Werk

Titel: Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes

Ort: Stuttgart

Jahr: 1876

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0001|log75

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes.

Von **Friedrich Lippmann.**

Auf das Hervorgehen der Druckkunst und des Bilddruckes, in dem Sinne und in dem Umfange, wie wir heute diesen Begriff verstehen, aus dem technischen Verfahren des Zeugdruckens, ist schon von Papillon im Traité de la Gravure sur Bois *), und weiterhin von Murr im Journal für Kunstgeschichte **) wenn auch nur andeutungsweise, so doch der Sache nach entsprechend den Resultaten der neueren Untersuchungen, hingewiesen worden. Indessen blieb dieser Zusammenhang von Bilddruck und Zeugdruck bei den genannten Autoren mehr ein blos vermutheter, als eine wirklich nachweisbare Thatsache, und zuerst die Entdeckung der sogen. »Tapete von Sitten« durch Ferdinand Keller***) brachte ein bedeutsames Monument des Zeugdruckes an das Tageslicht, das einer Epoche angehört, die beträchtlich vor der bestimmbaren Zeit der Ausübung des eigentlichen Bilddruckes liegt.

Die Tapete von Sitten ist ein gegenwärtig etwa 2½ Meter langer und etwas weniger als 1 Meter breiter Leinwandstreifen, mit in rother und schwarzer Farbe gedruckten, sich nach Art eines Musters zwischen ornamentirten Büsten und Figurenfriesen regelmässig wiederholenden Darstellungen von Tänzen, Kämpfen zwischen Rittern und Mohren, und Scenen aus der Geschichte des Oedipus, deren Stylcharakter auf die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts und auf Italien als den Ursprung hinweist. Sehen wir an diesem Beispiele, dass man in jener Zeit schon eine bedeutende Fertigkeit erlangt hatte sogar complicirte Modelformen herzustellen, und in vollkommener Weise auf gewebten Stoff

*) Paris 1756. Bd. I. Cap. IV, V. **) Band II. p. 75 ff.

***) Mitth. der Antiq. Gesellschaft in Zürich B. IX Heft 6.

aufzudrucken, so zeugen daneben die von Camesina in der Bibliothek des Stiftes Melk aufgefundenen Reste von gedruckten Pergament-Tapeten*) für eine bemerkenswerthe Vielseitigkeit in der Verwendung des Druckverfahrens. Es sind Reste von drei verschiedenen Stücken, die als Ueberzüge von Manuscripteinbänden erhalten blieben, nachdem sie, der Meinung des Herausgebers zufolge, ursprünglich als Behänge von Chorstühlen gedient haben mögen. Der gefärbte Ton des Pergamentes — roth und gelb — bildet den Fond für den sehr klar und kräftig, bei zwei von den Stücken in schwarzer und bei dem einen in grüner Farbe ausgeführten Aufdruck. Das Muster dieses Aufdruckes stimmt völlig mit den Dessins der Webereien aus dem dreizehnten bis vierzehnten Jahrhundert, und hiernach zu schliessen, dürfte die Entstehung dieser Pergamentdrucke, selbst wenn man für das conventionelle Beibehalten einer einmal beliebt gewordenen Art der Zeichnung möglichst lange Zeiträume setzt, doch kaum später als in der frühesten Epoche des fünfzehnten Jahrhunderts anzunehmen sein.

Einmal auf den Gegenstand aufmerksam gemacht, hat man in neuerer Zeit Reste alter Zeugdrucke in nicht unbeträchtlicher Zahl an das Tageslicht gezogen. T. O. Weigel in seinem grossen Werke: »Die Anfänge der Druckerkunst« **) publicirte eine ganze Serie davon, wobei freilich eine leicht erklärliche Vorliebe, den Stücken ein möglichst hohes Alter zu ertheilen, die dort angeführten Datirungen nicht durchaus verlässlich macht. Ueberdies mangeln uns ja die wissenschaftlich zureichenden Anhaltspunkte, das oft sehr einfache Ornamenten-Motiv eines Zeugdruckes in eine nur irgendwie schärfer zu bestimmende Zeitepoche zu versetzen, und so können wir eine Datumbestimmung wie sie z. B. bei dem bedruckten Seidenstoff Nr. 1 bei Weigel für das zwölfte Jahrhundert getroffen ist, nur als eine Möglichkeit, durchaus aber nicht als irgendwie nachweisbar anerkennen.

Eine ganz eigenthümliche frühe Verwendungsart des Druckverfahrens hat kürzlich A. Essenwein entdeckt und bekannt gemacht ***), nämlich die, dass man Modeldrucke auf gewebtem Zeug als Vorzeichnungen für zu fertigende Stickereien schon im vierzehnten Jahrhundert benützt zu haben scheint. Nach den Ausführungen des Genannten zeigen zwei Stickereien des Germanischen Museums, von denen die eine die Grablegung und Auferstehung Christi, die andere den Tod der Maria darstellt, an den abgeriebenen Stellen, wo der als Träger dienende Leinenstoff zum Vorscheine gekommen ist, deutliche Merkmale,

*) Mitth. der k. k. Central-Commission, Bd. IX, p. 95.

**) Leipzig 1866. 2 Bde. fol.

***) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1872, p. 146 ff.

dass der schwarze Vorriss nicht gezeichnet, sondern mittelst eines Models aufgedruckt war. Dieser Vorriss ist von weit grösserer Feinheit und Vollendung der Zeichnung als die darauf gemachte Nadelarbeit, und die Dimensionen — 30 Centimeter Höhe bei einer Breite von 58 Centimetern — für einen Formschnitt ziemlich bedeutend. Das Ganze leitet den Verfasser weiterhin darauf, dass überhaupt manche der ältesten Zeit angehörige grosse Formschnitte, von denen wir Papierabzüge besitzen, wie beispielsweise der »Tod der Maria« aus der Sammlung Weigel *) und ein ebenfalls grosses sehr alterthümliches Blatt im Britischen Museum, »Christus vor Pilatus« **), ursprünglich zur Anfertigung von Vorzeichnungen für Stickereien u. dgl. gedient haben, und vielleicht nur später und gelegentlich auch auf Papier abgezogen worden sind. Essenwein ist geneigt, den »Tod der Maria« seinem Kunstcharakter nach eher in die erste, als in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zu versetzen, wann jedoch der gegenwärtig vorhandene Papierabdruck gefertigt ist, erscheint ihm unbestimmt und überhaupt schwer bestimmbar, und dasselbe ist der Fall mit dem Blatte des Br. Museums. Wir werden weiterhin die Gründe entwickeln, wesshalb wir diese Abdrücke selbst für alt, und der Anfertigung des Models nahe stehend halten.

Das Druckverfahren auf gewebtem Zeug beschreibt endlich Cennino Cennini im Trattato della Pittura im 173. Capitel sehr ausführlich unter dem Titel: »Die Weise mit der Form Gemälde auf Leinwand zu arbeiten« ***). Wir ersehen hier, dass zur Zeit der Abfassung des Tractates, die jedenfalls »lange vor 1437« fällt †), das Formschneiden und Zeugdrucken eine schon ganz wohlbekannte, und keineswegs neue Sache gewesen sein muss, denn Cennini beginnt jenes 173. Capitel gleich: »Da zur Malerkunst aber auch noch gewisse auf Leinenstoff gemalte Arbeiten gehören, die gut sind zu Röckchen von kleinen Knaben und Kindern und für gewisse Kirchenpulte, so ist die Weise sie herzustellen, folgende« ††). Dass aber unter den »Lavori dipinti«, die

*) Jetzt im Germanischen Museum. Abgeb. im Anzeiger f. Kunde der deutsch. Vorzeit 1872 und in dem Werke: Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrh. im Germ. Museum. Nürnberg 1874. Taf. I. II.

**) Eigentlich Christus vor Herodes. Dieses Blatt befindet sich unter Nr. 13 im Schaukasten II der typographischen Seltenheiten des Br. Museums.

***) C. Cennini, Trattato della Pittura, herausgeg. v. Milanesi, Florenz, Le Monnier 1859, p. 126. Il modo di lavorare colla forma dipinti in panno.

†) Milanesi in der Einleitung zum Tr. d. C. C.

††) Perchè all' arte del penello ancora s'appartiene di certi lavori dipinti in panno lino che son buoni da guarnelli di putti o ver fanciulli, e per certi leggii da chiese, el modo del lavorarli si è questo.

Cennini als im Gebrauch stehend anführt, nur gedruckte Zeuge zu verstehen sind, dafür spricht sowohl die Ueberschrift als auch der Sinn und Zusammenhang der angeführten Stelle mit dem Inhalt des Capitels. Auf das dort dargestellte Druckverfahren werden wir sogleich zurückkommen.

Für die Fragen, die uns hier beschäftigen, handelt es sich aber zunächst darum, den frühesten Spuren des eigentlichen Bilddruckes, und dem supponirten Uebergang vom Zeugdruck zum Bilddruck nachzugehen, wobei wir unter dem Begriffe »Bilddruck« das Verfahren verstehen, bei welchem das Hervorbringen und die Vervielfältigung einer bildlichen Darstellung durch den Druck zur eigentlich beabsichtigten Hauptsache wird, zum Unterschiede vom Zeugdrucke und Aehnlichem, wobei der Druck blos die Bedeutung eines technischen Handgriffes zum Zwecke der ornamentalen Ausstattung eines Gewebes, Pergamentes oder dgl. hat.

An dieser Unterscheidung festhaltend, können wir auch das von Weigel als Bilddruck aus dem dreizehnten Jahrhundert publicirte Pergamentblatt, das Christus am Kreuz mit Maria und Johannes in einer ornamentalen Umrahmung darstellt*), nicht als eigentlich hierher gehörig ansehen. Selbst wenn dieses Blatt wirklich gedruckt, d. h. mittelst Aufpressens einer hochgeschnittenen Metallform wie Weigel will, hervorgebracht wäre, so könnte man es immer doch nur als ein etwas complicirteres Beispiel der zu allen Zeiten vorkommenden Buchbinderpressungen auf Leder etc. ansehen; die Existenz des eigentlichen Bilddruckes, wie wir diesen Begriff verstehen, deshalb im dreizehnten Jahrhundert anzunehmen, wäre durchaus unstatthaft. Das Weigel'sche Pergamentblatt ist aber wahrscheinlich nicht einmal das Erzeugniss einer dem Drucken analogen Verfahrungsart, sondern, wie vielerlei Merkmale darthun, ist die Druckähnlichkeit der etwas vertieften Zeichnung nur so hervorgebracht, dass die Striche mittelst eines harten, vielleicht erwärmten Metallstiftes nachgezogen wurden, — ob ursprünglich, oder später zum Zwecke einer archäologischen Mystification, dürfen wir wohl hier ununtersucht lassen **).

Man bezeichnet gewöhnlich als das älteste und primitivste Druckverfahren auf Papier, das Drucken mit dem Reiber, welches bekanntermassen darin besteht, dass das zu bedruckende Blatt auf die mit Farbe bestrichene Druckform gelegt und durch Herumreiben auf der Rückseite mittelst eines glatten Holzes oder Lederballens der Abdruck

*) Anfänge der Druckerkunst I pag. 25 Nr. 11.

**) Vergl. A. Essenwein, Anzeig. f. Kunde d. deutsch. Vorz. 1872, p. 141.

erzeugt wird. Die von dem Reiben zurückbleibenden Spuren der Glättung, des Niederdrückens der Papierfasern lassen derartige Reibdrucke mit ziemlicher Bestimmtheit von Drucken unterscheiden, die durch Pressung, worunter wir ein Aufdrücken der Form auf das Papier verstehen, erzeugt sind. Bei der Pressung ist es nicht nöthig an den Gebrauch eines complicirten mehr oder minder vollkommen eingerichteten Apparates, wie es die Buchdruckerpresse ist, zu denken, sondern das primitive Druckverfahren wird eben nur in einem energischen Aufdrücken der bestrichenen Form auf das Papier bestanden haben, ganz so wie wir uns das Herstellen der Zeugdrucke mittelst des Holzmodels vorstellen müssen. Cennini in dem schon oben erwähnten 173. Capitel seines Trattato beschreibt es folgendermassen: »fange an, und setze sie (die im Vorhergehenden beschriebene Druckform) in Ordnung und gleichmässig auf das erwähnte in den Rahmen gespannte Tuch und nimm unter dem Rahmen in die rechte Hand ein Schild oder ein Schildchen von Holz, und mit dessen Rücken reibe kräftig auf einen solchen Raum, soviel das geschnittene Brett einnimmt« *). Vergegenwärtigen wir uns genau diese Art der Procedur, so finden wir in ihr beide Systeme, das des Aufpressens und des Abreibens vereinigt. Das Tuch ist in einen viereckigen Rahmen fest eingespannt, der Model wird daraufgesetzt, das energischere Anhaften der Farbe mittelst des Holzschildchens bewirkt, das man unter dem Tuch dort wo der Model aufliegt herumbewegt. Ging man vom Drucken auf Zeug oder Tuch zum Drucken auf Papier über, so musste das Verfahren wesentliche Veränderungen erleiden. Zunächst liess sich das Papier nicht in einen Rahmen hohl einspannen, sondern man musste es, wollte man die Form daraufsetzen, auf eine feste Fläche legen; hiermit unterblieb auch die Procedur des Reibens mit dem Holzschildchen an der Unterseite. Eine genaue Beobachtung der charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Formschnitte, die vermöge des Stylcharakters ihrer Zeichnung zu den ältesten ihrer Art zu rechnen sind, macht es mir in hohem Grade wahrscheinlich, dass in der ersten Epoche des Bilddruckes die eben beschriebene Weise des Druckens vorwiegend angewendet, also die bestrichene Platte einfach auf das Papier aufgesetzt, und mit einem mehr

*) Commincia, e mettila ordinata e gualiva, e sopra la detta tela distesa in sul telaro, e di sotto dal telaro: togli in mano destra una scudella o scudellino di legno, e col dosso frega fortemente per quello spazio quanto l'asse intaliata tiene, pag. 127. Diese Stelle übersetzt A. Ilg in der deutschen Ausg. des Cennini (Quellenschriften für Kunstgesch. Bd. I.): »Lege es« — (das »vertiefte Brett«, nämlich den Model) — »ordentlich und gleichmässig unter die in den Rahmen gespannte Leinwand; nimm ein Holzschild in die Rechte und presse mit dem Rücken kräftig auf diese Fläche, soweit es das geschnittene Brett erträgt«. (pag. 122.)

oder minder kräftigen Aufpressen der Abzug erzeugt wurde. Zum Unterschiede von den Reibdrucken möchte ich die derartig gemachten Drucke Pressdrucke nennen, und sie sowohl von jenen, als auch von den mit der vollkommenen Buchdruckerpresse hergestellten Pressendrucken auseinanderhalten.

