

Die Sammlung des Doktors Segelken

von G. S. Hartlaub



Unter den verschiedenen Sammlungen, aus denen sich der Bestand an graphischen Blättern unseres Kupferstichkabinetts zusammensetzt, ist die Sammlung Segelken wohl nicht die wichtigste und kostbarste, aber doch eine der interessantesten.

Der 1885 verstorbene Dr. Hermann Segelken, ein langjähriger Freund und Förderer des Kunstvereins, vermachte seiner Vaterstadt testamentarisch eine ziemlich umfangreiche Kollektion von italienischen Holzschnitten des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, sowie gleichzeitig eine dreibändige handschriftliche Monographie über denselben Gegenstand. Weder die Bedeutung des wissenschaftlichen Werkes noch die der ergänzenden Sammlung ist in und außerhalb Bremens genügend bekannt. Es ist daher wohl angebracht, im Interesse der Kunstwissenschaft auf beides erneut hinzuweisen.

Was das Manuskript betrifft, so sei zunächst an die Verhandlungen erinnert, die der Kunstverein nach Segelkens Tode mit der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien führte und die einen Abdruck des ganzen Werkes bezweckten. In Wien beabsichtigte man dieses einer damals geplanten, großartig angelegten Geschichte des Bilddruckes aller Länder und Zeiten einzuverleiben, an der die namhaftesten Gelehrten mitarbeiten sollten. Die Verhandlungen mit dem Bremer Kunstverein scheiterten, wie es scheint, erstens daran, daß man aus Pietät nur einen Abdruck in extenso gestatten wollte, dann aber auch an dem Umstande, daß man sich nicht entschließen konnte, den Wienern die Segelkenschen Holzschnitte als Reproduktionsmaterial für die Abbildungen zur Verfügung zu stellen. Wir müssen dies nachträglich sehr bedauern. Denn, so sehr auch die Besorgnis, die Blätter möchten durch den Transport und die Benutzung einigen Schaden erleiden, respektiert werden soll, so muß doch den Wienern recht gegeben werden, wenn sie die wohlgeordnete und im engen Kontakt mit dem wissenschaftlichen Werk stehende Sammlung als

die für die illustrativen Belege vorzüglich in Betracht kommende bezeichneten. Ferner darf noch nachträglich bezweifelt werden, ob sich ein Abdruck in extenso gelohnt hätte und ob auf diese Art nicht mehr der Pietät gegen den Verstorbenen als der Kunstwissenschaft gedient gewesen wäre. In Wirklichkeit hätte man freilich auch den Nachruhm des Verstorbenen damit nicht gefördert. Das lehrt schon eine flüchtige Durchsicht des Buches. In dem Segelken-Werke sind zwei Hauptteile zu unterscheiden, der eigentliche Text und die katalogartigen Anhänge. Was den ersteren anbetrifft, so muß vorab gesagt werden, daß er großen Ballast mit sich führt an weitläufigen Zitaten und Exkursen usw., daß er nicht übersichtlich geordnet ist und überhaupt keine eigentlich streng historische Darstellung, sondern mehr eine große chronologische Zusammenstellung von Notizen bedeutet. Es muß ferner betont werden, daß der Text keineswegs kritisch gearbeitet ist und in Hypothesen, willkürlichen Künstlerbenennungen etc. erkleckliches leistet, ja daß er überhaupt schon für den oberflächlich Nachprüfenden eine große Anzahl offener Irrtümer und Widersprüche aufweist. Endlich ist er ja auch, soweit das fünfzehnte Jahrhundert in Betracht kommt, durch Lippmanns Werk überholt und basiert auch sonst vorzugsweise auf der älteren Literatur. Solchen Nachteilen steht aber die schier unbegrenzte Materialkenntnis des Autors gegenüber, die sein Werk zu einer wahren Fundgrube von Notizen und Beobachtungen macht. Ferner ist wohl zu berücksichtigen, daß über das weite, überaus interessante Gebiet des sechzehnten Jahrhunderts außer Kristellers Publikation des Tizianschen Trionfo, der venetianischen Bibliographie des Duc de Rivoli, einer oberflächlichen Arbeit Korns und einem Aufsatz Galichons über Campagnola überhaupt keine neuere Vorarbeit existiert — abgesehen von dem Manuskript Dr. Segelkens und einigen Aufsätzen dieses Autors in Naumanns Archiv. Segelkens Werk, das zwar in seinen Resultaten oft von einer gewissen Zerfahrenheit ist, aber doch den Vorzug einer wesentlich selbständigen, keineswegs bloß aus alten Autoren kompilierten Arbeit hat, wäre also trotz allem bei gehöriger kritischer Benützung zur Grundlage für eine weitere wissenschaftliche Bearbeitung des nun völlig brach liegenden Gebietes geworden. Es hätte jedenfalls, eben durch die aufgesammelte Stoffmenge, einen mächtigen Anregungswert für die Geschichtsschreibung und für die so dringend nötige kritische Katalogisierung des Oeuvres der Hauptmeister abgegeben. Spezialwert für Sammler und Museen haben außerdem noch die von Segelken anhangsweise gegebenen Zusammenstellungen, ein Lexikon der Monogramme, Künstler- und Verlegerverzeichnisse, ein Verzeichnis der italienischen

Einzelholzschnitte nach Gegenständen, ein chronologischer Katalog der mit Holzschnitten verzierten, in Italien gedruckten Werke von 1467–1869, ein großes Namenregister, eine Aufzählung der bei den Einzelblättern angezogenen Oeuvrekataloge, Auktions- und Sammlungskataloge, endlich eine Bibliographie usw. Also: ein stark verkürzter, kritisch redigierter Abdruck des Werkes mit dem Illustrationsmaterial der Sammlung hätte die Forschung um ein beträchtliches Stück weitergebracht. Damit wäre zugleich auch der Pietät gegen den verstorbenen Gelehrten mehr Genüge getan, als nun geschehen, wo am Ende überhaupt keinerlei Drucklegung veranlaßt worden ist. Daß auch andere wichtige Manuskripte, wie die des Zani, Heineken, Romagnoli und viele andere in Bibliotheken begraben liegen, wie sich Segelken in seinem Vorwort resigniert sagt, ist für die Wissenschaft ein noch schwächerer Trost, als für ihn.

Wie ist es denn eigentlich um die Sammlung des Bremer Gelehrten bestellt, die man einerseits so hoch einschätzte, daß man sie nicht nach Wien schicken wollte, während man sie andererseits so gering achtete, daß man vermeinte, ein weit reichhaltigeres Abbildungsmaterial für das Segelkensche Buch könne man ja, wenn man wolle, aus den Beständen der Wiener Albertina zusammenstellen. Ohne Zweifel weist die Segelkensche Sammlung große Lücken auf. Auch sind ihre Holzschnitte keineswegs immer in guten Abdrücken und in gutem Erhaltungszustande vertreten. Trotzdem dürfte sie in ihrer Gesamtheit einen hervorragenden, unwiederholbaren Wert besitzen. Sie enthält erstens eine Reihe zwar bekannter, aber überaus seltener Werke, deren Geldwert noch wachsen wird, wenn erst Oeuvrekataloge auf dem berührten Gebiet existieren und eine gesteigerte Nachfrage auf dem Kunstmarkt die Folge gewesen ist*), zweitens besitzt sie ziemlich viele völlig unbekannte Blätter und endlich weist sie neben mancherlei geringen auch eine Anzahl von vorzüglichen Abdrücken auf.

