln und die Falken in die Luft werfen, und ihre turnierenden Kameraden ſind glänzende Proben der Fähigkeit unſeres Meiſters, momentane Bewegungen ſicher wiederzugeben. Daß es ihm auch jetzt noch nicht möglich iſt, ein ſo einfaches Ding wie ein rechtwinkliges Gartentor perſpektiviſch richtig darzuſtellen, iſt bereits geſagt worden. Die im Hintergrunde dicht aufeinander geſchobenen langen Grasbüſchel, die an ein Flechtwerk erinnern, ſind ein Charakteriſtikum der Spätzeit.

Mit dieſem großen Liebesgarten iſt einer kleinen Gruppe wichtiger Stiche, die dementſprechend in den Jahren 1464 und 1465 entſtanden ſein dürften, ihr Platz gewieſen. Dazu gehört an erſter Stelle die große Darſtellung der Ausgießung des Hl. Geiſtes ⟨L. 35⟩. Der kniende Apoſtel unten links zeigt etwa die Züge des Simſon ⟨L. 2⟩, der kurzhaarige oben links die des Balthaſar der Anbetung ⟨L. 25⟩; das Profil ihm gegenüber erinnert an den Gabriel der Verkündigung ⟨L. 8⟩, der Kopf darunter zeigt eine wenig ſchmeichelhafte Ähnlichkeit mit dem Narren des Liebesgartens. Die Zirkellöcher der Konſtruktion des zierlichen Maßwerkes ſind unſchwer zu finden. Die vom Schlußſtein herabhängende Ampel begegnete uns ſchon bei der Monſtranz. Der Schlagſchatten des kleinen Baldachins oben links auf der Mauer iſt wohl der erſte, der auf einem Stiche nachweisbar iſt. Die Anordnung der Figuren iſt ſtreng ſchematiſch. Der hl. Michael im Kleide ⟨L. 152⟩ zeigt denſelben Fehler wie die ältere Darſtellung, nämlich die zierliche, faſt kokette Stellung des Engels, der ſeine zu Boden getretenen Gegner nicht einmal anſieht. Ähnlich energielos und theatraliſch iſt auch die ſpäteſte Darſtellung der Kraftleiſtung Simſons ⟨L. 4, Taf. 41⟩. Auch hier ſpreizt der Held den linken Daumen ab, um ſich nicht an den Zähnen des Löwen zu verletzen. Seine gewöhnlichen, eingebildeten

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/60

Züge erinnern an den Gabriel der Verkündigung ⟨L. 9⟩ oder an einen bärtigen Apoſtel des Pfingſtfeſtes ⟨L. 35 links oben⟩. Von den eiförmigen Blättern des Baumes ſind zwei oder drei am Rande umgeſchlagen, ein charakteriſtiſches Merkmal der Spätzeit, das z. B. der älteren Sebaſtianmarter ⟨L. 155⟩ und dem Georg ⟨L. 145⟩ noch fehlt. Die ſpätere Marter des hl. Sebaſtian ⟨L. 156, Taf. 42⟩ zeigt dieſe Einzelheit mehrfach. Der Heilige wie der König mit dem zurückgeſtrichenen Barte haben ähnliche Geſichtszüge, die dem Simſon noch verwandt ſind, obwohl weit edler gebildet. Wie der Heilige ſein Haupt zum Sterben neigt, iſt wirkungsvoll veranſchaulicht, aber die Aktzeichnung iſt dürftig, und ſeine Füße ſtehen einige Schritte von dem Baumſtamm, an den er gefeſſelt iſt, auf dem Boden. Der Begleiter des Königs mit dem Schwerte zeigt noch immer Beziehungen zum Wappen-König. Noch beſſer iſt der zweite, der mit untergeſchlagenen Armen und verächtlichem Ausdruck im Hintergrunde zuſchaut, und die prächtig beobachteten beiden Schergen, die mit Geiſenfuß und Winde ihre Armbruſte ſpannen. In dem dritten Schützen kommt die Luſt des Meiſters am Karikieren, die im Figurenalphabete ihren Höhepunkt erreicht, zum Ausdruck. Die große, durch den unvergleichlich ſchönen Faltenwurf ausgezeichnete Darſtellung der hl. Jungfrau mit dem Buche ⟨L. 63, Taf. 43⟩ gehört, wie der erſte Blick zeigt, in die unmittelbare Nähe des Mädchens des letzten Simſonbildes ⟨L. 4⟩. Ihre Beziehung zu dem Mädchen mit dem Becher im Liebesgarten iſt trotz der hier niedergeſchlagenen Augen unverkennbar. Sie begegnet uns noch einmal als Engel auf der Taufe Chriſti ⟨L. 29, Taf. 44⟩. Der Johannes entſpricht einem Apoſtel unten links des größeren Pfingſtfeſtes, Gott Vater ſeinem Gefährten oben rechts von der Mitte, das Antlitz Chriſti dem kleinen Veronikabilde ⟨L. 171⟩. Nur die Stirn iſt etwas höher. Der Stachelnimbus hat bei allen dreien den Scheibennimbus verdrängt. Die ſpitzen Züge des zärtlichen Burſchen im Liebesgarten finden wir in zwei gleichzeitigen Johannesbildern wieder. Das eine ſtellt den hl. Johannes auf Pathmos ⟨L. 151, Taf. 45⟩ dar; die Figur des Heiligen iſt etwas zuſammengedrückt, was aber bei dem Reichtum der ihn umgebenden Landſchaft weniger zur Geltung kommt. Wie auf einer Muſterkarte finden ſich gerade hier alle die ſpäten Formen der Einzelpflanzen vereinigt. Die Einzelblättchen des Baumes links zeigen noch keine umgeſchlagenen Ränder; der Stich gehört demnach noch in die Nähe des Liebesgartens, an den auch die großen bienenkorbähnlichen Bäume in der Ferne erinnern. Hier findet ſich auch links von den Felſen die ſchönſte Tierzeichnung des Meiſters: das lauſchende Reh, das an Feinheit der Beobachtung den Tieren des Spielkartenmeiſters nicht nachſteht. Die zweite hierher gehörige Darſtellung des hl. Johannes zählt zu einer Folge der Evangeliſten in runder Einfaſſung ⟨L. 84–87, Taf. 46⟩, von denen auch der Matthäus ſehr verwandte Züge aufweiſt. Die beiden anderen ſind ebenfalls uns keine Fremden; der hl. Markus wie der Lukas entſprechen durchaus den betreffenden Blättern der älteren rechteckigen Folge ⟨L. 88–91⟩, letzterer auch dem Balthaſar mehrerer Darſtellungen der Anbetung der Könige. Das Bäumchen neben dem hl. Matthäus zeigt die gleiche Entwicklungsſtufe wie das Simſonblatt. Der Brokat ſeines Kiſſens iſt noch immer durch ein

Linienornament angedeutet. In dem zierlich gelegten Faltenwurfe, der aber den groß-zügigen Schwung mancher älterer Darſtellungen vermiſſen läßt, drängen ſich gewiſſe polygone Bildungen immer mehr hervor. Iſt der Stier des hl. Lukas weſentlich beſſer als früher wiedergegeben, ſo kann man von dem Löwen des Markus mit ſeinem kleinen Kopfe und menſchlich freundlichem Ausdruck das nicht ſagen. Das feine Empfinden, mit dem jede der Figuren in das Rund eingeordnet iſt, iſt bewundernswert.

Wir ſind zu den bezeichneten Stichen des Meiſters vorgedrungen. Es ſind die drei 1466 datierten Madonnen von Einſiedeln, die „Patene" und einige nur mit den Initialen bezeichnete Stiche. Da faſt alle 1467 datierten Stiche auch beide oder wenigſtens einen der Anfangsbuchſtaben aufweiſen, liegt die Verſuchung nahe, die bezeichneten, aber undatierten Arbeiten vor die Datierten zu ſtellen. Sie mögen 1466 oder 1465 entſtanden ſein. Der Markuslöwe ⟨L. 187⟩ iſt mit dem E bezeichnet. Wie der Meiſter dazu kommt, hier nicht etwa das Evangeliſtenſymbol, ſondern unverkennbar das Wappentier Venedigs darzuſtellen, iſt einſtweilen unerklärlich. Das Tier entſpricht jenem des Simſonbildes ⟨L. 4⟩ und hinſichtlich der eher einer Hunde- als einer Katzenpfote gleichenden Vorderpranke noch mehr dem Symbole des Evangeliſten ⟨L. 85⟩. Die Wiedergabe des Meeres durch Strichflocken entſpricht dem Pathmosbilde ⟨L. 151⟩, der Kampf zwiſchen Falke und Reiher dem Liebesgarten. Der Erdboden iſt mit der Punze bearbeitet. Daran reiht ſich eine Folge von fünf Ornamentſtichen ⟨L. 309–313, Taf. 47⟩, von denen der eine ebenfalls mit einem E bezeichnet iſt. Es handelt ſich um Muſterblätter für gotiſche Krabben, deren zierliche Formen erkennen laſſen, daß an ein Edelmetall als Material der Ausführung gedacht iſt. Während das eine Ornament ⟨L. 313, Taf. 47, das früheſte?⟩ ohne eine weitere Zutat der rechtwinkligen Grundform, wie ſie die Monſtranz zeigt, noch ſehr nahe ſteht, iſt das Ornament mit der Diſtel ⟨L. 309⟩, das die Bezeichnung hat, und jenes mit der Blume ⟨L. 310, Taf. 47⟩ ſo frei behandelt, daß eine plaſtiſche Ausführung ſchwierig ſcheint. Bei dem letzten, dem Ornament mit dem Reiher ⟨L. 311⟩ und jenem mit dem wilden Mann ⟨L. 312⟩, iſt der reichen Entwicklung des Blattwerkes zuliebe die rechtwinklige Grundform preisgegeben. Hier bietet auch die Bartform des Mannes einen Anhalt für die aus der Technik allein kaum zu folgernde Datierung. Die Madonna mit dem Apfel ⟨L. 65⟩ iſt zum erſten Male mit beiden Initialen ohne Hinzufügung einer Jahreszahl bezeichnet. Darauf, daß das E gegenſeitig eingeſtochen iſt, darf man kein Gewicht legen, da die gleiche Gedankenloſigkeit auch bei einem 1467 datierten Stiche ⟨L. 154⟩ wiederkehrt. Zum erſten Male zeigt ⟨von der frühen Wappenhalterin L. 223 abgeſehen⟩ der Brokat des Gewandes kein Linienornament mehr, ſondern ein ausgeſprochenes Granatapfelmuſter. Der Kopf der Madonna ſteht dem Mädchen mit dem Bindenſchild ⟨L. 220⟩, den Marien der Heimſuchung ⟨L. 16⟩ und der Geburt ⟨L. 20⟩ wie auch der Madonna ⟨L. 64⟩ überaus nahe. Bei der Schachbrettmuſterung des Steinpflaſters iſt wieder die kleine Punze zu Hilfe genommen. Von den drei Wiedergaben der Madonna von Einſiedeln, die alle 1466 datiert ſind, tragen nur die beiden größeren die Bezeichnung E ⟨eingeſtochen⟩ bzw. e ⟨eingeſchlagen⟩.

Sächs. Landes Bibl.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id481529918/62

Dargeſtellt iſt ſtets die thronende Madonna mit einer Frucht, ſei es, daß ſie dieſe dem Kinde bietet, ſei es, daß jenes damit ſpielt. Zu ihrer Seite ſteht ein Engel mit einer Kerze und der hl. Meinrad. Oben iſt die päpſtliche Tiara mit den gekreuzten Schlüſſeln angebracht. Die Figuren ſelbſt ſind in den drei Faſſungen völlig verſchieden, und ſchon darum kann von einer getreuen Wiedergabe des Gnadenbildes gar keine Rede ſein; auch das Beiwerk wechſelt. Bei der reichſten und größten Darſtellung ⟨L. 81, Taf. 48⟩ ſehen wir in das Innere einer Kapelle, in der Pilger und Pilgerin die Menſa umgeben, auf der die heiligen Perſonen wie lebensgroße Figuren eines Schnitzaltares ſich erheben; oben auf einer Tribüne nehmen die göttlichen Perſonen unter Aſſiſtenz der Engel, der Legende entſprechend, die Weihe des Gotteshauſes vor. Bei der mittleren Darſtellung ⟨L. 72⟩ ſind die Tribüne, der Altar und die Pilger verſchwunden; die Madonna mit ihren Begleitern iſt in die Kapelle hinabgeſtiegen; über ihrem Haupte ſchwebt die hl. Taube; oben in der Luft erſcheinen über Wolken die beiden anderen göttlichen Perſonen, von denen Chriſtus noch den Weihewedel in der Hand führt. Bei der kleinſten Faſſung ⟨L. 68⟩ fehlt die hl. Dreifaltigkeit ganz, das Kind ſitzt auf dem Schoße der Mutter; Engel und Abt haben ihre Plätze vertauſcht. Vielleicht iſt die mittlere Faſſung die früheſte; die Madonna ſteht jener mit dem Apfel beſonders nahe. Auch fehlt hier noch jegliche Brokatmuſterung. Die Frage, ob die Stiche auf Beſtellung gemacht ſeien, iſt oben ſchon geſtreift worden. Von den Steinmetzzeichen der größten Darſtellung kehren nur zwei bei der mittleren wieder, ein anderes der letzteren findet ſich als Schmiedezeichen auf dem Stiche L. 107. Ich halte die Zeichen für belanglos; nur die Tatſache, daß das eine Steinmetzzeichen der größten Darſtellung ⟨das mittlere auf der linken Seite⟩ ſich mit der Hausmarke Meckenems deckt, iſt mit Rückſicht darauf, daß dieſer Stecher vermutlich ſchon damals in der Werkſtatt des Meiſters E. S. arbeitete und daß ſich auf allen Abdrücken unten in der Mitte ein kleines M eingekratzt findet ⟨was Lehrs entdeckte⟩, vielleicht nicht ganz zufällig. Der letzte 1466 datierte, aber unbezeichnete Stich iſt die Darſtellung des hl. Johannes Bapt. in der Wüſte, umgeben von den Evangeliſtenſymbolen und den Kirchenvätern ⟨L. 149, Taf. 49⟩. Man hat ſich gewöhnt, darin eine Vorlage für die Gravierung einer Patene, wie ſolche im Mittelalter vorkommen, zu ſehen. Ausgeſchloſſen wäre das nicht, aber, bei dem Fehlen jedes Hinweiſes auf die Euchariſtie, ſicher nicht wahrſcheinlich. Eher dürfte es als Vorlage ſchlechthin aufzufaſſen ſein, ohne die Abſicht, in dieſer Geſamtheit irgendwo kopiert zu werden, wie denn auch tatſächlich ſtets nur Einzelheiten nachgebildet worden ſind. Die Anordnung der neun Kreiſe iſt ſehr einfach und doch ausgezeichnet durchgeführt; ſelbſt die Einordnung der Innenarchitekturen iſt geſchickt gelöſt. Der Reichtum des von Vögeln und Blumen belebten, die Zwickel ausfüllenden Rankenornamentes macht den Stich zu einem der Hauptwerke des Meiſters. Daß der den hl. Ambroſius umgebende kreisförmige Aſt nur konturiert iſt, ſcheint mir weniger ein Anzeichen für die Nichtvollendung der Platte, als eine Flüchtigkeit des Stechers zu ſein, wie man ſie oft bei ihm findet. Die Stellung des hl. Täufers Johannes entſpricht ungefähr jener des Evangeliſten auf dem Pathmosbilde ⟨L. 151⟩. Man beachte,

wie die Blättchen des Baumes in der Mitte kraus durcheinander laufen, und wie fast alle an den Enden oder Seiten umgeschlagen sind. Das Kissen des Augustinus zeigt noch das Linienornament. Neben der kleineren Kreispunze, mit der besonders die Früchte des Ornaments behandelt sind, findet sich zum ersten Male eine dritte blumenförmige Punze zu den Trennungspunkten in den Spruchbändern verwendet. Die beiden sinnlosen Striche zu beiden Seiten der Jahreszahl, die auf den späteren Drucken sich finden, rühren, wenn auch keine sonstigen Veränderungen sich finden, wohl eher von Meckenem als vom Meister selbst her.

