

SITZUNG VOM 4. FEBRUAR 1899.

Herr WÜLKER hielt einen Vortrag über den Briefwechsel zwischen AD. EBERT und FERD. WOLF (erscheint in den „Berichten“).

Herr SCHMARSOW legte eine Abhandlung vor über die Compositions-gesetze LOR. Ghiberti's an der ersten Bronce-thür des Baptisteriums in Florenz (für die „Abhandlungen“) und hielt einen Vortrag über den Meister E. S. und das Blockbuch „Ars moriendi“.

August Schmarsow: *Der Meister E. S. und das Blockbuch „Ars moriendi“.*

Mit den Fortschritten unsrer Forschung über die Geschichte des Holzschnitts und Kupferstichs im 15. Jahrhundert verbindet sich vielfach die Klärung der bisherigen Ansichten über das Verhältnis der deutschen und niederländischen Kunst. Mit Freuden begrüßen wir deshalb jeden Zuwachs an Veröffentlichungen des oft weit verstreuten und schwer zugänglichen Materiales, das dieser Erkenntnis zu dienen vermag. So erscheint eben jetzt gewiß dankenswert und willkommen die Publikation des einzigen vollständigen Oxforder Exemplares jener Folge von 11 Kupferstichen zur *Ars moriendi*, die erst neuerdings von MAX LEHR'S mit Recht für den Meister E. S. in Anspruch genommen sind, und damit verbunden einerseits die Kopieen dieser Stiche von dem sogenannten Erasmus-Meister, andererseits jenes berühmte Blockbuch der Sammlung WEIGEL, die sich beide im British Museum zu London befinden.¹⁾ Mit Hülfe dieser getreuen Abbildungen in

1) The Master E. S. and the *Ars Moriendi*, a chapter in the History of Engraving during the XVth century . . . by LIONEL CUST, F. S. A. Oxford 1898. Vgl. dazu MAX LEHR'S, Der Künstler der *Ars moriendi* und die wahre erste Ausgabe derselben, *Jahrb. d. k. preufs. Kunstsammlungen* XI, 3. 1890 S. 161 ff. (mit einigen Abbildungen sehr ungleichen Wertes). Die *Ars moriendi* der WEIGEL'schen Sammlung war 1881 von der Holbein-Society nach sorgfältig gezeichneten Kopieen von F. C. PRICE in Litographie herausgegeben von W. HARRY RYLANDS mit Vorrede von GEORGE BULLEN.

Facsimiledrucken werden wir erst in Stand gesetzt, das Verhältnis der Stiche des Meisters E. S. und die Holzschnitte des Blockbuches zu einander in unmittelbarer Vergleichung zu prüfen und die Urteile der Spezialforscher, denen die Mehrzahl der Fachgenossen nur mühsam nachzugehen vermochte, mit gleichen Mitteln gegen einander abzuwägen. Die vorausgeschickte Abhandlung von LIONEL CUST schließt sich durchaus den Ergebnissen von MAX LEHRS an, dessen Umsicht und Sachkenntnis wir schon manche glückliche Bereicherung auf diesem Gebiet verdanken. Der englische Gelehrte anerkennt und bestätigt auch die Schlusfolgerungen, die LEHRS aus dem Vergleich dieser Kupferstiche mit den Holztafel- drucken der Weigeliana gezogen hat, daß nämlich die einzig erhaltene Folge von Stichen des Meisters E. S. in Oxford als die wahre Editio princeps der Ars moriendi anzusehen sei, während die Bildtafeln des Blockbuches wenig mehr als vergrößerte Kopieen der gestochenen Originale darstellen.

Wenn diese Ueberzeugung von LEHRS und CUST als endgültig angenommen werden müßte, so wäre damit allerdings eine Verschiebung der bisherigen Meinungen in mehr als einem Sinne unvermeidlich. Nicht allein die Geschichte der graphischen Künste während der wichtigsten Frühzeit hätte ihre Darstellung und ihre Auffassung wesentlich abzuwandeln. Auch die allgemeine Kunstgeschichte würde sich, besonders bei der Frage nach dem Anteil der deutschen und der niederländischen Kunst an der durchgehenden Entwicklung der Renaissance diesseits der Alpen, nicht enthalten dürfen, dieser Entscheidung zu Gunsten des deutschen Kupferstechers Rechnung zu tragen. Handelt es sich doch für den Goldschmied, den wir am Oberrhein, auf Grund sprachlicher und heraldischer Erwägungen am ehesten im Breisgau, erwachsen glauben, nunmehr um das künstlerische Eigentumsrecht an einer Bilderfolge, die in zahlreichen Vervielfältigungen verbreitet, während der zweiten Hälfte des 15. Jhrdts. zu einem wesentlichen Bestandteil des geistigen Lebens geworden ist und eben deshalb als religionsgeschichtliche Urkunde nicht minder denn als schöpferische Leistung der Griffelkunst in jeder Charakteristik damaliger Anschauungen verwertet werden sollte.

Die Bedeutung dieser Frage macht es dem Kunsthistoriker zur Pflicht, die Schlusfolgerungen der beiden Spezialforscher auch unter dem Gesichtspunkt der weiteren Zusammenhänge damaliger Kunstentwicklung ins Auge zu fassen. Und grade hier scheint

die wissenschaftliche Kritik des vorhandenen Materiales sich allzu sehr auf die Berücksichtigung antiquarischer oder spezieller, dem Sondergebiet der graphischen Kunst allein entnommener Instanzen zu beschränken und den rechtzeitigen Ausblick in das höhere und umfassendere Gebiet der Malerei zu versäumen, so daß sie in Gefahr kommt, Fehlschlüsse zu begehen, deren Tragweite denn doch für uns Alle zu groß ist, um sie unbeanstandet sich einbürgern zu lassen.

Das Blockbuch „Ars moriendi“ aus der Sammlung WEIGEL hatte bisher den größten Anspruch auf Originalität behauptet. Seine elf Bildtafeln schienen die künstlerische Schöpfung, die dem Cyklus zu Grunde liegt, in ihrer ursprünglichsten Form zu bieten, soweit die erhaltenen Ausgaben sie heute zurückzuverfolgen gestatten. Betrachten wir deshalb diese Holztafeldrucke zunächst einmal ohne jede vorgefaßte Meinung auf den Gehalt des Wissens und Könnens hin, über den der Urheber der gezeichneten Vorlagen verfügte, als käme es darauf an, ihren historischen Platz erst zu bestimmen. Schon die schlichte Einfassung aller Tafeln lehrt uns etwas ganz Positives. Es ist keine einfache Gränzlinie oder ein Paar von Parallelstrichen rings um die rechteckige Bildfläche gezogen, deren Breite sich zur Höhe beinahe wie 6 : 8 verhält; sondern es ist ein fester Rahmen konstruiert, wie aus einer Holzleiste, deren Dicke sorgfältig in Perspektive gesetzt wird, so daß dieser Rand sich nach innen zu vertiefen scheint; ja diese Vertiefung ist oben und an der rechten Seite sogar durch Querschraffierung im Sinne solcher optischen Wirkung regelrecht schattiert, so daß über den angenommenen Lichteinfall von rechts oben kein Zweifel bleibt. Das heißt, der Künstler rechnet von vornherein mit den Anforderungen einer exakten Raumdarstellung auf Grund der Linearperspektive und der Schattenkonstruktion. Diese praktischen Grundlagen des Realismus beherrscht er soweit, daß sie zum Ausgangspunkt seines ganzen Verfahrens werden, um die leere weiße Fläche in ein Bild zu verwandeln. Er geht also der Anschauung des Raumes samt den Körpern darin mit Zahl und Maß zu Leibe. Das unterscheidet ihn schon von mancher früheren Generation, deren Zeichnung in der Fläche bleibt und sich der zweidimensionalen Ausdehnung anschmiegt, nur hier und da einmal tastend eine Anweisung auf die dritte Dimension zu geben versucht. Man vergleiche daraufhin die Entwicklungsreihe

der ersten deutschen Stecher, vom Meister der Spielkarten zu dem der Liebesgärten und von diesem zum Meister E. S., der in seinen Anfängen, die bis vor 1450 zurückreichen, seine Gestalten auf unbezeichneten Grund hinsetzt, selbst bei sitzenden Figuren keinen Anhalt für die Orientierung unseres Raumsinnes anbringt, und erst später, namentlich auf den signierten Blättern mit den Daten 1465, 1466, 1467 sich auf ausführliche Schilderung der Bühne einläßt.

An diesen perspektivischen Rahmen, der auf den Textblättern des Blockbuches mit sichtlicher Freude wiederholt, aber zuweilen in falscher Stellung der Schattenseiten (CUST 51. 53. 55 und wieder anders 61) angebracht wird, setzt auf dem ersten und fünften Bilde (CUST IA und IIIA) der ebenso perspektivisch verjüngte Fußboden an, dessen Fliesenbelag auf dem ersten Bild viel sorgfältiger beobachtet und in mehreren Reihen durchgeführt ist als auf dem späteren, das die Schulregel der Konstruktion dagegen roher und ungeschickter zur Schau stellt, indem die Platten mit der Schmalseite nach vorn gekehrt sind, — gewifs ein Moment, das mindestens auf die Beteiligung verschiedener Holzschneider hinführt. Aber auch der Zeichner hat bei den übrigen Blättern auf die Wiederholung dieses Netzes von Transversalen verzichtet und nach Feststellung des weitem Aufbaues, der für alle gilt, der Schattierung allein vertrauen dürfen, ja vielleicht auch sonst die Vorlage für den Holzschneider nicht immer zum gleichen Grade der Genauigkeit ausgearbeitet, zumal da die Einzelheiten des Schauplatzes wiederkehren sollten. Den Hauptanhalt für die räumliche Orientierung und den Vollzug der Tiefendimension gewährt die Bettstelle des Sterbenskranken durch alle Szenen hin. Aber dieses Bett ist wieder anders auf die Bühne gestellt, als die früheren Zeichner getan haben würden und tatsächlich überall, wie in den zahlreichen Darstellungen vom Tode der Maria, bisher getan haben, so lange ihnen die Gesetze der Linearperspektive nicht so geläufig, oder die Ausbeutung der Raumwerte nicht so Bedürfnis waren, wie diesem klar berechnenden „*Prospettivo*“, den man auf italienischem Boden als resoluten Quattrocentisten bezeichnen würde. Er zeigt das Lager nicht in der bequemsten Ansicht von der Langseite parallel zur Grundlinie des Schauplatzes, auch nicht von dem Fußende in der Hauptaxe vorn an der Rampe, sondern schräg gestellt in der Diagonale von links unten nach rechts hinauf, so dafs auf seiner beschränkten Bildfläche möglichst viel Spielraum