Den Grundstock der Kollektion bildet die von Dr. Segelkens Vater übernommene Sammlung, die aber nur klein gewesen zu sein scheint. Im übrigen ist die Provenienz der einzelnen Blätter in dem handschriftlichen Kataloge angegeben, wobei wohlbekannte Sammlernamen, wie Durazzo, Passavant, Harzen, Marquis R... de Padoue**) und andere eine Rolle spielen. Ein kritischer Überblick der wichtigsten Bestände der Samm-

*) Allerdings läßt das sehr spärliche Vorkommen venetianischer Holzschnitte im Kunsthandel den Schluß zu, daß die meisten Blätter überhaupt nur in wenigen Abdrücken existieren. Da sie aber trotzdem zu erschwinglichen Preisen angeboten werden, wäre es wohl zu wünschen, wenn man die Segelken-Sammlung tunlichst zu ergänzen trachtete.

**) Wahrscheinlich Remondini. Teile dieser wichtigen Sammlung liegen in Bassano.

lung sei nun im folgenden gegeben. Es soll aber im allgemeinen nur der weitaus wichtigste Teil, die Einzelholzschnitte des sechzehnten Jahrhunderts berücksichtigt werden, nicht die zahlreichen noch ungefichteten Bücherholzschnitte vom fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert. Gleichzeitig sei eine Reihe zwangloser Anmerkungen erlaubt, welche kunstgeschichtliche Zuweisungsfragen behandeln sollen.

Die wesentliche Zentrale der italienischen Holzschnittproduktion ist bekanntlich im sechzehnten Jahrhundert mehr noch als im fünfzehnten die Stadt Venedig. Der schematische Unterschied zwischen Bücherholzschnitt und Einzelholzschnitt besteht hier auch der Geschichte gegenüber zu recht, da beide Zweige eine verschiedenartige, ziemlich selbständige Entwicklung genommen haben. Der zierliche Bücherholzschnitt herrscht bekanntlich in der Frühzeit durchaus vor. Werke aus dieser Periode sind in der Segelken-Sammlung mit einem stattlichen Vorrat vertreten, wobei einige höchst bemerkenswerte, unseres Wissens unbekannte Stücke zu erwähnen wären. Dieser Teil der Sammlung wird durch eine Reihe von illustrierten, in Venedig gedruckten Büchern ergänzt, welche die Bibliothek des Kupferstichkabinetts besitzt. Der venetianische Bücherholzschnitt erfährt nun aber in der Folgezeit nach anfänglichem Verflachen noch tief bis ins siebzehnte Jahrhundert eine routinierte Sortbildung, die man ebenfalls noch an den Segelken'schen Exemplaren recht wohl verfolgen kann. Aber der eigentliche Nachdruck der Produktion liegt seit der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts auf dem Einzelholzschnitt. Für ihn bildet sich unter den Auspizien Tizians ein völlig neuer Stil aus, dessen künstlerische Bedeutsamkeit von den Historikern noch nicht genügend gewürdigt worden ist, aber gerade durch die Segelken'schen Bestände überraschend hervortritt.

Jedoch, bevor wir uns ihnen zuwenden, noch eine kurze Anmerkung über das, was sich im Anfang des neuen Jahrhunderts noch frei von Tizian'schen Einflüssen hält.

Es sind, außer einigen Blättern von J. v. Straßburg und Jacopo de Barbari drei gute Abdrücke des überaus seltenen Meisters J. B. mit dem Vogel, darunter der Holzschnitt „Apollo und Daphne“, von welchem das Berliner Exemplar bisher als Unikum galt. Der Einfluß deutscher Graphik, der sich hier bemerkbar macht, tritt in ebenso auffallendem Maße hervor in einer merkwürdigen Folge von zwölf Herkulestaten des Monogrammisten G. S. mit dem sog. lothringischen Kreuz (Nagler No. 341), die hier vollständig vertreten ist, also auch diejenigen Blätter aufweist, die Nagler unbekannt geblieben waren. Es sind höchst merkwürdige Holzschnitte, die, wie wir gegenüber Nagler u. a. betonen möchten, gar nichts

mit den bekannten Herkulestaten des Zoan Andrea Vavassore zu tun haben. Sie gaben den älteren Forschern schon manche Rätsel auf, von deren mehr oder weniger phantastischen Lösungen die des Dr. Segelken noch eine der vernünftigsten ist. Er stellt sie mit gewissen Holzschnitten nach Gerolamo Grandi aus Ferrara zusammen. Wir glauben aber auch diesem Gelehrten keineswegs beistimmen zu dürfen und werden an anderer Stelle versuchen nachzuweisen, daß unseren Holzschnitten Zeichnungen eines Meisters aus Siena zugrunde liegen. Damit steht keineswegs im Widerspruch, daß die Gruppe „Herkules und Antäus“ nach Pollajuolo kopiert ist. Wie in der Zeichnung sind diese Holzschnitte auch technisch in einer überaus chargierten Art behandelt, die von vielfachen Einflüssen zeugt. Sie passen sich bis zu einem gewissen Grade der altitalienischen Parallelschraffur an, wie sie noch in jener ferraresischen Gruppe erscheint, und verstecken gewissermaßen die Kreuzlagen in den tiefsten Schatten. Im Grunde verraten sie aber Eigentümlichkeiten des nordischen Holzschnitts, wofür man z. B. einige Blätter des Triumphzuges des Maximilian vergleiche. Man beachte u. a. die kurzen Strichlagen in den Übergängen zu den Lichtpartien. In der Zeichnung der Hintergründe, die vom Holzschneider frei hinzugefügt sein dürften, machen sich Dürersche Reminiszenzen bemerkbar. Die bezeichnete Art der Holzschneidetechnik hat es uns möglich gemacht, derselben Bottega auch ein anderes unbeschriebenes Blatt zuzuweisen, von dem die Segelken-Sammlung einen vorzüglichen Abdruck besitzt. Es ist das Porträt des Sultans Soliman (225 × 140 mm. Inschrift links Imp. Turc. Suleyman 1526), das man schon dem Burgkmair, dem Pieter Kock von Alost u. a. zugeschrieben hat, während es andere für italienisch hielten. Das Blatt existiert gegenseitig als Kupferstich von dem Monogrammist A. A., gleichfalls 1526 bezeichnet (Pass. S. 125 Nr. 3); es ist frei in einem Kupferstich Hopfers wiederholt und zeigt auch mit einem Stich des Agostino Veneto von 1535 (B. 518) und einem großen Holzschnitt aus der Boldrinischule Berührungspunkte. Diesen und verschiedenen anderen Blättern desselben Gegenstandes dürfte eine authentische Original-Porträtzeichnung des Sultans zugrunde liegen, die jedenfalls italienisch ist. Unser Holzschnitt zeigt in der Zeichnung des Turbans sowie in der übertrieben modellierenden Strichlagentechnik die nordischen Elemente viel unverhüllter ausgeprägt als die erwähnte Folge der Herkulestaten. Es ist nicht ausgeschlossen, wenn auch nicht wahrscheinlich, daß der rätselhafte Holzschneider dieser zusammengehörigen Blätter ein Franzose ist, der in Italien weilte. Jedenfalls haben sich die Holzstöcke in Frankreich befunden, denn es existieren in Paris Ab-

züge mit aufgedruckten französischen Inschriften und dem Namen eines Pariser Druckers, und auch unsere Exemplare zeigen das Wasserzeichen einer französischen Papierfabrik. Das lothringische Kreuz, das Bernard auf Geoffroy Tory hat beziehen wollen, dürfte aber keine Anhaltspunkte geben, da es sich auch auf sicher italienischen Arbeiten findet. Wegen der auffallenden Verwandtschaft mit einigen Triumphzug-Holzschnitten ist es uns am wahrscheinlichsten, daß der Formschneider vielmehr ein Deutscher war, der Italien kannte und dann für französische Verleger tätig war — wofür sich analoge Fälle unter den Formschneidern in Lyon nachweisen ließen.