Ich lasse einige undatierte Stiche folgen, die den 1466 datierten in bestimmten Beziehungen am nächsten verwandt sind, ohne daß ich damit behaupten wollte, sie seien alle im selben Jahre entstanden. Der hl. Eligius im Pluviale ⟨L. 141⟩, dessen Platte später von Meckenem aufgestochen wurde, entspricht etwa dem Heiland der großen Madonna von Einsiedeln. Die Technik vermeidet alle Kreuzlagen. Den Maßen nach gehört zu derselben Heiligenfolge der hl. Hubertus ⟨L. 147⟩, das erste Blatt, das in dem frühen Abdruck der Sammlung Rothschild die Anwendung der Kaltnadel neben dem Stichel erkennen läßt, und der hl. Bernhardin von Siena ⟨L. 139⟩, in dem das authentische Bildnis des Heiligen, das wir in dem Stiche des Meisters des Bileam kennen lernten, noch leise anklingt, ohne daß eine Abhängigkeit vorliegt. Die gleichen Züge zeigt auch eine größere Darstellung der Stigmatisation des hl. Franz ⟨L. 143, Taf. 50⟩; der Gefährte Leo könnte ein Bruder des Evangelisten Matthaeus ⟨L. 84⟩ sein. Der Stich vereinigt ziemlich alle Baumformen der Spätzeit. Für die Tannen vergleiche man den Georg ⟨L. 145⟩, für die Bäumchen links die Heimsuchung ⟨L. 15⟩ und den Georg ⟨L. 146⟩, für die geschummerten Laubkronen die Geburt ⟨L. 20⟩. Die Wiedergabe des Baumes rechts ist eine charakteristische Neubildung der letzten Jahre: gegenüber den zuletzt besprochenen Stichen ⟨L. 4, 84 oder 156⟩ ist jetzt ein jedes Blatt des Baumes am Rande oder an der Spitze umgeschlagen, so daß von der Kehrseite ein haken- oder mondsichelähnliches Stück sichtbar wird, wie es bei dem Johannes Baptista ⟨L. 149⟩ in analoger Weise zu beobachten ist. In größerem Maßstabe und noch konsequenter durchgeführt zeigt sich diese Eigentümlichkeit bei der Marter der hl. Barbara ⟨L. 163, Taf. 50⟩. Eine gewisse Ähnlichkeit der Heiligen mit dem Mädchen im Vordergrunde des Liebesgartens ist trotz des steileren Gesichtswinkels nicht ganz verschwunden. Der Brokat entspricht ungefähr dem der Rücklehne des hl. Gregor auf der „Patene". Übrigens ist die Gesichtsbildung des Heiden, der diesmal wirklich zuhaut, so gestreckt, daß die Entstehung des Blattes in das Jahr 1467 fallen könnte. Von dem Täufer der „Patene" und dem Vater der hl. Barbara ist eine Einzeldarstellung des hl. Johannes Baptista ⟨L. 148⟩ nicht zu trennen, die ihren Maßen nach zu den erwähnten Bernhardin, Hubertus, Eligius, vielleicht auch zur Madonna mit dem Apfel ⟨L. 65⟩, gehört. Die Gewandbehandlung zeigt hier bereits besonders auffällig die sehr langen Schraffierungen der Spätzeit. Auch diese Platte ist von Meckenem retuschiert worden. Der häßliche, ovale weibliche Gesichtstypus, den wir schon bei der Wappenhalterin ⟨L. 221⟩ kennengelernt haben und der auch kaum

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/64

verändert bei dem 1467 datierten Michael ſich findet, kehrt in dieſer Gruppe mehrfach wieder. Zunächſt bei der thronenden Madonna mit zwei Engeln ⟨L. 82, Taf. 51⟩, einem Stiche, der gewiß zu den ſchönſten Arbeiten des Meiſters gezählt werden dürfte, wenn nicht eben das Geſicht der Madonna alles verdürbe. Was mich beſtimmt, ihm ſchon hier ſeinen Platz anzuweiſen, iſt die auffällige Übereinſtimmung in der Bewegung mit der größten Madonna von Einſiedeln; nur neigt das Kind ſein Köpfchen auf die linke Schulter, und Maria hält ein Szepter ſtatt der Lilie. Es fehlt nur der hl. Meinrad, ſonſt dürfte man auch dieſen Stich zu den Einſiedelnmadonnen zählen. Die hl. Barbara ⟨L. 164, Taf. 52⟩ gleicht dieſer Madonna aufs Haar. Auf die Bedeutung der Bezeichnung für die Forſchung nach der Perſon des Meiſters E. S. iſt bereits oben hingewieſen worden. Die Jahreszahl 1461, die ſich erſt im zweiten Zuſtande unten am Sockel des Turmes hinzugefügt findet, iſt von Lehrs bisher als apokryph verworfen worden, eine Anſicht, der ich durchaus zuſtimmen muß. Wäre die frühere Lesart 1465 zutreffend, ſo würde ich kein Bedenken tragen, die Entſtehung des Stiches in dieſes Jahr zu ſetzen, aber die ebenfalls nachträgliche Datierung eines zweiten Stiches, der Madonna mit der Roſe ⟨L. 78⟩, muß beſtimmt 1461 geleſen werden, und beide werden nicht voneinander zu trennen ſein. Einen glaublichen Grund für das nachträgliche Hinzufügen einer falſchen Jahreszahl anzugeben, iſt ſchwer, aber es wird wohl auch hier nichts anderes übrigbleiben, als wiederum Meckenem, der doch nachweislich falſche Bezeichnungen auf andere Platten des Meiſters E. S. geſetzt hat, dafür verantwortlich zu machen, denn bei beiden Stichen iſt es meines Ermeſſens durch die charakteriſtiſche Formenſprache der ſpäteſten Zeit abſolut ausgeſchloſſen, die Entſtehung in das Jahr 1461, das heißt alſo zwei Jahre vor das größere Kartenſpiel hinaufzudatieren. Man vergleiche einmal den Faltenwurf oder die langen Schraffen der Technik mit der Folge der ſtehenden Apoſtel, die wenigſtens annähernd ſo zu datieren ſein mag. Zudem iſt es doch auch an ſich ſehr unwahrſcheinlich, daß ein Stecher, deſſen datierte Blätter aus den Jahren 1466 und 1467 ſtammen, ſchon fünf Jahre früher, 1461, zweimal eine Ausnahme in der Wahrung ſeines Inkognitos gemacht habe und den einen Stich in einer Vollſtändigkeit, der wir unter den ſpäteſten Arbeiten nichts an die Seite zu ſtellen haben, mit beiden Initialen und einem bisher ungedeuteten Zuſatz, den anderen nur mit einer Jahreszahl, wie ſpäter nur die kleinſte Madonna von Einſiedeln und die „Patene", bezeichnet habe. Daß der in Frage ſtehende weibliche Typus nur der Spätzeit entſtammen kann, zeigt auch die Darſtellung Dalilas und Simſons ⟨L. 6, Taf. 53⟩, denn wie der Brokat des Kiſſens noch das Linienornament der „Patene" zeigt, gehört auch das Bäumchen in die unmittelbare Nähe desſelben Stiches oder des Franziskus. Das Jeſuskind mit dem Neujahrswunſche ⟨L. 50, Taf. 53⟩ dürfte zum Jahreswechſel 1466 oder noch eher 1467 entſtanden ſein. Man vergleiche ſein freundliches, volles Geſicht bzw. ſeine Stellung mit dem Kinde der thronenden Madonna ⟨L. 82⟩ oder der größten Madonna von Einſiedeln. Die herzförmige Naſenſpitze hat es von ſeiner thronenden Mutter. Hier mag denn auch die kleine ſpäteſte Darſtellung der Geburt ⟨L. 19, Taf. 42⟩ eingeſchoben

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/65

werden, die den Maßen nach ein Gegenſtück zu der oben beſprochenen Heimſuchung ⟨L. 15⟩ und Verkündigung ⟨L. 8⟩ ſein wird. Zur Andeutung der Nachtzeit iſt auch hier die Luft wie bei dem Chriſtophorus mit einigen Horizontalſtrichen belebt. Ein Engel, der der Madonna außerordentlich ähnlich ſieht, findet ſich oben auf der Tribüne der größten Madonna von Einſiedeln, links von Chriſtus. Die Darſtellung iſt weſentlich erfreulicher als die letzte Faſſung ⟨L. 20⟩.

Einen anderen Frauentypus, bei dem der Kopf ein wenig mehr zur Seite gedreht erſcheint, haben wir bereits in der hl. Jungfrau mit dem Buche ⟨L. 63⟩ kennengelernt. Er kehrt nur wenig verändert bei zwei 1467 datierten Stichen wieder, findet ſich aber auch bei zwei undatierten Heiligendarſtellungen, die hierher gehören. Die Madonna mit der Roſe ⟨L. 78, Taf. 54⟩, über deren apokryphe Datierung ſchon das Nötige geſagt iſt, zeigt im Vergleich zu der Jungfrau mit dem Buche eine ſchmälere, gerade Naſe und kleinere Augen; ſie bildet das Mittelglied zwiſchen jener und der hl. Jungfrau im Zimmer von 1467, und auch aus dieſem Grunde iſt es unmöglich, die Entſtehung des Stiches 1461 anzuſetzen. Vielleicht darf man aus dem Umſtande, daß ſich das Kind nicht recht in den Arm ſeiner Mutter hineinſchmiegt, auf die Benutzung einer Modellſtudie ſchließen. Anderſeits iſt nicht zu begreifen, warum der Meiſter die Roſe vor den Fingern der Madonna ſchweben läßt. Dieſe Eigentümlichkeit kehrt mehrfach wieder, bei der Dalila ⟨L. 4⟩, der Madonna ⟨L. 64 und 65⟩. Die Quaderung der Fenſterwand und die Verkürzung des Quaderbelages im Vorhofe zeigen, daß der Stecher noch immer mit der Perſpektive auf Kriegsfuß ſteht. Bei der hl. Veronika zwiſchen zwei Engeln ⟨L. 174, Taf. 55⟩ iſt die Kopfform noch etwas ſchmäler; die Proportionen des Geſichtes erſcheinen daher noch geſtreckter und entſprechen denen der 1467 datierten Arbeiten. Der Engel links erinnert an die Eliſabeth der Heimſuchung ⟨L. 15⟩ oder den Johannes auf Pathmos ⟨L. 151⟩; mit dem anderen vergleiche man den an ſeinen Hut greifenden Pilger der größten Madonna von Einſiedeln. Das noch immer übergroß gebildete Antlitz Chriſti entſpricht durchaus jenem der Veronika ⟨L. 172⟩ und dem der Taufe ⟨L. 29⟩. Der Mangel einer Schattenangabe entlang dem Naſenrücken iſt hier beſonders auffallend. Die Phyſiognomie erhält hierdurch und auch durch die klaren, kleinen Augen eine unangenehme Ähnlichkeit mit gewiſſen Affenarten. Der hl. Veronika entſpricht auch zuletzt noch die tiburtiniſche Sibylle ⟨L. 191, Taf. 56⟩. Die Darſtellung führt uns wieder in das Zimmer der Verkündigung, wobei das Gewölbe der Faſſung L. 13, das Mauerwerk des Fenſters, die rechtwinklige Tür, die rundbogige Umrahmung mit den Eckſäulen jener L. 11 entlehnt ſind. Daß es noch immer nicht ohne perſpektiviſche Fehler abgeht, zeigen die Wiedergabe des Wandbrettes und der von unten geſehenen Blumentöpfe auf der Mauer draußen: der gleiche Fehler wie bei den Jugendarbeiten, der Barbara ⟨L. 162⟩ und der Madonna mit dem badenden Kinde ⟨L. 77⟩.

Damit ſind die vor 1467 entſtandenen Stiche aufgezählt. Bei den letzten Arbeiten des Meiſters möchte ich datierte und undatierte Arbeiten nicht mehr voneinander trennen. Bei dem hl. Michael ⟨L. 154, Taf. 57⟩ fällt der Kaltnadel kaum weniger Arbeit zu

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/66

als dem Stichel. Daß das Antlitz des Heiligen mit der thronenden Madonna, der Barbara ⟨L. 164⟩ und Dalila ⟨L. 6⟩ auf das engste zusammengehört, bedarf kaum eines Hinweises. Wie bei allen Michaelbildern ist auch hier von einem Kampfe wenig zu spüren; der Heilige sieht gleichgültig ins Leere und führt einen eleganten Lufthieb, und der wundervolle, sich bauschende Faltenwurf seines Brokatmantels entspricht schlecht der ruhigen Stellung seines Körpers, dessen schlanke Schönheit in dem knappen Lendner und Harnisch zur vollen Geltung kommt. Diesen fließenden Linien zuliebe hat die Kniekachel eine Form erhalten, die an keinem Originalharnisch nachzuweisen sein wird. Die Teufel sind trotz aller bizarren Formen nicht viel wert; merkwürdig ist der mit einer Fratze verzierte Harnisch des einen. Von beiden Punzen ist bei der Verzierung der Gewandsäume ausgiebiger Gebrauch gemacht. Eine Quelle ungetrübten Genusses, ein Meisterwerk von einer Einheitlichkeit der Empfindung und einer Formenschönheit, wie man ihr im XV. Jahrhundert nicht oft begegnet, ist die Madonna mit acht Engeln ⟨L. 76, Taf. 58⟩, ebenfalls 1467 datiert. Ich wüßte wenigstens aus jener Zeit kein zweites Jesuskind zu nennen, das so schlank und so stolz auf dem Schoß der Mutter stände und so selbstbewußt ihr Szepter erfaßt, noch so ganz ein Kind und doch schon jeder Zoll der Heiland. Angesichts dieser Madonna, deren Züge jene der Madonna mit der Rose sind, dieser lebendig und doch andachtsvoll sich umherdrängenden Engel, der beiden an italienische Kunst gemahnenden Putten oben fragt man sich unwillkürlich, wie denn zwischen diesen zum Teil erschreckend herben und unerfreulichen Arbeiten des letzten Jahres, die oft Schemen ähnlicher sehen als Menschen, diese schöne, innige Darstellung entstehen konnte. Sehr nahe steht ihr die Madonna mit dem Vogel ⟨L. 70, Taf. 58⟩, der Weißstisch, dessen technische Seite unten in anderem Zusammenhange erörtert werden soll. Die Stellung des Kindes ist verwandt, auch die breite umgeschlagene Mantelpartie kehrt wieder. Das Oval der Madonna dürfte etwa dem hl. Michael entsprechen. Auch hier schwebt über ihrem Haupte eine Krone und ein Baldachin. Das Jesuskind im Herzen mit den auf vier Ornamentblumen verteilten Engeln mit den Passionswerkzeugen ⟨L. 51, Taf. 55⟩ hat uns hinsichtlich seiner mundartlichen Legende schon oben beschäftigt. Die Ornamentblumen wie das Spruchband zeigen wieder die Arbeit beider Punzen; das Jesuskind entspricht jenem des Neujahrswunsches ⟨L. 50⟩; von den Engeln erinnert jener mit der Rute und Geißel am lebhaftesten an den Knaben der Madonna ⟨L. 76⟩. Charakteristisch sind die krausen, fest eingestochenen runden Löckchen. Wir finden sie z. B. auf der 1467 datierten Marter des hl. Sebastian ⟨L. 158, Taf. 59⟩ wieder. Seine Schrittstellung entspricht im allgemeinen der älteren Fassung ⟨L. 155⟩, wobei ein wirklich bedeutender Fortschritt in der Aktzeichnung kaum festzustellen ist; auch steht der Heilige immer noch weit vom Baume. Ausgezeichnet ist die Figur des seine Armbrust spannenden Schergen, der an den Diener im Liebesgarten erinnert. Der hl. Johannes auf Pathmos ⟨L. 150, Taf. 59⟩, der ihm sehr ähnlich sieht, dürfte den Maßen nach das Gegenstück sein. Seine Stellung entspricht ungefähr gegenseitig dem hl. Lukas ⟨L. 86⟩. Im Faltenwurfe macht sich in dem schärferen Absetzen der Faltenrücken gegen die Flächen und

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/67

den gleichsam ausgehöhlten Faltentiefen bereits ein charakteristisches Merkmal der spätesten Arbeiten bemerkbar. Der Hintergrund leidet beinahe unter der Fülle der Einzelheiten; der Christophorus in der Ferne kommt auch sonst in gleichzeitigen Darstellungen vor. Ähnliche tellerförmige Blättchen wie die Wasserpflanze links beobachteten wir schon an der Ornamentranke des Stiches L. 51. Die Kleeblätter am Waldsaume sind ohne Analogien. Die Züge der Madonna mit den acht Engeln begegnen uns noch einmal, ins Männliche übertragen und durch den größeren Maßstab beeinträchtigt, bei der Halbfigur des Heilandes (L. 56, Taf. 60) mit der seltsamen Inschrift: sanctus salffidor. Bei dem zweiten Plattenzustande sind die Augenwimpern hinzugefügt, meines Wissens die einzige Retusche im Œuvre des Meisters E. S., die von ihm selbst vorgenommen sein dürfte. Der Kopf mit den weit aufgerissenen Augen wirkt unangenehm hölzern und ist durch die übertriebene Anwendung der Kaltnadel nicht besser geworden. Auch die langfingerige Rechte ist arg verzeichnet; zudem hat der Stecher versäumt, sich über die Proportionen des unter dem Faltenwurfe des Mantels verborgenen rechten Armes Rechenschaft abzulegen. Noch ärger entstellt tritt uns das hl. Antlitz auf dem von SS. Peter und Paul gehaltenen Schweißtuche Christi (L. 190, Taf. 61) entgegen In den Grundlinien entspricht es dem Veronikabilde (L. 174), aber durch die Stirnfalten, die noch gedehnteren Verhältnisse und die schwarze Kaltnadelarbeit wird es beinahe zur Karikatur. Auch die Apostelfürsten sind unerfreuliche, etwas bäuerische Gestalten mit mürrischen Zügen; Petrus erinnert an den Diener im Liebesgarten, Paulus an den Kaiser Augustus der späteren Sibyllendarstellung (L. 191). Die Hausmarke an der Stufe findet sich unter den Steinmetzzeichen der Einsiedelnmadonnen nicht. Der Formensprache dieser Apostel steht jene des Figurenalphabetes (L. 283–305, Taf. 62) am nächsten. Es sind ziemlich große Musterblätter eines Minuskelalphabetes, das, wie z. B. auch die Signaturen der gleichzeitigen Drucke, 23 Buchstaben zählt. Die Idee, aus Figuren aller Art, aus Menschen, Tieren und Gegenständen solche Buchstaben zusammenzusetzen, war nichts Neues; J. Springer hat eine Reihe älterer oder gleichzeitiger ähnlicher Schöpfungen nachgewiesen, die in analoger Weise aufgebaut sind. Es ist amüsant, zusammenzustellen, was für buntes Zeug der Meister E. S. für seine Minuskeln verwertet: ich zähle vier Heilige (den Johannes Bapt., Christophorus mit dem Jesusknaben, Georg mit der Prinzessin und die hl. Margaretha), 2 Engel, 16 Männer und weitere 3 Reiter, 4 Gaukler, 2 Narren, 7 Mönche, 3 Waldmenschen, 2 Nonnen, ein nacktes und ein bekleidetes Mädchen; aus dem Tierreiche finden sich 4 Affen, 3 größere Raubtiere, 2 Katzen, 5 Löwen, 15 Hunde, 2 Hirsche, eine Hindin, 2 Eichhörnchen, 14 Drachen und drachenähnliche Echsen, 20 Vögel; zuletzt noch Felsen, Kapellen, Wasser, ja bei dem t sogar der ungarische Drachenorden. Ein gedanklicher Zusammenhang liegt fast nirgendwo vor; überall finden sich willkürlich einige Vögel da ein, wo die Ecken der Buchstaben zu „stellen" sind. Die groteske Phantastik dieser Gebäude, die in der Art ihrer Mittel nicht wählerisch ist, wurde in jener Zeit, in der solche Figurenalphabete nichts Ungewöhnliches waren, gewiß mit anderen Augen angesehen als heute. Fast alles ist da ins Übertriebene, Lächerliche oder