Dass wir gerade in den ältesten Productionen der Formschneidekunst zum grössten Theil Pressdrucke vor uns haben, wird sowohl die Qualität des Farbenauftrages als die Untersuchung der Rückseite mit vieler Wahrscheinlichkeit lehren. Wir sehen die Blätter der frühesten Epoche gewöhnlich mit öliger schwarzer Farbe, welche häufig dick, ungleichmässig, abgerissen, und mit unreinen Contouren der Striche aufgetragen ist, gedruckt. Trägt schon die Vorderseite alle jene Eigenschaften, die sich ergeben, wenn man einen stark bestrichenen Model ohne genügende Festigkeit und Sicherheit auf das Papier setzt, so entspricht dem auch vollkommen die Rückseite des Blattes, an der wir keinerlei tieferen Einschnitt und keine Spur eines scharfen Eindruckes oder einer Quetschung bemerken, wie dies bei den Reibdrucken sowohl, als auch wiederum in anderer Weise bei den mit der Buchdruckerpresse erzeugten Abzügen vorkommt. Der »h. Christof« bei Weigel (Nr. 12)*), der »h. Georg zu Pferde« ebenda (Nr. 14), der »Tod der Maria« aus derselben Sammlung (Nr. 21), jetzt im Germanischen Museum**), ferner der »h. Vitus« der Wiener Hofbibliothek***), das schon vorhin erwähnte Blatt »Christus vor Herodes« im Britischen Museum sind Beispiele dieser Art von Pressdrucken, Beispiele die man in den Sammlungen von München, Wien, Paris, Berlin und London unschwer vermehren könnte. Die gemusterten Pergamenttapeten von Melk sind sicherlich auch Press- und keine Reibdrucke, und in eine ähnliche Kategorie gehören zwei Formschnitte des Münchner Cabinetes, die in einfachen Contouren im Style der phantastisch verschlungenen Handschriftmalereien des vierzehnten Jahrhundertes aus hundeähnlichen Thierfratzen zusammengesetzte Ornamente darstellen, und mit dicker pastoser Farbe auf Papier gedruckt sind. Sie hatten vielleicht den Zweck, als eine Art Tapete zu dienen.

Es scheint, dass jene mit dünner und flüssiger Farbe erzeugten leichten braunen und grauen Drucktöne im Allgemeinen erst später aufkommen, und zwar wie ich glaube dann und dort, als man die primitivste Druckprocedur mittelst des Aufpressens verlassen hatte, und zum

*) Jetzt in Privatbesitz in Wien.

**) Abgebildet und beschrieben von A. Essenwein im Anzeiger f. K. d. d. Vorz. 1872.

***) Fr. v. Bartsch, Die Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibl. Nr. 2527.

Drucken mit dem Reiber übergegangen war, wobei man reinere und schärfere Abzüge erzielen konnte, aber sich nicht mehr der früheren dicken öligen Schwärze bedienen durfte, die mit dem Reiber nur ganz und gar schlechte und verschmierte Exemplare geliefert hätte. Das Verlassen der primitiven Pressprocedur und der Uebergang zum Gebrauche des Reibers, war ein verhältnissmässiger Fortschritt und eine entschiedene Verbesserung. Die Erzeugnisse der erstern Art sind für den Anfang, die der letztern für die spätere Zeit des 15. Jahrhunderts charakteristisch, und diese Wandlung geht mit dem Einflusse der Van Eykschen Kunst und der wachsenden Complicirtheit des Plattenschnittes ziemlich parallel. Andrerseits auch mit der Ausbildung des Gewerbes der Briefdrucker, denn Reiberabzüge konnten immer und überall ohne weitere Vorbereitung, sowohl von fein, als auch von grob geschnittenen Platten genommen werden, und sie eigneten sich viel besser als die andern zum Coloriren. Mit dem Aufkommen der Buchdruckerpresse kehrte man zwar zu dem alten Principe des Aufdruckens zurück, aber mit der Modifikation und der ausserordentlichen Verbesserung, welche der Pressapparat bietet. Daneben bleibt das Drucken mit dem Reiber, als das billigste und einfachste Verfahren bei den Briefdruckern, die sich eine kostspielige und schwer transportable Presse nicht anschaffen konnten, noch lange, bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts, in Uebung. Ob es wirklich, wie ich meine, dem thatsächlichen Verhältniss entspricht, die Kategorie der mit der Hand gefertigten Pressdrucke als die älteste zu den bisher angenommenen der Reibdrucke und Buchdruckerpressendrucke hinzuzufügen, wird wohl noch die fortgesetzte Untersuchung lehren, und immerhin wird es vielleicht nicht überflüssig sein, auf ein Kriterium zu achten, dessen Bedeutung sich ungezwungen aus der natürlichen Entwickelung der Bilddrucktechnik aus dem Zeugdrucke ergiebt *).

---

*) Sehr bemerkenswerth ist die 1465 vorkommende urkundliche Erwähnung eines im Kloster Bethanien in Mecheln existirenden Druckapparates (Presse?) wovon van Even (L'ancienne École de Louvain. pag. 104) Nachricht gibt. Am 3. März 1465 stirbt daselbst Jacoba van Looz-Hensberge, frühere Aebtissin des Klosters Thorn bei Mastrich, die sich aber seit 1455 in das zuerst genannte Kloster in Mecheln zurückgezogen hatte. In dem am 7. März 1465 aufgenommenen Inventar ihres Nachlasses kommt unter Anderem vor: ». . . . . Unum instrumentum ad imprimendas scripturas et ymagines«. ». . . . . Novem printe lignee ad imprimendas ymagines cum quatuordecim aliis lapideis printis«. Im Kloster Bethanien ist der Bilddruck im 15. Jahrhundert ausgeübt worden, wie ein von dem oben genannten Autor citirtes Blatt, darstellend die h. Martha, mit der Unterschrift: »ex Bethania prope Mechliniam traditur pressa« darthut. Was mit den »Quatuordecim lapideis printis« gemeint sein mag, bleibt völlig räthselhaft, und wäre die Urkunde von weniger be-

Hier im Anschlusse müssen wir noch eine andere, die technische Seite der Formschneidekunst betreffende Frage in Erörterung ziehen, nämlich die des Materiales der Platten. Man hat in neuerer Zeit vielfach angenommen, dass ein grosser Theil der Bilddrucke des 15. Jahrhunderts, nicht wie man bislang glaubte von Holzstöcken, sondern von geschnittenen Metallplatten abgezogen worden sei, und nannte solche Bilddrucke »Metallschnitte«. Den Anstoss zur Ausbildung dieser Theorie gab wohl C. F. v. Rumohr mit seinen Untersuchungen über den Ursprung und frühen Gebrauch von Metallabgüssen und Clichés nach Holzschnitten *), weiterhin sind es namentlich J. D. Passavant im Peintre-graveur und Weigel in den schon wiederholt citirten »Anfängen der Druckerkunst«, welche die Frage als eine ausgemachte Thatsache behandeln, und die Formschnitte in Holz- und Metallschnitte eintheilen.

Die Merkmale, an denen von einem vorhandenen Abdruck die Natur der verwendeten Druckplatte erkannt und erschlossen werden soll, hat am eingehendsten der zuletzt genannte Autor, Weigel, erörtert, und wir werden uns sowohl deshalb, als auch weil dieser so ziemlich Alles früher über den Metallschnitt Gesagte zusammenfasst, an seine Ausführungen halten**).

Vor Allem bemerkt Weigel unter den ältesten Bilddrucken häufig Blätter bei denen die Druckfarbe »sehr ungleich vertheilt« ist, oder auch im Druck »wenig angesprochen hat«. Bald sind die Linien fett, bald wieder ausgeblieben, der Druck ist dasjenige was man wegen des Vorkommens einer Menge kleiner weiss gebliebener Stellen »griesslich« nennt, andrerseits ist in den engen Strich-Partien, wie in den Augen, Haaren, Fingern, die Farbe häufig zusammengelaufen, und die Zeichnung daselbst in Folge dessen nur undeutlich ausgedrückt: »Man vermisst bei diesen Drucken Schärfe, Gleichmässigkeit und Sauberkeit. Im Schnitte sind die scharfen Winkel und Ecken, sowie die feinen Linien vermieden, und im Drucke scheint der Reiber selten angewendet zu sein, weil die Rückseite derartiger Bilder minder scharfe Eindrücke zeigt.« Hierauf wendet sich Weigel gegen den Einwand, durch den man das Vorkommen solcher Bilddrucke dadurch erklären wollte, dass man annahm, die Formschneider und Briefdrucker hätten die Farbe nicht gut aufgetragen, das Papier nicht gehörig befeuchtet, überhaupt nicht kunstgemäss verfahren. Weigel meint, diese Männer hätten ihre

---

währter Seite publicirt, so würden wir glauben, dass lapideis hier statt ligneis gelesen worden ist, — denn an die Existenz der »Lithographie im XV. Jahrhundert«, wofür nach van Even diese Stelle zeugen soll, ist denn doch nicht zu denken.

*) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig 1837.

**) Die Anfänge der Druckerkunst I pag. 21 ff.

»Standesehre« und ihren »Ruf« nicht durch das Verkaufen so schlechter Waare preisgegeben, wenn sie die Mangelhaftigkeit ihrer Erzeugnisse überhaupt hätten vermeiden können. »Dies muss aber bei dem zur Druckplatte verwendeten Material nicht möglich gewesen sein.« Weiterhin: »Das Material der Platten, welche den verhältnissmässig unvollkommenen Druck lieferten, muss Metall gewesen sein, wie auch erfahrene Drucker behaupten.« Als ferneres hauptsächliches Argument endlich führt Weigel die an den derartigen alten Blättern zuweilen vorkommenden Verbiegungen von Einfassungslinien, und endlich die unbestreitbare Existenz von erhalten gebliebenen Metall- (d. h. Kupfer-) Schnitt-Platten (zum Hochdruck) aus dem Anfange des 16. Jahrhundertes an. Weigel beschreibt nun dreiundsechszig Nummern seiner grossen Sammlung als Metallschnitte, darunter beinahe durchaus solche Blätter die den Kunstcharakter der ältesten Zeit des Bilddruckes, oder wenigstens eine sehr primitive Technik aufweisen.

Bevor wir auf eine Untersuchung der Denkmale selbst näher eingehen, werden wir uns eine Meinung über die Umstände zu bilden haben, welche es überhaupt veranlassen konnten, in der primitiven Epoche der Druckkunst Platten von Metall statt solcher von Holz zum Drucken zu adoptiren. — Da, auch nach der Ansicht Weigel's, die wir vollkommen theilen, der Bilddruck historisch aus dem Zeugdruck abzuleiten ist, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass man es schon in der ersten Zeit verstand Holzmodel herzustellen, denn dass die gewebten Zeuge mit solchen und nicht etwa mit Metallmodeln gedruckt sind, bedarf wohl keines weitern Beweises, und dafür spricht auch klar das Zeugniss Cennini's. Wozu hätten aber dann fernerhin die Bilddrucker, die ja ebensowenig wie die Handwerker von heutzutage etwas Unnöthiges oder Ueberflüssiges thaten, statt des schon bekannten und erprobten Holzes zum »Metall« gegriffen? Etwa weil es besser druckte? Nein, denn wir erfahren, dass gerade der bald zusammen-, bald auseinanderlaufende, kurz der unklare und »griesliche«, in den Feinheiten stumpfe Druck ein wesentliches Kennzeichen der »Metallschnitte« ist, dass man überhaupt gar nicht im Stande war mit Metallplatten ordentlich zu drucken, denn die alten Briefmaler hätten sich sogar geschämt, so schlechte Exemplare zu verkaufen, wenn sie bessere hätten zu wege bringen können.