Neben solchen, merkwürdig auf der nationalen Grenze stehenden Produkten, wird man sich angesichts des umfangreichen Holzschnittwerks der Tiziannachfolge erst recht des echten italienischen Nationalstils bewußt. Schulbildend ist hier bekanntlich vor allen Dingen die Reihe von Ausschnitten des „Trionfo della Sede“, einer großen friesartigen Zeichnung, die Tizian für die Reproduktion im Holzschnitt hergestellt hat. Segelken hat dem schwierigen Problem der zeitlichen Reihenfolge dieser Ausschnitte in seinem Manuskript wie in einem Artikel in Naumanns Archiv gründliche Untersuchungen gewidmet, denen allerdings neuerlich von Kristeller widersprochen worden ist. Er hat auch die überaus seltenen Holzschnitte gesammelt, konnte sie aber leider niemals vollständig erreichen. Von dem durch Kristeller als I. bestimmten Abdruck, der vollständig überhaupt nicht zu existieren scheint, besitzt aber nicht allein Berlin und Bassano einige Blätter, wie Kristeller meint, sondern auch die Segelken-Sammlung in Bremen. Es sind das zweite und das vierte Blatt*); das letztere ist übrigens in seiner vollständigen Erhaltung ein Unikum (in Berlin fehlen ca. 100 mm). Was den Meister dieses Ausschnitts betrifft, so enthält unsere Sammlung ein interessantes Blatt „Christus lehrt im Tempel“, bezeichnet 3. B. (Zani II 6, 106 beschreibt eine gegenseitige Kopie). Allem Anschein nach ist dieser Meister 3. B. auch der Formschneider jenes Trionfo, was wir hier aus Raummangel nicht weiter zu beweisen vermögen. — Vom II. Ausschnitt blieb Segelken leider nur das vierte und fünfte Blatt, in frühen aber nicht wohl erhaltenen Drucken. Die übrigen sind ihm abhanden gekommen. Er behauptet, das vollständige Exemplar ohne die Adresse des Gregorius besessen zu haben, wodurch ein Kristeller unbekannter Zustand supponiert wäre. Der III. Ausschnitt, nicht mehr so selten wie die vorhergegangenen, ist bis auf zwei Blätter vollständig in

*) Merkwürdigerweise messen sie in Höhe und Breite 5 mm weniger als die von Kristeller angegebenen Maße der Berliner Exemplare.

guten Abdrücken vorhanden (I. Zustand). Von dem IV. Ausschnitt endlich besitzen wir nur schlechte Abdrücke von vier Platten. Interessant ist in diesem Zusammenhang das sehr seltene Blatt des Triumphes Christi von Battista Franco, auf dem eine summarische Wiederholung von Tizians Trionfo erscheint. Ein sehr schöner Abdruck davon ist in der Segelken-Sammlung. Endlich besitzen wir noch ein vollständiges Exemplar des letzten Ausschnitts von Andreani.

Mit diesen Trionfoausschnitten war der neue Stil geschaffen. Er begann also mit einer getreuen Nachbildung der Federzeichnung Tizians und nahm erst später den der Technik naheliegenden kalligraphischen Vortrag an. In jener frühen und schönen Art, ganz locker, mit einer genialen zeichnerischen Willkür geschnitten ist das nirgends beschriebene Blatt der badenden Frauen in unserer Sammlung, das wir wegen der Seltenheit und der sehr schönen Druckqualität sowie last not least wegen der herrlichen Rafaelschen Komposition abbilden. Als Meister schlagen wir den Monogrammist J. M. vor, der das Titelblatt zu Santis Trionfo della Fortuna geschnitten hat.

Kristeller hat als Künstler des zweiten Trionfoausschnitts mit viel Glück den Monogrammist L. A.* bezeichnet, den Segelken anfangs fälschlich mit dem Meister zu identifizieren versucht hatte, der sich auf dem IV. Ausschnitt nennt. Dieser ist vielmehr, wie Kristeller einleuchtend gemacht hat, mit Luc. Antonio de Uberti eine Person, einem Florentiner, der auch in Venedig wirkte, und diese Kombination hatte schon vorher auch Segelken selbst vorausgeahnt, wie aus einer seiner bezeichnenden Anmerkungen hervorgeht, in denen er frühere Resultate widerruft. Auch in seiner Identifizierung des L. A.* mit dem Verleger Luc. Antonio de Ginuta wurde er wieder schwankend, und wohl mit Recht. Es dürfte sich an dieser Stelle um drei verschiedene Persönlichkeiten handeln. Der Meister L. A.* erscheint mit seinem Monogramm, zusammen mit dem Namen des Verlegers Gregorius und der Jahreszahl 1517, auf einem Holzschnitt der Madonna mit zwei Heiligen, einem wichtigen Blatte, das leider bei Segelken fehlt. Im übrigen ist aber gerade diese Sammlung geeignet, über das Werk des L. A.* einiges Licht zu verbreiten. Vor allen Dingen löst sich hier das Rätsel des großen, aus vier Blättern bestehenden Holzschnitts „Bekehrung Pauli“ (Pass. 43, Galichon, Gazette des beaux arts XVII S. 547), den Korn in seiner flüchtig gearbeiteten Dissertation über Tizians Holzschnitte unbegreiflicherweise dem Boldrini geben wollte. Die Segelken-Sammlung besitzt nämlich zwei Blätter eines ersten Zustandes dieses Holzschnittes (Unika?), wunderschöne Abdrücke, die nur leider sehr schlecht erhalten