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/68

Derbſinnliche verdreht, eine burleske, in den tollſten Karikaturen ſich gefallende und manchmal recht wüſte Laune hat hier ihr Spiel getrieben, und wir werden uns wohl mit dem Gedanken vertraut machen müſſen, daß mitten zwiſchen den mühevoll gearbeiteten, ſchönen geſchloſſenen Bildern des Meiſters uns hier eine Folge von Muſtervorlagen entgegentritt, die keine höheren künſtleriſchen Anſprüche erhebt als etwa unſere heutigen Witzblätter. Darin ſehe ich die Erklärung, warum die Formenſprache dieſes Alphabetes ſo ſehr aus dem übrigen Œuvre des Meiſters herausfällt, warum hier alles grob und verzerrt erſcheint, und warum die Buchſtaben ſo ſchlecht mit den übrigen Stichen des Meiſters in Vergleich zu ziehen ſind. Analogien zu dem Mädchenkopf im m und zu den Proportionen der kämpfenden Ritter im q ſind z. B. kaum beizubringen. Der Stich, der aus den Werken der Spätzeit die Brücke zum Figurenalphabete ſchlägt, iſt die genannte Darſtellung der Apoſtelfürſten mit dem Schweißtuche. Man vergleiche mit dem Paulus die ſitzenden Männer des a, e oder f, mit dem Petrus den Zitherſpieler des r, den Narren des m, den Mann rechts auf dem b oder den Mönch mit der Brille des n. Der Johannes Bapt. erinnert an den Gott Vater der ſpäten Taufdarſtellung, die hl. Margaretha des c an ein noch zu erwähnendes Bild der hl. Katharina. Schon aus dieſen Vergleichen ergibt ſich eine ſpäte Datierung, 1467, die durch die Anwendung der Blumenpunze bei dem m, p, t und e (die kleinere Kreispunze iſt faſt bei jedem Blatte verwendet) und des Granatapfelbrokates bei dem e und durch die Formen der Kinderköpfe auf dem d und p beſtätigt wird. Die zahlreichen Schwierigkeiten, die einzelne Verwendungen ähnlicher, mit dem Figurenalphabete offenbar in einem Zuſammenhange ſtehender Zierbuchſtaben der älteren Zeit hinſichtlich einer zeitlichen Beſtimmung machten, hat Betty Kurth [1] durch den Nachweis aus dem Wege geräumt, daß der Meiſter E. S. bei ſeinen Minuskeln zum Teil ältere Vorlagen benutzt hat, die vermutlich auf einen deutſchen, von franzöſiſchen Vorbildern beeinflußten Meiſter vom Ende des XIV. Jahrhunderts zurückgehen, deſſen Schöpfung uns durch eine den zwanziger Jahren des XV. Jahrhunderts angehörige Kopie in einem Skizzenbuche der Bibliotheca civica zu Bergamo ziemlich getreu überliefert zu ſein ſcheint. Der Zuſammenhang iſt bei einzelnen Buchſtaben ſehr eng, obwohl mir nirgendwo die Bezeichnung einer ſklaviſchen Kopie am Platze zu ſein ſcheint, andere Buchſtaben ſind frei umgeſtaltet, andere in entſprechender Weiſe durchaus ſelbſtändig neugeſchaffen, darunter bedauerlicherweiſe gerade jene, deren alternde Sinnlichkeit, die ſich dem Perverſen nähert, uns abſtößt. Gerade der Vergleich mit den älteren Vorbildern legt von der Schaffenskraft und dem Phantaſiereichtum des Meiſters das glänzendſte Zeugnis ab.

Die mit den Initialen, der Jahreszahl und zwei Wappen bezeichnete betende hl. Jungfrau im Zimmer (L. 61, Taf. 63) zeigt uns noch einmal die Kunſt des Meiſters auf einer Höhe, die der Darſtellung der Madonna mit den acht Engeln ſehr nahe kommt. Die ſchlanke Geſtalt in dem traulichen Raume, der mit allen ſeinen Einzelheiten unter

[1] Ein gotiſches Figurenalphabet aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts und der Meiſter E. S., Mitteilungen der Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt (1912), S. 45 ff.

Wahrung einer einheitlichen Lichtquelle ſo liebevoll ausgeführt iſt, gehört zu den erfreulichſten Leiſtungen unſeres Stechers. Ihre ernſten, aber nicht mürriſchen Geſichtszüge ſtehen der hl. Veronika am nächſten. Wie ein koſtbarer Mantel fällt die Fülle ihrer Locken von ihrem Haupte und verdeckt zum Teil die Verzeichnungen des rechten Armes und das Vortreten der Hüfte. Selbſt die Perſpektive iſt bis auf die ſchwierige Verſchneidung des Kapellengewölbes wohl gelungen. Die ſchmalen Faltenrücken entſprechen annähernd gegenſeitig einem Faltenwurfmotive der hl. Barbara ⟨L. 164⟩. Wie bei faſt allen Stichen der Spätzeit iſt auch hier die kleine Kreispunze tätig geweſen. Die Darſtellungen der hl. Jungfrau in Halbfigur ⟨L. 60, Taf. 60⟩, ebenfalls datiert, iſt nahe mit ihr verwandt, aber das größere Format läßt hier die Fehler der Zeichnung noch mehr hervortreten. Das gilt beſonders von den allzu langen knochenloſen Händen und den abſtoßend häßlichen Augen, deren unnatürliche Wiedergabe man der Spätzeit des Stechers nicht zutrauen ſollte. Sobald der kleinere Maßſtab der Figuren wieder einſetzt, wie bei dem Mädchen neben dem Ritter mit dem Balkenſchild ⟨L. 212, Taf. 62⟩, verſchwinden auch dieſe Fehler; die Züge entſprechen der Jungfrau im Zimmer, nur iſt die Naſenſpitze ein wenig mehr betont; auch der Ritter zeigt dieſelbe Geſichtsbildung. Sein feſtes, wuchtiges Stehen auf den geſpreizten Beinen ſticht günſtig gegen das leidige Tänzeln der bisherigen Rittergeſtalten und der Michaeldarſtellungen ab. Der Faltenwurf des Mädchens zeigt die charakteriſtiſche Umwandlung der Spätzeit beſonders deutlich. Gegenüber dem freundlichen Ernſte, der über der Darſtellung ruht, wirkt die hl. Katharina ⟨L. 168, Taf. 64⟩ abſtoßend und mürriſch. Ihre ſehr gedehnten, alten Züge gleichen mehr dem Ritter als dem Mädchen, zumal auch die Augen ähnlich verzeichnet ſind wie bei der Madonna in Halbfigur. An die Jungfrau im Zimmer erinnert die ſtarre Lockenfülle und der Faltenwurf, der häßliche, zu ihren Füßen ſich windende Heide an den hl. Paulus. Das Schmiedezeichen der Klinge ſoll den Paſſauer Wolf darſtellen, woraus ſich übrigens für die Lokaliſierung des Stechers nichts ergibt. Das Gegenſtück iſt der hl. Sebaſtian ⟨L. 159, Taf. 64⟩. Die hier noch geſteigerte Dehnung der Geſichtsproportionen macht den Kopf faſt zur Karikatur, und die Unſicherheit in der Wiedergabe der Hände, die bei dem Ritter mit dem Bindenſchilde ⟨L. 212⟩ auffiel, wirkt beſonders ſtörend. Der umgeſchlagene Winkel ſeines Mantels erinnert an die Madonnen L. 70 und 76. Die unleugbaren Vorzüge des Blattes liegen in der Technik. Das Mädchen mit dem Helm und dem geſpaltenen Wappenſchilde ⟨L. 224⟩ ſteht in ihren Geſichtszügen der Jungfrau in Halbfigur am nächſten, und entſpricht in der Behandlung des Faltenwurfes durchaus dem Mädchen neben dem Ritter ⟨L. 212⟩. Von der Anmut dieſer Schönen iſt nichts mehr zu ſpüren; die herbe, grobknochige Geſtalt mit verkrüppelter Bruſtpartie, überbreiten Hüften und Affenarmen iſt gründlich mißraten, und obendrein iſt die Verbindung der Schleppe mit den Falten ihres Rockes gerade durch den Schild verdeckt. Das Wappen iſt jenes der Familie von Bettwingen, auf die allein der geſpaltene Schild und das Helmkleinod m. W. zutrifft. Man beachte die feine Linie, die auch den Rumpf der Helmzier ſpaltet.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/70

Was mich beſtimmt, in den zehn noch erübrigenden Stichen die letzten Arbeiten unſeres Meiſters zu ſehen, iſt eine beſtimmte Wandlung in der Technik, die unten im Zuſammenhange ausführlicher beſprochen werden ſoll. Es ſind die außerordentlich derben, kurzen Linien, die jetzt überall, außer in den Fleiſchpartien, die bisherigen feinen Lagen verdrängen. Sie zeigen ſich zum erſten Male noch ſchüchtern und wie verſuchsweiſe auf zwei Blättern der Apoſtelfolge zu Zweien unter gotiſchen Portalen (L. 94–99, Taf. 65), und zwar auf dem erſten Blatte an der Außenſeite des Mantels des hl. Petrus unter ſeinem linken Arme. Die Technik der übrigen Blätter der Folge und auch ihre Formenſprache entſpricht durchaus den ſonſtigen datierten Arbeiten des Jahres 1467, etwa der hl. Jungfrau im Zimmer. Wie die kleinen Blättchen der älteren Heiligenfolge zählen auch dieſe Miniaturmeiſterwerke zu dem Schönſten, was wir vom Meiſter E. S. kennen. Beſonders erſtaunlich erſcheint mir die Sicherheit, mit der bei den drei je zweimal ſich wiederholenden Portalen und Baldachinen der Stichel die wechſelnden Bogenlinien gezogen hat, und der unerſchöpfliche, ſich nie wiederholende Reichtum der Gewandmotive. Die Köpfe der Apoſtel laſſen ſich am beſten mit jenen der „Patene" vergleichen. Das dritte Blatt der Folge iſt mit der Jahreszahl und einem eingeſtochenen e bezeichnet; derſelbe Buchſtabe auf dem letzten Blatte ſcheint wieder eingeſchlagen zu ſein. Energiſcher durchgeführt begegnet uns derſelbe techniſche Verſuch bei zwei, natürlich unbezeichneten, freien Darſtellungen, die derartig laſziv ſind, daß es ſehr zu verwundern iſt, daß die erſte in zwei Exemplaren auf uns gekommen iſt. Das nackte Mädchen (L. 213), das einem Narren einen Spiegel vorhält, iſt zweifellos die frühere Arbeit: ihr Leib iſt noch mit den älteren zarten Strichlagen ſchattiert; das Mädchen mit dem Narren und dem leeren Wappenſchilde (L. 225) zeigt bereits an den Füßen die derben Striche. Die grobknochige Figur der Wappenhalterin (L. 224) kehrt hier wieder; das ovale Geſicht der beiden Mädchen entſpricht dem Typus des Michael oder der thronenden Madonna. Sehr charakteriſtiſch ſind die wenigen auf den felſigen Boden verteilten dicken Blattpflanzen. Beide Darſtellungen ſind wohl die widerwärtigſten Obſzönitäten, die uns, ſei es in Originalen oder in den Kopien Meckenems, von derſelben Meiſterhand, der wir ſo holde Madonnenbilder verdanken, erhalten ſind. Zum Glück brauchen wir nicht mit ihrer Betrachtung vom Meiſter Abſchied zu nehmen. Noch ſpäter entſtanden iſt der von vorn geſehene ſegnende Heiland in Halbfigur (L. 57, Taf. 61), bei dem alles bis auf die Schattierung des Geſichtes, des Weltapfels und kleiner Partien der umrahmenden Hohlkehle mit jener derben, tieffurchenden Stichelführung wiedergegeben iſt. Auch hier, wie bei dem Veronikabilde (L. 190), hat der Meiſter kein Ende darin zu finden gewußt, die Modellierung des Antlitzes immer von neuem mit der Kaltnadel zu übergehen; die Folge war, daß die durch den größeren Maßſtab wiederum bis zur Karikatur entſtellten, unnatürlich geſtreckten Züge völlig ſchwarz erſcheinen. Weit mehr als dieſer ſtarre Chriſtuskopf befriedigt die Madonna im Fenſter (L. 73, Taf. 65), von der ſich ein nicht gerade früher, aber ſehr gefällig kolorierter Abdruck erhalten hat. Er zeigt, welche eigenartige künſtleriſche Wirkung der Meiſter durch den Gegenſatz der zarten

Kaltnadelarbeit in den Fleiſchpartien und der kräftigen Stichelführung in der Wiedergabe der Gewänder, der Haare und der Architektur zu erreichen imſtande war. Die Züge der Heiligen mit dem naiven, bedenklichen Ausdruck halten zwiſchen der Darſtellung der Jungfrau im Zimmer und jener in Halbfigur ungefähr die Mitte; an das Mädchen neben dem Ritter erinnert die allzuſehr hervortretende Naſenſpitze. Der Kopf des Kindes — leider nicht ſein Körper — gehört mit dem Knaben der Madonna zwiſchen den acht Engeln eng zuſammen, und ein Hauch der lieblichen Schönheit jenes Meiſterwerkes liegt über dieſem letzten Madonnenbilde, deſſen Entſtehung die Tätigkeit des Meiſters E. S. beſchließen dürfte.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/72

DIE TECHNIK DES MEISTERS E. S.

Wie die Formenſprache macht auch die Technik des Meiſters E. S. bedeutende Wandlungen durch, die zur Datierung der Stiche ein Hilfsmittel bieten, und darum um ſo mehr hier im Zuſammenhange erörtert werden müſſen, als Lippmanns kurze Charakteriſierung, die man in den Handbüchern meiſt übernommen findet, der Berichtigung bedarf.

Vorweg ſei betont, daß bei allen Wandlungen der Technik zweierlei ſtets ſich gleichbleibt: einmal iſt die Kontur, mag ſie bald zarter, bald energiſcher geſtochen ſein, immer die Trägerin der Darſtellung. Darin bleibt der Meiſter ganz ein Kind des 15. Jahrhunderts, und daran ändert auch ſein Erbe Schongauer nichts. Das zweite iſt die von Lippmann mit Recht als kennzeichnend betonte Auflöſung der Halbſchatten zum Lichte durch feine, reihenweis geordnete, loſe, gerade Strichelchen, die ſo klar und beſtimmt auf die Platte geſetzt werden, daß ſie mit den tonigen Strichelungen der Spielkartenmeiſterzeit kaum noch etwas gemein haben. Schwieriger iſt das Verhältnis ſeiner Technik zur Entwicklung der Kreuzlagen zu beſtimmen. Er iſt nicht der erſte, der Kreuzlagen anwendet. Darf man nun wirklich die Eroberung der „einfachen und in richtige Stellung geſetzten Kreuzlagen" als ſein Verdienſt in Anſpruch nehmen?