War aber etwa das Metall im Schnitt leichter zu behandeln als das Holz? Ein hartes Metall wie Bronze oder Kupfer sicherlich nicht, sondern unendlich mühevoller, zumal wenn man so hohe Stege, wie sie zum Reliefdruck ohne Presse nöthig sind, braucht; und aus einem weichen Metall, wie etwa Blei, Zinn oder dergl. eine solche Druckform

zu bilden ist wohl leichter als aus hartem, aber keineswegs leichter als sie aus Holz zu machen. Und wie wäre es mit der Dauerhaftigkeit solcher weicher Metallplatten namentlich gegenüber den hölzernen bestellt? Dass eine Holzform selbst bei wenig sorgfältiger Behandlung eine ungemein grosse, ja wenn sie grob geschnitten ist, wie die alten es waren, eine beinahe unbegrenzte Anzahl von Abdrücken aushalten kann, ist bekannt. Becker in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Sammlung von Abdrücken der Derschau'schen Holzplatten beschreibt kleine Holzstöcke, von denen 200,000 und mehr Exemplare gezogen wurden, ohne dass sie eine Einbusse an der zum Liefern guter Drucke nöthigen Schärfe erlitten hätten*).

Hierin übertrifft nicht einmal ein hartes Metall das Holz an Widerstandsfähigkeit und Ersteres bleibt überdies noch der Gefahr ausgesetzt durch Oxydation und chemische Einwirkung der Buchdruckerfarbe zu leiden, womit Weigel auch zum Theile die Unvollkommenheit der angeblichen »Metallschnitt«-Drucke zu erklären versucht. Wenn man überdies bedenkt, wie unendlich kostspieliger, namentlich bei den hohen Metallpreisen im Mittelalter, eine solche Bronze- oder Kupferplatte gegenüber einer Holzform zu stehen gekommen wäre, so wird man keinen Grund finden, der die Drucker und Briefmaler jene statt dieser anzuschaffen hätte bewegen können. Die Vorzüge einer Holzform vor einer aus weichem Metall sind aber völlig in die Augen springend. Schwierig in der Handhabung und ausserordentlich empfindlich gegen jede Beschädigung, die durch Ritzen, ungleichmässigen Druck, Quetschung etc. geschehen kann, hätte eine solche Metallform lediglich Nachtheile gegen eine Holzform, daher a priori ebenfalls nicht anzunehmen ist, dass es Jemand einfiel, davon zahlreiche und in grossem Massstabe zu machen**). Wohl sind wirkliche Metallschnitte um das Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhundertes an verschiedenen Orten in Gebrauch gewesen, und wir besitzen solche erhaltene Druckplatten, die aus Frankreich, den Niederlanden und der Schweiz stammen, aber diese Metallschnitte fallen unter einen wesentlich andern Gesichtspunkt, als derjenige ist, unter welchen wir die aus der Frühepoche der Druckkunst zu stellen hätten. Was davon bisher bekannt geworden ist, sind einige in Kupfer geschnittene Buchdruckerzierleisten aus dem

*) Holzschnitte alter deutscher Meister, herausgeg. von Z. Becker. Gotha 1808. fol. Lief. I., p. 6.

**) Ich brauche wohl nicht eines Weitern auszuführen, dass hier an Metallabklatsche nicht zu denken ist, denn wenn es im 15. Jahrh. überhaupt Clichés gegeben hat, was durchaus unerwiesen und noch sehr zweifelhaft scheint, so kann doch sicherlich von ihrer Existenz vor Guttenberg's Erfindung keine Rede sein.

16. Jahrhundert, die Rothenhan im Basler Archiv entdeckt hat*), ferner die »Vision der h. Bathilde«, ein Metallschnitt, ebenfalls in Kupfer, französischen Kunstcharakters aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts mit einer lateinischen dreizeiligen xylographischen Unterschrift**), weiterhin eine »Anbetung der Hirten« im Style der Illustrationen der französischen Livres d'Heures, von der sich auch mehrfach Abdrücke in den Heures des Simon Vostre finden, einige Schnitte im Charakter der venetianischen Illustrationen von der Mitte des 16. Jahrhunderts***), endlich ein Metallschnitt, dessen Abdrücke als Mitgliedzeichen der Bruderschaft der Schuhflicker von Mecheln dienten, und dessen Entstehung um 1502 zu setzen ist†).

Alle diese Metallschnitte gehören einer verhältnissmässig sehr späten Epoche der Druckkunst an, und stehen theils in engem Zusammenhange mit dem Bücherdrucke, theils ist ihre Anfertigung, wie bei der Druckform von Mecheln, durch specielle Umstände zu erklären.

Ornamente, Zierleisten u. dgl. und die zum Drucken der »Heures« bestimmten Illustrationen aus Metall statt aus Holz herzustellen, dazu waren mehrfach hinreichende Gründe vorhanden. Solche Platten sollten bei einer grossen Feinheit des Striches und engen Ausführung immer möglichst reine und scharfe Abzüge liefern, wie dies namentlich für den Druck der pergamentenen Heures nöthig war. Nun wird ein etwas subtiler Holzschnitt weitaus mehr durch das Reinigen und Waschen mit der Bürste, das die Oberfläche aufweicht und zerfasert, an-

---

*) Passavant, Peintre-graveur I., p. 3.

**) Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire 1842, p. 367 ff. Die Kupferplatte ist mit Stiften auf eine Holztafel, auf der die Unterschrift eingeschnitten ist, befestigt.

***) Ibid. 1861—62, p. 67 ff. (M. Piot). Hierher gehört auch die ausdrückliche Erwähnung des Illustrationsdruckes mit Metall-(Kupfer-)Stöcken, die sich in den 1488 von Jan du Pré in Paris gedruckten »Heures a lusage de Rome« findet. Diese Heures führen den Titel: Les presentes heures a lusaige de ro(m)e ont este imprimees a paris p. Jehan du pre demoura(n)t en la gra(n)t rue saint iaques a lensaigne des deux signes .... in fine: Ces prese(n)tes heures a lusaige de ro(m)e fure(n)t acheuees a paris p. Jeha(n) du pre le iiii. iour de feurier en lan mil. iiii. cccc. iiii. xx et viii. kl. 4°. Verso des zweiten Blattes liest man: C'est le repertoire des histoires & figures de la bible tant du vieil testame(n)t q(ue) du nouueau (con)tenues dedens les vignettes de ces presentes heures imprimees en cuyure. En chascune desq(e)lles vignettes so(n)t contenues deux figures du vieilz testame(n)t signifians vraye histoire du nouueau. — Brunet Manuel V. Sp. 1612.

†) Hymans, H., Gravure criblée. Docum. iconog. et typ. de la Bibliothèque Roy. Belg. II. Livr. Brux. 1864. Diese, die Dreifaltigkeit mit den Heiligen Crispinus und Crispinianus darstellende Metallschnittplatte war ursprünglich an einem starken Holzblock befestigt. Die Abzüge wurden mittelst des Schlages eines Hammers auf den Holzblock, also durch eine Art Prägung, hergestellt.

gegriffen, als durch das Drucken selbst, und dieses Reinigen der Stöcke war bei der alten Art des Einschwärzens und der gebräuchlichen sehr zähen und compacten Farbe ungemein häufig nothwendig wo es sich darum handelte, schöne und klare Abzüge zu erzielen. Es ist bekannt, wie selten man gerade von den feineren in den Büchern des 16. Jahrhundertes enthaltenen Holzschnitten gute Drucke antrifft. Wo nun eine sehr grosse Auflage von Abzügen, oder vielmehr eine voraussichtlich lange dauernde Benützung eines feinen Schnittes mit der Forderung nach möglichst scharfen und klaren Drucken verbunden wurde, mochte immerhin ein hartes Metall statt des Holzes in Anwendung gekommen sein. Dies lässt aber keinerlei Rückschluss zu auf die ganz und gar verschiedenen Verhältnisse in der primitiven Epoche der Formschneidekunst. Die Vertreter der Metallschnitt-Theorie finden ja gerade in den rohesten, einfachsten, schlecht und unvollkommen gedruckten Blättern alle Kriterien des »Metalles«, eine Analogie mit den Metallschnitten der zuletzt beschriebenen Art ist also hier gar nicht vorhanden.

Aber selbst in jener Epoche, aus der wir einzelne erhaltene Metallstöcke besitzen, mag ihre Anfertigung nur selten und ausnahmsweise geschehen sein, wie denn auch ihre Zahl gegen die auf uns gekommene Menge geschnittener Holzplatten gehalten eine verschwindend kleine ist, hingegen ist bisher kein einziger Metallstock aufgetaucht, dessen Ursprung in eine frühe Zeit zurückreichen würde.

Noch können wir hier eine Hindeutung auf den Metallschnitt nicht ganz übergehen, den man in die Schlussschrift der 1473 in Augsburg von Johann Bæmler gedruckten deutschen Uebersetzung des Belial von Jacob von Teramo hat finden wollen. Diese Schlussschrift, lateinisch und deutsch abgefasst, lautet: Processus judiciari(us) Belial intitulat(us) de latino in volgarem stilu(m) mirifice translat(us) Opus inq(ue) egregiu(m) com(m)endandu(m)q(ue). finitq(ue) faustissime Que(m) ereis figuris Johannes Bæmler in cesarea vrbe Augustensi felicit(er) atq(ue) dignissime p(er)fecit Anno domi(ni) (MCCCC) LXXIII In die Valentini. Hie endet sich daz buch Belial von des gerichts ordnung ein hochgründt vnd lobsam werk das hat gedruckt vnd volenndt Johannes Bæmler in der keyserlichen stat Augspurg An sant Valentinstag nach Xsti gepurt MCCCC vnd in dem lxxiij jare. — Auch der bei Heinrich Knoblotzer in Strassburg 1478 erschienene deutsche Druck des Belial hat dieselbe Schlussschrift adoptirt: Processus judiciarius Belial intitulatus de latino .... quem ereis figuris Henricus Knoblotzer in cesarea vrbe argentine ... Anno Domini LXXXVIII. .... etc. und ebenso die Ausgabe Augsburg Anton Sorg 1481 *).

*) Processus judiciarius Belial intitulatus de latino in vulgarem stilum miri-

In den ersten Zeiten der Buchdruckerkunst begegnen wir in den Schlussschriften häufig stylistischen Wendungen, welche darauf hinzielen, die neue vom Schreiben verschiedene Art der Bücherherstellung zu charakterisiren, und nicht mehr als eine solche, und eine Hinweisung auf die Anfertigung des Buches mit metallenen Lettern, keineswegs aber eine Andeutung, dass die Abbildungen in Metall ausgeführt waren, vermögen wir in dem Ausdrucke »ereis figuris perfecit« zu erblicken. »Absque calami ulla exaracione sic effigiatus« lautet die bekannte Endschrift im Psalter von 1457, »litteris eneis impressa« heisst es im Colofon der Historia scholastica des Petrus Comestor, Augsburg, Günther Zainer 1473*). »Non pennis ut pristi quidem sed litteris sculptis artificiali certe conatu ex ere remota nempe indagine ingeniique diversa inquietacione illustre figuratum« hat das Præceptorium divinæ legis von Johannes Nieder, Augsburg, Johann Wiener 1479**) und nicht mehr als diese und ähnliche Phrasen, von denen die Beispiele sich leicht endlos vermehren liessen, wollen die Worte im Belial sagen. Schon dass sich diese in den von verschiedenen Typographen herrührenden und mit verschiedenen Bildern ausgestatteten Ausgaben gleichmässig wiederholen, zeigt deutlich genug ihre Beziehungslosigkeit zu den Abbildungen, welch' letztere sich auch sonst durch Nichts von den gewöhnlichen, ziemlich rohen Illustrationen unterscheiden, die aus den Officinen von Bæmler und Sorg hervorgingen. Auch von den angeblichen Kennzeichen der »Metallschnitte« wird man kaum Eines an ihnen entdecken.

Sprechen also innere oder historische Gründe nicht für den Gebrauch der Metallplatten zum Bilddruck, so bleibt noch zu untersuchen, ob und in wie ferne dennoch aus der Natur der vorhandenen Denkmale ein Rückschluss darauf möglich ist.