ringsum, links und rechts, zu Füßen und zu Häupten des Sterbenden, für die verschiedenen Parteien übrig bleibt, die sich hier um seine Seele streiten sollen. Beweist die Ansicht der hölzernen, einfach und derb gearbeiteten Bettstatt in dieser schwierigen Uebereckstellung und die Verteilung der Schatten auf ihren Pfosten oder Wandungen wieder die Sicherheit des Meisters in solchen Dingen, die er mit Behagen hier durch eine Bekrönung auf dem Pfosten, dort durch einen Baldachin am Kopfende oder ausgeschwungenen Schnitt der Lehne variiert, so kann der Verzicht auf jede genauere Ausführung des Hintergrundes, wie etwa der Zimmerwände, nur ebenso bewusste Rechnung mit den Bedingungen klarer Komposition und verständlicher Gestaltung des Figürlichen bedeuten. Dieser Hauptsache zuliebe läßt er seine Raumschilderung mit der weissen Fläche abschneiden. Seine perspektivische Konstruktion des Schauplatzes ist außerdem unter so hohem Augenpunkt genommen, daß hier im Hintergrunde doch nur Halbheiten noch erscheinen würden. Diese Wahl der Aufsicht von oben her ist aber ein charakteristisches Kennzeichen der niederländischen Maler in der ersten Hälfte oder besser dem zweiten Viertel des 15. Jhdts., bei denen selbst noch manche Versehen unterlaufen. Bei den Holzschnitten vollends müssen wir stets mit dem mangelhaft geschulten Auge der Arbeiter und den Hindernissen des Materiales rechnen, so daß Ungleichmäßigkeit der Wiedergabe noch nicht auf Inkorrektheit der Vorlage zurück zu schliessen erlaubt.

Die räumliche Abgränzung der Bühne nach hinten zu konnte um so eher wegbleiben, je fester sich dieser Zeichner auf die raumschaffende Kraft auch seiner Figuren selbst auf dem weissen Grunde verlassen durfte. Wie die eckigen Bettpfosten mit oder ohne Pyramidalspitze oder Kugel darauf, oder wie die Säule mit dem Götzenbild, setzt er seine Figuren als Körper in den Raum, die ihren Platz behaupten, so daß wir ihnen zutrauen, sie würden sich hart aneinander stoßen wie wirkliche Dinge sonst. Dieser Eroberer der Wirklichkeit macht darin keinen Unterschied zwischen den irdischen Personen, die hier am Lager auftreten, und dem Teufelsspuk der Hölle oder den Erscheinungen des Himmels. Ja, die klassischen Muster aus ferner Vergangenheit wie Salomo, der sich durch ein Weib zum Götzendienst verleiten läßt, oder die Schemen der Vorstellungswelt, die der Gedanke an Selbstmord auslöst, gewinnen so volle Leibhaftigkeit, wenn auch nicht immer das volle Gröfsenmafs der anwesenden Menschen. Die Heiligen

mit ihren Attributen in der Hand treten so greifbar nahe, wie die Erinnerungsbilder längst verflossener Sünden in vollendeter Hallucination; der Sturz des Paulus mit dem Donnerwetter (in Gestalt einer stilisierten Wolkenfalbel, aus der Steine herabfallen) hinterdrein geschieht mit Rofs und Reiter zu Füßen des Bettes fast so wahrheitsgemäß wie der Sturz des gedeckten Tisches und der Fußtritt gegen den Beichtvater nur gegeben werden können; das Wohnhaus mit Vorratskammer und Stallung wird ebenso dreidimensional im Sterbezimmer aufgebaut, wie die Lämmer des guten Hirten sich ans Lager drängen, oder der Hahn des Petrus und die Taube des heiligen Geistes auf dem Bettrand hocken; der reuige Schächer, der am Holze hängt, steht genau so tatsächlich am Fußende, wie Christus am Kreuz vor dem Angesicht des armen Sünders im Todeskampf.

Ueber die verstandesklare Sinnesart dieses eingefleischten Realisten ist ebensowenig Ungewissheit möglich, wie über die Leistungsfähigkeit seiner Figuren in ihrem Ausdruck und Gebaren, in ihrem ruhigen Dasein oder lebendigen Tun. Jede dieser Figuren ist für ihre Stelle berechnet, und an diesem Punkte, wo sie einzugreifen hat, übt sie unfehlbar ihre Wirkung aus, vor allen Dingen die mimische Funktion, die nur ihr bestimmt war. Untersuchen wir aber die Grundlage ihrer Gestaltenbildung näher, so kommen wir auf eine Schule, die unmittelbar aus der Skulptur an den Grenzen Nordfrankreichs hervowächst, als deren Mittelpunkt wir etwa Tournay bezeichnen dürfen, wenn wir die Beziehungen zur Hauptstadt der französischen Könige und zur Residenz der burgundischen Herzoge, Paris seit CHARLES V und Dijon seit PHILIPP DEM KÜHNEN nicht aus den Augen verlieren. Es ist niemand anders als ROGIER VAN DER WEYDEN, der so nachweislich die Principien dieser bildnerischen Schulung im Zusammenhang mit der gotischen Bauhütte, mit ihrer Kenntnis der Proportionen und der Perspektive, in die Malerei überträgt, und nur allmählich in seinen Kompositionen die gewohnte Einordnung in die architektonische Räumlichkeit und Umrahmung aufzugeben sich bequemt. Es sind seine feinknochigen und beweglichen Figuren, die uns hier begegnen, mit ihrer etwas eckigen Eleganz, ihren mageren aber nervigen Extremitäten, ihren schmalen aber fest gebauten Köpfen, ihren scharf wie in Stein gemeißelten oder aus Buchsbaumholz geschnitzten Gesichtern, deren Fleisch und Haarfarbe ebenso wie ihre Gewandstoffe mehr den Eindruck polychromer

Skulpturen als den naturfarbiger Lebewesen oder wirklicher Gewebe hervorbringen, d. h. mehr bemalt als gemalt sind.

Es fragt sich nur, in welchem Grade diese Abkunft von dem Brüsseler Ratsmaler ROGIER VAN DER WEYDEN aus Tournay angesichts dieser Holztafeldrucke der WEIGELschen *Ars moriendi* zugegeben werden müsse. Da ist zunächst zu betonen, daß nicht allein die Heiligen des Himmels und die Menschenkinder in ihrem Zeitkostüm oder ihrer Nacktheit sich genau so auf dem großen Altarwerke zu Beaune finden, das auf den äußersten Flügeln den Eingang der Auserwählten durch die goldne Pforte des himmlischen Jerusalem und gegenüber den Sturz der Verdammten in den Abgrund der Qualen darstellt, auf den Aufsenseiten aber grau in grau die Verkündigung und die Einzelfiguren des nackten Sebastian und des Eremiten Antonius (neben vollfarbigen Stifterportraits) darbietet. Auch die Ausgeburten der Unterwelt verraten ihrerseits durch die konsequente Durchbildung des organischen Gewächses selbst in abenteuerlichster Verquickung tierischer und menschlicher Formen sicherlich ebenso ihre Herkunft aus einer plastisch gewissenhaften, bildnerisch im echt gotischen Sinne routinierten Schule deren phantastische Erfindungen noch den Zusammenhang mit dem geläufigen Kapital flandrisch-französischer Portal- skulpturen niemals verläugnen. Die gemeißelten Darstellungen des jüngsten Gerichts sind die gemeinsame Quelle. Und die erstaunliche Leistung MARTIN SCHÖNGAUERS in der Entrückung des hl. Antonius wird erst erklärlich, wenn wir das doppelte Erbeil der Bildner und der Miniatoren aus der französisch-burgundischen Kunst gebührend in Rechnung setzen. Diese Dämonen der WEIGELschen *Ars moriendi* sind keine Fehlgeburten einer ungeschulten, wenn auch originellen, im Augenblick nur aus sich selber schöpfenden Traumwelt, sondern die — man möchte sagen — lebensfähigen Mißgeburten einer perversen Natur, konsequente Gebilde eines realistisch gesonnenen, aber in allen Sätteln gerechten, in der Generation der Sataniden wolbewanderten Kenners des *Inferno cristianissimo*. Selbst die Wertabstufung des Maßstabes, die dem Grade der Verwirklichung entspricht, ist ein geläufiges Kunstmittel des ROGIER VAN DER WEYDEN. Sogleich auf dem ersten Blatte der Sterbenskunst haben wir das Register beisammen, vom Protagonisten der Versucher bis zu dem kleinen Selbstmörder und seiner nackten Verfolgerin mit Geißel und Rute, die als Ursache und Wirkung, anticipierte Verkörperungen des Ideenlaufs, nur als

Symbole des Begriffs hier auftauchen, aber auch als puppenhafte Körper noch ihre Gravitation ausüben bis in die Sphäre des Willens hinein. Und diese Verkleinerung des Maßstabes geschieht hier, wie nicht unbemerkt bleiben darf, im graden Gegensatz zur perspektivischen Verjüngung des Raumes, aus der Mitte her nach vorn, unmittelbar an der Rampe dieser sicher entworfenen Bühne. Ist nicht System in diesen Widersprüchen?