Verfolgen wir die Entwicklung ſeiner Technik, ſo kennzeichnet ſich die Frühzeit als die Zeit der techniſchen Verſuche, bei denen die Verwendung der Kreuzlagen noch keine Rolle ſpielt. Seine erſten uns bekannten Stiche zeigen durchaus die Technik der Spielkartenmeiſterzeit; die Modellierung wird durch zarte, mehr oder weniger dichte, gleichgerichtete Strichelchen von toniger Wirkung erzielt. Die Arbeitsweiſe iſt bei vielen Stichelglitſchern auffällig zaghaft, aber ſchon hier finden ſich die ſelbſtändigen feinen Strichelreihen in den Übergängen. Die ſchummernde Arbeitsweiſe bleibt; die Schatten wirken daher zu dunkel, und lichtere Mitteltöne fehlen noch ⟨L. 22⟩. Nun beginnen die techniſchen Verſuche. Einmal probiert es der Meiſter mit gleichmäßigen längeren, ſehr zarten Strichlagen, die, zahlreich und dicht durcheinander gelegt, die tonige, weiche Wirkung der erſten Arbeitsweiſe beibehalten ⟨L. 62⟩. Daneben verſucht er dann, mit den äußerſt feinen Pünktchen, die ihm in den Fleiſchpartien die Strichelchen erſetzen, jetzt auch die Modellierung des Faltenwurfes zu bezwingen ⟨L. 162, 77, 12⟩. Es iſt für dieſe Verſuche kennzeichnend, daß die Elemente beider Stichweiſen, wie die Merkmale der Formenſprache zeigen,

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/73

zeitlich neben und durcheinander hergehen. Dann findet er für die Halbschatten des Faltenwurfes ein neues Mittel, indem er drei Lagen feiner Strichelreihen durcheinander wirft, also Kreuzlagen anwendet, bei denen die Linien zweier oder aller Lagen in kurze Striche aufgelöst sind. Es entsteht ein unruhiges Durcheinander schiefer Kreuzchen und dazwischen verstreuter Striche, das für die Sibyllendarstellung ⟨L. 192⟩ und die Ars=moriendi ⟨L. 175 – 185⟩ kennzeichnend ist. Der Versuch befriedigt wenig, und die Technik wird im Sinne der Madonna L. 62 weiterentwickelt. Die Strichelführung erreicht jetzt eine Zartheit, die kaum mehr überboten werden kann. Die langen, kaum sichtbaren, durcheinanderfließenden Linien in den Schattentiefen ⟨mitunter im Winkel von etwa 35° sich schneidend⟩ und die feinen Striche und Punkte in den Halblichtern erzielen eine seidenweiche, schimmernde, noch immer tonige Wirkung, die durch die helle, silbrige Druckfarbe dieser Zeit gesteigert wird ⟨L. 80⟩. Die glänzende, malerische Haltung bleibt noch, als dann mit der Häufung dichterer, kürzerer und etwas festerer Lagen in den Schattentiefen die allzu zarte Wirkung der Stiche zugunsten einer größeren Kontrast=wirkung aufgehoben wird ⟨Großer Hortus conclusus, L. 83⟩.

Die zweite, mittlere Epoche der Entwicklung bringt folgerichtig die Reaktion gegen diese übertrieben zarte und darum trotz ihrer Schönheiten doch stilwidrige Stichweise. Denn es ist klar, daß die so behandelten Platten nur ganz wenige brauchbare Abzüge liefern konnten. Aber zweifellos hat neben dem technischen Beweggrunde in noch weit höherem Maße die künstlerische Absicht den Meister zum Einschlagen eines ganz anderen, neuen Weges in der Technik geführt. Der außerordentliche Umschwung, der in seiner Formensprache und im Inhalte seiner Darstellungen damals vor sich geht, verlangt eine andere Stichweise. Der Wandel vollzieht sich rasch, und bald ist auch die Technik der Stiche kaum wiederzuerkennen: energische, tief eingestochene Konturen, feste Strichlagen in den Schatten mit den kräftigsten Kontrasten. Der große Schritt, um den der Meister E. S. die Technik des Kupferstiches damals vorwärtsführt, beruht in den klaren Taillen der Schattenlagen, die er an die Stelle der älteren schummernden Strichelungen setzt. Wie früher nur bei den Konturen, so kräuseln sich jetzt beim Stechen auch bei den Schattierungen vor dem tiefeingrabenden Stichel die Kupferlöckchen empor. Jede Taille hat hier Leben bekommen: sie setzt fein ein, schwillt keilartig an oder bleibt fein und spitz, wie es ihre Stelle eben erfordert; neben drahtdicken Linien stehen feine Striche. In den Schattentiefen liegen die festen Schraffen dicht und noch ebenso unentwirrbar wie früher durcheinander. Dabei paßt sich die Technik dem Formate der Stiche an: die großen Platten werden weit energischer und kontrastreicher behandelt als die kleinen ⟨Geburt L. 23⟩. Wie nicht anders zu erwarten ist, halten die ersten Ergebnisse dieser Stichelführung keinen Vergleich mit den Meisterwerken der Frühzeit aus. Die gerad=linige Kürze aller Lagen, ihre harten Kontraste bringen in die Darstellung einen steifen, eckigen, an Holzschnitzereien erinnernden Zug ⟨Folge der sitzenden Apostel, L. 112 bis 123⟩. Die Folgezeit mildert die größten Härten dadurch, daß die Schraffen länger werden und die Unklarheit in den Schattentiefen sich etwas aufhellt. Einfache, in rich=

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/74

tige Stellung gesetzte Kreuzlagen kommen mehrfach vor, wo an den schmalen Faltenrücken nicht mehr Platz ist, aber ich glaube nicht, daß von einer bewußten Anwendung derselben die Rede sein kann; sonst müßten doch die Schattentiefen sich ihnen öffnen. Statt den Verwendungsmöglichkeiten der Kreuzlagen nachzugehen, deren Lösung erst Schongauer gefunden hat, wenden sich die technischen Versuche des Meisters E. S. der Parallelschraffierung[1] zu. Es ist das durchaus folgerichtig, denn die Parallellage geht der Kreuzlage voran. Natürlich ist es nicht mehr die Parallelstrichelung der Spielkartenmeistertechnik, sondern jetzt sind es die langen klaren, gesonderten Taillen. Sie zeigen sich ziemlich früh da, wo leichte Faltenberge gegen flächenhafte Gewandpartien abzusetzen sind, finden dann bei der Folge der stehenden Apostel ⟨z. B. Petrus, L. 125⟩ neben den Kreuzlagen schon weitgehende Anwendung, indem zur Modellierung senkrecht herabhängender Gewandteile lange Reihen kurzer Strichelchen, deren Richtung der betreffenden Biegung entspricht, eng aneinander geschoben ⟨nicht gekreuzt!⟩ werden.

Die Entwicklung der Technik in der Spätzeit wird bestimmt durch das weitere Zurücktreten der Kreuzlagen vor den Parallellagen und durch eine neue Stichelführung, die man schon hier als kalte Nadel zu bezeichnen sich gewöhnt hat. Ob damals bereits ein besonderes, dem heutigen entsprechendes Instrument dazu benutzt wurde, ist nicht zu entscheiden, aber der prinzipielle Unterschied zwischen dem von unten nach oben arbeitenden Eingraben des Stichels und dem leichten, zeichnenden Einritzen, das den Kupferstechern durch das Vorreißen der Darstellung auf der Platte bekannt gewesen sein muß, findet hier zum ersten Male eine künstlerische Verwertung. Man vergleiche etwa die ältere Darstellung der Sebastianmarter ⟨L. 155⟩ mit jener von 1467 ⟨L. 158⟩. Zunächst übernimmt die Kaltnadel die Modellierung der Gesichter, greift dann aber auch auf alles andere über. Durch das Zurücktreten der Kreuzlagen, denen im großen Kartenspiele sogar schon die Schraffierung des Erdbodens abgenommen ist, wird der Gesamteindruck des Stiches ein sehr heller. Schon am Ende der zweiten Epoche wird zu dekorativen Zwecken eine größere Kreispunze angewendet. In der Spätzeit kommt eine kleinere hinzu, die auch schon zur Tönung bestimmter Flächen in der Darstellung ⟨Wappen, Fahnen, Stoffe, ja selbst am Erdboden⟩ benutzt wird, und die 1466 und 1467 zu datierenden Stiche zeigen daneben noch eine dritte, eine Blumenpunze, verwendet.

In einer kleinen Gruppe von vier oder fünf Stichen glaube ich die allerletzten, Ende 1467 zu datierenden Arbeiten des Meisters sehen zu dürfen. Sie zeigen so gut wie gar keine Kreuzlagen mehr. Alle Fleischteile sind übertrieben mit der Kaltnadel behandelt, alles andere, Konturen, wie Schattenlagen, mit dem Stichel eingegraben oder vielmehr eingehauen, daß die einzelnen Linien wie dicke Drähte aufliegen. Kreuzlagen sind hier gar nicht möglich, und daher besteht die Modellierung des Faltenwurfes in mehr oder minder kurzen und dichten Parallelschraffen. Beide Wirkungen stechen so klar voneinander ab, daß ich weit mehr als ein technisches Experiment zwecks Erhöhung der Abdrucksgrenze darin eine künstlerische Absicht sehen muß, die erst in den Eisenradierungen Dürers verwirklicht ist ⟨L. 73, Taf. 65⟩.

[1] Für die Spätzeit bemerkt das schon Wendland, Schongauer, S. 39.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/75

Der ebenfalls um 1467 entſtandene, die Madonna mit dem Vogel darſtellende Weißſtich ⟨L. 70, Taf. 58⟩, der mit weißer Farbe auf ſchwarzes Papier gedruckt iſt, zeigt einen anderen techniſchen Verſuch. Er entſpricht keineswegs etwa einem photographiſchen Negativ, ſondern die Vertauſchung von hell und dunkel iſt ſo durchgeführt, daß auch hier die Lichter der Darſtellung hell — nur daß ſie nicht ausgeſpart, ſondern aufgedruckt ſind — wirken. Man iſt, ſoweit ich ſehe, meiſt geneigt, dieſen Weißſtich als einen völlig vereinzelten Verſuch unſeres Meiſters hinzuſtellen. Tatſächlich gibt es doch einige ältere Analogien, die ſogenannten Schwarzſtiche, bei denen die ſchraffierten Lichter, wie bei einem Negativ, dunkel erſcheinen. Es ſind nur ſehr wenige, anſcheinend noch der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörende Arbeiten dieſer Art, meiſt neuere Drucke, bekannt, wie der Liebende und zwei Darſtellungen Chriſti am Kreuze, von denen eine nach dem Meiſter des Kalvarienberges kopiert iſt. Man hat ſie bisher als Abdrücke von Platten, die zur Herſtellung von Teigdrucken gedient hätten, angeſprochen, aber dieſe ſcheinen mir eine weit derbere, kontraſtreichere Bearbeitung der Platte zu erfordern. Würde man aber eine ſolche Schwarzſtichplatte mit weißer Farbe auf dunkles Papier abdrucken, ſo würde die Wirkung dieſes Abzuges genau dem Clairobscurſtich des Meiſters E. S, entſprechen. Der einzige mir bekannte alte Abdruck dieſer Art iſt die Hochfüllung Meckenems in Braunſchweig ⟨G. 463, Taf. 76⟩[1], aber auch dieſer Stich iſt mit ſchwarzer Farbe auf weißes Papier gedruckt.

Auch in der Technik iſt der Meiſter E. S. ein Pfadſucher. Ich kann die Meinung nicht teilen, die in ſeinen letzten Stichen einen ſenilen Rückgang ſehen will. Wendland[2] meint. ſeine Stiche ſeien farbloſe Zeichnungen, jene Schongauers abgeſchloſſene Bilder. Ebenſo gut könnte man ſagen: der eine war ein Goldſchmied, der andere ein Maler. Die glaubhafte, greifbare Wiedergabe voller Körperlichkeit durch die Stichelarbeit bleibt darum dem jüngeren Kolmarer Meiſter vorbehalten. Der Meiſter E. S., für den die Erſcheinungswelt, wie er ſie ſieht, mit Linien und Flächen wiederzugeben iſt, der nur einige röhrenförmige Faltenrücken auf den platten Gewändern gefällig zu verteilen hat, in deſſen Darſtellung die Liebe eines Goldſchmiedes zum Künſtlichen, Reichverzierten, Subtilen überall zum Ausdrucke kommt, bedarf gar nicht jener letzten techniſchen Mittel, die ein Schongauer zur Ausſprache haben muß. Letzterer hat deren zwei dem Kupferſtich geſchenkt: einmal die einfache ⟨d. h. aus zwei Lagen beſtehende⟩ Kreuzlage, die tiefe Wirkung mit klarer Durchſichtigkeit verbindet, und zweitens die der Modellierung der Körper folgenden gebogenen Taillen. Der Meiſter E. S. hat ſie noch nicht gebraucht und daher auch noch nicht gekannt.

---

[1] Vgl. meine ausführlichen Auseinanderſetzungen: Teigdruck und Metallſchnitt, Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft V ⟨1912⟩, S. 311 ff.

[2] Schongauer, S. 2.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/76

DIE DOPPELGÄNGER DES MEISTERS DES HL. ERASMUS

Hinter dieſem 1886 von Lehrs in die Forſchung eingeführten Notnamen, der an eine kleine im Germaniſchen Muſeum in Nürnberg aufbewahrte Originalplatte mit der Darſtellung der Marter dieſes Heiligen anknüpft, verbargen ſich mehrere niederrheiniſche Stecher: der Meiſter mit den Blumenrahmen, der Meiſter des Dutuitſchen Ölberges, der Meiſter des hl. Erasmus, der Meiſter der Marter der Zehntauſend und Iſrahel van Meckenem, alles Stecher von ſehr geringer künſtleriſcher Bedeutung, deren etwa 400 ziemlich gleichartige kleine Blättchen ich noch vor Erſcheinen des dritten Bandes des Kritiſchen Kataloges aufzuteilen verſucht habe. Über das Ergebnis meiner im Vorjahre unternommenen Nachprüfung der damaligen Beſtimmungen habe ich ausführlich in meiner Studie über die Kupferſtiche der Frühzeit, S. 51 ff., berichtet. Dabei zerfloß das Werk des Hauptſtechers, des Meiſters des hl. Erasmus, das im Kritiſchen Kataloge noch 91 Stiche zählt, unter meinen Händen, indem faſt alle dieſe Blätter dem Ölbergmeiſter zugeſchrieben werden mußten. Es läge vielleicht nahe, den letzteren, der erſt 1910 aufgeſtellt wurde, wieder zu ſtreichen und ſeine 200 Stiche in Zukunft wie früher als Erasmusmeiſter zu führen, aber die Folge würde eine Ungewißheit ſein, ob es ſich im einzelnen Falle um eine veraltete Sammelbezeichnung oder um eine präziſe Zuweiſung neueſter Zeit handelt. Aus dieſen Gründen iſt im folgenden vom Erasmusmeiſter nicht mehr die Rede.

Von ſeinen drei Doppelgängern ſteht der Meiſter mit den Blumenrahmen relativ am höchſten. Seinen Namen hat er von einer Paſſionsfolge von 23 Blatt, deren Bildchen von einigen loſen, der damaligen Miniaturmalerei entlehnten, geſtochenen Ornamentranken umgeben ſind ⟨Taf. 69⟩. Eine andere Folge von ſechs Bildniſſen weiblicher Heiligen hat in einigen Manuſkriptfragmenten in London als Kern gemalter Initialen Verwendung gefunden, und es ſcheint, daß ſie für einen ſolchen Zweck von vornherein beſtimmt war. Von ſeiner Ars Moriendi, einer Kopienfolge nach dem Meiſter E. S., haben ſich zwei Exemplare erhalten, bei denen ein niederdeutſcher Text und die geſtochenen Bilder urſprünglich jeweils auf die beiden Seiten des aufgeſchlagenen Heftchens verteilt waren, einer Vorſtufe in der Entwicklung der Buchilluſtration, von der ſchon in dem Bande über die Anfänge des Kupferſtiches die Rede war. Seine frühen Arbeiten, eine Paſſionsfolge kleinſten Formates von 47×30 mm Einfaſſung und die erwähnte Folge

mit den Blumenrahmen, zeigen durchweg die gleichen dicken Köpfe mit eckig gezeichneten Augen, zwei Falten auf der Stirn, einer leichten Schattenlage auf den Wangen, getrennt eingeſtochenen Naſenlöchern, zuweilen verdickten Mundwinkeln, die einteiligen Bärte der Männer, die verkümmerten Körper, das ſenkrecht ſchraffierte Erdreich, die kurzen, kräftigen und durchſichtigen Kreuzlagen der Schattenangabe. Erſt bei den Stichen der mittleren Zeit, der großen, früher im Beſitze des Sammlers Huth, jetzt im British Museum befindlichen Paſſionsfolge von 27 Blatt, die nach dem Meiſter der Berliner Paſſion kopiert iſt und ihrerſeits als Vorbild für die Varianten des Ölbergmeiſters gedient hat, zeigen ſich der kurze Strich oder die kleinen Doppelſtriche auf der Naſenwurzel, die ſchräg abwärts geneigten Keilſtriche an den Naſenflügeln und Mundwinkeln, eine Eigentümlichkeit, die ſowohl der Ölbergſtecher wie der Meiſter der Marter der Zehntauſend von ihm übernehmen. Vielfach zeigt ſich eine Neigung zu linearer Ornamentik, zu Zahnſchnitten, Doppellinien, Perlſchnüren, Zinnen, Zacken und Kreuzlagen, ſo beſonders bei dem ungewöhnlich großen Epiſodenbild der Kindheit Jeſu. Dank dieſer charakteriſtiſchen Stichweiſe iſt nur da, wo eine fremde Hand, anſcheinend die des Stechers der Marter der Zehntauſend, ſeine Platten aufgeſtochen hat, wie bei der größeren Paſſionsfolge ⟨L. 65–77⟩ und dem hl. Dominikus ⟨L. 103⟩, dem einzigen mit einer Strichmarke und einem Buchſtaben u ⟨nachträglich?⟩ bezeichneten Stiche in ſeinem Werke, ſeine Urheberſchaft auf den erſten Blick ſchwer zu erkennen. Es iſt anzunehmen, daß alle ſeine Stiche Kopien ſind, und zwar größtenteils nach dem Meiſter der Berliner Paſſion, aber auch nach dem Meiſter der Spielkarten ⟨nur L. 61 nach G. 4⟩, nach dem Meiſter der Weibermacht und dem jungen Meiſter E. S. Seinerſeits iſt er vom Ölbergmeiſter, vom Stecher der Marter der Zehntauſend und vom jungen Meckenem kopiert worden. Dazu paßt es, wenn eine Handſchrift, in der ein Stich L. 104 eingeklebt iſt, 1454, eine andere mit dem Stiche L. 99 noch 1461 datiert iſt. Die Zuſammenſtellung der vier hl. Marſchälle des Bistums Köln, St. Anton, Hubert, Quirin und Cornelius, die auch einmal bei Meckenem G. 254 wiederkehrt, aber auch auf ſeinem Stiche L. 102 ſich findet, verweiſt ihn in das Bistum Köln, ſicher nicht nach Utrecht und Lüttich, wo man ihn vielleicht auf Grund der Mundart einiger mit ſeinen Bildchen geſchmückter Handſchriften zu ſuchen geneigt ſein könnte.