sind. Sie zeigen links unten, wo aber die Ecke abgerissen ist, noch die Hälfte der unverkennbaren Marke unseres Monogrammisten. Der zweite Zustand mit der Adresse des Vieleri ist in einem größeren Abdruck vollständig vorhanden*). Von dem Verleger Vieleri sind auch zwei große, mehrblättrige Holzschnitte unseres Künstlers bezeichnet. Wir meinen erstens eine Darstellung des Kindermords nach Campagnola (80,5×50,0 cm, bezeichnet Dominicus Campagnola 1517); bei Segelken in noch gutem Abdruck vertreten, aber leider ausgebeffert. Dieses Blatt ist bei Bartsch XIII S. 384, No. 1 sowie bei Nagler Monogrammisten II S. 397 beschrieben. Es hat in der Literatur eine unendliche Verwirrung angeordnet, die sich aber auf Grund der Segelkenschen Bestände klären läßt. Es existiert nämlich von demselben L. A.* ein zweiter Kindermord, ebenfalls von Vieleri signiert, in Längsformat (Pass. 4c). Es bildet mit zwei anderen Blättern „Die Reise und die Anbetung der heiligen drei Könige“ (Pass. 4a, b) einen zusammenhängenden Fries. Wegen der Seltenheit dieser Holzschnitte ist eine beständige Verwechslung und verkehrte Identifizierung die Folge gewesen. Die Blätter Pass. 4a und b sind mit der Marke L. A.* und dem Namen des Erfinders Domenico Campagnola bezeichnet. Pass. 4c hat in seinem zweiten Zustand die zugehörige Verlegeradresse des Vieleri; es scheint übrigens von L. A.* in einigem zeitlichen Abstand nach Pass. a, b geschnitten zu sein, denn der Schnitt ist flüchtiger und weniger gedeckt, und außerdem ist dieses Blatt um einige Millimeter schmaler als die ersten Bogen des Frieses. Wir müssen nun Korn durchaus beistimmen, wenn er auf Grund dieses Holzschnittes den großen, aus acht Blättern bestehenden Druck „Das Märtyrertum der thebaischen Legion“, von welchem Segelken zwei Blätter besitzt, ebenfalls dem L. A.* gibt, ebenso wie wir Segelken widersprechen müssen, wenn er seinen Holzschnitt „Das Märtyrertum der heiligen Selicitas“

*) Sehr interessant ist eine große Kopie dieses Blattes in unserer Sammlung, die Segelken dem Cesare Vecellio zuschreiben wollte. Wir erkannten sie jedoch als ein Werk des Jörg Breu d. J., was Dodgson in seinem Katalog des britischen Museums II S. 438, No. 16 akzeptiert hat. Ebenfalls wohl Kopie nach einem venezianischen Original, vermutlich des Domenico Campagnola, ist ein „Dankopfer Noahs“ in vier Teilen, das bei frappanten Anklängen an das vorhergegangene Blatt jedenfalls dem Breu sehr nahe steht. Ferner nennen wir ein Blatt „Joseph von seinen Brüdern verkauft“, ein unzweifelhafter Breu, was auch Dodgson schriftlich angenommen hat. Noch einen Holzschnitt „Der reiche Mann und der arme Lazarus“ möchten wir demselben Künstler zuschreiben. Alle diese Werke sind unbeschrieben, (nicht bei Röttinger); sie galten sämtlich bei Segelken als Arbeiten des Cesare Vecellio!

nach Mark Anton statt ebendenselben Künstler vielmehr dem Ugo da Carpi zuschreiben wollte.

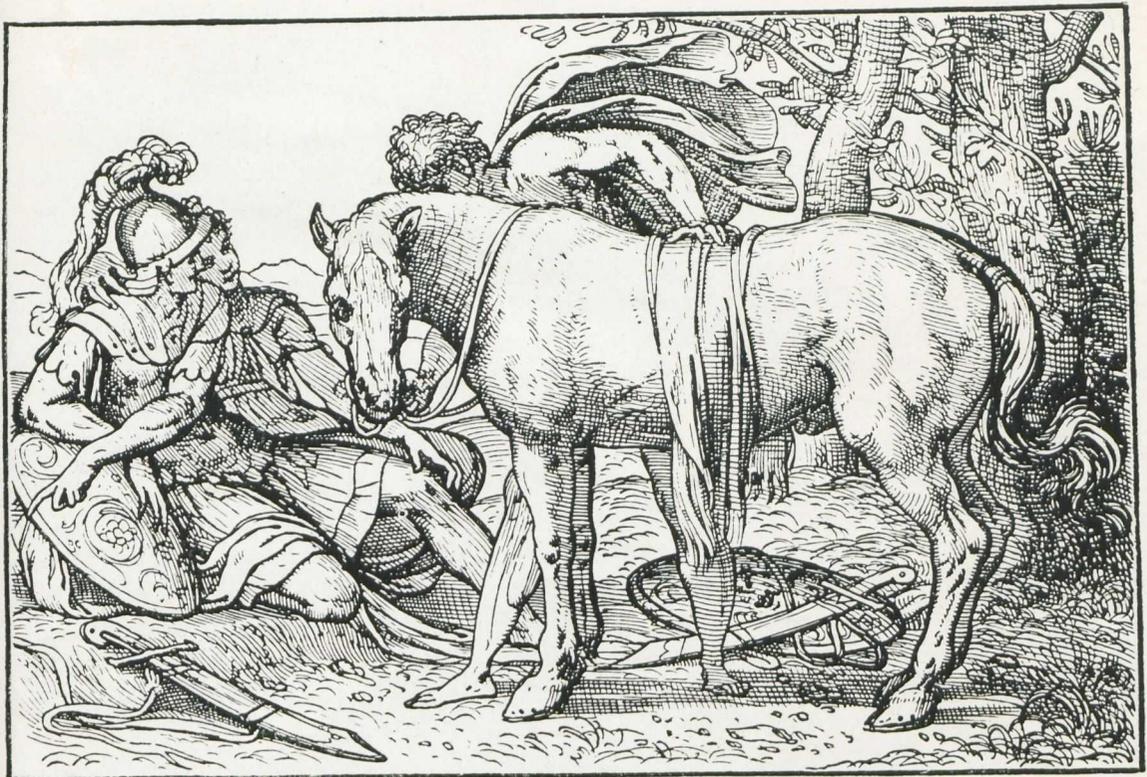
Eine Verwechslung ist allerdings leicht möglich, denn Segelken hat den berühmten Ugo mit Recht als Schüler des erwähnten L. A.* bezeichnet. Uns interessieren hier weniger die zahlreichen Werke aus Ugos römischer Zeit, die er in seiner neu erfundenen, 1516 privilegierten Chiaroscuro-Technik ausführte. Es genüge zu sagen, daß diese, ebenso wie die Chiaroscuros seiner Schüler Antonio da Trento und Vicentino, bei Segelken sehr respektabel, z. T. sogar glänzend, vertreten sind. Recht wichtig ist aber das Problem seiner venezianischen Jugendwerke, an dessen Lösung Segelken sammelnd und forschend mitgearbeitet hat. Daß sein großes, vollständiges Schwarzweiß-Blatt „das Opfer Abrahams“ (Pass. 3, II. Zustand) nicht von L. A.* oder Campagnola geschnitten sei, wußte er schon, bevor Lippmann dies den Sachgenossen verkündete. Er besaß nämlich von dem beweiskräftigen ersten Zustand das Blatt mit der Bezeichnung „Ugo“. Hier erscheint der Künstler ganz im Stil des von Tizian inspirierten neuen Linienholzschnitts. Er hat aber auch schon in Venedig Helledunkelblätter gemacht, die jedoch nicht in seiner römischen Technik ausgeführt sind, sondern in der deutschen, mit einfachem Tonunterdruck und zeichnerisch ausgeführter Strichplatte. Sowohl über seine Schwarzweiß-Blätter, als auch über die Clairobscur seiner Venezianerzeit herrscht noch allgemeine Verwirrung der Ansichten, da Ugo sich in den ersteren mit L. A.*, in den letzteren auch mit Boldrinis Helledunkelschnitten eng berührt. Er hat jedenfalls Zeichnungen der Tizianschule benutzt, z. B. Campagnolas, daneben aber auch schon römische. Es geht jedoch nicht an, ihm alle Blätter römischer Erfindung in venezianischer Holzschnittechnik zuzuschreiben, wozu Segelken neigte. Auch Venezianer haben römisch-florentinische Zeichnungen benutzt, man denke z. B. an das besprochene Blatt der „badenden Frauen“, das nach Pierino del Vaga sein könnte, aber keineswegs, wie Segelken meinte, von Ugo geschnitten ist. Auch benutzte L. A.* römische Vorlagen, wofür wir außer dem erwähnten Martyrium der Felicitas den Holzschnitt Pass. V, p. 64, 10 namhaft machen. Von Ugo bezeichnet sind außer dem „Opfer Abrahams“ der Farbenschnitt „Beweinung Christi“ nach Marc Anton (B. 37), die Verkündigung und der heilige Hieronymus (B. 31). Ein sicheres Blatt ist auch die „Vertreibung der Invidia von Parnass“ (der so seltene I. Zustand in der Segelken-Sammlung!) und die durch Vasari bezeugte „Sibylle“ (B. 6). Segelken hat aber außerdem eine ganze Reihe interessanter Zuweisungen an das venezianische Werk des Ugo unternommen, deren Nachprüfung jedoch, nur auf Grund seiner Sammlung, nicht immer möglich ist. Voraus-