Die Kennzeichen, welche die von Metallschnitt-Platten herrührenden Drucke tragen sollen, haben wir oben schon nach Weigel gegeben. Es frägt sich aber vor Allem, ob solche bestimmte Merkmale überhaupt dem Metall, und ferner, ob sie nicht unter Umständen auch den Abdrücken von Holztafeln zukommen können. Vorerst ist nicht recht abzusehen, warum das Metall nicht eben so gut wie das Holz die Druckfarbe annehmen und wiedergeben sollte, und es entspricht auch diese Annahme durchaus nicht dem thatsächlichen Verhältniss, wenn man

---

fice translatus, opus quod egregium commendandumque finit faustissime. Quod æneis figuris Anthonius Sorg in cæsarea vrbe Augstensi feliciter atque dignissime perfecit anno Domini MCCCCLXXXI. feria sexta post Ascensionis domini. fol. Ob sich das gleiche Colophon auch in der 1479 bei Sorg gedruckten deutschen Belial-Ausgabe findet, vermag ich nicht anzugeben.

*) Hain Rep. bibl. 5531. **) ibid. 11792.

sich die Mühe nimmt es praktisch zu prüfen. Wenn man z. B. die Weise des Farbauftrages in den ältesten mit beweglichen Typen gedruckten Büchern — die Typen waren doch sicherlich Metall — untersucht, so wird man keinerlei »Metall«-Eigenschaften daran finden, man wird aber ebensowenig finden, dass zwischen dem Farbauftrage des Typendruckes und den unmittelbar daneben befindlichen Holzschnitt-Illustrationen irgend ein Unterschied existirt. Bei einer vervollkommneten Druckprocedur, wie der mittelst der Presse, kann also von einer Verschiedenheit der Farbabgabe von Holz und Metall, und demgemäss einer Möglichkeit, diese noch am fertigen Abzug zu unterscheiden, keine Rede sein *). Bei Produkten einer unvollkommenen Druckprocedur muss es aber immer ungewiss bleiben, welche von jenen angeblichen Metallschnitt-Merkmalen auf Rechnung des Materiales der Druck-Tafel, und welche auf Rechnung des Druckverfahrens zu setzen sind. Wir finden unter den Einblattdrucken, die als Metallschnitte ausgegeben werden, zumeist Werke der ältesten Periode, und zugleich wird gesagt, dass der Reiber selten angewendet worden zu sein scheint, weil die Rückseiten solcher Blätter minder scharfe Eindrücke zeigen. Wir haben aber schon oben erörtert, dass gerade in der ältesten Zeit wahrscheinlich ein Pressungsverfahren vorzugsweise in Uebung stand, welches schon an sich nicht geeignet war scharfe und reine Drucke hervorzubringen, zumal auch die verwendete dicke, ölige und wenig leicht ansprechende Farbe der Vollkommenheit der Wiedergabe der geschnittenen Striche nicht förderlich sein konnte. Taucht man einen Model, — gleichgiltig, ob Holz oder Metall, — in eine derartige Farbmasse, und klatscht ihn ohne energische Pressung auf gar nicht oder schlecht gefeuchtetes, starkes und rauhkörniges Papier ab, so werden die Linien sich abquetschen, bald dick, bald dünn bleiben, bald zusammenlaufen, — kurz man wird Alles genau so herausbringen, wie uns die »Metallschnitte« gekennzeichnet werden, — auch das »Griesige« des Abdruckes wird unter Umständen nicht ausbleiben, — was wohl auch Weigel's »erfahrene Drucker« bestätigen würden.

Wichtiger und entscheidender als die Weise des Farbauftrages wäre aber für den Rückschluss auf die Natur der Druckformen eine Eigenthümlichkeit, von der feststeht, dass sie nur dem Metall und nicht dem Holz zukommen kann, nämlich Verbiegungen, die einzelne Strich-Stege der Form betroffen haben, und die sich im Abdruck als

*) Sehr evident wird die Unmöglichkeit einer derartigen Unterscheidung, wenn man die in verschiedenen französischen »Heures« vorfindlichen Abdrücke der zufällig erhalten gebliebenen und auf uns gekommenen Holz- und Metallschnitt-Platten mit einander vergleicht! S. Cabinet de l'Amateur 1863, p. 67 ff.

krummgezogene Linien kenntlich machen. Rumohr hat zur Stütze seiner Annahme, dass man schon frühzeitig Cliché's von Formschnitten anfertigte, zuerst auf das Vorkommen solcher Verbiegungen hingewiesen. Obwohl die Frage der Clichirung nicht direct mit jener zusammenhängt die uns hier beschäftigt, und namentlich auch eine ganz andere, viel spätere Epoche betrifft, so ist die Sache doch für uns insoferne lehrreich, als sie zeigt, wie leicht ein Irrthum in Bezug auf das Herausfinden solcher »Verbiegungen« passiren kann. In der bekannten holländischen sog. Divisie-Chronijk von 1517*) kommen Illustrationen vor, die von älteren offenbar zerschnittenen Stöcken gezogen sind. Es sind die Bilder, die sich auf den fol. 90 recto, 113 verso, 137 r., 143 v., 152 v., 159 r., 162 v., 184 v., 195 v., 203 v., 209 r., 221 (271) v. und 256 r. finden, deren Ursprung Rumohr nicht kannte, die aber aus dem um 1486 bei Gotfr. van Os in Gouda ohne Druckort und Jahreszahl erschienenen Roman des Olivier de La Marche: »Le Chevalier délibéré« stammen**). Rumohr bildet auf Taf. VII seiner Geschichte und Theorie der Formschneidekunst die auf fol. 256 r. der Chronijk befindliche Figur einer Dame in reicher burgundischer Tracht ab, und weist an dem untern Theile der rechtseitigen schwarzen Einfassungslinien Verbiegungen nach, aus denen zu schliessen, dass die Abzüge in der Chronik von Metall-Clichés gemacht sein müssen. In der Nachbildung bei Rumohr ist diese Verbiegung allerdings sehr auffallend, — nicht so, wenn man sie an dem Original untersucht. Da zeigt sich blos eine schräg ausgesprungene Stelle in der Einfassungslinie, und darunter wieder ein kleines stehen gebliebenes Stück, das schon im Schnitt keinen völlig geraden Aussencontour hatte, daher etwas geschwellt und ungleichmässig dick erscheint. Eine sorgfältige Vergleichung der Rumohr'schen Nachbildung mit einer Anzahl von Exemplaren der Chronijk, ergab für uns überall gleichmässig das eben beschriebene Resultat, d. h. die Ungenauigkeit seiner mit der freien Hand gemachten Nachbildung, und folglich die Unrichtigkeit seiner Beobachtung. Aber ein noch viel triftigerer Grund lässt sich gegen Rumohr anführen. Die Frauenfigur von fol. 256 r. ist die rechte Hälfte eines zerschnittenen Stockes und bildet im Chevalier délibéré Eine Illustration zusammen mit der auf fol. 90 r. der Chronijk vorkommenden, dort Arnulphus überschriebenen Figur eines Mannes in schwarzem Pilgergewande. Legt man die linke Bildhälfte mit der Frauenfigur an die

*) Die cronycke van Hollandt, Zeeland en Vrieslandt . . . . etc. Leyden, Jan Severs'. 1517. fol.

**) Cambell, Annales de la Typ. néerlandaise Nr. 1083. — Holtrop, Monum. typ. p. 75.

rechte Hälfte von fol. 92 r., so sieht man, wie beide Stücke, bis auf den deutlich erkennbaren Streifen, welchen die Dicke des Sägeblattes beim Zerschneiden des Stockes weggenommen hat, aufeinanderpassen, und man sieht auch, wie diese Schnittlinien keine ganz gerade und regelmässige war. Die Figur des Pilgers auf fol. 92 zeigt aber in den Abdrücken der Chronijk so zahlreiche und unverkennbare Spuren von Wurmfrass, die sich im Chevalier délibéré nicht finden, dass kein Zweifel darüber obwalten kann, dass wir es hier mit einem gewöhnlichen Holzschnitt zu thun haben. Es kann demgemäss auch die weibliche Figur von fol. 256 r. der Chronijk nur dasselbe, d. h. ein Holzstock sein, da doch niemand wird behaupten wollen, man hätte von einer Druckplatte nur eine Hälfte clichirt. Wurmstichspuren kommen übrigens noch mehrfach in den dem Chevalier délibéré entstammenden Bildern der Chronijk vor, und die ganzen eben erörterten Thatsachen müssen uns lehren, dass Rückschlüsse vom Abdruck auf die metallische Natur der Platte nur mit grösster Vorsicht zu machen sind. — Es ist ferner unserer Ansicht nach die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass scheinbare Verbiegungen selbst bei Abdrücken eines Holzstockes vorkommen. Ein Knoten oder eine Unebenheit der Unterlage beim Drucken, und die in Folge dessen entstehende Dehnung und Zerrung des gefeuchteten Papieres, vermag ein Krummziehen einzelner Striche zu veranlassen, das einer Verbiegung ähnlich sieht, — und bevor man eine solche constatirt, wird man sich von den Ursachen des Krummseins zu überzeugen haben. Möglich auch, dass eine solche Zerrung in dem Exemplare der Chronijk, welches Rumohr vorlag, ihn zu seiner falschen Annahme verleitete.

Ein Fall anderer Art ist es, den Weigel unter Nummer 63 im ersten Bande seines Werkes bekannt gemacht, und als eine »Verbiegung«, die ihn auf einen Metallschnitt schliessen lässt, constatirt hat. Es betrifft das 93. Blatt der Abbildungen in dem um 1480 bei Joh. Ph. de Lignamine in Rom gedruckten Herbarium Apulei Platonici *). Hier ist die Einfassungslinie **) in der oberen rechten Ecke des Bildes wirklich und auffallend krumm. Weigel nimmt nun ohne Weiteres an, dass die Krümmung eine Verbiegung ist, ohne zu untersuchen, ob diese Unregelmässigkeit nicht schon im Schnitt selbst bestanden hat. Die Illustrationen im Herbarium sind äusserst primitiv, ja roh und schleuderhaft ausgeführt, und die Sorglosigkeit der Behandlung macht es immerhin möglich, dass nur sie die Ursache der krummen Führung der

*) Hain 1322.

**) Wir erkennen mit Weigel an, dass die Einfassung nicht etwa ein angesetzter Stab, sondern mit dem Körper des Bildstockes aus Einem Stücke ist.

Einfassungslinie ist, wozu vielleicht noch eine Ungleichheit der Structur der Holztafel, etwa ein Astloch beigetragen haben mag. In den zahlreichen übrigen Pflanzen-Abbildungen des Herbarium mangelt es nicht an ähnlichen Beispielen, ja beinahe nirgends sind die Einfassungslinien gerade oder gleichmässig. Oft sind sie an einem Ende noch einmal so dick als an dem anderen, — wie auf den Abbildungen 23 Herba Hierobulbi, 72 Solago minor, 128 Chrysocantes etc., — so dass offenbar der Zeichner oder Schneider sich nirgends des Richtscheites bedient, sondern die Linien recht und schlecht aus freier Hand gezogen hat. Die vielen ausgesprengten Stellen, sowohl in den Bildern als auch in den Linieneinfassungen sprechen unserer Ansicht nach schon deutlich genug dafür, dass wir es hier mit Holzschnitten zu thun haben; — in einem weichen, ductilen Metall, welches überhaupt Verbiegungen zulässt, können solche Aussprünge nicht vorkommen, während anderseits bei einem harten, etwa bei Bronze, doch wieder so grosse Verbiegungen nicht anzunehmen sind*). Ueberdies lassen sich auch im Herbarium unverkennbare Spuren von Plattensprüngen, welche die Holztafel der Länge nach spalten, erkennen, so auf den Abbildungen 12 Herba Artemisia, 18 Herba Gentiana u. a. m. Insgesammt sind aber die Illustrationen in diesem Werke derartig beschaffen, dass nicht nur die völlige Ungeübtheit der Hand die sie ausführte, sondern auch die stattgehabte Verwendung einer zur Xylographie nur wenig geeigneten Holzgattung zu erschliessen ist. Auch an den Bildern in den von demselben Drucker Johannes Philippus de Lignamine 1481 ebenfalls zu Rom herausgegebenen Opuscula des Philippus de Barberiis**) finden sich in ähnlicher Weise krumm und unregelmässig geschnittene Linienzüge. Man sieht wie der Xylograph überall mit dem Materiale zu kämpfen hat, wie die, vielleicht nicht unkünstlerischen Vorzeichnungen, — z. B. der Sybilla Delphica auf fol. 13 r. — unter seinen Händen

---

*) Eine Verbiegung wie sie Weigel in dem besprochenen Blatte des Herbarium sehen will, halte ich aber an sich und in jedem Material, mit dem sich überhaupt drucken lässt, für unmöglich. Es ist wohl denkbar, dass sich ein Metallsteg um ein kleines Stück verschiebt, und zwar in der Richtung seiner Breitedimensionen und soweit als die Metallschichte, die seine Höhe ausmacht, eine Zerrung zulässt, es ist aber ganz und gar undenkbar, dass ein solcher Metallsteg in der Direction seiner Längsrichtung verschoben wird, und dies müsste bei dem von Weigel angezogenen Beispiel der Fall sein, denn die rechte obere Ecke der Einfassungslinie ist wenigstens um 3 mm. seitwärts ihrer richtigen Lage, d. h. der Steg, der die obere Einfassungslinie bildet, müsste um ebensoviel (wohin?) zusammengedrückt worden sein, was eine physische Unmöglichkeit ist.