Damit rühren wir aber wieder an den Kern der Gesamtökonomie, an das Ineinanderwirken der räumlichen und der körperlichen Faktoren. Und beachten wir nun noch einmal, mit welcher stereometrischen Unerbittlichkeit hier das Bett des Sterbenden, die Säule mit dem Idol, das Kreuz mit dem reuigen Schächer, ja der Crucifixus selber in größtmöglicher Höhe hineingesetzt werden in den Innenraum, wie aufgepflanzt auf dem Podium, wo das spannende Schauspiel sich so drastisch vollzieht, — so kann der entscheidende Vergleich mit dem Altarwerk ROGIER'S im Museum von Antwerpen nicht ausbleiben, das er für JEAN CHEVROT, 1437—60 Bischof von Tournay, gewiß nach dessen Einzug (1440) für seine Kathedrale gemalt. Wir erblicken im Mittelschiff des gotischen Domes den Gekreuzigten in voller Höhe und Körperlichkeit aufgerichtet, wie ein mächtiges Skulpturwerk, am Fulse des Stammes auf dem Fliesenboden die Gruppe der wehklagenden Seinen, in derselben vollrunden holzgeschnitzten und bemalten Plastik, aber unter dem merkwürdig hoch genommenen Augenpunkt, so daß wir auf sie herabschauen. In den Kapellen der Seitenschiffe links und rechts aber wie am Hochaltar werden die sieben Sakramente vollzogen, leibhaftig und bunt wie die tägliche Wiederkehr in den Lebensäußerungen kirchlicher Praxis, nur zusammengehalten durch die Räumlichkeit des gotischen Baues, von dem wir viel zu viel in voller Schärfe zu sehen bekommen, durch die streng durchgeführte perspektivische, mehr durch übersichtliche Klarheit im Interesse der Baukunst, als durch malerische Gesamtwirkung im Sinne eines Bildes ausgezeichnete Disposition, und endlich durch die polychromen Engelchen, die gleich flatternden Vögeln mit langwehenden Gewändern die Verbindung aller Momente mit der einen Hauptsache, dem Sühnopfer am Kreuz, doch mehr verstandesmäÙig und farbensymbolisch bedeuten, als sinnlich und genieÙbar für das Auge vermitteln.

In den Kapellen ringsum gewahren wir nicht nur die nämlichen Menschenfiguren wie in dem WEIGEL'Schen Blockbuch, sondern

auch die nämlichen Kompositionsgesetze. Man beachte die seitliche Verlegung des Augenpunktes aus dem Mittelrahmen nach links, analysiere einmal die Taufe und Firmelung oder die Trauung und die letzte Oelung, bei der vollends das Bett des Sterbenden, der nackt unter der Decke liegt, so rücksichtslos aus der Behausung des Bürgers in das Gotteshaus gestellt ist, wie der Crucifixus dort aus der Kirche in die Stube, und frage sich, wie die Anordnung mutatis mutandis in dem Holzrahmen dieser Bildtafeln des Blockbuches ausfallen würde. Schneiden wir die überflüssige Höhe des Kirchenbildes weg, so haben wir das Verhältnis aller Bestandteile, besonders die konstitutive Grundlage des Aufbaues aus Körpern und Raumfaktoren beisammen, wie in den Holzschnitten für deren eigenste Bedürfnisse doch diese fest organisierte, stereometrisch konsequente und plastisch ausgerechnete Oekonomie nicht erfunden zu werden brauchte. Wie in ROGIERs Kathedralgemälde steckt in dem Sterbezimmer, das uns die elf Holztafeldrucke in Variationen eines Grundschemas vorführen, das volle Erbteil der gotischen Bauhütte, — für die monochromen Bilder gewiss ein Ballast von Realität, der nur für die harten Köpfe des Quattrocento und die Herzenshärte dieser Christengeneration vielleicht notwendig, auch in der Kunst erklärlich wird. Haben wir das festgefügte Gerüst, das beiden Kunstwerken gemeinsam ist, einmal bloßgelegt, dann mag auch auf ROGIERs andre Hauptwerke, wie die Kreuzabnahme im Escorial, oder den Marien- und den Johannishaltar in Berlin, oder das Triptychon aus S. Columba von Köln in der Pinakothek zu München hingewiesen werden. Selbst ein Blick auf die Berner Teppiche mit Geschichten des Grafen Herkenbald, die allein uns einen Begriff wenigstens von den frühen Gerechtigkeitsbildern im Rathaus zu Brüssel vermitteln, nachdem die Originale verbrannt sind, wird lehrreich wegen der Darstellung des Sterbenskranken in seinem Bett, während der Crucifixus im Antwerpener Bilde, der in seiner Parallelstellung der Beine mit den Holzschnitten übereinstimmt, doch den Vergleich mit dem späteren Wiener Kreuzigungsaltaar zur Seite schiebt.

Nur einmal, auf der letzten Bildtafel des Blockbuches, wird das sonst durchgehende Grundschema der Komposition verlassen, d. h. nur umgekehrt: das Sterbebett aus der einen Diagonale der Bildfläche in die andere verschoben, so daß es mit dem Kopfende nach der linken Seite steht. An diesen auffallenden Unterschied

hat die neueste Kritik ihre Hebel angesetzt, um das bisherige Werturteil über die WEIGELSche Ars moriendi zu verschieben, das Ansehen des Blockbuches als Editio princeps zu untergraben und sie als nichts anderes denn eine vergrößerte Kopie der Kupferstichfolge des Meisters E. S. zu erweisen. Hier soll der Zeichner der Holzschnitte sich nicht anders zu helfen gewußt haben, als mit einer Umkehrung der ganzen Komposition, so daß ihm die Symmetrie mit der ganzen übrigen Reihe verloren gieng.¹⁾

Fragen wir nach der Ursache, weshalb hier überhaupt eine Umgestaltung angenommen werde, so müssen wir schon auf die Ausführungen von MAX LEHRs selber zurückgreifen, um seinen Gründen womöglich gerecht zu werden. „Den deutlichsten Beweis für die Priorität der Stiche, sagt er, bietet das Schlußblatt der Folge mit dem Triumph über alle Versuchungen in der Todesstunde.“ Wie er annimmt, „war dem Meister E. S. bei dieser Komposition [d. h. im Ausführen einer eigenen Erfindung] der für einen Anfänger in der Kunst des Kupferstichs entschuldbare Irrtum passiert, daß er — die Spiegelwirkung des fertigen Abdrucks einen Moment außer Acht lassend — gegen alle Tradition Maria rechts und Johannes links vom Gekreuzigten stellte [LEHRs rechnet vom Beschauer aus] und dem entsprechend Christi Haupt nach rechts (zur Mutter) blicken liefs, sowie seinen linken Fuß über den rechten legte. Die entgegengesetzte Anordnung [nämlich die, daß Maria zur Rechten ihres Sohnes, Johannes zu seiner Linken steht] ist in der Kunst des späteren Mittelalters dermaßen typisch, daß man bei Darstellungen des Gekreuzigten gewöhnlich schon hieran erkennt, ob eine Platte zum Abdruck bestimmt sei, ob es sich um ein Niello oder um den Abdruck einer Zierplatte handle. Es ist daher nicht zu verwundern, daß schon der Meister des hl. Erasmus in seiner gestochenen Kopie dieses Blattes die Stellung der betenden Zeugen berichtigt und dem Haupt Christi die vorgeschriebene Richtung gab. (Die falsche Fußlage behielt er bei.)“

„Der Künstler der xylographischen Ausgabe machte sich indess die Sache noch leichter, indem er aus demselben Grunde die ganze Komposition von der Gegenseite kopierte, ohne zu bedenken, daß auf diese Weise das Kopfende des Sterbebettes nach links statt wie auf den vorhergehenden Blättern nach

1) CUST a. a. O. p. 20.

rechts zu stehen kam. Ist es demnach denkbar, daß der Meister E. S. wenn wir *ihn* als Kopisten ansehen wollen, eine solche Veränderung ohne ersichtlichen Grund vorgenommen haben würde, um dagegen einen für seine Zeit unerhörten ikonographischen Fehler einzutauschen? Diese Annahme ist meines Erachtens ganz ausgeschlossen, und damit ist die Priorität der Stiche zur Genüge dargetan. Ihm gebührt die Ehre der Erfindung jener für das XV. Jahrhundert hochbedeutsamen Kompositionen, und seine *Ars moriendi* ist in Wahrheit die erste und älteste des später so beliebten und verbreiteten Volksbuches, das Urbild aller in Kupfer gestochenen und in Holz geschnittenen Kopieen.“ (LEHR'S a. a. O. p. 167.)

Allerdings, ein *ersichtlicher Grund* sollte vorhanden sein, weshalb diese letzte Komposition in dem einen Falle so, im zweiten grade entgegengesetzt gewendet ist. Die Durchführung der gleichen Richtung auf allen Blättern der Folge spricht zunächst sehr selbstverständlich für die Kupferstiche des Meisters E. S., solange wir nur diese Symmetrie ins Auge fassen und in der Holzschnittfolge dann die auffallende Abweichung davon bemerken. Wenn nun aber der ersichtliche Grund für diese Umdrehung der letzten Komposition doch noch ein anderer und bei weitem augenfälligerer wäre, als der ikonographische Fehler des Meisters E. S., bei dem übrigens auch die Kerze dem Sterbenden in die linke Hand gesteckt wird, während der Priester sie ihm im Holzschnitt wol dem Ritus angemessener in die Rechte giebt¹⁾, — wenn wir damit gar auf das ursprüngliche Motiv stießen, das bei der Erfindung der Komposition, d. h. bei der Originalzeichnung, die doch auch beim Kupferstiche wol als vorher festgestellt angenommen werden müßte, entscheidend mitgewirkt hätte, und so schon von vornherein die unbequeme Veränderung der sonst mechanisch wiederholbaren Hauptdisposition veranlassen mußte?