setzung zu jeder kritischen Sichtung des Gesamtwerkes unseres Künstlers ist natürlich, daß man sich von der bei Bartsch gegebenen Liste nicht beirren läßt. Es gilt hier unbedingt „Quieta movere!“ Gut ist jedenfalls der Gedanke Segelkens, in einem gänzlich unbekanntem Blatt seiner Sammlung „Die Schmiede des Vulkan“ die Strichplatte zu einem nicht ausgeführten frühen Clairobscur Ugos zu erkennen. Es steht in der Art des Schnittes etwa zwischen der noch frei venezianisch gearbeiteten „Vertreibung der Invidia“ und der schon vereinfachten, energischeren Manier der „Sibylle“ (B. XII, Sekt. V, 6), die durch die streng parallelen, geraden, beinahe maschinell wirkenden Strichlagen und systematischen Kreuzlagen ausgezeichnet ist. In diesem Stil ist auch „die heilige Familie“ (B. Sekt. III, 18) geschnitten, die Segelken mit Recht dieser Periode des Ugo zuweist. Wir möchten noch mit Nachdruck das grandiose Blatt „Die Eremiten Antonius und Hieronymus“ (B. XII, Sekt. IV, 29, Bas. 26) hinzufügen, das Segelken unkonsequenterweise dem Boldrini vindiziert. Auf seine übrigen Zuweisungen können wir hier nicht eingehen. Den „Tantalus“ (B. Sekt. VII, 28) halten wir aber mit Sicherheit für ein Clairobscur des Boldrini, und nicht des Ugo da Carpi. (S. Abb.)

Im vorhergesagten ist uns bereits der Name Domenico Campagnolas wiederholt unter den Zeichnern für den Holzschnitt begegnet*). Er erweist sich in seinen figürlichen Erfindungen als eklektischer Verbinder michel-angelesker und tizianischer Motive, wozu man auch seine Kupferstiche vergleiche. Als Landschaftler tritt er uns bei weitem einheitlicher als ein ganz von Tizians Geist inspirierter, aber eben in dieser sicheren Abhängigkeit fast kongenial schöpferischer Künstler entgegen. Seine Kompositionen vereinigen zahlreiche Einzelmotive aus der venetisch-friaulischen Gegend, aber in einer überaus flüssigen, schwungvollen Art, so daß alles zu einem mächtigen, echt malerischen Totaleindruck zusammenklingt. Der Typ der heroischen Landschaft mit figürlicher Staffage begegnet uns hier (und in entsprechenden Gemälden Tizians selbst) zum ersten Male. Von dieser Holzschnittgruppe besitzt die Segelken-Sammlung Gal. 11, 12, 13 in noch guten, aber schon etwas fetten Drucken.***) Wirklich frühe Drucke dieser

) Auf Grund der Segelkenschen Bestände folgende Blätter: Opfer Abrahams von Ugo (in der Galerie Doria soll ein verwandtes Gemälde sein), der erwähnte friesartige Holzschnitt, ferner der Kindermord, das Martyrium der thebaischen Legion, die Bekehrung Pauli von L. A., und das Original zu Noahs Dankopfer aus der Breuschule. Vielleicht ist auch Gal. 5 und 7 von L. A.* nach Campagnola geschnitten.