Der Meiſter des Dutuitſchen Ölbergs trägt ſeinen Namen nach einem großen, das Gebet Chriſti am Ölberge darſtellenden Stich L. 40 zu Ehren ſeines früheren Beſitzers, des verſtorbenen Sammlers Eugène Dutuit in Rouen. Die Formenſprache des Stechers nähert ſich hinſichtlich der kleinen Keilſtriche auf Naſenwurzel, an Mundwinkel und Naſenflügeln der mittleren Zeit des Blumenrahmenmeiſters, aber die Naſenlöcher ſitzen in gleicher Höhe wie die Naſenſpitze, auf der Stirn ſind meiſt drei Falten angebracht, die Augenlider und Brauen ſind rund gezogen, die Pupillen durch einen ſenkrechten Strich, ähnlich wie bei dem Auge einer Katze, angedeutet, unter der Unterlippe der Männer findet ſich ein kleiner Horizontalſtrich, bei den Frauen ein Viertelkreis ⟨Taf. 69⟩. Die Konturen ſind feſt, aber die Schraffen weicher, länger, toniger, ſofern die

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/78

Platten nicht etwa, was mehrfach vorkommt, von fremder Hand überarbeitet ſind. Verſchiedene Paſſionsfolgen ſeiner Hand, die im Kritiſchen Kataloge noch den Haupt=teil des Werkes des Erasmusmeiſters ausmachen, ſind unvollſtändig erhalten, ſelbſt die Zahl, wie viele zu unterſcheiden ſind, ſteht nicht feſt. Eine von ihnen, deren Blätter ſich meiſt in London befinden, mißt etwa 59×39 mm Einf., eine zweite, b, in Darmſtadt, 59×38 mm Einf., eine dritte, c, ebenfalls in Darmſtadt, 60×40 mm Plattengröße. Das jüngſte Gericht ⟨L. 78⟩, das Lehrs als einziges Blatt einer vierten Folge aufſtellt, rührt vom Meiſter mit den Blumenrahmen her. Dagegen gehören ihm noch eine Variante von etwa 61×41 mm Pl. ⟨L. 41, 50, 62, 67, 73⟩, eine andere mit doppelter Einfaſſung von 62×43 mm Einf. ⟨L. III. 270, 6 und 288, 1?⟩ und eine dritte Folge mit einfacher Einfaſſung von etwa 60×40 mm ⟨L. 8, 14 und 270, 7⟩. Ein Pentimento auf der Auferſtehung der Huth=Folge des Blumenrahmenmeiſters beweiſt, daß dieſe, nicht die Originalfolge des Meiſters der Berliner Paſſion, als Vorlage gedient hat; auch läßt ſich feſtſtellen, daß alle Fol=gen des Ölbergmeiſters darauf zurückgehen, daß alſo der Stecher ſich nicht etwa ſelbſt kopiert hat. Die Nürnberger Folge ⟨L. 10–37⟩ rührt nicht von ihm her, wohl aber eine Ars Moriendi ⟨L. 88–98⟩, Kopien nach der Folge des Blumenrahmenſtechers, und die Ergänzungskarten zum Spiele des Weibermachtſtechers, unter denen ſich eine Kopie nach einem Point des um 1462 entſtandenen kleineren Kartenſpieles des Meiſters E. S. findet, ein Hinweis auf die Heimat des Stechers durch die damit gegebenen Beziehungen zum Weibermachtmeiſter und zu Iſrahel van Meckenem, der um 1471 dieſelben Platten beſaß und aufſtach, zugleich aber auch ein Anhalt für die Datierung ſeiner Werke, der durch das Vorkommen einzelner ſeiner Stiche in dem Pariſer Manuſkript von 1463 be=ſtätigt wird. Ein anderes Blättchen ⟨L. 48⟩ verrät ſchon Kenntnis der 1467 datierten Darſtellung der hl. Jungfrau im Zimmer vom Meiſter E. S., und der Michael ⟨L. 77⟩ iſt eine Afterkopie des aus demſelben Jahre ſtammenden Originales jenes Meiſters. Dem entſpricht es, wenn der Ölbergmeiſter außer dem Spielkartenmeiſter ⟨für das Kartenſpiel⟩, den Meiſtern der Berliner Paſſion und der Blumenrahmen und dem Meiſter E. S. auch bereits den Meiſter der Bandrollen und den jungen Meckenem kopiert hat. Die hl. Mar=ſchälle des Bistums Köln begegnen uns wieder in ſeinen drei Einzeldarſtellungen L. 65, 75 ⟨auch 79?⟩ und 78. Der Stich des guten Hirten ⟨L. 44⟩ zeigt die Legende: dor myn dyppen vunden // han ich dit verlaren ſchaff vunden. Dieſer Text iſt niederrheiniſch oder weſtfäliſch, und kann dem ganzen nordweſtlichen Teile des Regierungsbezirkes Düſſel=dorf angehören. Die wenigen Buchſtaben und Strichmarken auf einigen ſeiner Stiche ſcheinen erſt bei deren Retuſche durch eine fremde Hand, die des Stechers der Marter der Zehntauſend, hinzugefügt zu ſein.

Der dritte Stecher der Gruppe, der Meiſter der Marter der Zehntauſend, führt ſeinen Namen nach der im XV. Jahrhundert ſeltenen Wiedergabe dieſer Szene, einem unbedeuteten Stiche des Dresdener Kabinetts. Sein Werk erfährt durch die Zuweiſung der Nürnberger ⟨ſogenannten Werkſtatt=⟩ Folge, die ich ſelbſt früher dem Ölbergmeiſter zugeſchrieben zu haben bedauere, eine weſentliche Erweiterung. Er hat dabei die Va=

rianten b und c des Ölbergmeisters durcheinander vermischt als Vorlagen benutzt. Außerdem gehört ihm eine aus 40 Blättern bestehende Passion, die aus einem flämischen Manuskript der Abtei S. Peter in Gent in die Sammlung Delbecq und von da in das British Museum gelangte ⟨Taf. 69⟩. Gegenständlich decken sich viele dieser Bilder mit den Schnitten der Armenbibel, denen des Lübecker Passionals von 1478 und der großen, wenige Jahre später entstandenen Kupferstichfolge Meckenems; sie alle gehen wohl auf dasselbe verlorene Original zurück. Da das Titelbild dieser Folge, eine hl. Veronika, nach einem um 1465 entstandenen Stich des Meisters E. S. kopiert ist, kann die handschriftliche Jahreszahl 1455, die man irrig auf einem anderen Blatte der Folge hat lesen wollen, nicht zutreffen. Sein Michael ⟨L. 77⟩ ist eine Afterkopie nach einem 1467 datierten Stiche des Meisters E. S., aber schon in der 1463 datierten Pariser Handschrift sind zwei Stiche seiner Hand eingeklebt. Wohl keiner seiner Stiche ist sein geistiges Eigentum; der Meister der Berliner Passion, der Meister mit den Blumenrahmen, des Ölbergs, der Bandrollen und Meckenem wurden gründlich von ihm bestohlen, und mehrfache Ausführungen der gleichen Darstellungen zeigen, daß er zuweilen auch sich selbst kopiert hat. Da er auch noch fremde Platten mehrfach rücksichtslos aufgestochen hat, ist die Entscheidung über die Urheberschaft mancher Stiche unsicher genug. Seine Formensprache, wenn man überhaupt von einer solchen reden darf, ist offensichtlich jener des Ölbergmeisters nachgebildet; von ihm übernimmt er die gewölbten Augenbrauen, die Katzenpupillen, die Keilstriche im Gesicht, die Stirnfalten, aber seine Köpfe sind schmaler, formloser, der Bartschnitt ist selten geteilt. Besonders auffallend ist die Unsicherheit in den Verhältnissen der Figuren; die Strichlagen sind mehr hingekratzt als eingestochen; seine schlechte Druckerschwärze ist heute braun verfärbt. Die Buchstaben und Strichzeichen, mit denen er eigene und fremde Platten versah und die möglicherweise eine gewisse Reihenfolge kennzeichnen sollen, harren noch einer befriedigenden Erklärung. Auch von ihm besitzen wir einen Stich mit eingestochener niederdeutscher Legende ⟨Taf. 69⟩: drach myn wonden in dyn herte bynen // de ic vnt finc vm dyn mynne. Das ist die gleiche Mundart wie auf dem vorhin beschriebenen Stiche des Ölbergmeisters.

Auch Israhel van Meckenem hat einmal während eines kurzen Abschnittes seiner Jugendentwicklung den Ölbergmeister nachgeahmt; es sind indes nur ganz wenige Stiche, ein S. Anton G. 254, zwei Darstellungen des hl. Michael G. 306 und 307, eine S. Cateculia und eine Verkündigung ⟨L. III. 356, Anmerkung 2⟩, deren Eigenhändigkeit meist durch die Hausmarke gesichert ist. Die Gesichtszeichnung ist jener des Ölbergmeisters sehr ähnlich, aber der Oberrand des Augapfels ist bisweilen angedeutet, die zarten Schraffierungen sind samtiger, die Portale schwächlich gebildet. Auffälligerweise ist bei der Verkündigung ein Buchstabe ⟨y⟩ und eine Strichmarke ganz wie bei den Blättern des Stechers der Marter der Zehntausend hinzugefügt, was aber vielleicht nur aus dem Nachahmungstriebe Meckenems heraus zu erklären ist, der bei seinen Frühwerken unbedenklich auch die Bezeichnungen des Meisters E. S. und Schongauers, auch wenn die Originale nicht von diesen herrührten ⟨vgl. Taf. 38⟩, zuweilen sogar gegenseitig, kopierte.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/80

DER MEISTER DES JOHANNES BAPTISTA

Der nach einer Tafel 72 abgebildeten Darſtellung benannte Stecher iſt von Lehrs im I. Bande ſeines Kritiſchen Katalogs mangels jeglichen näheren Anhaltes wegen ſeiner ausgeſprochen altertümlichen Technik noch zu den Meiſtern der Frühzeit gezählt worden. Damals waren nur acht Blätter einer Apoſtelfolge und zwei weitere, vielleicht urſprünglich als Gegenſtücke gedachte Darſtellungen des hl. Johannes des Täufers und des hl. Chriſtoph von ſeiner Hand bekannt, was bei der friſchen Naturbeobachtung, die uns überall entgegentritt, ſehr zu beklagen war. Daß es ſich um einen oberdeutſchen Künſtler handelte, ließen die Waſſerzeichen in einigen ſeiner Stiche vermuten.

Lehrs nennt ihn den Realiſten unter den primitiven Stechern. In der Tat beſitzt der Meiſter des Johannes Baptiſta einen ſo ausgeſprochenen Wirklichkeitsſinn, wie wir ihn im XV. Jahrhundert nicht oft antreffen. Selbſt der Meiſter der Spielkarten, mit dem er bezeichnenderweiſe früher einmal identifiziert werden konnte, ſteht in dieſer Hinſicht weit hinter ihm zurück. Denn ſo naturgetreu der Spielkartenmeiſter auch in den Farbzeichen ſeines Kartenſpieles z. B. ein einzelnes Alpenveilchen oder Akelei, das er draußen gepflückt und in der Werkſtatt neben der Platte liegen hat, wiedergibt, ſo ſcheint ihm doch noch nicht der Gedanke gekommen zu ſein, daß auch der Vordergrund ſeiner Heiligenbilder für eine ebenſo gewiſſenhafte Naturbeobachtung aller Pflanzen und Blumen, Grashalme und Steine die verlockendſte Gelegenheit biete, daß ein Baum nicht nur durch beſtimmte allgemeine ſchematiſche Formen angedeutet, ſondern auch mit jedem Blatt, jeder Blüte, jedem Aſte genau ſo getreu nach der Natur gezeichnet werden könne, und welcher Unterſchied zwiſchen den aus den ſtereotypen Felsſtücken und aus den dekorativ aufgefaßten Baulichkeiten zuſammengeſtoppelten Hintergründen ſeiner Darſtellungen und einer jener großen Landſchaften beſtehe, wie ſie ſein Zeitgenoſſe Witz malte. Der Baptiſtameiſter ſteht dieſem in ſeinem ſorgfältigen Naturſtudium, von dem jede Einzelheit ſeiner Stiche Zeugnis ablegt, weit näher. Es iſt ſchade, daß wir von ſeiner Hand keine Darſtellung einer unbekleideten Geſtalt, etwa eines Schmerzensmannes oder eines Sebaſtian, kennen; doch zeigt die Wiedergabe der nackten Beine des durch das Waſſer watenden Chriſtoph ⟨Taf. 71⟩, wie ſcharf er hier jeden Knochen und jeden Muskel des Kniegelenks beobachtet hat; eine Gewiſſenhaftigkeit, der wir erſt bei dem Monogrammiſten PM wieder begegnen. Die unter der Bürde gebeugte Geſtalt des Heiligen mit

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/81

den gebogenen Knien, der in die Hüfte geſtemmten Rechten und der ſeine Stütze ſo feſt umklammernden Linken bringt den Inhalt der Legende weit verſtändlicher zur Anſchauung, als z. B. die Taf. 25 wiedergegebene Darſtellung des Meiſters E. S. Selbſt der faſt unwillig ſtaunende Ausdruck des Heiligen, mit dem er zu dem kleinen unbefangen dreinſchauenden und ſo ſicher rittlings auf ſeinem Nacken ſitzenden Knäblein emporſieht, iſt vortrefflich wiedergegeben. Für den Faltenwurf zeigt vielleicht noch beſſer als der im Winde flatternde Mantel des Chriſtophorus das nicht ungraziös über die Keule gezogene Gewand des hl. Jakobus d. J. ⟨Taf. 70⟩ die erſten Spuren einer treuen Wiedergabe nach dem Modell. Auf dem Chriſtophorusbilde, das ſchon Lehrs mit Recht als die reifſte und ſpäteſte der uns erhaltenen Arbeiten des Meiſters bezeichnet, iſt faſt jede Blume botaniſch zu beſtimmen. Am meiſten überraſcht die gelungene Wiedergabe der von einem hohen Standpunkte aus geſehenen Waſſerflut, des Spieles ihrer Wellen, der kleinen Brandung an den noch zackig und ſchematiſch wiedergegebenen Felsſtücken im Vordergrunde, der an das Ufer geſpülten Muſcheln, Korallen und Steinchen. Zum erſten Male ſehen wir in eine wirkliche Landſchaft, in der die Illuſion einer räumlichen Vertiefung für jene frühe Zeit überraſchend gut zum Ausdrucke kommt. Selbſt vor einer Andeutung der Wolken am Abendhimmel iſt der Stecher nicht zurückgeſchreckt. Gerade dieſe in der Graphik des XV. Jahrhunderts noch ſo ſeltene Wiedergabe legt es nahe, den Stich mit jenem des Meiſters E. S. ⟨L. 140, Taf. 25⟩ zu vergleichen. Das Ergebnis kann, wie neuerdings E. K. Stahl in ſeiner Arbeit über die Legende des hl. Chriſtophorus ⟨München 1920, S. 182⟩ nachgewieſen hat, nur ſo lauten, daß der Baptiſta-Stecher das ältere, kurz vor 1450 entſtandene Vorbild des Meiſters E. S. zwar nicht kopiert, aber doch gekannt haben muß, da er das Motiv der Waſſerlilie im Vordergrunde, den Eisvogel und, wie Lehrs im Preußiſchen Jahrbuch 41 ⟨1920⟩, S. 120, ergänzend feſtſtellt, auch den hohen Felſen mit dem einzelnen Baum neben der Klauſe, die Stadt links in der Ferne mit dem Schiff davor, von dort übernommen hat. Dann erweiſt ſich aber auch die von Lehrs 1887 aufgeſtellte, ſpäter aber wieder fallengelaſſene Behauptung als zu Recht beſtehend, daß die offenſichtlichen Zuſammenhänge zwiſchen dem Stiche des hl. Johannes Baptiſta einerſeits und zwiſchen dem 1466 datierten Mittelbilde der Patene und dem 1467 datierten Stiche des Meiſters E. S. anderſeits nur ſo zu erklären ſind, daß der Baptiſta-Stecher von dem erſtgenannten die Stellung des Gotteslammes, den Typ des Täufers mit ſeinem Stachelnimbus und das ſchlanke Bäumchen im Mittelgrunde, von dem letzteren den Laubwald im Hintergrunde rechts, das Felſenſchloß links mit den Bäumchen und den Papageien, den von Schwänen belebten Bach davor und die Stadt in der Ferne übernommen hat[1].