1) Ich lege auf diesen von LEHR'S und CUST übersehenen Punkt kein größeres Gewicht, da die gleichzeitigen Darstellungen vom Tode der Maria, wenn die Kerze vorkommt, unter sich sehr variabel erscheinen. Vgl. aber SCHONGAUERS Stich, wo sie in die Rechte gegeben wird, mit dem Bilde des Meisters von FLÉMALLE in London, wo beide Hände zusammenliegen, und dem des HUGO VAN DER GOES in Brügge, wo das Licht erst angezündet wird. Auf dem Sterzinger Altar von H. MULTSCHER 1458 kommt dieser Ritus nicht vor, dagegen bei PACHER in St. Wolfgang und sonst.

Wir dürfen doch nicht vergessen, daß die Holzschnittfolge aus der Weigeliana ein Blockbuch ist. Für diesen Zweck ist der beigegebene, auf besondern Tafeln geschnittene, aber mit demselben perspektivisch (z. T. fehlerhaft schattiert) dargestellten Rahmen eingefasste Text natürlich mit Hülfe eines Schriftgelehrten hergestellt worden. Die Folge von Bildtafeln ist freilich auch, wie wir hernach hervorheben müssen, nicht ohne geistlichen Einrat, ja nicht ohne eingehende Verständigung des Künstlers mit dem Kleriker (der hier übrigens in der Mönchs-Kapuze auftritt! also den Wirkungskreis der Bettelorden mitten im Volke bezeichnet) zu Stande gekommen. Aber sie hängt mit dem beigelegten Textinhalt nicht so unauflöslich zusammen, daß gleichzeitige Entstehung beider angenommen werden müßte. Die xylographischen Textseiten könnten erst nachträglich hinzugefügt sein, vielleicht gar für den Gebrauch des Geistlichen, jedenfalls des lateinkundigen Lesers mehr als für den Laien. Die Bilderfolge wenigstens kann für sich bestehen. Und die Gesamt-disposition des Cyklus beweist zwingend, daß sie unabhängig von den Textplatten für sich getroffen wurde. Ja, die Anordnung der Textseite rechts neben der Bildtafel, wie die vorliegende Publikation sie der Einfachheit halber darbietet¹⁾, widerspricht gradezu der ursprünglichen Einteilung des Stoffes, sowol in anschaulich-künstlerischer als auch in logisch-gedanklicher Beziehung. Die ursprüngliche Anordnung der elf Bilder ist auch die des scholastisch durchpointierten Traktates, d. h. so gedacht, daß fünf Versuchungen geschildert werden und fünf Tröstungen oder Errettungen daraus, und zwar so, daß diese zweimal fünf Auftritte paarweis korrespondieren. Auf die *Temptacio dyaboli de fide* folgt als Gegenstück die *Bona inspiratio angeli de fide*; auf die *Temptacio dyaboli de desperatione* folgt ebenso die entsprechende *Bona inspiratio angeli contra desperationem*; der *Temptacio dyaboli de impaciencia* steht die *Bona inspiratio angeli de paciencia* gegenüber; der *Temptacio dyaboli de vana gloria* die *Bona inspiratio angeli contra vanam gloriam*;

1) Ueber die Druckanordnung des erhaltenen Exemplares und die leeren Seiten darin vgl. WEIGEL u. ZESTERMANN, Anfänge der Drucker-kunst, wo auch ausführlich über das Verhältnis des xylographischen Textes zu dem umfassenderen Traktat *Speculum artis bene moriendi* gehandelt worden ist. Vgl. auch G. BULLENS Einleitung zur Ausgabe von 1881.

endlich der *Temptacio dyaboli de auaricia* die *Bona inspiratio angeli contra auariciam*. Das heißt das Bild der Versuchung ist immer auf der einen Seite links, die Befreiung daraus durch den Engel rechts daneben zu setzen. Auf diese ursprüngliche Anordnung gründen sich alle mit Beichtvater-Kasuistik angegebenen Einzelbezüge ebenso wie die Berechtigung des schematischen aber übersichtlichen Parallelismus der Szenen, die sich gegenseitig unterstützen. Auf diese fünf Paare korrespondierender Glieder folgt nun als Einzeldarstellung der Triumph über alle Versuchungen in der Todesstunde, wie ein Abgesang, eine Schlusstrophe des in zwei Stollen aufgebauten Gedichtes. Der Mönch giebt dem Sterbenden die geweihte Kerze in die Hand. Rechts hinter dem Bett stehen vor seinen brechenden Augen der Erlöser am Kreuz mit der Fürbitterin Maria zu seiner Rechten, hinter ihr zunächst Magdalena und Paulus nebst acht andern Nothelfern (deren Heiligenscheine wenigstens wir zählen können); die übrigen vier erscheinen zur Linken Christi hinter Johannes. Am Fußende des Bettes drängen sich und entweichen im Vordergrund nach links sechs Teufel in ohnmächtiger Wut über das verlorene Spiel; denn über dem Kopf des Verscheidenden schweben vier Engel und einer von ihnen empfängt die Seele in Gestalt eines nackten Menschenkinds, das fromm die Hände zum Gebet gefaltet hält. Dieser Schlusssakt gehört natürlich auf das letzte Blatt als Kehrseite sozusagen aller vorangegangenen. „Das Blatt hat sich gewendet“, sagt das Volk noch heute; „Es ist ein Umschwung eingetreten“ schreiben die Gebildeten, und meinen, wenn nichts weiter folgt, einen definitiven Abschluss. Hier lautet die Rede: „Ende gut, Alles gut!“ — Diesem Platz der Darstellung auf der letzten Seite des Heftes von Holztafeldrucken entspricht auch die Umkehrung der Komposition so notwendig, so sachgemäß und zugleich künstlerisch so wirksam für das Gefühl, das im Betrachter erzeugt werden soll, — daß wir uns wundern, wie so feinen Kennern das Bewußtsein von dieser psychologischen Veranstaltung nicht aufgegangen sein sollte. Ich muß gestehen, ich kann nicht anders, als diese Redaktion für die ursprüngliche halten. Denn diese Anordnung des Cyklus entwickelt sich unmittelbar aus den Principien der Disposition derartiger Stoffe z. B. auch in Wandgemälden des Mittelalters. Die korrespondierenden Paare kennen wir noch aus den Rathausbildern mit Darstellungen der Gerechtigkeit von ROGIER in Brüssel, von DIRK

BOUTS in Löwen, von GERARD DAVID in Brügge z. B. und die Rolle des Schlufsstückes scheint in Löwen wenigstens das Jüngste Gericht gespielt zu haben. Genug, ich wage es bis auf bessere Belehrung, mir ein Blockbuch ohne störend dazwischen eingeschobene Textseiten zu denken, das auf der ersten leeren Seite nur den Titel „Ars moriendi“ trug, vielleicht aus Rücksicht auf das Reiberdruck-Verfahren ganz oben am Rande, oder vom Rubricator geschrieben. Doch soll hier von technischen Vermutungen, grade den Spezialkennern gegenüber ganz abgesehen werden. Desto mehr freilich muß die logische Disposition und der dramatische Aufbau des Ganzen, vor allen Dingen aber die künstlerische Anordnung des Cyklus in fünf einander gegenseitig entsprechenden Paaren mit einem Schlufsbild als zwingendes Characteristicum der Originalausgabe betont werden.

Schon damit würde die gestochene Folge des Meisters E. S. mit ihrem Anspruch auf Priorität vor dem WEIGEL'schen Blockbuche zurückstehen müssen. Grade diese sinnfällige Klarheit des Processes in fünf Akten und der Auflösung am Ende wird nicht so fühlbar, sowie wir die letzte Komposition der durchlaufenden Symmetrie gemäß in der nämlichen Richtung denken, wie dies im Stich des Meisters E. S. vorliegt. Fragen wir aber auch hier nach einem „ersichtlichen Grund“, der ihn zur Bevorzugung dieser Gleichsinnigkeit veranlafst haben könnte. LEHRS läugnet die Denkbarkeit eines solchen, während er ihn beim Blockbuch bei der Hand hatte. Fangen wir bei dem trivialsten an, so wäre es zunächst die Bequemlichkeit des Stechers, der mit seiner Kupferplatte noch nicht so frei schaltet wie in späterer Zeit und zahlreicher Fehler und Versehen in der Perspektive überführt worden ist.¹⁾ Die Uebertragung der nämlichen Grundanlage auf alle elf Platten könnte schon an sich bestimmend gewesen sein, besonders wenn die Konstruktion der Raumdarstellung dem Goldschmied noch nicht geläufig war. Es ist ja anerkannt, daß diese Folge zur Ars moriendi der frühern Periode des Meisters angehört, und selbst auf der berühmten Patene sitzen die Kirchenväter noch nicht eben geräumig und klar in ihren Studierstuben. Zweitens aber dürften wir den Sinn für Symmetrie in der ganzen Reihe bei ihm doch ebenso ins Feld führen, wie der Verstofs dagegen bei dem Blockbuch gerügt wird. Beide Gründe könnten bei

1) Vgl. dazu Beispiele bei LEHRS a. a. O. p. 162 Anm. 1.

der Originalerfindung ebenso mitgespielt haben, wie bei der Kopie. Das Eintauschen ikonographischer Fehler ist weder in dem einen noch in dem andern Falle dem Meister E. S. zum Bewußtsein gekommen, bevor seine letzte Platte zum Abdruck vollendet war, und er hat jedenfalls nicht Veranlassung genommen, den fehlerhaften Stich durch eine verbesserte Redaktion zu ersetzen.