**) Hain 2455. Dibdin Bibl. Spenc. III, pag. 173, wo zwei Facsimile von darin enthaltenen Holzsch.

missrathen, wie gerade sein sollende Linienzüge, z. B. auf dem Täfelwerke am Fussboden in der Darstellung Christi mit den Marterwerkzeugen fol. 22 r., schief durcheinanderlaufen — was man Alles doch nicht als blosse »Verbiegungen« auffassen kann.

Wenn nun endlich noch zur Kennzeichnung der Metallschnitte angeführt wird, dass bei ihnen scharfe Winkel und Ecken, sowie feine Linien gewöhnlich vermieden erscheinen*), so vermögen wir darin nur die stylistischen Eigenthümlichkeiten jener Kunstepoche zu erkennen, in welcher noch nicht durch den Einfluss der flandrischen Malerei der scharf gebrochene Faltenwurf in Aufnahme gekommen war. Der Zeitstyl und nicht das Material der Platten ist hiefür bestimmend. Das Jüngste Gericht bei Derschau Heft I. A 3, von dem wir doch noch die Holztafel besitzen, würde, wenn es in einem alten Abdruck vorläge, nach den erwähnten Kennzeichnungen ohne Zweifel als »Metallschnitt« taxirt worden sein!

Fassen wir endlich Alles zusammen, was wir bis jetzt aus der Frühzeit der Druckkunst über die Verwendung der geschnittenen Metallplatten wissen, so finden wir, dass für die Annahme einer solchen Verwendung lediglich vage Vermuthungen vorhanden sind, dass sich aus der Natur der erhaltenen alten Abdrücke keinerlei Indicien in dieser Beziehung ableiten lassen, und dass, wenn auch die Möglichkeit hierfür nicht geradezu ausgeschlossen erscheint, doch aus inneren Gründen ein stattgehabter Gebrauch von Metalldruckplatten am wenigsten angenommen werden darf.

In weit schwächerem Masse als es der Bedeutung und Wichtigkeit des Gegenstandes entsprechen möchte, hat die neuere historische Localforschung urkundliches Material zur ältesten Geschichte der Druckkunst geliefert. In diesem Gebiete bleibt ganz besonders in Deutschland noch sehr viel zu thun übrig, und es wäre in hohem Grade wünschenswerth, wenn die Archive namentlich der süddeutschen und rheinischen Städte daraufhin fleissiger ausgebeutet würden. Wir sind hier beinahe allein auf die am Ende des vorigen und am Anfange dieses Jahrhundertes angestellten Forschungen angewiesen, Forschungen, welche trotz allem Verdienste, das sie haben, doch häufig genug in nur unexacter und unverlässlicher Form publicirt worden sind, und einer allseitigen Revision dringend bedürfen. Dass aber sowohl eine solche Revision als auch die Herbeischaffung des zweifellos noch reich vorhandenen, bisher unbekannten Materiales nur durch ein Zusammenwirken vieler geeigneter Kräfte möglich ist, ist klar. Nur für Nürn-

*) Weigel a. a. O., pag. 21.

berg lassen sich erhebliche neuere Untersuchungsresultate verzeichnen, welche der verdienstvolle Archivconservator Baader in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte« dieser Stadt, und im zweiten Bande der »Jahrbücher für Kunstwissenschaft« veröffentlicht hat.

Die älteste historische Nachricht von einem »Drucker«, die wir derzeit besitzen, kommt aus Antwerpen und datirt vom Jahre 1417. In dem dortigen Stadtarchiv hat Léon de Burbure vier jenes Datum tragende Actenstücke, betreffend verschiedene vor den Schöffen abgehandelte Rechtsfälle, entdeckt, in denen ein »Jan de printere« genannt erscheint.*)

Der wesentliche Inhalt dieser Urkunden lautet:

1417. 21. Mai. Der Ritter Wouter Van der List garantirt für eine Schuld von 130 liv. und 7 Schillinge vlämischen Groschen, welche in seiner Gegenwart Ghysbrecht de Coninc und Jan der Drucker, gegenüber dem Jacob de Beckere, Kaufmann von Brügge, contrahirt haben.

1417. 5. August. Jan der Drucker schuldet dem Pergamentmacher Willem Tserneels, oder dem Jnhaber des Schuldscheines, II liv. XII Schillinge und IIII Groschen, zu bezahlen am nächsten Osterfest. Zum Pfand seine Person und sein Eigenthum etc.

1417. 18. September. Jan Sohn des Ghysbrecht van Wezele, Johannes Houbrake und Jan der Drucker schulden solidarisch dem Jan Vanderhouven und Aerde de Clere von Audenaerde oder dem Inhaber des Schuldscheines VIII liv. Brabantische Groschen, zu bezahlen am nächsten Pfingstfest, und haben sich dafür mit ihrer Person und ihrem Eigenthum haftbar erklärt.

1417. 29. November. Johannes Houbraken und Jan der Drucker schulden solidarisch dem Joh. Bac oder dem Inhaber des Schuldscheines X liv. XV. sh. VI den. vlämische Groschen, zu zahlen am nächsten Pfingstmarkt; wofür sie sich haftbar erklärten etc., überdies soll im Falle ihres Unvermögens der Ritter Wouter Van der List an ihrer Statt die eingegangenen Verpflichtungen erfüllen etc.**)

---

*) Sur l'anciennité de l'art typographique en Belgique. Lettre de M. le chevalier Léon de Burbure. Bull. de l'Acad. de Belgique VIII, pag. 294.

**) 1417. 21 mey. Heer Wouter Van der List, riddere geloefde von alsulken geloeften als Ghysbrecht de Coninc ende Jan de printere voer hem geloefd ende gedaen hebben Jacoppe de Beckere, coepman van Brugge, van der sommen van CXXX ℔ VII scell. vlemsche groten; te geldene etc.

1417. 15 augusti. Jan de printere debet Willeme Tserneels, den parkementmackere, vel latori, II ℔ XII sc. IIII den. groten, dandum in festo Passche proximo; op hem ende tsine, etc.

1417. 18 septembris. Jan filius Ghysbrechts van Wezele, Johannes Houbrake ende Jan de printere, debent, elc vor al, Janne Vanderhouven ende Aerde de Clere,

Was wir hieraus positiv erfahren, ist die Existenz eines Druckers Jan und seine Beziehung zu einer Anzahl anderer Persönlichkeiten, über welche De Burbure theilweise Näheres beibringt. Das Wichtigste ist vielleicht das aus der zweiten Urkunde erhellende Schuldverhältniss, in dem der Drucker zu dem Pergamentmacher Wilhelm Tserneels steht, und seine offenbar enge Verbindung mit Jan van Wezele — Sohn des Ghysbrecht, welcher das Geschäft eines Färbers trieb, wie aus Schöffenacten von 1417 und 1418, in denen er als »verwere« und »tinctor« bezeichnet wird, hervorgeht*). Welche Art von Erzeugnissen der Druckkunst der Antwerpner Jan liefert, bleibt freilich unbekannt, aber unserer Ansicht nach ist es durchaus nicht ohne Weiteres anzunehmen, dass er gerade Bilddrucke im eigentlichen Sinne fertigte. Seine Geldschuld an den Pergamentmacher möchte eher darauf hindeuten, dass es vielleicht Tapeten oder Behänge nach Art der in Melk erhaltenen oben erwähnten Reste von ornamentirtem Pergament waren, und dass er zusammen mit einem Färber dritten Personen Geld schuldet, legt wenigstens die Vermuthung nahe, dass er eigentlich ein Zeugdrucker gewesen ist. Mit diesem Gewerbe in Zusammenhang liesse sich auch das Pergamentdrucken denken.**) Wir vermögen deshalb auch nicht durchaus auf die Schlussfolgerungen De Burbure's einzugehen, welche er aus dem zieht, was über die übrigen in den Antwerpner Actenstücken vorkommenden Persönlichkeiten zu erfahren war. Wenn der Ritter Wouter van der List, ein angesehener einer alten Familie angehöriger Mann, der wiederholt Ehrenämter bekleidet, als Garant der Schuld des Jan de printere auftritt, so lässt das allein doch noch nicht, wie De Burbure möchte, in ihm einen »Mäcen« unseres Jan vermuthen***). So wichtig und im höchsten Grade werthvoll die Nachrichten

van Oudenaerde, vel latori, VIII ℔ groten Brabants, prout nunc; dandum nu te Sinxenen proximo; unde obligaverunt seipsos et omnia sua, etc.

1417. 29 novembris. Johannes Houbraken ende Jan de printere debent, elc vore al, Janne Bac, vel latori, X ℔ XV sc. VI den. groten vlems; dandum in de Sinxenmerct proximo; unde obligaverunt, etc.; ende ghebraeke aen hen yet, Wouter Van der List, riddere, saelt voldoen, etc. etc.

*) De Burbure a. a. O., p. 297.

**) De Burb. interpretirt den Färber zugleich als »Farbenhändler« und sieht darin einen »werthvollen Fingerzeig« ibid. Ein Willem van Wezele kommt als »scildere« vor in einer Urkunde vom 8. Mai 1419. In einer Rechnung von 1410 im Archiv der Notre-Dame-Kirche von Antwerpen wird ein Haus angeführt als: het huys Willems van Wezele, des beeldeverwers, aen de Cornmerkt. ibid.

***) Ueber die Persönlichkeit des in den Urkunden III und IV vorkommenden Jan Houbraken liess sich zwar aus alten Aufzeichnungen keinerlei Licht verbreiten, de Burbure ist aber geneigt, daraus, dass ein Jean Houbraken als Maler und 1453 Mitglied der Antwerpner Lucasgilde vorkommt, dass ein gleichnamiger Maler wie-

über den Antwerpner Drucker Jan von 1417 auch sind, für das »Alter der typographischen Kunst in Belgien« bilden sie an sich noch keinen vollgültigen Nachweis.

Neben den schon länger bekannten Nachrichten von Druckern, welche 1442 als Mitglieder der Lucasgilde in Antwerpen, 1456 in Brügge etc. vorkommen, haben die von Van Even in Löwen entdeckten Documente, betreffend einen 1452 sich daselbst ansiedelnden Formschneider, durch die dabei eintretenden Nebenumstände ein ganz specielles Interesse *). Das bezügliche Actenstück enthält die Verhandlung,

derum in einer Urkunde 1468 genannt wird, und dass überhaupt die Houbraken, Oubraken, Van Oubraken, Van Opbraken »beinahe alle Maler waren«, auch auf dieselbe Qualification bei dem hier auftretenden Jean Houbraken zu schliessen. id ibid. p. 298.

*) Van Even. L'Ancienne École de Louvain. Brux. 1870. p. 101. »Item, alsoe als Andries van Voshem, Peeter van Bladen, Aernd de Muntere en Peter van Ynden, geswoirenen vanden Rademakers, Scrynmakers, Draeyers en Cuypers Ambachte, te Loevene, ter eender zyden, ende Jan vanden Berghe, printsnydere, ter andere, comen syn, op heden, byden Raide vander Stadt, alhier versueckende en begerende de voirscreven ambachthouders dat de voirscreven Jan int scrynmakers ambacht quame ende trecht daer af plaghe, alsoe dat behoert, ende ander van gelycken, alsoe zy die noempden, en daer aff zekere conde by brachten, ander wyle gedaen hebben, den voirscreven Janne, daerop verantworden, seyde dat hy meynde dat van gelycken ende van Letteren ende Beeldeprynten te snyden int ambacht, met bedwange van rechte, niet comen en waeren oft dat sy hem in dien qualyck verantwoerdet hebben mochten, ende alsoe hoopte hy hier inne niet gelast te werden, want syn wercke een sunderlinghe const waere, des men hier 't sgelycx niet en dade, ende ginghe eensdeels meer der Clerckgien aen dan den voirscreven ambachte; daer op de voirscreve ambachthouderen repliceerden en seyden dat de persoene alsoe int ambacht gecomen oick Printen van Letteren ende Beelden sneden, ende wesmen daer af hebben wilde, alsoe zy eensdeels thoonden, en al en waer des nit, soe waer emmer de printsnyder, midts der schavinghen ende ander gereetschap vanden printhoute en des daer aen cleeft, sculdich int voirscreven ambacht te comen, ende soe nauwe en conste hen nyemant dat voer gedaen, de werkman vanden printen midts snydenen ende anders en ginghe den voirscreven ambachte te nae, ende dat en conste hy met gheene vryheyt van Clergien oft dier-gelycke verschoonen, oft hem des ontwerken; nae den welcken ende meer anderen redenen, byden voirscreven partien te beyden syden aengehoirt, al int langhe, submitteerde en keerde hem de voirscreven Jan in d'ordinantien vander stadt, biddende om gratie ende goedertierenheyt vanden incomghelde daer op staende, soe heeft de Raidt vander stadt, hier op raedt ende beliberatie voort gehadt, te rechte en te bescheyde getermineert ende vutgesproken dat de voirscreven Jan int voirscreven ambacht comen sal, ende 't 'sambachts rechts pleghen, ende tot der vryheyt ende rechte daer af staen. Ende want hy hen guetelyck gesubmitteert heeft, ende om goederthierenheydt gebeden, soe es den selven Janne, ter begeerten en versuecke vander stadt, te desen maele ende sondere prejuditie vanden voirscreven ambachte, in toecomenden tyden, seker goedertierentheyt daeraf