**) Gal. 14 ist auf unserem Exemplar von dem Monogrammisten D + N bezeichnet, einem sehr ungeschickten Formschneider.



Niccolo Boldrini

Angelica und Medor



Niccolo Boldrini

Landschaft mit dem pflügenden Bauern

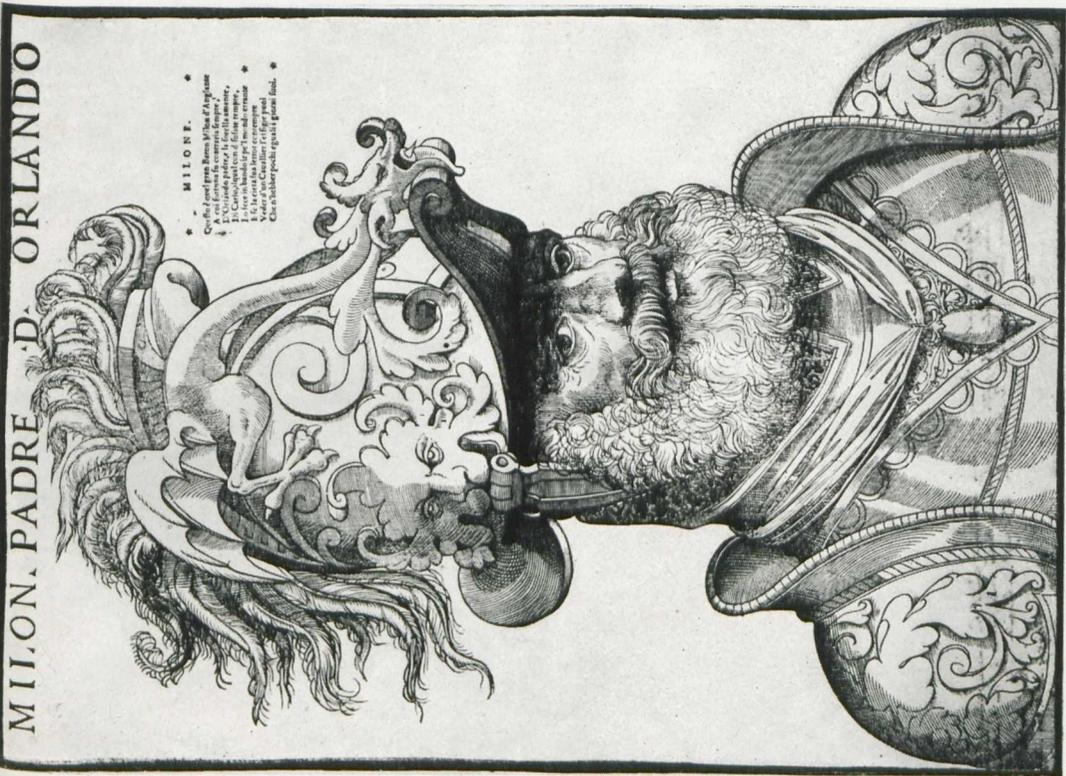
Blätter sind überaus selten. Wie sie aussehen müßten, lehrt unsere Landschaft mit dem pflügenden Bauern, ein ziemlich unbekanntes, seltenes Werk, dessen Exemplar nur leider nicht wohl erhalten ist (nicht bei Gal.). Es gehört technisch eng zusammen mit dem ebenso schön gedruckten Blatt „Angelika und Medor“ in unserer Sammlung (s. Abb.) Diesen Holzschnitt hat man gewöhnlich dem Niccolo Boldrini zugeschrieben, was aber nicht unwidersprochen blieb, da er weniger langzünftig kalligraphisch geschnitten ist, als die meisten der sicheren Werke dieses Künstlers. In der Tat könnte man ihn ebensogut mit der Gruppe der Campagnola-Landschaften zusammenstellen, die ja ganz andersartig geschnitten sind, als Boldrinis Holzschnitte nach Tizian. Man vergißt dann aber, daß, wie schon Galichon betont hat, auch jene Landschaften aller Wahrscheinlichkeit nach von demselben Boldrini geschnitten sind. Beweisend für diese etwas befremdliche Tatsache ist das von Boldrini bezeichnete Blatt „Landschaft mit Johannes dem Täufer“ (Pass. 5). Leider fehlt gerade dies Stück in der Segelken-Sammlung. Es ist so überaus wichtig, weil es von den übrigen bezeichneten Blättern des Künstlers durchaus abweicht und aufs genaueste in der Art des Schnittes mit jenen Landschaften übereinstimmt! Boldrini hat also zwei Manieren gehabt, deren Unterschied sich teils durch den verschiedenen Charakter der Vorzeichnung, teils durch die technische Entwicklung des Formschneiders erklären läßt. In seine Frühzeit fallen wohl die Campagnola-Landschaften, deren Vorlagen in einer mehr oder weniger flüchtigen Technik auf einen wohl ziemlich weichen, sich rasch ausdrückenden Holzstock gebracht sind. Im Übergang zu der späteren, breiten und schönlinigen Art Boldrinis stehen dann wohl Werke wie „Angelika und Medor“ und die „Landschaft mit dem pflügenden Bauern“. Dann folgt die große Reihe der von jeher dem Boldrini zuerkannten, für ihn recht eigentlich charakteristischen Werke.

Es ist merkwürdig, daß auch die neueste Forschung über die in Betracht kommenden Künstler (Artikel Boldrini und Campagnola in Thieme-Beckers Künstlerlexikon) den Inhalt der Ausführungen Galichons, denen auch wir recht geben müssen, nicht ernstlich geprüft hat. Man muß sich an den Gedanken gewöhnen, daß Campagnola weder als figürlicher noch als landschaftlicher Zeichner selbst in Holz geschnitten hat.

Boldrinis Oeuvre bildet neben dem Ugos u. a. einen wichtigen Teil der Segelken-Sammlung, trotzdem es nicht ganz vollständig und auch nicht in sehr guten Abdrücken vertreten ist. Die freien langen Züge der Tizianischen Federzeichnung erscheinen bei diesem Künstler schon in einer leichten Anpassung an die technische Schönschrift des Holzschnittes, aber

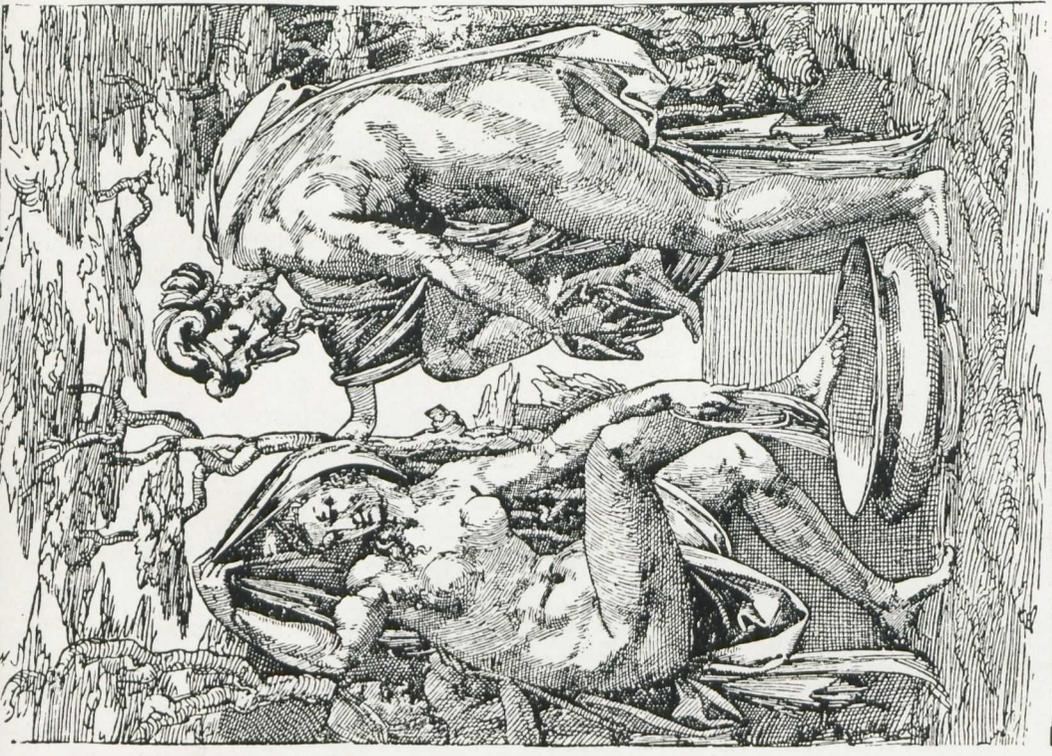
doch mit kongenialem Schwung wiedergegeben. Für die breite flüssige Lichtbehandlung, z. B. des Laubes, hat Boldrini als Tizianformschneider einen mustergültigen Ausdruck gefunden, während er in seiner Campagna-Zeit in solchen Dingen sich einer reizlosen und einförmigen Abkürzung bediente. In allen diesen Dingen ist der Vizenliner Holzschnitzer bei weitem treffender und routinierter als Ugo, von dessen frühen, in deutscher Art gefertigten Hell Dunkelblättern er die Claiobscur-Technik übernahm. Segelken hat in seinem Manuskript weitläufig über Boldrini gehandelt, sicherlich mit einer eminenten Kenntnis des in Betracht kommenden Materials, aber sonst wenig glücklich. Von sehr vielen Blättern des Boldriner Kreises zählt Segelken gegenseitige Kopien auf. Aber meistens verwechselt er — jedenfalls in den Fällen, die wir nachprüfen konnten — Kopie und Original und kommt so dazu, dem Boldrini ganz fälschlich eine umfangreiche Kopistentätigkeit nach allen möglichen Holzschnittmeistern zuzuschreiben. Zu solchen Irrtümern kam er, weil er sich zu sehr zum Sklaven einer pedantisch angewandten Chronologie machte.