Der triftigste Grund scheint mir aber ein dritter zu sein, der noch mit andern Abweichungen zwischen der gestochenen und geschnittenen Bilderfolge zusammenhängt, — das ist die praktische Bestimmung seiner Arbeit, das Absehen auf einen bestimmten Zweck, ohne das kein Künstler damals eine solche Geduldsprobe wie zehn oder elf gleichartige Stiche auf sich nahm. Es handelt sich bei diesen kleinen Kupfern eben nicht um die Herstellung eines geschlossenen Cyklus, der als Heft oder Reihe für sich in die Welt treten und als Ganzes bestehen konnte, auch wol nicht um lose Blättchen, die, wie LEHR'S meint, von den oberen gebildeteren Kreisen zum Einlegen in ihre Breviere gekauft werden sollten. Es handelt sich meines Erachtens um Ersatz für Miniaturen, d. h. um eine feste Folge, die an die leer gelassenen Stellen der Handschrift eingeklebt werden sollte, und zwar des zugehörigen Traktats, der *Ars moriendi*. Das winzige Format der Stiche (ca 90 : 70 mm) weist ihnen auch bei den üblichen Größenverhältnissen damaliger Andachtsbücher immer einen Platz im fortlaufenden Text, kaum eine eigene Blattseite allein an. Auch die Gegenüberstellung im Sinne der ursprünglich gedachten Anlage korrespondierender Paare würde sich grade hier kaum anders annehmen lassen als bei Textseiten aufsergewöhnlichen Formates, so daß damit für uns ein gewichtiger Grund für die Priorität des Meisters E. S. in Wegfall käme. Das Schlufsbild aber hat, wo sein selbständiges Auftreten auf einer Blattseite aufhört, und weiterer Text sich beliebig anschließen mochte, gar keine innere Veranlassung mehr, als Kehrseite aller vorangehenden Bilder zu erscheinen, d. h. den endgiltigen Umschlag nach dem fünfmaligen Für und Wider dieser Disputation des Schutzengels mit den Dämonen zu vollziehen; denn diese Wirkung des Abschlusses übernimmt der gelesene Text.

An diesem Charakter als Illustrationen des religiösen Traktates müssen wir für die Stiche des Meisters E. S. und seines Kopisten vom hl. Erasmus um so entschiedener festhalten, je unverständlicher sie für sich selbst erscheinen. Die Holzschnitte des Block-

buches enthalten im Bilde selbst eine Anzahl von Schriftbändern, deren Legende die notwendigen Winke zur Erklärung darbietet. Auf den Kupferstichen fehlen sie begreiflicher Weise schon wegen des kleinen Formates. Aber sollten wir deshalb dem Laien damaliger Zeit, und sei auch nur an die oberen gebildeteren Kreise als Käufer gedacht, ohne Weiteres die Fähigkeit zutrauen, die einzelnen Momente der Darstellung, auf die es ankommt, richtig zu erfassen? Bei einem so ernsten, für die Erbauung und Seelsorge sorgsam durchgearbeiteten Gegenstand, darf doch Bilderfreude und Kunstinteresse allein nicht in Frage kommen; sondern der lehrhafte Zweck, der ohne die Hülfe des Wortes hier nicht erreicht würde, fällt sehr ins Gewicht.

Greifen wir nur einige Beispiele heraus. Schon auf dem ersten Blatt schwankt wol die Auslegung: was bedeuten die beiden Marionetten vorn, das nackte, junge Weiblein mit Rute und Geißel, das bürgerlich gekleidete Herrchen, das ein Messer wie zum Stofs erhebt und mit der Rechten auf die Nachbarin weist. Man meint, er wolle sie erdolchen; aber mit der linken Hand? und so bei Weg lang im Tanzschritt, wie beide dahersteigen? — Ein Teufel, der den Kranken an der Schulter faßt, weist ihn auf dies Menuet hin. Erst das Schriftband auf dem Holzschnitt erklärt, was der Versucher meint: „Interficias te ipsum“, — und lehrt, dafs der Meister E. S. uns das Beispiel, wie einer sich die Kehle abschneidet, so linkshändig und linkisch gegeben, dafs wir kaum das Messer anerkennen. Und erst der Selbstmörder als solcher macht die bedrohte Gefährtin zur drohenden Verfolgerin, zur Reue oder Strafe nach Art der Erinnyen, deren Geißel er sich soeben entzieht, d. h. zur Ursache der Verzweiflungstat. Und auch so noch würde man in dem ersten Blatt schon hier ein Moment der *Temptatio de desperatione* vermuten können, der das zweite Bilderpaar gewidmet werden soll, wenn nicht das Gegenstück mit dem Spruch des Engels „Sis firmus in fide“ auch die Versuchung zur Abgötterei „Fac sicut pagani“ als Hauptsache des ersten Anlaufs bestätigte. Auf dem Kupferstich, der wirklich die Verzweiflung schildert, wird die Beziehung zwischen den Teufeln und den Personen gar nicht klar. Der eine Dämon zeigt dem Kranken ein junges Weib, als verspräche er diesen Lohn für den Abfall; der andre hebt eine Urkunde gar triumphierend hoch, als sei es der Pakt mit dem Satan, den dieser Faust einst unterzeichnet; ein dritter hat einen nackten Mann seines Rockes und Geldsackes

entledigt; ein vierter bedroht ein Opfer, das schon am Boden liegt, mit dem Dolche, und der fünfte weist auf eine sitzende Figur mit Stab in der Hand, die uns selber keine Auskunft giebt, was sie bedeute. So haben wir eine Hand voll Irrtümer beisammen: erst die Schriftbänder sagen „occidisti“, „avarus vixisti“, „perjurus es“ u. s. w., d. h. dafs die Figürchen lauter begangene Sünden vorstellen, deren Gesamtregister auf jener Urkunde vorgewiesen wird: „Ecce peccata tua!“ — Wie gänzlich falsch würde man auf dem Blatte IV_A die drei Kronen auslegen können, die von Teufeln überbracht werden. Und wer würde den Zusammenhang zwischen dem Hinweis auf die irdischen Güter und die natürlichen Erben auf der einen Seite und dem Menschenpaar, hinter dem ein Engel einen Vorhang hält, wol ganz im Sinne des Seelsorgers deuten, wenn die Holzschnitte nicht mit ihren Schriftbändern die Aufforderung „Provideas amicis“ und gegenüber die Warnung „ne intendas amicis“ hinzufügten, wobei noch das „Provideas ecclesiae“ verschwiegen bleibt. Selbst im Schlufsbild zeigt der Stich nur einen erneuten Ansturm der Teufel und nichts von ihrer Flucht, nur den Tod und die Errettung der Seele durch die Engel, nicht aber den eignen Sieg über alle Versuchungen.

Ohne die erklärenden Beischriften sind also diese Stiche mit der vielfach unklaren Gestikulation ihrer kleinen Figuren, die grade durch das Fehlen der Schriftbänder entsteht, und mit ihrem Mangel an entscheidendem Ausdruck in den Gesichtern, doch in sehr beträchtlichem Grade auf die Hülfe eines erklärenden Textes angewiesen. Nun aber zeigt der Vergleich mit den Bildtafeln des Blockbuches, die nicht weniger als 36 erläuternde Schriftbänder enthalten, noch eine wichtige Tatsache. Die Kupferstiche des Meisters E. S. haben an mehreren Stellen empfindliche Lücken in der Komposition, die um so mehr auffallen, als das Streben nach gleichmäfsiger Füllung sehr deutlich durch die Reihe geht, und zwar grade da einschneiden, wo in den Holzschnitten die Schriftbänder flattern und die Vermittlung herstellen, die hier vermisst wird. So z. B. über dem Haupte des Kranken in der zweiten Versuchung, wo auferdem die Bettwand hinter dem Kopfkissen fehlt. So beim Ausbruch der Ungeduld gegen Beichtvater und Betschwester (III_A) und beim Angebot der Kronen (IV_A) oder beim Hinweis auf die Freunde (V_A). — Ganz besonders auffällig aber ist der Umstand, dafs auf der Errettung aus Hoffart

(IV_B) wieder das ganze Kopfende des Bettes fehlt, während der Engel statt des Schriftbandes, das auf dem Holzschnitt sich breit entrollt und die entscheidende Mahnung „Sis humilis“ trägt, das nämliche Urkundenblatt in der Hand hält, mit dem auf dem Blatte II_A vorher der Teufel als Sündenregister droht. Die Urkunde hat hier statt der Legende gar keinen Sinn; sie kann also nur nachträglich als Füllstück wiederholt sein, und dieser Mißgriff macht den Lückenbüßer zum Denuncianten eines fahrigten Kopisten. Das heißt der Stecher hat für seine Folge die Holzschnitte des Blockbuches zu Grunde gelegt und hat dabei entweder des stark verkleinerten Maßstabes seiner Blätter wegen, oder der Bestimmung seiner Stiche als Ersatz für Miniaturen in Handschriften des religiösen Traktates der Sterbenskunst zufolge, die Schriftbänder weggelassen, die ihrerseits als wesentliche Bestandteile der ursprünglichen Redaktion des Blockbuches zu betrachten sind, je mehr die Korrespondenz der Bilderpaare die störende Einschlebung einer Textseite vermeiden liefs. Diesen Sachverhalt umzudrehen und anzunehmen, erst der Redactor des Blockbuches habe in die gestochenen Kompositionen des Meisters E. S. seine „banderôles“ nachträglich eingestreut, ist wol ein Einfall sehr zweischneidigen Charakters. Er holt aus gegen den Zeichner und verwundet dabei den Kritiker. Diese Schriftbänder durchschneiden nicht nur nirgends die Kompositionen der Holztafeldrucke in einer dem Geschmack der Entstehungszeit widersprechenden Weise, sondern bewähren fast immer das dekorative Geschick der entwerfenden Künstlerhand. Sie erscheinen nicht selten als notwendige Emanationen der Figuren, als Ausläufer der Gestikulation und Bewegung der Gestalten selbst. Sie verstärken als begleitende Wiederholung des Hauptzuges ihrer Nachbarn die beabsichtigte Wirkung, auf die es ankommt: z. B. bei dem Auseinanderfahren des Geziefers auf Blatt I_B, II_B, III_B; sie versinnlichen das Durcheinander der andringenden Stimmen II_A und VI, sie vollführen gar die Mimik der prahlerischen Vanagloria in ihrem aufgerichteten Dastehen und Emporrecken (IV_A). Genug, sie offenbaren uns einen beachtenswerten Zug in dem künstlerischen Wesen des Meisters, dem wir die Erfindung der Originale beimessen: die noch geläufige Verbindung dekorativer Schulung mit dem monumentalen Aufbau im Sinne des Realismus, der an sich schon den Grundstock der Komposition bildet, aber die Zierlust und allseits gleichmäßig sich ausbreitende Fülle des Flächenstiles noch nicht

völlig ablehnt, besonders hier in graphischen Blättern. Wir möchten grade neben der verstandesmäßigen Konstruktion des Raumes und der Körper diese flotte Sicherheit des Wurfes, mit der die Legenden in den Gestaltenzug hineingeschlungen sind, nicht entbehren, wo es gilt die kunsthistorische Erscheinung genau an ihrer Stelle aufzufassen, oder gar zu bestimmen, wohin sie gehört. Diese Bänder verknüpfen den ausgemachten Quattrocentisten noch lebendig und liebenswürdig genug mit der lehrhaften Kunst des Mittelalters und der Ideenwelt der kirchlichen Weltanschauung. Vielleicht hilft uns der Grad dieser Fähigkeit fernerhin wesentlich mit, die Person des Meisters — sei es auch nur apagogisch — zu erweisen.