die vor dem Rathe der Stadt Löwen zwischen den Geschworenen des Stellmacher-, Schreiner-, Drechsler- und Küfer-Handwerkes einerseits, und dem Formschneider Jan van den Berghe anderseits gepflogen worden, und in der die Vorsteher der erwähnten Handwerke begehren, dass der genannte Jan in das Schreiner-Handwerk eintrete und dazu seinen Beitrag leiste. Andere Formschneider, die sie nannten, und von denen sie sichere Anzeige beibrachten, hätten dasselbe gethan. Jan van den Berghe, das Ansinnen ablehnend und sich deshalb verantwortend, sagte, da sein Gewerbe eine besondere Kunst wäre die hier noch keine Ausübung gefunden hätte und die auch mehr die Geistlichen *) anginge als die in Rede stehenden Handwerke, könne er wegen des Schneidens von Schrift und Bilderdrucken rechtlich nicht gezwungen werden in das Handwerk einzutreten, und er hoffe hiermit nicht beschwert zu werden. Hierauf repliciren die Handwerksvorsteher, dass schon Personen in das Handwerk gekommen, die ebenfalls Schrift- und Bilddrucke und Aehnliches schnitten, und es wäre der Holzschneider schon wegen des Hobelns und der andern Behandlung der Druckformen schuldig, in das Handwerk zu kommen. Nach noch mancherlei Hin- und Widerreden urtheilt endlich der Rath, dass Jan wohl verpflichtet sei, in das Handwerk einzutreten, und spricht ihn nur in Anbetracht seiner Bitten und ohne dass daraus ein Präjudiz für die Zukunft gezogen werden dürfe, von den bezüglichen Lasten frei. Weiterhin erfahren wir noch, dass Jan van den Berghe 1457 ein Haus in der Dorpstrat in Löwen besitzt, womit die Berichte über ihn erlöschen.

Beachtenswerth ist, dass in Löwen schon vor 1468 ein wie es scheint gewerbsmässiger Händler mit Bilddruckwaaren vorkommt, Ghisbert de Ketelbuetere, der an den Maler Gord van den Dale für drei rheinische Gulden und 16 Stüver »Prynten ende beelderien« verkauft hatte, und den Betrag nach dem 1469 erfolgten Tode des Malers gerichtlich von dessen Erben einfordert**).

Ein Jahrzehnt später als wir in Antwerpen einen »Drucker« angetroffen haben, finden wir in Nürnberg einen Formschneider, H. Pömer, der zuerst 1428 urkundlich erwähnt wird***). Von da an erscheint kein Formschneider mehr in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundertes

---

gedaen ten incomen ende ontfane desselfs. Actum pres. Leymingen, Wynghe, Burgimag. et aliisque pluribus de Consilio. Decembris xiij a° lij.« (1452). — Generalen Rolle van alle de Ambachten der hooftstadt Loven. MS. n° 108, f. 137—38.

*) »Clerckgien«, vielleicht auch Literaten im Allgemeinen; vergl. die Definition des Wortes »clerk« bei Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter.

**) Die Urk. bei Van Even a. a. O. pag. 103.

***) Baader, Beitr. I, pag. 5.

in den Verzeichnissen dieser Stadt, und der Nächste ist erst wieder der unter der Jahreszahl 1459 vorkommende Mathes Kypfenberger. Auch der erste, urkundlich auftretende Briefmaler Niklas Dürndrot kommt da nicht früher als 1459 vor, hingegen finden wir die Kartenmaler Michel Winterpeck 1441 und Hanns Paur 1445 *).

Bei dem Gewerbe der letztgenannten Gattung, den Kartenmalern, das, wie bekannt, an andern Orten schon in sehr früher Zeit des 15. Jahrhundertes auftritt, wird es aber immer zweifelhaft bleiben, ob und inwieweit diejenigen die es trieben, sich des Druckverfahrens bedienten. Die Datirung der ältesten erhaltenen gedruckten Spielkarten ist eine durchaus problematische, und vielleicht keine von ihnen reicht in die erste Hälfte des 15. Jahrhundertes zurück. Mit dem Namen Hanns Paur finden wir jedoch einen Einblattdruck der Stuttgarter Bibliothek und einen andern der Münchener Kupferstichsammlung bezeichnet, woraus zu schliessen, dass Hanns Paur neben der Beschäftigung des Kartenmalers auch die eines Briefdruckers oder Formschneiders betrieben haben muss. Das Stuttgarter Blatt in gross Folio enthält eine Nebeneinanderstellung von Brustbildern der Propheten und Apostel, begleitet von einem ziemlich ausgedehnten xylographischen Texte, welcher beginnt: Gott der herr spricht .... Links unten: Hanns Paur. Das Blatt des Münchener Cabinetes stellt den zur Ehe nöthigen Hausrath in einfachen, in 24 Felder eingetheilten Abbildungen dar; in der Mitte ein Mann, der einem neben ihm sitzenden Mädchen einen Ring reicht. Ueber dem Paare vier Zeilen xylographische Schrift: Wer zu der ee greyfen welle Der tracht das er dar zu bestelle — hausrat das er nit mangel hab .... etc. Links unter dem Paare: hanns paur. (H. 258, Br. 369 mm.) Beide Blätter sind grau-braune colorirte Reibdrucke.

Die Datirungen, welche die frühen Denkmäler des Bilddruckes als Zeugnisse der Epoche ihrer Entstehung uns zu bieten vermögen, bleiben trotz aller darauf gerichteten Nachforschungen bisher auf nur höchst wenige und noch dazu in Bezug auf ihren Werth nicht völlig unangefochtene Jahreszahlen beschränkt. Der von Heinecke in Buxheim bei Memmingen entdeckte und bald darauf an Lord Spencer für seine Bibliothek in Althorp verkaufte heilige Christof mit der Jahreszahl 1423 war bis zum Auffinden der jetzt im Brüsseler Museum bewahrten Madonna mit Heiligen, mit dem Datum 1418, der ältest bekannte datirte Formschnitt. Blieb aber schon die Gültigkeit der Jahreszahl des Buxheimer Christof nicht ganz unangefochten, so war dies von Anfang an

*) Baader, a. a. O.

noch viel mehr bei der Brüsseler Madonna der Fall. Diese rief bald nach ihrer Entdeckung eine förmliche Literatur von Streitschriften, die dem Nachweise ihrer Aechtheit oder der gegentheiligen Meinung galten, hervor. Die Sachlage beim Buxheimer Christof und der Madonna von 1418 ist jedoch eine von einander ganz verschiedene.

Fasst man die Gesammtheit des heute bekannten historischen und kunstgeschichtlichen Materiales über die einschlägigen Punkte zusammen, so kann im Allgemeinen die Möglichkeit der Existenz von Formschnitten aus den Jahren 1418 oder 1423 nicht bezweifelt werden. Der Werth jener Jahreszahlen liegt daher gegenwärtig nicht so sehr in ihrer Beweiskraft für das Alter der Formschneidekunst überhaupt, als vielmehr im Beweise für das Alter des einzelnen Bilddruckes, der sie trägt, und welcher uns so einen Rückschluss auf das Stadium des Formschnittes in jenen Epochen ermöglichen könnte. Der Buxheimer Christof befindet sich noch jetzt in der Spencer'schen Bibliothek zu Althorp bei Northhampton in dem Zustande, in dem ihn Heinecke auffand, eingeklebt auf der Innenseite des rückwärtigen hölzernen Einbanddeckels eines lateinischen Manuscriptes: Laus Virginis. Von den bisher erschienenen Nachbildungen gibt keine seinen Kunstcharakter mit voller Treue wieder, verhältnissmässig am Besten noch die in Ottley's History of Engraving, obwohl auch hier, namentlich in den feinern Schnittpartien, z. B. des Kopfes, der Ausdruck und die stylistische Energie des Originales durchaus nicht erreicht ist*).

Zweifel an seiner Echtheit, d. h. an der mit dem darauf befindlichen Datum 1423 gleichzeitigen Entstehung, hat meines Wissens zuerst Sotzmann ausgesprochen, und in präciser Weise in die Worte gefasst: »Entweder kann die Jahrzahl unrichtig sein, oder sie kann sich auf ein anderes Datum als das der Verfertigung des Holzschnittes beziehen, oder der Abdruck kann erst nach einigen Decennien, von der alten Platte mit der inzwischen erfundenen Presse und Druckerschwärze gemacht sein**).

Was das erste Bedenken, das gegen die Richtigkeit der Schreibweise der Jahreszahl, anbelangt, so sind allerdings die Fälle aus dem 15. Jahrhunderte durchaus nicht selten, wo namentlich in den Schlussschriften von Druckwerken durch Weglassen einzelner Buchstaben, so

---

*) Der Nachschnitt von Seb. Roland bei Murr Journal, II, p. 104 ist ungenau und namentlich allzu mager, die Copie bei Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst, ist nicht nach dem Original, sondern nach der Ottley'schen Wiedergabe gemacht, und auch insoferne unrichtig, als sie braun statt schwarz gedruckt ist.

**) Sotzmann; Gutenberg und seine Mitbewerber. Raumer, hist. Taschenbuch 1841, p. 555.

z. B. des L, eine ältere Datirung als die beabsichtigte entstanden ist. Wir sind jedoch nur dann berechtigt, a priori das Vorhandensein eines solchen Fehlers anzunehmen, wenn eine wirkliche und augenscheinliche Differenz zwischen dem Styl- und Zeitcharakter des Werkes, und seiner Datirung vorhanden ist. Dies ist aber beim Buxheimer Christof nicht der Fall. Die Weise seiner Zeichnung und Auffassung, die vollen Körperformen, der runde und lang-fliessende Zug der Gewänder — Alles deutet auf das Hervorgehen aus einer Kunstrichtung, die von der von Flandern ausgehenden Reform nicht berührt, und vor ihr ist. Selbst die Art des Druckes scheint mit der Epoche zu stimmen. Es ist kein Reibdruck, aber auch nicht, wie Sotzmann zu glauben geneigt ist, ein mit der Bücherpresse hergestellter Druck, — es ist ein Erzeugniss des in der Frühepoche geübten Pressverfahrens, das älter ist als jenes mit dem Reiber, wie wir oben darzulegen versuchten, und gerade diese Qualität des Buxheimer Holzschnittes scheint uns ein beachtenswerthes Zeugniss für sein wirkliches Alter*). Auch darin, dass seine Druckfarbe schwarz und nicht braun ist, stimmt der Christof mit den aus allgemeinen stylistischen Gründen früh zu setzenden Bilddrucken überein. Der Druck selbst ist indess kein vollkommen gelungener, und an einigen Stellen etwas ausgeblieben.

Was aber ferner ein beachtenswerthes Indicium für die Entstehung um 1423 beim Buxheimer Bilddrucke bildet, ist die Art seines Zusammenhanges mit dem Buche. Dieses selbst ist, wie die bei Dibdin richtig gegebene Schlussschrift**) anzeigt, 1417 geschrieben, womit auch der Charakter der Handschrift, eine feste nicht sehr sorgfältige Cursive, vollkommen übereinstimmt. Der Einband ist offenbar noch der erste und ursprüngliche, und das Christofbild sowohl, als auch die noch zu erwähnende Verkündigung auf der Innenseite des vordern Deckels sind, die ganze Fläche einnehmend, als dessen alleiniger Ueberzug unmittelbar auf das Holz geklebt.

Ob sich die Jahreszahl auf ein anderes Datum als das der Verfertigung des Holzschnittes bezieht, wie Sotzmann für wenigstens nicht unwahrscheinlich hält, wird allerdings kaum je nach einer oder der andern Richtung hin erweisbar sein, aber soviel steht fest, dass die lateinischen Verse in der Unterschrift keinerlei Hindeutung auf eine

---

*) Eine kleine losgelöste Partie an der untern rechten Ecke, gestattet die Rückseite des Blattes zu untersuchen.

**) Bibl. Spenc. I, p. IV. Explicit liber iste.
Qui intytulat(ur) laus virginis
Anno d(omi)ni m° cccc° xvij° in vigilia S(anc)te
mathye ap(osto)li.

specielle Begebenheit, etwa ein Mirakel enthalten, welche sich irgend wie mit der Jahreszahl 1423 in Zusammenhang bringen liesse. Der Glaube an die Schutzkraft der Christofbilder gegen unvorhergesehenen plötzlichen Tod war allgemein verbreitet, das und Nichts anderes sprechen die Verse aus:

Christofori faciem die quacumque tueris
Illa nempe die mala morte non morieris

und kommen ähnlich, und in vielfachen Variationen auf gedruckten, wie auf den gemalten Christofbildern vor, die im Mittelalter an den Aussenseiten der Kirchen und an andern weithin sichtbaren Stellen angebracht wurden*).