Was der ſich hieraus ergebenden Datierung der Tätigkeit des Baptiſta-Stechers nach 1467 am meiſten zu widerſprechen ſcheint, iſt ſeine Technik, die im Prinzipe noch durchaus jener des Spielkartenmeiſters entſpricht: Parallelſchraffen, die aber weſentlich kürzer ſind und daher auch unruhiger wirken, Kreuzlagen erſt in den ſpäten beiden Heiligen-

[1] Lehrs im Kataloge der im Germaniſchen Muſeum befindlichen Kupferſtiche, Nürnberg 1887, S. 59.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/82

bildern, auch hier, wie bei der Madonna des Spielkartenmeisters G. 7, stets in Verbindung mit solchen zarten tuschtonähnlichen Parallelstrichelungen. Der Gesamteindruck, an dem vor allem die krause Zeichnungsweise des Rasens und auch der Bäume auf dem Johannesbilde schuld ist, ist weit rauher, aber auch viel kontrastreicher als beim Spielkartenmeister, wozu die tiefschwarze Druckfarbe beiträgt. Wieder begegnet uns hier bei der Apostelfolge die Eigentümlichkeit, daß die Platte der Silhouette der Darstellung folgend ausgesägt ist, wie dies z. B. auch bei den Einzelpoints des ältesten Kartenspieles der Fall war. Bei dem Taf. 70 abgebildeten Jakobus ist dies freilich nicht zu beobachten, da das wiedergegebene Exemplar silhouettiert und remargiert ist.

Erfreulicherweise erhalten Datierung wie Lokalisierung des Stechers, sofern sie noch unsicher erscheinen könnten, eine Bestätigung durch meine Zuweisung des prachtvollen Wappens des Bistums Eichstätt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau von 1480, das Lehrs im IV. Bande des Kritischen Kataloges, S. 281, unter den Namenlosen beschreibt. Sie wird vielleicht auf den ersten Blick überzeugen, ist aber mit Worten schwer zu belegen. Die heraldische Darstellung mit den beiden Engeln als Schildhaltern bietet so gut wie gar keine Vergleichspunkte zu den Bildern der genannten beiden Heiligen und der Apostelfolge. Aber der festgezeichnete und außerordentlich körperliche Faltenwurf mit seinen geraden Brüchen und spitzigen Dreiecken ist bei dem Christoph der gleiche wie bei den Engeln, ebenso die klaren Spirallöckchen des Jesusknaben, die tiefe Druckerschwärze und die hervorragende Druckschönheit. Ein eigentliches Exlibris ist der Stich nicht, sondern vielmehr gewissermaßen eine Buchillustration, eine bildliche Autorisierung oder graphische Besiegelung eines Druckprivilegs, wie es auch die Wappen des Fürstbischofs Rudolph von Scherenberg und des Domkapitels zu Würzburg im Würzburger Brevier von 1479 ⟨Lehrs IV, 279, 89⟩ und die entsprechenden Stiche des Monogrammisten A. G. in dem Missale von 1481 und der Agenda ecclesiastica von 1482 und die gleichen Eichstätter Wappen vom Monogrammisten WH in den Statuten von 1484 sind. Es ist bisher nicht gelungen, ein Missale, Graduale, Psalterium oder was es sonst sein könnte, der Eichstätter Diözese, das den prachtvollen Stich des Baptista-Stechers enthielte, nachzuweisen, obwohl die fünf erhaltenen Exemplare unmöglich Probedrucke sein werden, sondern das einstige Vorhandensein eines solchen Druckes bezeugen. Wenn bei irgendeinem anonymen Meister des XV. Jahrhunderts, ist bei ihm auf Grund dieses ihm gewordenen bischöflichen Auftrages begründete Hoffnung vorhanden, daß wir noch einmal aus den Eichstätter Archiven seinen Namen und Näheres über sein Leben erfahren werden.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/83

ISRAHEL VAN MECKENEM

Meckenems Leben zerfällt in zwei Teile, von denen nur der erſte hier in Betracht kommt. Er reicht von ſeiner Geburt, die in die vierziger Jahre fallen wird, bis etwa 1475, als Iſrahel von der Wanderſchaft nach Bocholt zurückkehrte, um ſich dort als ſelbſtändiger Goldſchmiedemeiſter niederzulaſſen. Er iſt in dieſer Zeit weit herumgekommen, war den wechſelndſten Einflüſſen ausgeſetzt, vermochte nicht, ſich zu einer eigenen klaren Formenſprache durchzuringen und entbehrte vor allem jener ſtrengen Schulung, wie ſie ſeiner Begabung, der der eigene Drang nach Vervollkommnung und die Selbſtzucht fehlte, vor allem notwendig geweſen wäre. Das hat ſich alles in der Folgezeit bitter gerächt. Anfangs mag es harte Not geweſen ſein, die den jungen Burſchen zum Kopieren fremder Vorlagen, zum Aufſtechen fremder Platten und zu jener lieblosen, auf den Erwerb gerichteten Maſſenfabrikation getrieben hat. Später iſt ihm dieſer Kunſtbetrieb ſo in Fleiſch und Blut übergegangen, daß er nicht mehr von ihm laſſen kann. Die frühere, übermäßig hohe Wertſchätzung ſeiner Kunſt iſt heute ins Gegenteil umgeſchlagen. Meckenem gilt als unſelbſtändiger, wenn auch routinierter Stecher von kaninchenartiger Fruchtbarkeit und abſtoßender Geiſtesarmut. Ich kann dieſe harte Beurteilung nicht teilen. Wenn auch von ſeinen 575 uns zur Zeit bekannten Stichen nur 96 (alſo etwa ein Sechſtel) übrig bleiben, denen keine Originale anderer Stecher zugrunde liegen, ſo finden ſich doch darunter Meiſterwerke erſten Ranges, die, wie das Doppelbildnis Iſraels und ſeiner Frau Ida oder das große Namensornament, zum Beſten gehören, was der Kupferſtich jener Zeit hervorgebracht hat, und die beweiſen, daß Meckenem fremder Vorlagen ſehr wohl hätte entbehren können. Wie bei ſeinem Vater, dem Meiſter der Berliner Paſſion, iſt auch bei ihm die Begabung für das Ornament und für die Technik beſonders ausgeprägt. Für das Figürliche fehlt ihm das Empfinden für formale Schönheit, auch das Bedürfnis nach einem Studium der Wirklichkeit. Gewiß bleibt er immer ein nüchterner Pedant, der nicht viel inneres Erleben mitzuteilen hat, aber er ſteht doch noch turmhoch über dem Bandrollenmeiſter und den Erasmusſtechern. Von der Ausdrucksfähigkeit ſeiner Technik, von ſeinen reichen Abſtufungen von den zarteſten Halblichtern bis zu den tiefſten Schatten geben die ſpäten Drucke der meiſten Sammlungen keine Vorſtellung. Die früheſten Abzüge, die zu den allergrößten Seltenheiten gehören, ſind von einer erſtaunlichen Farbigkeit der Wirkung, aber die Weiſe, wie er

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/84

diese durch zahllose kreuz und quer durcheinander gelegte, zarte, nach wenigen Abzügen ihren Glanz verlierende Stichlagen erzielt, zeigt doch auch, daß ihm das eigentliche Problem der Technik nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Statt seine Arbeitsweise zu ändern, greift er zu dem künstlerisch verwerflichen Mittel der Retusche. Sie dient ihm lediglich dazu, die Ergiebigkeit seiner Platten, nicht etwa die Wirkung seiner Arbeiten, zu steigern. Sechs, sieben und noch mehr Plattenzustände sind bei ihm keine Seltenheit. Wir wissen, daß Meckenem am 10. November 1503 als wohlhabender, angesehener Mann in Bocholt gestorben ist.

Er mag um 1457 als etwa zehnjähriger Knabe mit seinem Vater dorthin gekommen sein und in dessen Werkstatt, unter seiner Anleitung und nach seinen Vorlagen, die ersten Versuche mit dem Grabstichel, die er kindlich alle mit seiner Hausmarke bezeichnet, angestellt haben. Seine früheste uns erhaltene Arbeit ist wohl ein ganz unglaublich unproportioniertes Bildnis des hl. Bernhardin von so abstoßender Zeichnung, daß nur eine Kinderhand den Stichel geführt haben kann. Es folgen dann mehrere in derselben spitzen und unbeholfenen Weise gestochene Heiligenbilder, Kopien nach Vorlagen des Passionsmeisters, in denen von einem Einflusse des Erasmusmeisters noch nichts zu bemerken ist. Bald darauf muß der Lehrling in der Fremde seine weitere Ausbildung suchen. 1465 weilt er, nach der Angabe auf einem frühen Ornamentstiche, einer Kopie nach dem Meister E. S., in Cleve am Rhein. Dieser Zeit mag etwa die Taf. 75 abgebildete hl. Barbara angehören, die durch das über dem Tore angebrachte Wappen mit dem abgesetzten Pfahl als seine Arbeit gesichert ist. Dem Stiche liegt ein Original des Meisters der Berliner Passion zugrunde; die Minuskeln der Legende, besonders das M, S und s zeigen bereits die für Meckenem charakteristischen Formen. Die Strichlagen sind noch spröde, mehr gekratzt als gestochen. Erst allmählich macht sich der Einfluß der Arbeitsweise seines Vaters bei ihm geltend; seine Stiche werden wesentlich sorgfältiger und zarter behandelt; weiche, in spitzen Winkeln sich schneidende Kreuzlagen von samtiger Tuschtonwirkung, die er seinen Vorlagen abgesehen hat, herrschen immer mehr vor. Hierher gehört die Taf. 75 abgebildete Darstellung des auf einer Ornamentblume stehenden Jesusknaben mit den Leidenswerkzeugen in den Armen, ein Blättchen, das seiner Ähnlichkeit mit dem Taf. 53 wiedergegebenen Stiche des Meisters E. S. nach zu urteilen, wohl als Neujahrsbild gedacht war. Taf. 75 ist das erste Blatt einer Passionsfolge abgebildet, deren Bilder zum Teil nach den Vorlagen des Meisters der Berliner Passion, zum Teil nach jenen des Meisters E. S. kopiert sind. In dem kleinen, neuerdings vom Berliner Kabinett erworbenen Manuskripte sind die einzelnen Passionsszenen in der Weise auf die Blätter verteilt, daß jedesmal die einem Bilde gegenüber befindliche Seite den zugehörigen handschriftlichen Text bringt. Leider fehlt es für diese Entwicklungsstufe an sicheren Daten. Meckenem scheint damals den Rhein hinaufgewandert zu sein. Die Retuschen des Kopienspieles vom Meister der Weibermacht, dessen Werkstatt wir bei Neuß suchen müssen, die starke Beeinflussung durch den Meister des Dutuitschen Ölbergs, die einige kleine Darstellungen von Heiligen unter Portalen erkennen lassen, und zuletzt auch das

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id481529918/85

kleviſch-märkiſche Wappen, das Meckenem auf der Wappen-Sieben ſeines größeren Kopienſpieles nach dem Meiſter E. S. anbringt, weiſen auf dieſe Wanderſchaft hin, nur iſt ſchwer zu entſcheiden, ob dieſe Arbeiten vor oder hinter ſeinen Aufenthalt in Oberdeutſchland fallen. Um 1467 arbeitet er in der Werkſtatt des Meiſters E. S., alſo vermutlich am Bodenſee oder in der Schweiz. Ich glaubte, dieſer ſchon von Lehrs vor Jahren, als die Identität des ſogenannten niederrheiniſchen E.-S.-Kopiſten und Meckenems noch nicht erkannt war, aufgeſtellten Vermutung widerſprechen zu müſſen, weil ich damals aus der Bezeichnung der von Meckenem retuſchierten Originalplatten des Meiſters E. S. durch die Marke des niederländiſchen Stechers WA ſchloß, Iſrahel habe die Retuſche in deſſen Werkſtatt vorgenommen. Nachdem ſich aber mehrere Fälle nach weiſen ließen, daß Meckenem in der gleichen Weiſe die Signatur Schongauers mißbrauchte, läßt ſich die Annahme einer Anweſenheit in den Niederlanden nicht aufrechterhalten. Tatſache bleibt, daß wenigſtens 41 Platten des Meiſters E. S. von Meckenem retuſchiert ſind, daß dieſer für ſein kleineres Kartenſpiel einen Teil der Originalplatten benutzen konnte, daß faſt alle E. S.-Kopien von Meckenem herrühren, daß auf der Darſtellung der größten Madonna von Einſiedeln von 1466 ⟨Taf. 48⟩ auf der zweiten Quader links die Hausmarke Meckenems als Steinmetzzeichen angebracht und daß auf demſelben Stiche unten in der Mitte ein kleines, von Lehrs entdecktes M eingeſtochen iſt. Die Kopiſtentätigkeit Meckenems in dieſen Jahren iſt darum von Intereſſe, weil manche Stiche des Meiſters E. S. uns nur in den Kopien Iſrahels erhalten ſind. So die oben Seite 23 beſprochenen Bilder zu den zehn Geboten und den ägyptiſchen Plagen ⟨Taf. 76⟩ und die Anna Selbdritt ⟨G. 322, Taf. 77⟩; vgl. oben Seite 7. Dagegen zeigt die auf Tafel 75 wiedergegebene Darſtellung der Enthauptung des hl. Täufers ⟨G. 561⟩, die um 1460 zu datieren ſein mag, wie ſeine anſcheinend ſelbſtändigen Schöpfungen ausſahen. Von den zahlreichen E. S.-Kopien iſt nur eine ⟨G. 171⟩ datiert, 1469. Für die Chronologie ſeiner Arbeiten iſt daher die Taf. 73 abgebildete Agnus Dei-Kapſel, die ich 1901 auf Grund der charakteriſtiſchen Buchſtabenformen der Legende als eigenhändige Arbeit erweiſen konnte, von großer Wichtigkeit. Es war das erſte Goldſchmiedewerkſtück, das einem Kupferſtecher des XV. Jahrhunderts zugeſchrieben werden konnte. Der Inſchrift nach wurde die Kapſel für einen Konrad Leen, genannt Warmut, der Vikar am Nikolausaltar in der jüngeren Marienkirche in Theuerſtadt, einem Bezirke der Stadt Bamberg, war, 1470 gearbeitet. Die Anweſenheit Iſrahels in Oberdeutſchland in jenen Jahren gewinnt dadurch einen neuen Beleg. Eine zweite prachtvolle Goldſchmiedearbeit Iſrahels, die hier zum erſten Male ihm zugeſchrieben wird, führt uns in die Nähe von Cleve zurück. Es iſt das elegante Schützenkleinod ⟨Taf. 74⟩ der Gilde des hl. Hermetus aus dem kleinen, zwiſchen Emmerich und Cleve gelegenen Dorfe Warbeyen, das ſich im Musée de Cluny in Paris befindet, in das es aus der Sammlung Fould kam, und wo ich es 1904 fand. Auch hier ergeben die Buchſtabenformen der auf den Spruchbändern eingeſtochenen Namen des Heiligen den Beweis für die Zuſchreibung. Eine dritte, bezeichnete Arbeit ſeiner Hand habe ich 1915 in der Zeitſchrift Weſtmünſterland,

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/86

S. 179, nachgewiesen. Es ist eine schöne, mit bunten Emailwappen verzierte Paxtafel in der Stiftskirche zu Cleve. Sie umschließt einen Perlmutterschnitt und Reliquien aus dem heiligen Lande, die Herzog Johann I. von seiner Jerusalemfahrt 1450 mitgebracht haben wird, trägt aber die Wappen seines Sohnes Johann II. (1481 – 1521) und dessen Gemahlin Mechtild von Hessen-Katzenellenbogen († 1505). Ihre Heirat fand 1489 statt, dazu oder bald nachher werden beide die Paxtafel ihrer Kirche geschenkt haben. Damals also scheint Meckenem von einem Aufenthalte von 1465 her in Cleve noch nicht vergessen gewesen zu sein. Seine Signatur, ein großes M, wie er es auch einige Male zur Bezeichnung seiner Stiche (ohne I) gebraucht, ist auf dem Handgriffe eingestochen, an dem die Tafel den Gläubigen zum Kusse gereicht wurde. Zuletzt bildet auch die schöne, Taf. 74 wiedergegebene Handzeichnung des Germanischen Museums, der in der Mitte mit den zweifellos echten Initialen I M bezeichnete Entwurf eines gebuckelten Doppelpokales, ein glänzendes Zeugnis für die Goldschmiedetätigkeit Meckenems. Er mag der Form der Bezeichnung nach etwa aus der Mitte der achtziger Jahre stammen; die Reproduktion ist etwas verkleinert.