Die wirklichen Kopien, soweit sie nicht bezeichnet sind, betrachtet Segelken mit Vorliebe als Original des Denanto, obgleich dessen abweichender Stil doch aus seinen bezeichneten Blättern leicht zu ersehen ist. Kopien, die mit J. B. bezeichnet sind, — ein Monogramm, das, wie Segelken äußerst wahrscheinlich macht, auf Giovanni Britto bezogen werden muß — hielt er für Originale, offenbar durch den Umstand verführt, daß ein spätes Werk des Boldrini 1566 bezeichnet ist, während einige Arbeiten Brittos schon in die dreißiger und vierziger Jahre fallen. Dies hindert aber doch keineswegs anzunehmen, daß beide Künstler etwa gleichaltrige Zeitgenossen waren! — Britto ist in der Segelken-Sammlung mit prachtvollen Abdrücken vertreten. Er erscheint hier sehr deutlich als ein etwas schematisch, wenn auch sehr sauber arbeitender Holzschnitzer, der wohl im Auftrage seines Verlegers Marcolini eine umfangreiche Kopistentätigkeit entfaltete. So ist übrigens auch sein wohl bekanntes, in Hirths „Sormenschatz“ abgebildetes Porträt Karls V. wahrscheinlich eine saubere Kopie nach einem Formschnitt aus der Bottega des Boldrini. Seine drei bezeichneten Reiterbildnisse sind von einem der Formschneider kopiert, die im Verlage von Domenico de Franceschi zusammen mit Cesare Vecellio eine große Anzahl sehr ungleichwertiger Blätter, meistens Kopien, fabrikmäßig herstellten. Ähnliche Reiterbildnisse derselben Werkstatt hat die Segelken-Sammlung. Das Zeichen dieses Kreises ist die sog. Sanduhr, die auf dem Blatte Pass. VI 91a mit C. V. S. (Cesare Vecellio fecit) und mit der Adresse des Domenico de



Niccolo Boldrini

Ein Paladin des Arioist



Anonymer Venezianer des 16. Jahrhunderts
 Die badenden Frauen

Sranceschi zusammen auftritt.*) Korn hat hier schlimme Konfusion gestiftet, indem er den Meister J. B. auf das Sanduhrmonogramm bezog. Das von Korn ganz fälschlich dem J. B. zugewiesene große Porträt des Sultans Soliman besitzt unsere Sammlung auch, während das bezeichnete Tizianporträt, ein Gegenstück zu Karl V. ist, leider fehlt. Eine ganze Serie von Porträtschnitten, die Paladine des Ariost darstellend, bringt Segelken mit demselben Britto in Verbindung. Aber das sehr seltene, in schönem Abdruck vorhandene Blatt seiner Sammlung „Milon padre di Orlando“ kann nicht in diese Suite gehören, oder gehört einer Originalsuite an, nach der Britto bloß kopiert hat (s. Abb.). Es führt uns jedenfalls von diesen Kopisten und Kopisten der Kopisten wieder zu dem originalen Künstler, zu Niccolo Boldrini zurück, denn wir wissen für dieses virtuose Blatt keinen besseren Namen vorzuschlagen. Dasselbe gilt, wie wir bereits sagten, von dem schönen Farbenholzschnitt des „Tantalus“ nach Tizian. Das Blatt weist im einzelnen wie im ganzen weitgehende Analogien mit „Venus und Amor“ von Boldrini auf, es ist vor allen Dingen auch in der Zeichnung des Laubwerkes ganz in der Art dieses Künstlers gemacht. Die sauberen, in Kreuzlagen ausgeparten Lichter der Tonplatte, wie sie sich ähnlich bei Ugo finden, genügen doch keineswegs für die Attribution an diesen Künstler. Eher dürfte der Zweiplattendruck B. Sekt. IV, Nr. 18 „Johannes der Täufer“ eine frühe Arbeit Ugos sein.

Die weitere Tizianschule ist in der Segelken-Sammlung außer einer sehr seltenen, dem Boldrini nahestehenden Folge von Herkulestaten**) und mehreren schönen Holzschnitten nach Tizians Gemälden, bezeichnet A. M. (wohl Andrea Meldolla, jedoch unbeschrieben), mit einigen der geistreichen Arbeiten des Denanto nach Gerolamo da Treviso vertreten. Alle Blätter aus dem ziemlich großen Werk des Denanto, das Segelken aufzählt, sind bezeichnet. Was an unbezeichneten Blättern ihm zugewiesen wird, ist unsicher. Leider blieb aber die Segelken-Sammlung in bezug auf diesen Meister sehr unvollständig, und die Holzschnitte Pass. VI, 51 und 10

*) Im Jahre 1575 erhält Cesare Vecellio das Privileg des Senats für ein Blatt „Anbetung des Namens Jesu“. Ein großes, sehr gut, aber akademisch geschnittenes Blatt dieses Gegenstandes nach Palma dem Jüngeren in seiner Sammlung, will Segelken wegen seiner Verwandtschaft mit Vecellios Trachtenbuch auf diesen Künstler beziehen. Er hat vielleicht recht, nur darf man dann nicht das Zeichen der Sanduhr auf ihn beziehen, sondern muß es als ein allgemeines Werkstattzeichen betrachten, das auf Arbeiten von sehr verschiedener Qualität erscheint.

**) Jedes Blatt 10,2 × 8,1 cm; ein Blatt mit T bez., vgl. Nagler Mon. V, Nr. 478, der irrtümlich von Stichen spricht.

gehören allerdings zusammen, haben aber nichts mit Denanto zu tun, wie ihr Besitzer wollte.

Dagegen durfte Dr. Segelken stolz sein, eines der großartigsten Werke aus der Schule Tizians und überhaupt der gesamten Holzschnidekunst zu besitzen: eine offenbar unter seinen Augen entstandene Arbeit, zu der Tizian die Zeichnung vielleicht selbst auf dem Holzstock skizzierte. Wir meinen den aus zwölf Stücken bestehenden, vollständig überaus seltenen Holzschnitt des „Untergangs Pharaos“, bezeichnet von Domenico delle Greche. Eine wundervolle, von höchster Bravour erfüllte Komposition, geschnitten in der kongenialen Art, die Tizian durch seinen Trionfo heranzubildete: ganz frei, skizzenhaft und breit, die volle Frische der Zeichnung bewahrend und mit einer stupenden Anpassung der Technik an die Bedingungen des Riesenformates. Die verschiedenen Teile des Segelkenschen Exemplars sind von ungleicher Druckqualität.

Die rätselhafte Persönlichkeit des Domenico delle Greche, den man früher fälschlich mit dem berühmten Greco zu identifizieren suchte, hat die Forschung schon lange beschäftigt. Auf die verschiedenen Zuschreibungen Segelkens können wir hier nicht eingehen. Doch möchten wir auf Grund stilistisch technischer Vergleiche mit Sicherheit in dem prachtvollen Holzschnitt „Sanct Rochus“ (Winkler-Huber II 2352), von dem die Sammlung einen guten Abdruck besitzt, ein Werk des Domenico delle Greche nach Tizian erkennen.