So scheint Alles darauf zu weisen, dass wir in dem Buxheimer Christof wirklich einen Holzschnitt von 1423 vor uns haben. Weshalb gerade dieser unter so vielen anderen datirt ist? Vielleicht wusste der Verfertiger den sich neben den Versen bietenden leeren Raum nicht besser auszufüllen, jedenfalls bietet die Beisetzung einer Jahreszahl auf einem Kunstwerke auch ohne sonstige Namensbezeichnung oder dergleichen nichts Auffallendes und hat überall unzählige Analogien.

Der Fundort wie auch die künstlerischen Eigenthümlichkeiten des Buxheimer Christof deuten auf seine Entstehung im obern Deutschland. Das Blatt zeigt aber auch eine so bedeutende Stufe technischer Vollkommenheit in der Handhabung des Schnittes, dass es zu seiner Zeit kein vereinzelter und dilettanischer Versuch, sondern nur die Frucht einer vorhergegangenen langen Uebung und Entwickelung der Xylographie gewesen sein kann.

In der schon erwähnten Verkündigung besitzen wir ein in allen Beziehungen ebenbürtiges Seitenstück des Christof als Zeugniss des eben behaupteten Verhältnisses. In dem Einbande der Handschrift in ganz gleicher Weise wie der Christof angebracht, ist sie offenbar von derselben Hand entworfen und gefertigt**). Die weichen Formen, wie sie

*) Ein Christof, Holzschnitt des 15. Jahrh. in der Wiener Hofbibliothek hat z. B. die Verse:

Cristoffore sancte, virtutes sunt tibi tante
Qui te mane videt nocturno tempore ridet
Cristoffori faciem quicunque devote tuetur
Illo namque die nullo languore grauetur.

F. v. Bartsch, Die Kupferstichsamml. der Hofbibl. in Wien, Nr. 2518. Eine Zusammenstellung von Christophsbilder-Inschriften, beinahe alle einen, den angeführten ähnlichen, Gedanken ausdrückend, bei Van Heukelum: Van sante Cristoffels Beelden. Utrecht 1865 p. 42 ff.

**) Eine verkleinerte nicht völlig entsprechende Nachbildung bei Ottley, Hist. of Eng. I. p. 95. Der verkündigende Engel allein originalgross abgebildet bei Dibdin Bibl. Spenc. I. III.

dort der Kopf des Christkindes zeigt, treffen wir hier sowohl im Kopfe der Madonna als des Engels wieder, die Art des runden und fliessenden Faltenwurfes ist dieselbe, auch die Schnittweise ist ganz ähnlich, und vielleicht nur in der Behandlung etwas zarter als dort*).

Merkwürdig und für eine Art von Ruf sprechend, in dem dieses Werk gestanden haben mag, ist es, dass sich von der Buxheimer Verkündigung zwei verschiedene ziemlich frühe Copien vorfinden. Beide waren in der ehemaligen Weigel'schen Sammlung, und sind mit ihr unter den Nummern 18 und 81 publicirt und abgebildet, das erstere Exemplar, das derber geschnitten und stumpf gedruckt ist, als »Metallschnitt«, das andere als Holzschnitt. Dass wir aber in der Buxheimer Verkündigung das Original und die Vorlage, in den zwei Weigelschen jedoch Nachbildungen vor uns haben, das beweisen ausser der weit grössern Vollkommenheit der Zeichnung und Ausführung in der Buxheimer Verkündigung, noch Umstände anderer Art. Bei dieser, der Buxheimer Verkündigung, sind die Köpfe gut proportionirt und voll entsprechenden Ausdruckes, namentlich ist eine gewisse weibliche Anmuth in dem Gesichte der Maria, und ein kindliches Wesen in dem des Engels vollkommen gelungen. In dem Blatte bei Weigel 81 sind die Nasen gradeweg und hölzern gezeichnet, die Feinheiten der Linien am Munde und dem runden Kinn fehlen, der Faltenwurf ist wie confus und ohne Verständniss, was besonders in den am Boden aufliegenden Gewandtheilen bemerkbar wird. Nicht besser, nur vielleicht der Zeit nach dem Originale etwas näher stehend — die Falten sind hier mehr rund — ist der bei Weigel sog. Metallschnitt Nr. 18. Möglich auch, dass Nr. 81 gar keine Copie nach dem Buxheimer Original, sondern nur wiederum eine Copie der Copie Nr. 18 ist**). Ganz besonders bemerkenswerth scheint mir aber ein costümlicher Unterschied

*) Auch die Weise der bei beiden Blättern sehr sorgfältigen Colorirung ist die gleiche. Beim Christof ist der ganze Boden und die beiden Berge rechts und links lichtgrün, in leichter, flüssiger Farbe, die Kronen der Bäume etwas dunkler. Die Gebäude, die Baumstämme, einige Theile vom sichtbar werdenden Innern vom Mantel des Christof etc. licht schwefelgelb, ebenso die Heiligenscheine, die Weltkugel etc. Das Kleid des Christkindes und des Eremiten lichtgrau. Der Mantel des Christof glanzlos rosabraun. Die sichtbar werdenden Fleischtheile der Figuren mit einem leichten feinen Fleischton angelegt, der in die weiss stehen gelassenen Lichter zart ausgetuscht ist. Ein etwas griesiges Ultramarinblau kommt in der obern Partie des Wassers, dem Unterkleide des Christof etc., vor. Bart und Haare des Christof und des Eremiten dunkelschwarzgrau mit ausgetuschten Rändern etc. Die Gesammthaltung fein, hell und blass.

**) Leider war mir das Weigel'sche Werk in Althorp nicht zur Hand, um eine ganz genaue unmittelbare Vergleichung anstellen zu können.

zwischen dem Buxheimer und den Weigel'schen Exemplaren. In dem Ersteren hat die Madonna ein um den Leib eng anschliessendes gürtelloses Unterkleid, das sich knapp um die Hüften legt, während dieses in den beiden Weigel'schen Blättern von einem deutlich angezeigten Gürtel zusammengezogen ist, und nach oben und unten verlaufende schmale Längsfalten bildet. Das gürtellose, um die Hüften anschliessende Kleid entspricht der älteren Trachtweise, wie sie vornehmlich im 14. Jahrhunderte üblich war, und im Beginn des 15. dem um den Leib gezogenen Gürtel Platz macht. Ein derartiges treues Festhalten an der jeweiligen Zeittracht, wie wir es bei dem sonst doch nur copierenden Schnitte der Weigel'schen Blätter finden, ist kein vereinzeltes Vorkommniss unter den Werken der frühen Formschneidekunst, und bietet, so wie auch hier, in manchen Fällen einen Hinweis wenigstens auf das relative Alter von Wiederholungen, und eine Andeutung zur Bestimmung von Original und Copie. Ein dem in Rede stehenden ganz analoger Fall lässt sich z. B. in den verschiedenen Ausgaben der xylografischen Apocalypse beobachten. Vergleicht man die, von Sotheby*), wie ich glaube mit Recht, als älteste betrachteten Ausgaben I (IV. bei Heinecke) und II (Heinecke III.), mit den übrigen Ausgaben, so wird man costümliche Unterschiede in ziemlicher Zahl und auffällig sichtbar finden. So bestehen auf dem Blatte 13 (Caude equorum) der Ausgabe I, die Rüstungen der auf den flammenspeienden Löwen sitzenden Ritter in Panzerhemden und Helmen, von weit älterer Form, als diejenigen, die auf der nämlichen Darstellung in Ausgabe IV erscheinen, wo dieselben Reiter vollständige Plattenharnische mit Sturmhauben, und den runden Gelenk-Schutz-Platten haben, wie sie in den Zeiten Karls des Kühnen üblich waren, während die Composition der Bilder sonst ziemlich treu reproducirt ist. Auf dem Blatte 1 (Conuersi ab ydolis) ist in Ausgabe I der Gürtel nach der ältern Trachtweise von den Hüften herabfallend, in den spätern Ausgaben wiederum den Leib eng umschliessend dargestellt, ganz wie es die Wandlungen des Costümes mit sich brachten, welche zwischen dem Erscheinen der verschiedenen Ausgaben (Copien) vor sich gegangen waren.

Im Jahre 1844 wurde ein Holzschnitt entdeckt, auf welchem man die Jahreszahl 1418 las, also ein um fünf Jahre älteres Datum als das des Buxheimer Christof. Es ist dies die schon erwähnte Madonna mit Heiligen, jetzt in der Brüsseler Bibliothek. Man fand ihn angeklebt auf der Innenseite des Deckels eines Koffers, welcher ursprünglich zum Aufbewahren von Acten des 1473 von Karl dem Kühnen

*) Principia Typographica Vol. I.

gegründeten Conseils von Mecheln gedient haben soll. Die ziemlich reiche Composition stellt den Vorgang der Vermählung der heiligen Katharina dar, welche Letztere rechts von der sitzenden, das Christkind auf dem Schoosse haltenden Maria steht. Links die heilige Barbara, weiter nach vorne die heilige Margaretha und die heilige Dorothea. Die ganze Gruppe befindet sich in einer Art Garten, der von einem Zaun umschlossen wird. An der Planke der vorne in der Mitte angebrachten Eingangsthüre liest man die Jahreszahl Mcccc◦ XVIII. Das Blatt ist wenig gut erhalten, theilweise verrieben, der Unterrand abgerissen, die ursprüngliche Colorirung verwaschen und von ihr nur noch einzelne Farbflecken vorhanden. Der scharfe und reine Druck ist in lichtbrauner Farbe, und wie es allen Anschein hat, mit dem Reiber ausgeführt.

Der Entdeckung und ersten Publication des Holzschnittes von 1418 durch Baron Reiffenberg folgten alsbald einige Schriften, welche die Frage der Echtheit, d. h. der Gültigkeit der Jahreszahl 1418, erörterten*), und sie theilweise leugneten. In neuerer Zeit fasste Ch. Ruelens in einer längeren, mit einem getreuen Facsimile versehenen Abhandlung**) das bezügliche Material zusammen, und gelangte zum Schlusse, die Entstehungszeit des Blattes in Uebereinstimmung mit seiner Datirung anzuerkennen.

Dass die Brüsseler Madonna jedoch gleich vom Anfange an Bedenken und Zweifel über ihr wirkliches Alter wachgerufen hat, liegt in dem Charakter der Zeichnung und Composition vornehmlich begründet. Während beim Buxheimer Christof eine vollständige Coincidenz zwischen dem Kunststyle und der Epoche der Datirung obwaltet, ist das Gleiche bei der Madonna von 1418 nicht, oder wenigstens nicht in eclatanter Weise der Fall. Verweilen wir einen Moment bei der Beschreibung des Blattes selbst. Den Gegenstand der Darstellung haben wir schon oben angedeutet. Die Composition ist eine jener in den niederländischen Malereien des 15. Jahrhunderts häufig vorkommenden Gruppen der Maria von weiblichen Heiligen umgeben, wie sie das bekannte Bild des Gerhard David im Museum zu Rouen, eines der Münchener Pinacothek und mehrere andere dieser Zeit und Schule, aufweisen. Die Anordnung ist eine symmetrische — oben im Mittelgrunde Maria und zwei weibliche Heilige, zwei andere vorne rechts und links sitzend — doch

*) Reiffenberg, La plus ancienne gravure connue avec une date, 1845. 4° — C. D. B. (C. de Brou), Quelques mots sur la gravure au millésime de 1418 Brux. 1846. — M. J. A. L. (Luthereau), Opinion d'un Bibliophile sur l'estampe de 1418. Brux. 1846.

**) Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique. I. Ser. 3 Livr. La Vierge de 1418 par Ch. Ruelens. Brux. 1865. f.

ist bei aller Regelmässigkeit die Positur frei von architektonischer Strenge und Gebundenheit, in genrehaft-natürlicher Weise zusammengebaut. Aber auch ausser der Gesammtheit der Composition ist in der Bewegung und Zeichnung der Gestalten, der Körperbildung, den Typen und ganz besonders im Wurf der Falten die Charakteristik der flandrischen Malerei zur Zeit ihrer vollen Ausbildung, unleugbar ersichtlich. Die Gewänder legen sich in scharf gebrochene, stellenweise ziemlich gehäufte Falten, welche mehr conventionell als eigentlich organisch angeordnet sind; die Behandlung des Schnittes zeigt vollständige und routinirte Beherrschung des Materials. Die Linien sind ziemlich dünn, aber fein, scharf, gleichmässig, und selbst in den schwierigen Partien, wie in den Augen, Nasen, Mund, Händen, mit Sicherheit und durchaus gewandter Handhabung des Messers gezogen, Schattenlagen nirgends angegeben — der Druck war zum Coloriren bestimmt, wie auch die noch sichtbaren Farbenreste beweisen. Die Behandlung des Holzes ist im Principe ganz analog der, welche wir, wenn auch in subtilerer Art, im Niederländischen Speculum, in den Originalen der xylografischen Armenbibel und überhaupt in den xylografischen Erzeugnissen antreffen, die unter dem direkten Einflusse der van Eyck'schen und Roger'schen Schule hervorgegangen sind. Dahin gehört vor Allem auch eine Madonna immaculata mit niederländischer Umschrift im Berliner Museum. In dem letztgenannten Holzschnitte hat man eine ganz besondere Aehnlichkeit mit dem Brüsseler Blatt erblicken wollen*). Eine Aehnlichkeit ist wohl vorhanden, sie geht aber nicht über die allgemeine Schulverwandtschaft hinaus. Die Bildung der Nasen ist in den Köpfen auf dem Brüsseler Madonnenbilde etwas mehr vorspringend und mit breiterem Rücken als bei dem Berliner Blatte, auch ist auf letzterem der Schnitt massiver, derber und selbst einfacher als auf dem ersteren. Zur Aufhellung der über die Brüsseler Madonna schwebenden Fragen kann aber die Berliner wenig helfen, da wir nicht mehr von ihr wissen, als dass sie niederländischen Ursprungs ist, was die Umschriften beweisen, was aber an der Brüsseler Madonna auch ohne diese Analogien kaum zweifelhaft sein könnte. Der Schwerpunkt der Echtheitsfrage bei der Madonna von 1418 wird immer in den Kunststyl der Zeichnung zu legen sein. Wir haben keinerlei sichere Kenntniss von dem Zustande der Holzschnitt-Technik in jener Zeit. Bei grosser Unvollkommenheit im Uebrigen mag vielleicht die Holzschneidekunst in einzelnen, oder vielleicht in einer einzelnen Werkstätte schon mit besonderer Vollendung geübt worden sein,

*) Facsimile bei Holtrop, Monuments pl. II und bei Ruelens a. a. O. Ersterer gibt auch die richtige Lesung des von Passavant I. p. 111 falsch citirten xylographischen Textes.

gleich der Malerei in der Werkstätte der van Eyck; aber die Entwicklung der Zeichnungsweise liegt ungleich klarer vor uns, und da wird man fragen müssen, ob es denkbar ist, dass 1418 eine Zeichnung ausgeführt wird, die in unverkennbarer Weise den Typus der van Eyck'schen Schule zeigt? — und dass das Berliner sowohl als das Brüsseler Madonnenbild der Eyck'schen Schule angehört, wird allgemein und auch von Ruelens zugegeben*). — Kann aber 1418 von einer solchen die Rede sein? Der Versuch, Analogien zwischen der Madonna von 1418 und gleichzeitigen Miniaturen zu entdecken, ist, wie der eben citirte Autor sagt, deshalb ohne Erfolg geblieben, weil wir keine ganz bestimmt datirbare Miniaturenhandschrift der niederländischen Schule aus dieser Zeit besitzen, und weil, wie man hinzusetzen kann, eine Differenz von verhältnissmässig nur wenigen Jahren, bei der raschen Entfaltung der flandrischen Malerei, eine Vergleichung mit solchen spätern Werken für diese Frage werthlos macht.

Auch die Untersuchung des Costumes der Figuren vermag die Entscheidung nicht zu fördern. Einestheils bietet die Tracht der dargestellten Heiligen in einfachem, langem, faltigen, um die Hüften mit einem Gürtel zusammengehaltenen Kleid allzu wenig Anhaltspunkte, anderseits wäre es, wenn selbst prägnantere Eigenthümlichkeiten hervortreten würden, doch kaum möglich, für diese eine genügend scharfe Grenze zu fixiren. So bleibt vorläufig für die Beurtheilung nur jener allgemeine Eindruck und der Charakter des Werkes entscheidend, den wir schon vorhin angedeutet haben.

Es ist wohl im Ganzen richtig, dass mit dem Emporblühen der Malerei, und zuerst von den Brüdern van Eyck ausgehend, an die Stelle der lang fliessenden rundlichen Falten das gebrochene und geknickte Faltenwerk Eingang findet, aber eine genaue Beobachtung wird auch lehren, dass innerhalb dieser Art der Faltenbrechung sich verschiedene Stadien, oder verschiedene Phasen geltend machen. Während die van Eyck noch grosse einfach angeordnete Gewandmassen anwenden, bei denen nur zumeist die Biegungen des aufliegenden Stoffes in gradlinig contourirte, in einen spitzen Winkel zulaufende, an den Ecken leicht abgerundete Falten gelegt sind, treten die völlig scharfbrüchigen Falten mit spitziger Vereinigung der Contouren erst in den Werken des Roger van der Weyden, und in weiterer Steigerung bei seiner Schule auf. Bei dem Meister E. S. von 1466, bei Martin Schongauer und den Malern der letzten drei oder

*) P. 46 a. a. O.: »Comme celle do 1418, elle (die Berliner Madonna) appartient évidemment, par son style, à l'école des Van Eyck.«

vier Decennien des 15. Jahrhundertes wird die Manier des scharfbrüchigen Faltenwerkes völlig durchgebildet. Es erscheint sehr gewagt, anzunehmen, dass so geknickte und so conventionell gebildete Falten, auf der Brüsseler Madonna schon 1418 vorkommen sollen, wie wir sie anderwärts nur an Kunstwerken aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundertes finden. Und noch viel mehr als die Bildung der Falten selbst, deutet die gewissermassen schematische, und wenn man so sagen kann abreviirte Art, in welcher sie im Holzschnitt zum Ausdrucke gelangen, auf eine Epoche, in welcher die derartige Zeichnungsweise nicht nur alle Stadien der Entwickelung aus dem einfachen Faltenwurf der van Eyck'schen Zeit, zu dem complicirten der Blütheperiode der Schule des Roger durchlaufen hatte, sondern auch von der graphischen Kunst längst aufgenommen und selbständig verarbeitet worden war.

Jene hakenförmigen Bildungen der Faltenlinien finden sich wie auf der Madonna von Brüssel wieder, z. B. in den Schnitten des Speculum, welchem heutzutage doch wohl Niemand mehr geneigt sein wird, eine Entstehungszeit etwa vor 1450—60 anzuweisen. Diese hakenförmige und knittrige Bildung findet sich jedoch noch nicht in den Holzschnitten des Spirituale pomerium der Bibliothek de Bourgogne, deren Entstehung um oder vor 1440 fällt, ebensowenig in dem damit nahe verwandten Exercicium super pater noster der Pariser Bibliothek. Sicher ist: Wäre die Brüsseler Madonna nicht datirt, für ein Werk aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundertes würde sie wohl nie gehalten worden sein.

Bei einem so flagranten Widerspruch zwischen Jahreszahl und Stylcharakter wird man, wenn man nicht alle herkömmlichen und wohlbegründbaren Vorstellungen von der Gestaltung der Kunsttypen für irrig erklären will, den Fehler doch nur in das inschriftliche Datum verlegen müssen. Wir halten dieses aber weder für beschädigt, radirt oder gefälscht, wofür es mehrfach erklärt wurde, sondern für vollkommen erhalten, und nur, was ebenfalls schon ausgesprochen worden ist, in der ursprünglichen Schreibung geirrt. Ob nun ein L ausgefallen ist, so dass der Zeichner MCCCCXVIII statt MCCCCLXVIII schrieb, oder ob statt des X ein L stehen sollte (MCCCCLVIII), ist schwer zu entscheiden. — Fehler ähnlicher Art sind aber bekanntlich durchaus nicht selten in den Schlussschriften gedruckter Bücher des 15. Jahrhundertes. Mit der Annahme eines derartigen Fehlers aber fällt auch sofort Alles hinweg, was die Brüsseler Madonna für den Beschauer Widerspruchvolles bietet. Mit der Zeit von 1458 oder 1468 harmonirt die Art der Zeichnung und der Faltenwurf, die Behandlung

des Schnittes und die Druckweise mit dem Reiber und in lichter Farbe.

Noch können wir hier zwei Bilddrucke nicht unerwähnt lassen, die Henri Delaborde in der Gazette des Beaux-Arts*) publicirt hat, und die nach der Conjectur des genannten Gelehrten aus der Zeit um 1406 stammen sollen. Diese beiden Blätter, von denen eines die Kreuztragung, das andere das Schweisstuch der heiligen Veronica darstellt, sind Schrotblätter und befinden sich in einer klein-octavo Papierhandschrift der Pariser Nationalbibliothek, worin ausser einigen Tractaten geistlichen Inhaltes ein Calendarium und Abschriften von Stücken aus den vier Büchern von Thomas a Kempis Imitatio Christi enthalten sind. Die Blätter sind nicht eingeklebt, sondern mit dem Buche gebunden, in welchem sie ganze Folien bilden, und sowohl auf den freien Stellen der Vorderseite als auch in tergo beschrieben. Der Grund, der Delaborde dazu geführt hat, für die beiden Drucke die erwähnte Entstehungszeit anzunehmen, ist das in dem Manuscripte enthaltene Calendarium, welches, obwohl vielfach incorrect, für die Jahre von 1394—1406 gestellt erscheint, zu welchem Resultat man jedoch nur mittelst einer mehrfachen Verbesserung der vorkommenden Fehler gelangen kann, wobei, was besonders bemerkenswerth ist, die deutlich geschriebene Jahreszahl 1473 als verschrieben, und 1413 gelesen werden muss. Ohne jedoch hier eines Längern auf den Werth der dergestaltigen, aus dem Kalender geschöpften Datumsbestimmungen einzugehen, müssen wir vor Allem einen, Delaborde wie es scheint unbekannt gebliebenen, Umstand hervorheben. Die beiden in dem Pariser Manuscripte enthaltenen Schrotblätter kommen nämlich als Abdrücke derselben Platten, und zusammen mit achtzehn ähnlichen Bildern in einem »Leiden Christi« mit typographischem Text vor, welches sich in der Münchener Hofbibliothek befindet. Dieses Büchlein, möglicher Weise ein Erzeugniss der Pressen des Albert Pfister von Bamberg, ist von F. H. Stöger ausführlich publicirt worden**). Die darin enthaltenen Schrot-Schnitte sind ziemlich rohe Arbeiten, mit unbehilflicher Zeichnung der Figuren, in der gewöhnlichen punktirten Ausführung. Delabordes Blätter finden sich auf

*) Notice sur deux estampes de 1406 etc. Gazette des Beaux-Arts 1869, p. 239 ff.

**) Zwei der ältesten deutschen Druckdenkmäler beschrieben . . etc. . . . von Franz Xaver Stöger. München 1833 8°. Das »Leiden Christi« ist in einem klein-octavo-Band zusammen mit einem in der Ausstattung ganz ähnlichen Büchlein von den »Sieben Freuden der Maria«. (Münch. Bibl.: Xyl. 15.) Fragmente einer von der Münchner etwas verschiedenen Ausgabe des »Leidens Christi«, jedoch mit denselben Schrotschnitten aus der Weigel'schen Sammlung Nr. 338 im Britischen Museum.

Fol. 9 verso das Schweisstuch, und auf Fol. 11 recto die Kreuztragung. Nimmt man seine Entstehung so früh als möglich an, so wird dieses Buch des mit beweglichen Lettern gedruckten Textes halber, doch frühestens erst gegen 1460 zu setzen sein; — ist es aber glaublich, dass zwei Holzschnitte vor 1406 einzeln abgedruckt werden, und dann fünfzig Jahre später wiederum, und als Bestandtheile einer grossen Suite analoger Bilder, zu der sie offenbar gehören, in einem typographischen Produkt Verwendung finden? Ist es nicht vielmehr wahrscheinlich und ganz natürlich, dass solche Platten nach ihrem Gebrauche zum Bücherdruck zerstreut und einzelne Abdrücke davon dann gelegentlich in ein Manuscript mit eingebunden wurden? Die Bedeutung des Calendarium vermag hiergegen kaum ins Gewicht zu fallen, denn es kommt vor, dass Abschreiber ältere Calendarien ganz mechanisch copiren, und ihren Manuscripten vorsetzen, — und die Mangelhaftigkeit des in Rede stehenden spricht ganz dafür, dass es eine solche Copie ist, die hier vorliegt. Endlich aber haben die neueren Untersuchungen die Autorschaft des 1380 geborenen Thomas von Kempen, und damit die Abfassung der Imitatio Christi frühestens im zweiten Jahrzehnt des XV. Jahrhundertes, beinahe zur Evidenz dargethan.*) Keinesfalls und am wenigsten auf jenes so bedenkliche Calendarium hin, wäre jedoch die Annahme noch statthaft, dass die Imitatio schon 1406 bekannt und verbreitet gewesen sein soll.

Es sind nur lückenhafte und vereinzelnte Thatsachen, die unsere Kenntniss bis zur Urgeschichte der Druckkunst hinaufzuleiten vermögen, es muss aber vor Allem daran gelegen sein, diese Kenntniss wenn auch nur auf wenigen, so doch auf feststehenden Stützpunkten aufzubauen.

*) Vergl. K. Hirsche: Prolegomena zu einer neuen Ausgabe der Imitatio Christi nach dem Autograph des Thomas von Kempen. Berlin 1870.