Betrachten wir ebenso vorurteilsfrei die Stiche des Meisters E. S. als stecherische Leistungen seiner Hand, so gehören sie gewiss, wie LEHRs dargetan hat, der Frühzeit an: „jener Periode, welche auf seine Erstlingsarbeiten in besonders großem Maßstabe bei flockiger, unentwickelter Technik unmittelbar folgt. Sie zeigen bereits eine sichere virtuose Führung des Stichels, der hier zuerst eine volle malerische, ja farbige Wirkung der Bilder anstrebt, aber auch noch jene perspektivischen Mängel und Fehler, welche vielen andern gleichzeitigen Arbeiten seiner Zeit anhaften.“ Mit Rücksicht auf die Kopieen des Erasmus-Meisters nach dieser Folge zur *Ars moriendi* läßt sich der Zeitpunkt dieses Wandels festlegen. „Die Kopie muß noch in die fünfziger Jahre fallen.“ Grade die Verkleinerung des Maßstabes hat den Meister E. S. zur Konzentration gleichsam seiner stecherischen Vorzüge, zur glücklichen Verwertung seiner Mittel im Sinne des Materials und damit zur Ausbildung des eigenen Stiles für den Kupferstich geführt. Der Hauptreiz dieser Oxfordser Reihe beruht auf dem farbigen Glanz und den neuen Errungenschaften in der Wiedergabe mehrfach abgestufter Schatten, die stellenweis an Helldunkelversuche streifen. Ihretwegen nimmt man gern zeitweilig die zahlreichen Mängel der Zeichnung und die Verstöße gegen die Formwahrheit in den Kauf. Dafs z. B. am Kopfende des Bettes bei der Versuchung durch Ungeduld (III A) der Pfosten „trotz des hohen Augenpunktes von unten statt von oben gesehen wird“, ist ein Versehen bei der Stecherarbeit, wie unsern Schriftmalern noch ein umgedrehtes S oder N unterläuft, und künstlerisch nicht von so durchgreifendem Belang. Bei dem Vergleich erst mit der xylographischen Ausgabe der Weigeliana, die den Fehler nicht hat, fällt es auf. Aber heißt es nicht zu viel heraussehen, wenn

LEHRS meint: „Es leuchtet ein, daß der Meister E. S., wenn er seine Komposition dem Holzschnitt entlehnt hätte, den Pfosten, wie er dort gegeben ist, kopiert und nicht künstlich die richtige Perspektive in eine falsche verwandelt haben würde.“ Es ist wol nichts anderes als ein Fall von Flüchtigkeit, deren wir mehrere hervorgehoben, oder von Nachlässigkeit, die solchen Bettpfosten mitsamt dem anstossenden Stück der Schmalwand am Kopfende gelegentlich überhaupt vergaß. Einem Stecher allerdings, der nach LEHRS seine Kompositionen gar ohne genaue Vorzeichnung unmittelbar auf der Platte entworfen hätte, vermöchte man solche Dinge nicht zuzuschreiben. Da dürften entweder die festen Haltpunkte der Raum- und Körperdarstellung nicht fehlen, oder aber dergleichen Probleme überhaupt aus dem Spiel bleiben. Nehmen wir dagegen den Urheber der xylographischen Ausgabe als Kopisten an, dann sollte er bei Bearbeitung dieser fehlerhaften Stiche solche Hauptsachen der Linearkonstruktion erst nachträglich verbessert und eingerenkt haben? Erst dieser hätte den nur einmal vorkommenden Betthimmel, auf dem die Taube des heiligen Geistes sich niederläßt (I_B), von demselben Fehler wie jenen Bettpfosten befreit, nämlich von dem Verstofs gegen die Perspektive, daß seine Firstlinie statt nach der Innenseite des Raumes schräg abwärts zu laufen, hier im Stiche schräg aufwärts flieht. Man betrachte das durchscheinende Blatt einmal von der Rückseite oder im seitlich gehaltenen Spiegel neben dem Holzschnitt, so weiß man, wie der Meister E. S. gearbeitet, d. h. nicht aus seiner geistigen Raumvorstellung heraus gezeichnet, sondern unter dem Zwang eines optischen Eindrucks kopiert hat. Ganz ähnlich ist es ihm beim Kreuz des reuigen Schächers (II_B) ergangen, das doch raumschaffender Faktor der Komposition ist, d. h. konstitutiver Bestandteil der Bildanschauung wie die Bettstelle selbst. Und wo ist der Vorderarm dieses armen Sünders links neben der Wolke geblieben? Der Stecher hat ihn vergessen.

Diese Schwäche seines Wissens und Könnens offenbart sich jedoch vollends bei der Versuchung durch Habsucht (V_A), wo das ganze Haus des Sterbenskranken mit dem wohnlichen Obergeschofs und dem wolgefüllten Weinkeller (oder Lagerraum zu ebner Erde) und dem Pferdestall daneben, wo der Reitknecht soeben das Leibroß am Zügel führt, durch Teufelsmacht am Fuß des Bettes hingestellt erscheint. Auf den Weindieb im Keller, der ein Fafs mit dem Messer angebohrt hat und nun den köst-

lichen Trank im Krüge auffängt, verzichtet der Stecher, d. h. auf den peinlichsten Anblick unter dem Fenster des Oberstocks, wo im Holzschnitt der Schatz gezeigt wird: „Intende thesauró“. Und wie armselig sind daneben die Tür des Stalles, der über die Schwelle schreitende Reiter und das Pferd wiedergegeben! Wer das nicht besser machen kann, als der Stich es zeigt, umgeht solche Kraftprobe realistischer Kunst auch wol im Zug der eigenen Erfindung und begnügt sich mit Andeutungen einfacherer Art. Wer aber im Stande ist, solch Architekturstück mit Genrescenen drinnen und draussen so korrekt hinzustellen, wie der Zeichner des Blockbuches, der braucht nicht nach Vorlagen zu greifen, wie die Blättchen des Meisters E. S., der ums Jahr 1466 erst ein viel bescheideneres Specimen dieser Art als Kapelle unser lieben frouwen von Einsiedeln aufzuweisen hat, bei der sich gar ketzerische Seitenblicke auf MARTIN SCHONGAUER und HANS MEMLING einschleichen möchten.¹⁾

Wie denken sich überhaupt die Verfechter der Priorität des Stechers den genauen Hergang bei der Vergrößerung der winzigen Vorbilder in den Mafsstab der Holztafeldrucke? Bei solcher Ausweitung in die vierfache Gröfse pflegt das Ergebnis doch fast immer eine Entleerung der Formen, eine Verflachung der Charaktere, eine Verödung oder Uebertreibung des Ausdrucks zu sein. Ein Blick auf die Kopieen des Erasmusstechers in dem gleichen kleinen Format bezeugt schon die Veräußerlichung: „Stark markierte Konturen, nach Art der eingeleiteten Glasgemälde, kontrastieren auffallend mit den äufserst feinen Schattierungen“ charakterisiert sie schon FR. v. BARTSCH, dem MAX LEHRs völlig beistimmt. Wie mußte das erst im Holzschnitt ausfallen, in dem die äufserst feinen engen Strichlagen der Schattierung keinen Eingang finden, also auch keine Ergänzung der derberen Umrisse gewähren konnten? Will sich schon die Zumutung, der Blockbuchzeichner habe all die Verbesserungen auch konstitutiver Faktoren der Komposition erst nachträglich hinein gebracht, mit den Grundbedingungen künstlerischen Schaffens garnicht vertragen, zumal in jener Zeit, wo die Exaktheit der Perspektive erst erobert wird und zu den Errungenschaften der führenden Hauptmeister selbst gehört, so bedürfte die Schlufsfolgerung, dem soeben

1) Vgl. z. B. WURZBACH im Repert. f. Kwschft. 1893: „Wann war der Meister E. S. in den Niederlanden?“

erst aus der Goldschmiedsübung erwachsenden Meister E. S. gebühre die Ehre der Erfindung jener für das XV. Jahrhundert so hochbedeutsamen Kompositionen, doch wol anderer Beweise, als die ikonographischen und antiquarischen Momente, die dafür in die Wagschale geworfen werden.

Doch gerade der Stilcharakter der Holztafeldrucke wird dafür als entscheidendes Argument in seiner Ganzheit und Eigentümlichkeit angerufen. Wenn man die *Ars moriendi* der Weigeliana mit den übrigen Holztafeldrucken des XV. Jahrhunderts vergleicht, so fällt, wie LEHR'S mit vollem Recht betont, „zunächst der Stil der Zeichnung auf, welcher unter allen gleichzeitigen Holzschnitten ohne Analogon dasteht. Nirgends finden wir diese Typen, das lebhaft entwickelte Mienenspiel der menschlichen und die unererschöpfliche Vielgestaltigkeit der Teufelsfiguren, nirgends eine so wolverstandene wenn auch auffallend schlanke, ja magere Formgebung, nirgends einen mit soviel Geschmack und Verständnis angeordneten Faltenwurf.“ Vollkommen einverstanden, wenn wir uns klar bleiben, dafs bei dieser Charakteristik von der erstaunlichen Klarheit und Konsequenz räumlich-körperlichen Gestaltens abgesehen wird, auf die wir als Grundlage des Wissens und Könnens vor Allem hingewiesen haben, d. h. dafs die Summe positiver Kenntnisse und geläufiger Fertigkeiten aufser Rechnung geblieben ist, welche doch wol die unveräußerliche Voraussetzung auch des zeichnerischen Stiles bilden, dem man so hohe Qualitäten nachrühmt.