So sind wir denn bei diesem einen Kupferstecher des XV. Jahrhunderts in der Lage, seine Goldschmiedetätigkeit, die durch mehrere archivalische Nachrichten gewährleistet ist, auch mit einigen Werkstücken belegen zu können, die uns von seinem Können vielleicht eine günstigere Vorstellung geben als seine Stiche.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/87

VERZEICHNIS DER KUPFERSTICHE DES MEISTERS E. S.

(NACH LEHRS, KRITISCHER KATALOG, BAND II)

1. Der Sündenfall, S. 29, Tafel 18.
2. Simſon zerreißt den Löwen, S. 45.
3. Simſon zerreißt den Löwen, S. 33.
4. Simſon zerreißt den Löwen, S. 48, Tafel 41.
5. Dalila ſchert Simſon, S. 45.
6. Dalila ſchert Simſon, S. 53, Tafel 53.
7. Das Urteil Salomonis, S. 32, Tafel 23.

Das kleine Marienleben, c. 94 × 66 mm Einf.

14. Die Heimſuchung, S. 33.
24. Die Anbetung der Könige, S. 33.
34. Das Pfingſtfeſt, S. 33.

Das mittlere Marienleben, c. 106 × 74 mm Einf.

8. Die Verkündigung, S. 47.
15. Die Heimſuchung, S. 46, Tafel 42.
19. Die Geburt Chriſti, S. 53, Tafel 42.

Das größere Marienleben, c. 126 × 81 mm Einf.

9. Die Verkündigung, S. 44.
16. Die Heimſuchung, S. 47, Tafel 32.
20. Die Geburt Chriſti, S. 46.
25. Die Anbetung der Könige, S. 44, Tafel 32.

10. Die Verkündigung, S. 26.
11. Die Verkündigung, S. 40.
12. Die Verkündigung, S. 23, Tafel 4.
13. Die Verkündigung, S. 33, Tafel 24.
17. Die Heimſuchung, S. 28, Tafel 16.
18. Die Geburt Chriſti, S. 46, Tafel 39.
21. Die Geburt Chriſti, S. 25, Tafel 10.
22. Die Geburt Chriſti, S. 17, Tafel 1.
23. Die Geburt Chriſti, S. 28, Tafel 17.
26. Die Anbetung der Könige, S. 37.
27. Die Anbetung der Könige, S. 34, Tafel 25.
28. Die Taufe Chriſti, S. 34.
29. Die Taufe Chriſti, S. 49, Tafel 44.
30. Der Kalvarienberg, S. 37.
31. Chriſtus am Kreuze mit zwei Engeln, S. 35, Tafel 26.
32. Chriſtus am Kreuz, S. 28, Tafel 15.
33. Die Beweinung Chriſti, S. 27.
35. Das Pfingſtfeſt, S. 48.
36. Der Heiland ſegnet Maria, S. 33.

37–48. Die Paſſion, S. 31.

37. Chriſtus am Ölberg.
38. Die Gefangennahme.
39. Chriſtus vor Pilatus.
40. Die Geißelung, Tafel 20.
41. Die Dornenkrönung.
42. Die Kreuztragung.
43. Die Entkleidung.
44. Chriſtus am Kreuz, Tafel 20.
45. Die Kreuzabnahme.
46. Die Grablegung.
47. Die Auferſtehung.
48. Chriſtus erſcheint der Magdalena.

49. Das ſegnende Jeſuskind, S. 26.
50. Das Jeſuskind mit dem Neujahrwunſch, S. 53, Tafel 53.
51. Das Jeſuskind im Herzen, S. 55, Tafel 55.
52. Der gute Hirt, S. 17.
53. Der Schmerzensmann, S. 32.
54. Der Schmerzensmann zwiſchen zwei Engeln, S. 34.
55. Der Schmerzensmann mit vier Engeln, S. 28, Tafel 9.
56. Der ſegnende Erlöſer in Halbfigur, S. 56, Tafel 60.
57. Der ſegnende Heiland in Halbfigur, S. 59, Tafel 61.
58. Maria mit dem Roſenkranz auf der Mondſichel, S. 28.
59. Maria mit dem Buche auf der Mondſichel, S. 35.
60. Die betende hl. Jungfrau in Halbfigur, S. 58, Tafel 60.
61. Die betende hl. Jungfrau im Zimmer, S. 57, Tafel 63.
62. Maria mit dem Roſenkranz auf der Mondſichel, S. 18, Tafel 2.
63. Maria mit dem Buch auf der Mondſichel, S. 49, Tafel 43.
64. Maria mit der Schlange zu Füßen, S. 45.
65. Maria reicht dem Jeſuskinde einen Apfel. S. 50.
66. Maria, das Kind ſäugend, S. 23.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/88

67. Die ſitzende Madonna mit dem Buche, S. 33, Tafel 30.
68. Die kleinſte Madonna von Einſiedeln, S. 51.
69. Die Madonna mit dem ſpielenden Kinde im Garten, S. 33.
70. Die Madonna mit dem Vogel vor der Raſenbank, S. 55, Tafel 58.
71. Die Madonna auf der Schlange, S. 37.
72. Die kleine Madonna von Einſiedeln, S. 51.
73. Die Madonna im Fenſter, S. 59, Tafel 65.
74. Die Madonna mit zwei Engeln vor dem Thron ſtehend, S. 39, Tafel 31.
75. Die Madonna mit SS. Barbara und Dorothea, S. 30, Tafel 21.
76. Die thronende Madonna mit 8 Engeln, S. 55, Tafel 58.
77. Die Madonna mit dem badenden Kinde, S. 19, Tafel 6.
78. Die Madonna mit der Roſe, S. 54, Tafel 54.
79. Die Madonna auf der Mondſichel mit den Maiglöckchen, S. 24, Tafel 13.
80. Die Madonna mit dem Engel, der ihr Roſen reicht, S. 24, Tafel 12.
81. Die große Madonna von Einſiedeln, S. 51, Tafel 48.
82. Die thronende Madonna mit zwei Engeln, S. 53, Tafel 51.
83. Die Madonna mit SS. Margarethe und Katharina, S. 25, Tafel 14.
84—87. Die vier Evangeliſten im Rund, S. 49.
84. Matthaeus, Tafel 46.
85. Markus.
86. Lukas.
87. Johannes, Tafel 46.
88—91. Die vier Evangeliſten im Viereck, S. 40.
88. Matthaeus, Tafel 35.
89. Markus.
90. Lukas, Tafel 35.
91. Johannes.
92—93. Die kleinen ſtehenden Apoſtel, S. 45.
92. Johannes, Tafel 39.
93. Matthaeus.
94—99. Die zwölf Apoſtel paarweis, S. 59.
94. Petrus und Andreas.
95. Jakobus d. Ä. und Johannes.
96. Philippus und Jakobus d. J.
97. Matthäus und Thomas.
98. Bartholomaeus und Matthias.
99. Simon und Judas Thaddaeus, Tafel 65.
100—111. Die zwölf Apoſtel mit dem Credo, S. 37.
100. Petrus.
101. Jakobus d. Ä.
102. Andreas, Tafel 30.
103. Johannes, Tafel 30.
104. Jakobus d. J.
105. Simon.
106. Philippus.
107. Bartholomaeus.
108. Matthaeus.
109. Matthias.
110. Judas.
111. Judas Thaddaeus.
112—123. Die zwölf Apoſtel ſitzend, S. 29.
112. Petrus.
113. Paulus.
114. Andreas.
115. Jakobus d. Ä.
116. Johannes.
117. Thomas.
118. Jakobus d. J.
119. Philippus.
120. Bartholomaeus.
121. Matthaeus.
122. Simon, Tafel 19.
123. Judas Thaddaeus, Tafel 19.
124—136. Der Heiland und die zwölf Apoſtel ſtehend, S. 36.
124. Der Heiland.
125. Petrus, Tafel 28.
126. Paulus, Tafel 28.
127. Andreas.
128. Jakobus d. Ä.
129. Johannes.
130. Jakobus d. J.
131. Philippus.
132. Bartholomaeus.
133. Matthaeus.
134. Simon.
135. Judas Thaddaeus.
136. Matthias.
137. Der Heiland und die zwölf Apoſtel, S. 40.
138. S. Antonius, S. 29.
139. S. Bernhardin von Siena, S. 52.
140. S. Chriſtophorus, S. 34, Tafel 25.
141. S. Eligius, S. 52, Tafel 47.
142. S. Eligius, S. 45.
143. Die Stigmatiſierung des hl. Franz, S. 52, Tafel 50.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/89

144. S. Georg, S. 25, Tafel 10.
145. S. Georg, S. 39, Tafel 32.
146. S. Georg. S. 47, Tafel 40.
147. S. Hubertus, S. 52.
148. S. Johannes Baptiſta, S. 52, Tafel 47.
149. S. Johannes Bapt. mit den Evangeliſtenſymbolen und Kirchenvätern, S. 51, Tafel 49.
150. S. Johannes auf Pathmos, S. 55, Tafel 59.
151. S. Johannes auf Pathmos, S. 49, Tafel 45.
152. S. Michael, S. 48.
153. S. Michael, S. 34.
154. S. Michael. S. 54, Tafel 57.
155. Die Marter des hl. Sebaſtian, S. 37, Tafel 29.
156. Die Marter des hl. Sebaſtian, S. 49, Tafel 42.
157. Die Marter des hl. Sebaſtian, S. 34.
158. Die Marter des hl. Sebaſtian, S. 55, Taf. 59.
159. S. Sebaſtian, S. 58, Tafel 64.
160. S. Barbara, S. 45, Tafel 39.
161. Die Marter der hl. Barbara, S. 32, Tafel 21.
162. Die Marter der hl. Barbara, S. 18, Tafel 4.
163. Die Marter der hl. Barbara, S. 52, Tafel 50.
164. S. Barbara, S. 53, Tafel 52.
165. S. Katharina, S. 45, Tafel 39.
166. S. Katharina, S. 29.
167. S. Katharina, S. 39.
168. S. Katharina, S. 58, Tafel 64.
169. S. Maria Magdalena, S. 31, Tafel 22.
170. S. Urſula, S. 45.
171. S. Veronika, S. 45.
172. S. Veronika, S. 35.
173. S. Veronika, S. 29.
174. S. Veronika, S. 54, Tafel 55.
175—185. Ars Moriendi, S. 19.
    175. Verſuchung im Glauben, Tafel 7.
    176. Ermutigung im Glauben.
    177. Verſuchung durch Verzweiflung, Tafel 7.
    178. Troſt durch Zuverſicht.
    179. Verſuchung durch Ungeduld.
    180. Troſt durch Geduld.
    181. Verſuchung durch geiſtigen Hochmut.
    182. Troſt durch Demut.
    183. Verſuchung durch das Zeitliche, Tafel 7.
    184. Troſt durch die Abwendung vom Irdiſchen, Tafel 7.
    185. Die Todesſtunde.
186. Die hl. Dreifaltigkeit, S. 36.
187. Der Markuslöwe, S. 50.
188. Das Paſſionswappen, S. 35.
189. Das Paſſionswappen mit dem Gotteslamm, S. 40, Tafel 33.
190. Das hl. Schweißtuch, von SS. Petrus und Paulus gehalten, S. 56, Tafel 61.
191. Die Sibylle und Kaiſer Auguſtus, S. 54, Tafel 56.
192. Die Sibylle und Kaiſer Auguſtus, S. 19, Tafel 5.
193. Sechs religiöſe Darſtellungen aus dem Marienleben, S. 46.
194. Sechs religiöſe Darſtellungen aus der Paſſion, S. 46.
195. Sechs religiöſe Darſtellungen aus der Paſſion, S. 46.
196. Sechs religiöſe Darſtellungen aus dem Leben Chriſti, S. 46.
197. Die ſitzenden zwölf Apoſtel, S. 46.
198. Die ſtehenden zwölf Apoſtel, S. 46.
199. Verſchiedene Heilige, S. 46, Tafel 39.
200. Verſchiedene religiöſe Darſtellungen, S. 46.
201. Achtzehn religiöſe Darſtellungen, S. 46.
202. Das Brautpaar, S. 44.
203. Das muſizierende Paar am Brunnen, S. 25, Tafel 8.
204. Die Lautenſchlägerin, S. 31.
205. Die Dame mit dem Helm, S. 17.
206. Der Narr und das Mädchen, S. 25.
207. Der kleine Liebesgarten, S. 42, Tafel 34.
208. Der Narr und die Lautenſchlägerin, S. 42.
209. Der Kuß, S. 44.
210. Der Ritter und ſeine Dame, S. 45, Tafel 41.
211. Das Liebespaar auf der Raſenbank, S. 23, Tafel 8.
212. Der Ritter und die Dame mit Helm und Lanze, S. 58, Tafel 62.
213. Der Narr und das nackte Mädchen, S. 59.
214. Der Liebesgarten mit den Schachſpielern, S. 24, Tafel 11.
215. Der große Liebesgarten, S. 48.
216. Die kniende Dame mit dem Wappenſchild, S. 17.
217. Die Dame mit dem Öſterreichiſchen Wappen, S. 44, Tafel 38.
218. Das Mädchen mit dem pfälziſchen Wappen, S. 44, Tafel 38.
G. 219. Das Wappen mit dem Reibeiſen ‹das Original›, S. 44, Tafel 38.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/90

220. Die Dame mit Helm und Bindenſchild, S. 47, Tafel 38.
221. Die Dame mit dem Öſterreichiſchen Wappen, S. 45.
222. Die Dame mit Lanze und Bindenſchild, S. 44, Tafel 38.
223. Die Dame mit dem Öſterreichiſchen Wappen, S. 18, Tafel 3.
224. Die Dame mit dem Wappen der Familie v. Bettwingen, S. 58.
225. Der Narr und das Mädchen mit dem Wappen, S. 59.
226—240. Das kleinere Kartenſpiel, S. 41.
226. Tier-Drei, Tafel 36.
227. Tier-Sechs.
228. Tier-Unter.
229. Tier-Dame, Tafel 36.
230. Helm-Dame.
231. Helm-König.
232. Wappen-Aß.
233. Wappen-Acht, Tafel 36.
234. Wappen-Ober.
235. Wappen-Dame.
236. Wappen-König.
237. Blumen-Aß.
238. Blumen-Vier, Tafel 36.
239. Blumen-Fünf.
240. Blumen-Sieben.
241—282. Das größere Kartenſpiel, S. 42.
241. Menſchen-Zwei.
242. Menſchen-Vier.
243. Menſchen-Fünf.
244. Menſchen-Sechs.
245. Menſchen-Sieben.
246. Menſchen-Acht.
247. Menſchen-Neun.
248. Menſchen-Unter.
249. Menſchen-Ober, Tafel 37.
250. Menſchen-Dame.
251. Menſchen-König.
252. Hunde-Zwei.
253. Hunde-Drei, Tafel 37.
254. Hunde-Vier.
255. Hunde-Sechs.
256. Hunde-Sieben A.
257. Hunde-Sieben B.
258. Hunde-Acht.
259. Hunde-Unter.
260. Hunde-Dame.
261. Vogel-Zwei.
262. Vogel-Drei.
263. Vogel-Vier.
264. Vogel-Fünf.
265. Vogel-Sechs.
266. Vogel-Sieben.
267. Vogel-Acht.
268. Vogel-Neun.
269. Vogel-Unter, Tafel 37.
270. Vogel-Ober.
271. Vogel-Dame.
272. Vogel-König.
273. Wappen-Zwei.
274. Wappen-Drei.
275. Wappen-Fünf.
276. Wappen-Sechs.
277. Wappen-Sieben, Tafel 37.
278. Wappen-Acht.
279. Wappen-Neun.
280. Wappen-Unter.
281. Wappen-Dame.
282. Wappen-König.
283—305. Das Figuren-Alphabet, S. 56.
283. Der Buchſtabe a, Tafel 62.
284. Der Buchſtabe b.
285. Der Buchſtabe c.
286. Der Buchſtabe d.
287. Der Buchſtabe e.
288. Der Buchſtabe f.
289. Der Buchſtabe g.
290. Der Buchſtabe h.
291. Der Buchſtabe i.
292. Der Buchſtabe k.
293. Der Buchſtabe l.
294. Der Buchſtabe m.
295. Der Buchſtabe n.
296. Der Buchſtabe o.
297. Der Buchſtabe p.
298. Der Buchſtabe q.
299. Der Buchſtabe r.
300. Der Buchſtabe ſ.
301. Der Buchſtabe t.
302. Der Buchſtabe v.
303. Der Buchſtabe x.
304. Der Buchſtabe y.
305. Der Buchſtabe z.
306. Eine Monſtranz, S. 35, Tafel 27.
307. Querfüllung mit dem Turnier zwiſchen Mann und Frau, S. 30.
308. Querfüllung mit dem Kampf um die Hoſe, S. 40, Tafel 34.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/91

309. Gotiſche Krabbe mit einer Diſtelblüte, S. 50.
310. Gotiſche Krabbe mit einer Blume, S. 50, Tafel 47.
311. Gotiſche Krabbe mit einem Reiher, S. 50.
312. Gotiſche Krabbe mit einem wilden Mann, S. 50.
313. Gotiſche Krabbe, S. 50, Tafel 47.
314. Zwei Querfüllungen auf einer Platte, S. 30, Tafel 20.
G. 315. Die Geburt Chriſti, S. 46.
G. 316. S. Katharina, Lehrs, IV 209, 3.
G. 317. Der Kampf mit dem Greifen, S. 32.