Ein späterer Geschichtschreiber des venezianischen Holzschnitts wird neben dem Kreis der Tizianformschneider vielleicht auch eine Tintoretto-Gruppe umschreiben müssen. Die Segelkensammlung besitzt u. a. ein sehr gut geschnittenes Dogenportrait, das hierher gehören dürfte. Auf einem Blatt (Pass. 34) „Kreuzigung“, nach Maganza, nennt sich ein Formschneider mit der Formel P. S. A. V. S.^{is}, was Segelken als „Privilegium amplissimi senatus venetiani Scolari“ lesen wollte. Die Zuschreibung an Scolari ist aber undiskutabel. Doch läßt sich demselben Monogrammisten noch die Auferweckung des Lazarus nach dem Bilde Tintoretts in Lübeck zuweisen (Pass. 28).

Der eigentliche Gipfelpunkt der Tintoretto-Schule und im gewissen Sinne überhaupt des ganzen venezianischen Holzschnitts ist der oben erwähnte Giuseppe Scolari, dessen Kunst ein höchst eigentümliches und großartiges Phänomen darstellt, welches sehr wohl in der Segelkensammlung studiert werden kann. Man kann sagen, daß er aus dem uns beschäftigenden Kunstzweig ein vollkommen neues Ausdrucksmittel geschaffen hat, und das gelang ihm, indem er die verschiedenen

Traditionen seiner Kunst neuartig verwandte und kombinierte. Blicken wir einen Augenblick zurück. Im Laufe seiner Entwicklung hatte sich der Holzschnitt allmählich immer mehr in Konkurrenz mit der Malerei begeben. Er begann mit dem rein dekorativen Umriss seiner frühen Bücherverzierungen und Illustrationen, die ganz flächenartig behandelt sind. Allmählich näherte er sich der Handzeichnung und entwickelte sich ihr auf eine Strecke parallel. Die Schattenpartien, die er durch einfache Parallelschraffuren etwas schwach ausdrückte, gab er später energischer nach deutscher Art durch Kreuzlagen wieder. Unter Tizians Führung streifte er überhaupt alles handwerkliche, systematische ab und ward zu einer freien Nachbildung der Federzeichnungen dieses Künstlers. Dann stieg er zu komplizierteren Wirkungen auf, indem er auch die Zeichnung auf getöntem Papier mit aufgehöhtem Weiß nachschuf und zwar in den frühen, nur mit zwei Platten gedruckten Farbenholzschnitten. In der weiteren Entwicklung dieser Technik gelangte man endlich zur Wiedergabe der farbigen in Sepia oder Bister lavierten Pinselzeichnung. Dabei wurde die Funktion der Strichplatte immer mehr verkleinert. Vom Liniendruck entwickelte sich der Holzschnitt zum Tondruck. Dieser neue Tondruck, der nicht mehr von Tizian, sondern von Parmeggianino abhängig war, modellierte nur noch mit Flächen. Er druckte den Hintergrund in einem farbigen Mittelton und steigerte von diesem aus die Schatten und Lichter in dunkleren und helleren Nuancen desselben Tons, während er die höchsten Lichter weiß auspartete. Mit dem so erzielten malerisch plastischen Eindruck konnte der alte tizianische Linienschnitt auf die Dauer nicht konkurrieren, da er das Weiß der vor- springenden Lichtpartien zugleich als neutralen Mittelton und als Hintergrund benutzen mußte. Scolari entschloß sich nun, den alten Schwarzweißholzschnitt auf eine neue Grundlage zu stellen, indem er seine Bedingungen gewissermaßen umkehrte. Er nahm statt des Weiß das Schwarz als durchgehenden Fond. Er verzichtete auf die Kreuzlagen in den Schatten und ließ diese rings zu festen schwarzen Massen zusammenfließen. Aus diesen springen die höchst beleuchteten Partien reliefartig im ausgesparten Weiß hervor. Indem der Künstler die Kreuzlagen aufhob, befreite er zugleich den Holzschnitt von einer Handhabung, die nicht in den Bedingungen seines Materials und seiner Technik liegt. Statt dessen nahm er in einer höchst interessanten Art die alte, eigentlich kunstgerechtere Parallelschraffur wieder auf, und drückte mit ihr, nur durch engere und weitere Strichlagen, durch Verdickung und Verdünnung usw., alle Halböne zwischen schwarz und weiß vollkommen aus. Sein Verfahren

bedeutete also bei allem Raffinement doch eine gewisse Vereinfachung und Reduzierung. Es erhob zugleich den Holzschnitt bei aller neuerrungenen malerischen Plastik auf das Höchstmäß seiner besonderen dekorativen Wirkung.

Dies alles tat Scolari aber nicht als Nachahmer fremder Kunstwerke. Er bog vielmehr noch einmal die längst auseinander gewachsenen Zweige des produzierenden Künstlers und des reproduzierenden Holzschneiders wieder zusammen. Er war beides, Erfinder und Handwerker zugleich. So erreichte er durch wirkliche Personalunion das Ideal, welches Tizian wohl vorschwebte, wenn er seine Holzschneider nicht nur zu geschäftstüchtigen Handwerkern auszubilden, sondern sie auch mit seinem Geist zu erfüllen suchte. Freilich klafften nach Scolari beide Funktionen sogleich wieder auseinander. Der Künstler hatte überhaupt keine Nachfolger, weder in dem besagten Punkte noch in dem, was seine Technik betrifft. Es ist interessant, daß auch ein so mächtiger Techniker wie Andrea Andreani nichts mit dem Vermächtnis Scolaris anzufangen wußte. Auch die von Ugo in seiner römischen Zeit inaugurierte Art des reinen Conplattendrucks lehnte Andreani ab. Er ging Parmeggianino aus dem Wege und schloß sich in seinen Schwarzweiß-Blättern wie seinen Clairobscurs der strengen Tradition Tizians an, wie sie vor allem bei Boldrini gepflegt wurde. Die ausgeführte, virtuos behandelte Strichplatte behielt er als Grundlage, gewissermaßen als führende Melodie, die er mit den Farbplatten dann sehr wirksam instrumentierte. Barock in der völligen Auflösung der Melodie (d. h. der Linie) war er niemals; barock war er nur in der kolossalen Vergrößerung des Formats. Sein Werk bildet den letzten Ruhmestitel der Segelken-Sammlung.

Nach Andreani sank der Holzschnitt zu reiner Reproduktion und liebhaberischer Imitation alter Manieren herab. Cambiaso ließ seine Sederzeichnungen täuschend faksimilieren, Mulinari, Jackson und viele andere versorgten die Sammler mit geschickten, aber rein mechanischen Nachahmungsprodukten. Der Holzschnitt war keine freie Kunst mehr.

Auf alle diese Techniker hat Segelken als Sammler noch viel Wert gelegt. Mit dem Hinweis auf sie wollen wir unseren Überblick seiner Kollektion schließen, deren Reichtum zwar keineswegs mit den genannten Namen erschöpft ist. Wißbegierige werden außer den zuletzt genannten Imitatoren auch selbständige Künstler der Spätrenaissance wie Battista Franco, Beccafumi, Campi, Porta u. a. nicht vergebens suchen.