Dann kommt der verhängnisvolle Passus von LEHR'S: „Nehmen wir an, dafs ein Ikonograph, welcher die Stiche des Meisters E. S. genau kennt und sie häufig angesehen hat, so dafs ihm die künstlerische Eigenart und das Wesen des Meisters wol vertraut sind, zum ersten Male die Holzschnitte der *Ars moriendi* sähe, so müfste er notwendig zu dem Schlufs kommen, dafs der Meister E. S. auch die Holzschnitte oder wenigstens die Vorlagen dafür gefertigt habe.“ — Sollte dieser Ikonograph, fragen wir dagegen, selbst wenn er nichts wäre als das und der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise rings um ihn her wirklich so fremd gegenüberstünde, wie es heute kaum mehr vorkommt, — sollte dieser Ikonograph nicht doch einen Augenblick vor dem Schlufs erstaunen, dafs sein Goldschmied, der sich aufs Kupferstechen verlegt, zu einer Zeit, wo ihm noch mancherlei Schwächen der Darstellung nachgerechnet werden können, oder meinetwegen auch im ganzen weiteren Verlauf seiner stecherischen Tätigkeit bis 1466,

das geistige Eigentumsrecht beanspruchen dürfe auf eine künstlerische Schöpfung von solchem ikonographischen Reichtum der Phantasie. Sollte der vertraute Kenner des gesamten heute ihm beigemessenen Stichwerkes, mit Ausschluss natürlich der Oxforder Folge zur *Ars moriendi*, das Wesen dieses Meisters ohne Weiteres für umfassend genug halten, auch die Zeichnungen zur Sterbenskunst der *Weigeliana* in sich aufzunehmen? — nur ikonographisch allein.

Dann wäre die Voraussetzung bei diesem logischen Proceß doch jedenfalls, daß die künstlerische Eigenart des Stechers E. S. durchaus original und in seiner Zeit einzig dastehend wäre. Aber eben diese Voraussetzung ist noch nicht erwiesen. Wir mögen von dem Breisgauer immerhin auf Grund der Forschungen von LEHRs selber annehmen, daß er „zu den originellsten und schaffenskräftigsten seiner Zeit gehört“, d. h.: als Stecher. Wenn „man unter mehr als 300 Stichen nicht eine einzige Kopie nachweisen kann“, d. h. keine Kopie nach andern Stichen oder Gemälden u. dgl. uns erhaltenen Kunstwerken, so ist damit für die Originalität seiner Stiche noch die weiter zurückliegende Instanz nicht erledigt, wie weit er etwa nach gezeichneten Vorlagen gearbeitet, und zwar Vorlagen fremder Hand, wie oft er sich etwa an den Entwürfen eines schöpferischen Künstlers von größerem Kaliber inspiriert habe. Unter wessen Leitung oder Einfluß hat er allmählich jene Mängel und Fehler seines Anschauungsvermögens überwinden gelernt, die dem Ikonographen schon zu klagen geben? Woher stammt überhaupt das Erworbene und Ererbte, wenn einmal anerkannt wird, daß er seinen Stil nicht fertig mitgebracht, als er sich aufs Kupferstechen einließ? Wenn wir direkte Vorlagen in vielen Fällen nicht nachzuweisen vermögen, liegt das doch wol mit daran, daß wir deutsche und niederländische Zeichnungen des XV. Jahrhunderts, Originalskizzen selbst berühmter Meister in so geringer Zahl besitzen. Die Frage selbst aber läßt sich auch den vorliegenden Stichen gegenüber nicht zurückhalten, und L. CUST antwortet bereits mit der Anerkennung vieler Spuren des Einflusses von — ROGIER VAN DER WEYDEN! Ist es dann aber noch möglich, die Behauptung von LEHRs so voraussetzungslos aufrecht zu erhalten, wie CUST es trotzdem versucht?

Wenn LEHRs die Ansicht aussprach: „jene oben charakterisierten Eigentümlichkeiten, welchen die xylographische Ausgabe der *Ars moriendi* ein gut Teil ihres Ruhmes verdankt“, seien nur *erborgte* Vorzüge; denn „es ist die Formensprache des Meisters

E. S., welche sie in mehr oder minder wortgetreuer Uebersetzung redet“, so verleitete ihn eben jene zum Glaubensartikel erhobene absolute Originalität seines Stechers, die aus der bloßen Antithese des ausgemachten Nachstechers vom hl. Erasmus sich ergibt (vgl. CUST S. 4), zu dem Hysteron-Proteron, das in dieser Schlusfolgerung vorliegt, die gestochene Folge der Ars moriendi zu Oxford sei „in Wahrheit das Urbild aller in Kupfer gestochenen und in Holz geschnittenen Kopien“.

Die soeben erschienene Publikation des schwer zugänglichen Materiales hat uns die Beweisstücke in die Hand gegeben, das Gegenteil darzutun. Das Blockbuch der Weigeliana behauptet seinen weit überlegenen Anspruch auf Originalität. Die ganze Reihe von Beispielen der Stilübereinstimmung zwischen Werken des Meisters E. S. und dem Blockbuch, die LEHR'S 1890 beigebracht hatte, dreht ihre Beweiskraft um zu Gunsten der Holztafeldrucke und bezeugt, daß der Meister E. S. die wesentlichen Eigenschaften seines Stiles derselben Quelle verdanken müsse, aus der die Zeichnungen zu dieser charaktervollsten Schöpfung der damaligen Xylographie entsprungen sind. Man vergleiche doch tatsächlich einmal die Typen und das Mienenspiel dieser Köpfe von Menschen, Heiligen und Teufeln, die Gestaltenbildung im Uebrigen und die mimische Kraft, die dem Gebaren oder der Haltung dieser Figuren, in ruhigem Dastehen oder lebendigster Bewegung innewohnt, mit den entsprechenden Bestandteilen der Oxforder Stiche. Legt man z. B. den Charakterkopf des hl. Petrus am Lager (II B) oder des hl. Antonius (IV B) neben die Leistungen des Meisters E. S., so muß sich das Verhältnis beider klären. Vielleicht empfiehlt es sich, um das gänzliche Zurückbleiben des Stechers hinter dem Holzschneider recht fühlbar zu zeigen, sogleich den Kopf des hl. Petrus von ROGIER v. D. WEYDEN, etwa aus der Madonna-Medici in Frankfurt a/M. und des Schutzpatrons der Spitäler aus dem Altarwerk in Beaune (beide von BRAUN photographiert) daneben zu halten. Neben dem Lager des Erkrankten steht auf dem ersten Blatt des Blockbuches, grade unter dem herabfahrenden Teufel mit dem Ruf „Infernus fractus est“, eine Gruppe von drei Männern im Gespräch. CUST sieht in ihnen „unzweifelhaft Haeretiker“, während es wahrscheinlich ein Angehöriger oder der Hausmeier des Patienten, in Zipfelmütze, der Arzt in der Kappe (man vergleiche den heiligen Medicus

auf dem Medicäerbilde aus Florenz im Strädelschen Institut!) und der Geistliche oder der Notar im Spitzhut sind, d. h. jedenfalls Personen aus der Wirklichkeit, der Gegenwart — nicht der Vergangenheit. Die Spendung der Sakramente in dem Altarbilde zu Antwerpen bietet die schlagendsten Vergleiche; aber auch die Darbringung im Tempel auf dem Kölner Triptychon in München hat einen ähnlichen Joseph, während S. Lucas, der die Madonna malt, die Abwandlung in vollere Behäbigkeit erkennen läßt. Für die göttlichen Personen zu Häupten des Lagers ist außer der Tafel in Beaune ein Blick auf die Kreuzabnahme im Escorial lehrreich, besonders im Vergleich mit der grau in grau gemalten Veräußerlichung durch Schülerhand „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist“ (im Prado), einer Darstellung Christi und der Juden, die auch für die Gewandung den Erfordernissen des Holzschnittes näher kommt. Mit dem Apostel, der den Meister hier begleitet, vermag der Goldschmied E. S. schon eher zu wetteifern, als mit den scharfgemeißelten, immer energisch charakterisierten Köpfen ROGIERs selber. Der Sterbende selbst auf seinem Lager zeigt auf den einzelnen Tafeln mannichfaltige Variationen, nicht allein in den Zügen, sondern auch im Haarwuchs und in der festen Form des Kopfes, — Abwandlungen, die nicht allein auf Rechnung der Holzschneider, sondern auch der Vorlagen gesetzt werden müssen, die sonach nicht zur selben Zeit oder in einem Zuge für sich entstanden, sondern als Nebenarbeit neben andern Aufträgen einhergegangen sein dürften.¹⁾ Solche Wandlungen erlebt z. B. der Evangelist Johannes auf den Gemälden ROGIERs, den sicher anerkannten, die uns erhalten sind. Und wer sähe nicht, daß seine Maria unter dem Kreuz am ehesten der Fürbitterin am Lager des sterbenden Christenmenschen entspricht! So auch bei der Grablegung in den Uffizien die Schmerzensmutter, und die würdevolle Magdalena auf dem Flügel der Wiener Kreuzigung, der gegenüber die Veronica mit dem Schweifstuch wieder den Christustypus des Blockbuches erklären hilft. Die jugendlichen Mädchenköpfe dagegen der Heiligen, die am Sterbebett erscheinen, entsprechen mit ihrem langen, hinter die Ohren zurückgenommenen Haar und dem Scheitel über der vorgewölbten Stirn, so völlig der Maria von der Geburt Christi am Miraflores-Altar zu Berlin, bis zur Madonna des heiligen Lucas in München,

1) Vgl. unter diesem Gesichtspunkt auch das oben über die Verschiedenheit der Fußböden IA und IIIA Gesagte.