Druck von Radelli & Hille in Leipzig

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/92

L. 22. HAMBURG

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/93

Sächs. Landes-Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/94

L. 62. MÜNCHEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/95

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/96

L. 223 PARIS

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/97

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/98

L. 162. DRESDEN

L. 12. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/99

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/100

L. 192. DRESDEN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/101

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/102

L. 77. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/103

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/104

L. 175. BERLIN

L. 177. OXFORD

L. 183. BERLIN

L. 184. OXFORD

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/105

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/106

L. 211. WIEN

L. 203. BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/107

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/108

L. 55. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/109

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/110

L. 21. DRESDEN

L. 144 DRESDEN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/111

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/112

L. 214. BERLIN

DER MEISTER E. S.

TAFEL 11

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/113

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/114

L. 80. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/115

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/116

L. 79. WIEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/117

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/118

L. 83. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/119

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/120

L. 32. DRESDEN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/121

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/122

L. 17. BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/123

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/124

L. 23. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id481529918/125

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/126

L. 1. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/127

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/128

L. 122. FRANKFURT

L. 123. BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/129

Sächs. Landes-Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/130

L. 314. MÜNCHEN

L. 40. BERLIN

L. 44. BERLIN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/131

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/132

L. 161. DRESDEN

L. 75. DRESDEN, S. F. A. II.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/133

Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/134

L. 169. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/135

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/136

L. 7. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/137

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/138

L. 13. BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/139

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/140

L. 27. BERLIN

L. 140. LONDON

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/141

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/142

L. 31. BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/143

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/144

L. 306 (AUSSCHNITT). BERLIN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/145

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/146

L. 126. DRESDEN

L. 125. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/147

Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/148

DRESDEN

L. 155.

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/149

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/150

L. 67. LONDON

L. 103. BERLIN

L. 102. BERLIN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/151

Sächs. Landes-Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/152

L. 74 DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/153

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/154

L. 145. WIEN

L. 16. BERLIN

L. 25 DRESDEN, S. FRIEDRICH A

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/155

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/156

L. 189. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/157

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/158

L. 207. MÜNCHEN

L. 308. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/159

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/160

L. 90. DRESDEN

L. 88. LONDON

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/161

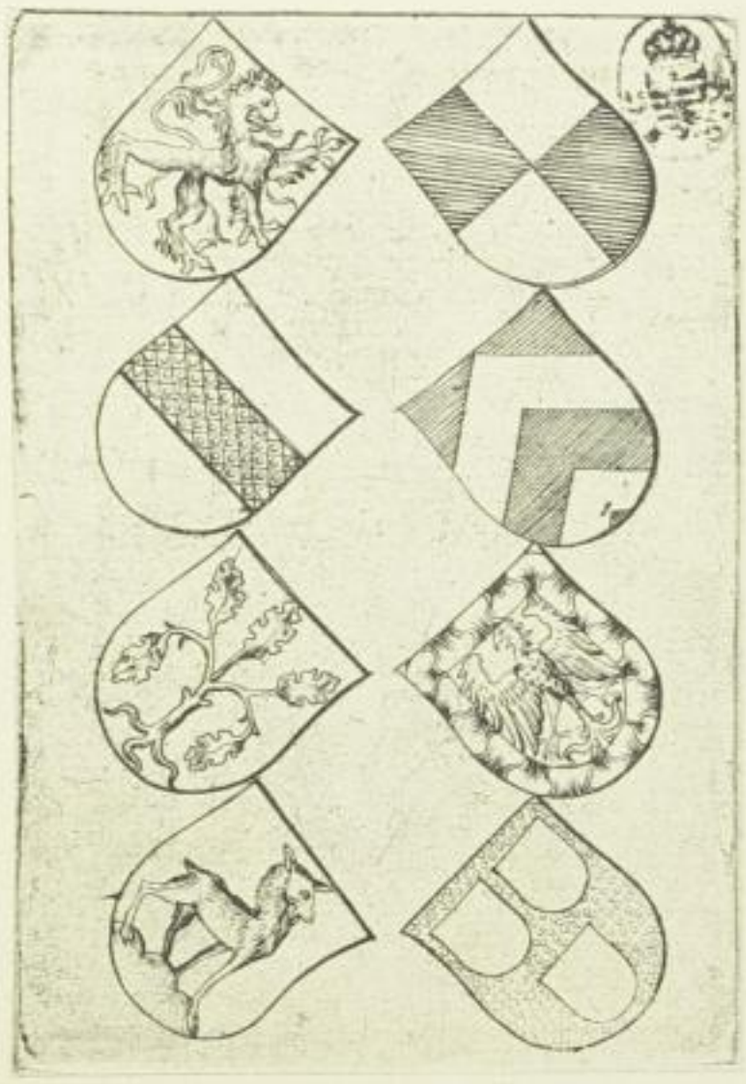
Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/162

L. 226, I. NÜRNBERG

L. 238. DRESDEN

L. 229, I. MÜNCHEN



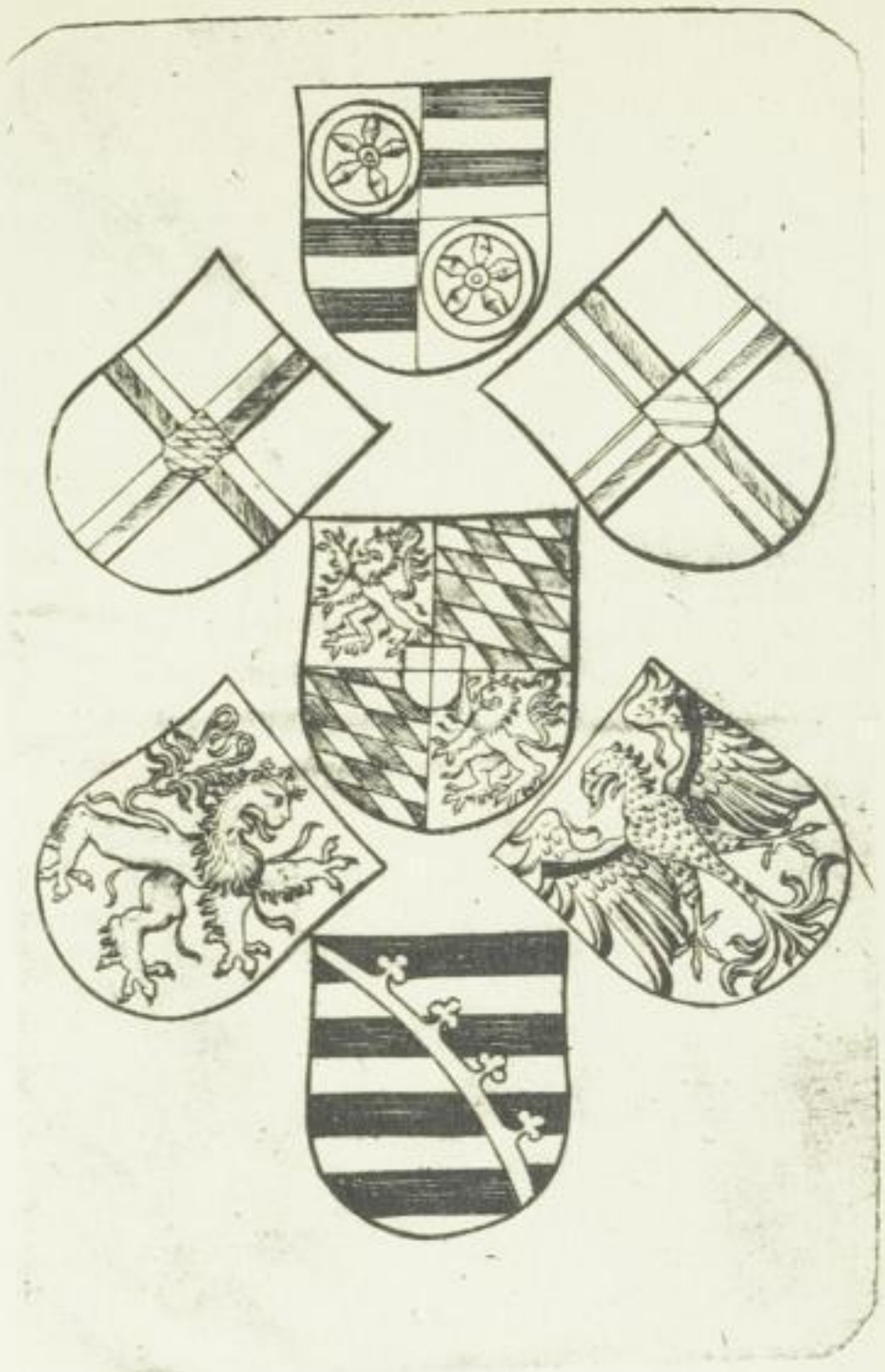
L. 233. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/163

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/164

L. 253. WIEN



L. 277. MÜNCHEN, STAATSBIBL.

L. 269. BERLIN

L. 249. WIEN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/165

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/166

G. 219. LONDON

L. 217. WIEN

L. 218. LONDON

L. 220. BERLIN

L. 222. DRESDEN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/167

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/168

L. 160. BERLIN

L. 92. DRESDEN

L. 165. BERLIN

L. 18. BERLIN

L. 199. DRESDEN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/169

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/170

L. 146. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/171

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/172

L. 4. PARIS

L. 210 DRESDEN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/173

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/174

L. 157. BERLIN

L. 15. BERLIN

L. 19. DRESDEN, S. F. A. II.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/175

Stadt-Leipzig Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/176

L. 63.

LONDON

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/177

Sächs. Landes-Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/178

L. 29. LONDON

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/179

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/180

L. 151 WIEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/181

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/182

L. 84. DRESDEN

L. 87. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/183

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/184

L. 313, I. BERLIN

L. 310. WIEN

L. 141, I. DRESDEN

L. 148. DRESDEN S. F. A. II.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/185

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/186

L. 81. DRESDEN

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/187

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/188

L. 149, I. DRESDEN S. F. A. II.

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/189

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/190

L. 163. PARIS

L. 143. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

TAFEL 50

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/191

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/192

L. 82 LONDON

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/193

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/194

L. 164, II. LONDON

DER MEISTER E. S.

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/196

L. 50. WEIMAR

L. 6. MÜNCHEN

DER MEISTER E. S.

TAFEL 53

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/197

Sächs. Landes-Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/198

L. 78, II. BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/199

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/200

L. 174 FRANKFURT

L. 51. BERLIN

DER MEISTER E. S.

TAFEL 55

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/201

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/202

L. 191. BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/203

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/204

L. 154. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/205

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/206

L. 76 DRESDEN

L. 70. DARMSTADT

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/207

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/208

L. 158 MÜNCHEN

L. 150. LONDON

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/209

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/210

L. 56, I. BRAUNSCHWEIG

L. 60 LONDON

DER MEISTER E. S.

TAFEL 60

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/211

Städt. Leander Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/212

L. 571. MÜNCHEN

L. 190. BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/213

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/214

L. 212. DRESDEN

L. 283. MÜNCHEN

DER MEISTER E. S.

TAFEL 62.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/215

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/216

L. 61. WIEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/217

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/218

L. 199. BERLIN

L. 168. DRESDEN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/219

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/220

L. 73. BERLIN

L. 99. FRANKFURT

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/221

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/222

PARIS

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/223

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/224

BERLIN

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/225

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/226

HANDZEICHNUNG FRANKFURT

DER MEISTER E. S.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/227

Stadt-Leseh. Dresden

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/228

L. III. 190, 61. NÜRNBERG

DER MEISTER
DER BLUMENRAHMEN

L. III. 194, 69 I. NÜRNBERG

DER MEISTER
DER BLUMENRAHMEN

L. III. 406, 86. DRESDEN

DER MEISTER DER
MARTER DER ZEHNTAUSEND

L. III. 342, 101. PARIS

DER MEISTER DES
DUTUITSCHEN OELBERGES

L. III. 381, 50. LONDON

DER MEISTER DER MARTER
DER ZEHNTAUSEND

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/229

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/230

L. 2. DRESDEN

L. 4. DRESDEN

DER MEISTER DES JOHANNES BAPTISTA

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/231

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/232

L. 10. LONDON

DER MEISTER DES JOHANNES BAPTISTA

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/233

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/234

L. 11. DRESDEN

DER MEISTER DES JOHANNES BAPTISTA

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/235

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/236

L. IV. 281, 90. DRESDEN

DER MEISTER DES JOHANNES BAPTISTA

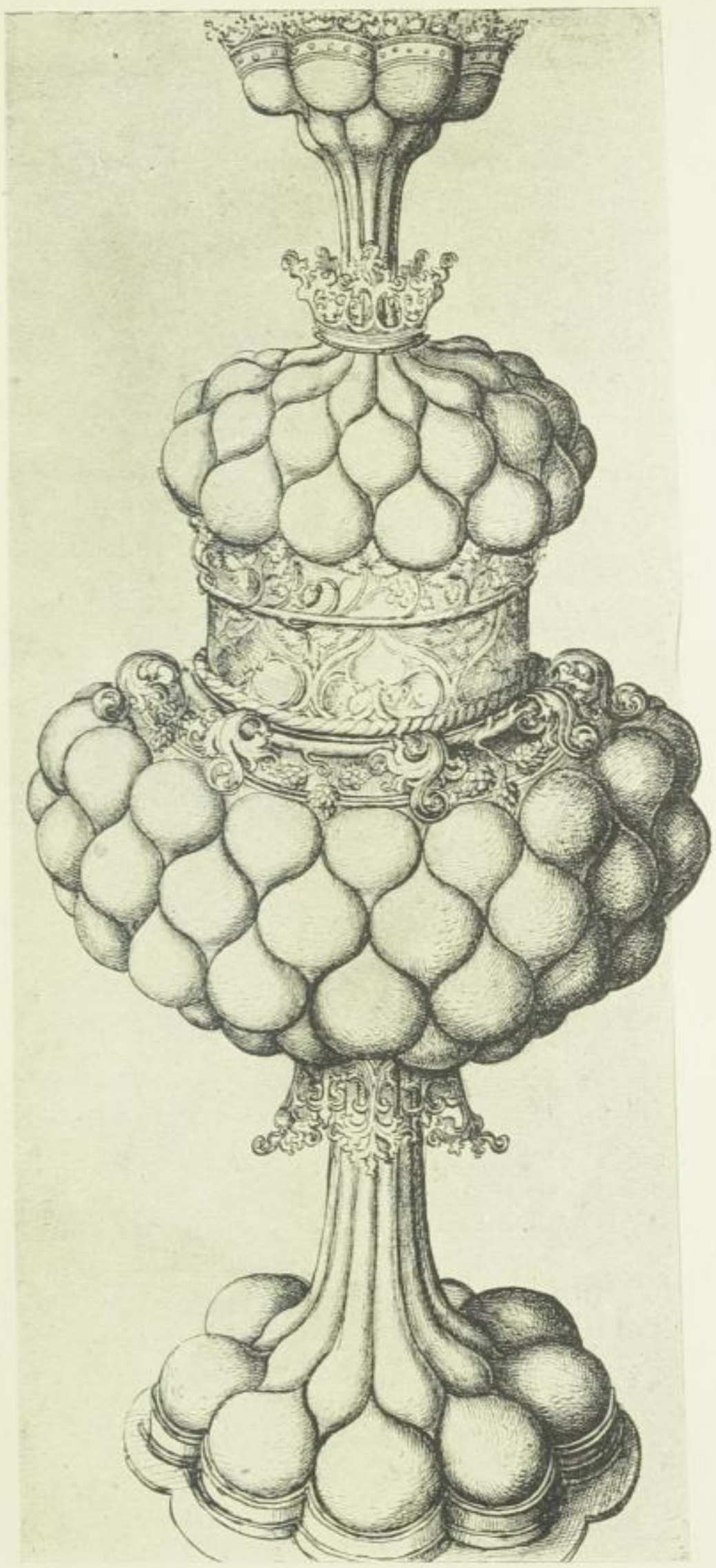
MÜNCHEN, NATIONALMUSEUM

ISRAHEL VAN MECKENEM

SLUB Wir führen Wissen. http://digital.slub-dresden.de/id481529918/237

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/238



NÜRNBERG

PARIS M. CLUNY

ISRAHEL VAN MECKENEM

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/240

G. 561 PARIS

G. 57. BERLIN

DRESDEN

G. 324. DARMSTADT

ISRAHEL VAN MECKENEM

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/241

Sächs. Landes Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/242

G. 148. MÜNCHEN, UNIVERSITÄT

WIEN

WIEN

G. 463. BRAUNSCHWEIG

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/243

Sächs. Landes-Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/244

G. 322. WIEN

ISRAHEL VAN MECKENEM

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/245

Sächs. Landes-Bibl.

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/246

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/247

9. MAI 1978

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/248

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

12. Okt. 1999		
19. Juli 2000		

SLUB DRESDEN
3 0352107

ZFB Entsäuerung
03. April 2008

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/249

SLUB
Wir führen Wissen.
http://digital.slub-dresden.de/id481529918/250