oder unter dem Zeltdach in Frankfurt. Mögen sie Magdalena, Barbara und Katharina vorstellen, oder eine Freundin des Todeskandidaten, wir finden sie alle wieder, auch unter seltsamem Kopfputz als Salome, mit der Brautkrone bei der Trauung oder als Gevatterin bei der Taufe, als Stifterin im Gebet. Selbst die Magd mit Speise und Trank bei dem ungeduldigen Kranken (III_A) ist eine so ausgesprochene ROGIERsche Gestalt, daß sie, herausgelöst aus dem Blockbuch, sicher auf ihn zurückgeführt würde. Verträgt sie doch die Nachbarschaft so asketisch strenger Heiligen wie S. Stephan auf dem Gegenstück (III_B) und Laurentius hinter Katharina, die samt und sonders in den Kupferstichen so kläglich mißraten sind, während grade sie auf dem Holztafeldrucke noch den feierlich ernstesten Charakterbildern des Medicäeraltars an die Seite gestellt werden dürfen, dessen Entstehung um 1449—50 wol gesichert ist. Grade dieses Blatt des Blockbuches schlägt den Kupferstich des Meisters E. S., dessen stecherische Reize wir nicht verkennen, in der Zeichnung der Figuren und im Ausdruck der Köpfe vollständig; es gehört zu den wertvollsten Leistungen des Xylographen und ist mit Recht durch die Signatur, ein gotisches [i] weifs auf schwarzgrundiertem Täfelchen, ausgezeichnet. Im vollbärtigen Kopfe Gottvaters ist grade hier der Einfluß des Genter Altarwerkes deutlich zu spüren, auf das der Kanzler ROLLIN bei seiner Bestellung des jüngsten Gerichtes für Beaune gewifs ausdrücklich Bezug genommen hat; die Ausführung des letztern dürfen wir aber zwischen den Beginn des Spitalbaues 1443 und die Bestätigungsbulle EUGENS IV. von 1447, also jedenfalls vor die Pilgerreise ROGIERs nach Rom ansetzen. Der Christus mit Geißel und Rute daneben (III_B) zeigt die größte Verwandtschaft einerseits mit ROGIERs Hauptbild im Escorial, andererseits mit einer der feinfühligsten Holzschnitt-Incunabeln, die aus jener Zeit auf uns gekommen sind, eben jenem namenlosen Schmerzensmann, der bei WEIGEL und ZESTERMANN (I, 134) wiedergegeben, ganz sicher brabantischen Ursprunges ist, wie das Blockbuch „Ars moriendi“ in seiner Originalausgabe selbst.

Das nämliche Blatt (III_A) der Holztafeldrucke bietet auch mit den folgenden (IV_B und V_B) oder vorausgehenden (I_B und II_B) die willkommenste Gelegenheit zum Vergleich der Engel ROGIERs, sei es auf dem Johannesaltar in Berlin (oder der Wiederholung in Frankfurt, die er als verkäufliche Waare mit nach Italien genommen haben könnte), oder auf der Verkündigung in

Beaune, von Schulwiederholungen wie in Antwerpen und im Louvre (die mit den Madonnen in Wien und beim Earl of Northbrook zusammen stimmt, aber auch den Einfluß des Meisters von Flémalle nicht verkennen läßt), oder von dem Spätwerk aus S. Ursula zu Köln, jetzt in München, nicht mehr zu reden. Selbst in minder glücklichen, hier verquetschten, dort ganz ausgebliebenen Stellen der Reiberdrucke, wie in dem Mönchskopf des Schlufsblattes, ist die Originalzeichnung des ROGIER noch unverkennbar geblieben.

Der künstlerische Gesamteindruck des Blockbuches aus der Weigeliana, das 1872 aus Leipzig nach England verkauft wurde, beruht aber neben der charaktervollen Zeichnung alles Figürlichen, die selbst bei Teufelsfratzen zur Bewunderung hinreißt, wesentlich noch auf einer andern, bisher viel zu wenig gewürdigten Eigenschaft, — das ist die großartige raumschaffende Kraft des Malers, der sie gedacht und entworfen hat. Grade die Erkenntnis des *πρωτον ψεύδος* in der Schlufskette bei MAX LEHRS und LIONEL CUST hat uns veranlaßt, die Analyse der Kunst in den Vorlagen der Holztafeldrucke nach dieser Seite, d. h. ihrer konstitutiven Faktoren der Raumdarstellung und der positiven Grundlagen realistischer Komposition voranzustellen. Wie könnte der Goldschmied und Kupferstecher, der überall von der Flächenbehandlung ausgeht, hier mit einem Anspruch an Priorität den großen Malern gegenüberreten, denen die Eroberung dieser Errungenschaften für ihre eigene Kunst nur auf Grund ihres ererbten Zusammenhanges mit der Bauhütte und der Steinmetzentradition wie der Holzplastik Flanderns gelungen ist und gelingen konnte. Diese dreidimensional gedachte Gestaltenbildung und Raumbildung aber, die mit Hülfe der Perspektive in Linearkonstruktion, Beleuchtung und Schattierung auf die Fläche ihrer Bilder übertragen ward, ergab dann auch bei dem Zusammentritt beider Faktoren von selbst gewisse wiederkehrende Kompositionsregeln, die mit Bestimmtheit auf ROGIER VAN DER WEYDEN zurückgeführt werden können. Aus dieser Quelle schöpft der Meister E. S. seine Vorzüge wie seine Mängel, wie z. B. die Annahme eines ungebührlich hohen Augenpunktes, die wir in seiner unmittelbaren Nachbarschaft, wie bei KONRAD WITZ von Basel wiederfinden.

Wenn sich andererseits die Notwendigkeit ergäbe, auch bei seinem berühmten und berüchtigten Figuren-Alphabet, nicht allein der burgundisch-flandrischen Trachten halber, sondern auch in Rücksicht auf den künstlerischen Grundgedanken und die praktische Absicht

der Erfindung, die doch sicher nicht das Vergnügen der Phantasie allein, sondern auch ein plastisch-konstruktives Problem der Gestaltung war, auf die benachbarte Bildnerei niederländisch-französischer Bauhütten zurückzugreifen? Tragen doch einige dieser fabelhaften Gebilde mehr Genialität im Leibe, als der Breisgauer Goldschmied sonst verrät, aber auch den Rest von Felspartien und Sockelmotiven am Zeuge, deren Einbezug in die Buchstabenkonstruktion doch auf ausgedehnteren Untergrund weist als sie das dünne Gold- oder Silberblech des Goldschmiedreliefs darbieten würde. Schnitzwerke aus Buchsbaumholz, wie Ueberreste der Steinplastik zeigen dasselbe damals, und grau in grau gemalte Statuetten oder gar Gruppen auf den Altarwerken, wie z. B. S. Hieronymus mit dem Löwen und S. Georg im Kampf mit dem Drachen auf dem Brüsseler Atelierstück, das zwischen ROGIER und MEMLING in Frage steht (Kat. Nr. 31).

Wenn wir nun mit dem Verhältnis der Oxforder Kupferstichfolge aus der Frühzeit des Meisters E. S. zu dem WEIGELschen Blockbuch „Ars moriendi“ rechnen, d. h. die Abhängigkeit des Stechers von diesen Holztafeldrucken anerkennen müssen, so wird neben allen Vorzügen des Stiles, die er hier für seine Formensprache zu dauerndem Besitz erborgt hat, doch auch der dekorative Schwung der Bandrollen dem Verständnis des Ornamentisten wol eingeleuchtet haben. Mit der Annahme dieses natürlichen Verhältnisses zu dem grofsartigen Cyklus des Blockbuches, dessen ursprüngliche Disposition in fünf Paaren korrespondierender Auftritte und einem Schlufsstück er ablehnt, seinen andersartigen Zwecken, Ersatz für teure Miniaturen zur Illustration von Handschriften zu liefern, entsprechend, tun wir dem Meister E. S. ebensowenig Unehre an, wie mit der Anerkennung mancher andern Spuren des Einflusses von ROGIER, — dem eigentlichen Urheber jenes Cyklus von gezeichneten Vorlagen. Verdankt doch noch ein Gröfserer, MARTIN SCHONGAUER, den auch wir in persönlicher Beziehung zum Stecher E. S. denken, die schwungvolle Bewegung, die in seiner Kreuztragung, seinen Passionsszenen sonst den Strom des Geschehens, den fortschreitenden Zug der epischen Erzählung so mächtig versinnlicht, d. h. einen Vorzug, mit dem er weit über ROGIERs stockende Handlung auf seinen erhaltenen Gemälden hinauseilt und den Allergröfsten vorgearbeitet hat, eben diesem beweglichen Schwung der Bänder und Figuren zugleich, dem mimischen und dekorativen Gesamtzug dieser Holzschmittbilder zur *Ars moriendi*!

Darnach erübrigt nur noch ein Punkt, der die ursprüngliche Vorlage zur WEIGELschen *Ars moriendi* betrifft und schon aus dem Obigen hervorleuchtet, hier aber besonders betont werden mag: die Möglichkeit einer selbständigen Gestalt, als Folge von Zeichnungen oder von Miniaturen, seien sie monochrom, Clair-obscurs mit Schraffierung, oder mehrfarbig ausgeführt, und andererseits die inhaltliche Abhängigkeit von früheren Bildern der Sterbenskunst. Doch bleibt die Originalität so stark, dass sie als Neuschöpfung angesehen werden darf, bei der wir sogar nach einer allmählichen Entstehungsgeschichte fragen. ROGIERs persönliche Beziehungen zur Karthause zu Scheut bei Brüssel und durch seinen Sohn Cornelis zur Karthause von Hérinnes dürften, also auch nach 1450, vielleicht zur Erklärung beitragen, so dass die Datierung des Blockbuches zwischen 1450—60 sich auch von dieser Seite anböte. Solche Möglichkeiten dürfen ruhig offen bleiben für die weitere Forschung. Die Hauptsache jedoch gestattet leider keinen Vorschlag zu schonender Vermittlung.
