

JOHANNES POMMERANZ

Vom Zauber des Holzschnitts

Zum 40. Todestag von Josef Weisz

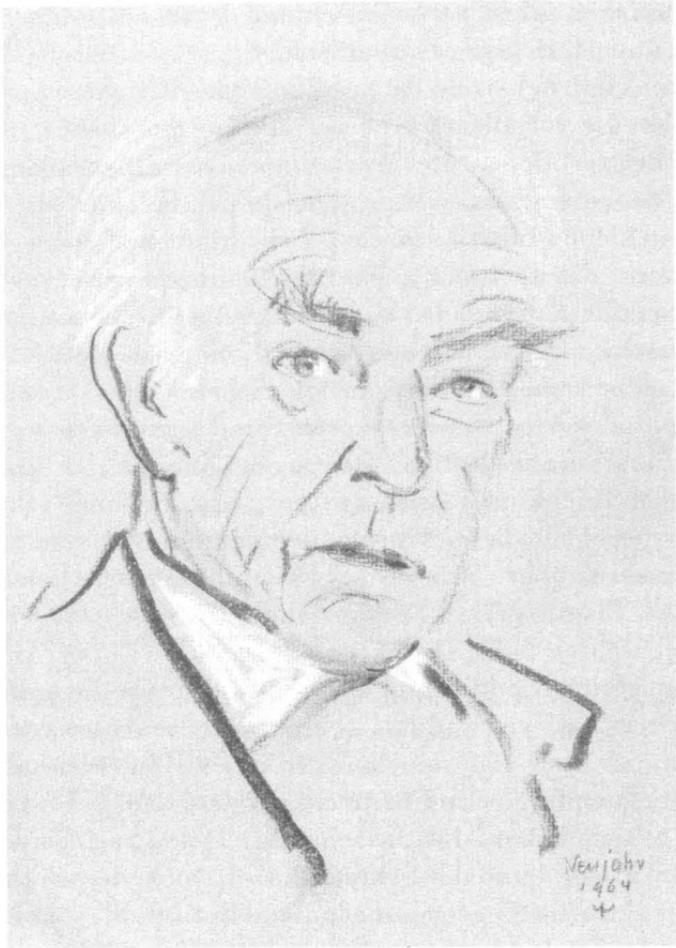
Jegliche Beschäftigung mit dem am 1. Juli 1969 kurz vor seinem 75. Geburtstag verstorbenen Graphiker, Bildhauer und Buchkünstler Josef Weisz (1894–1969) gleicht einer Wiederentdeckung.¹ Wir blicken dabei auf einen Künstler von durchaus charismatischem Äußeren, wie das in seinem 70. Lebensjahr entstandene Selbstbildnis veranschaulicht. Weisz hat sein Schulterstück mit wenigen weißen und schwarzen Kreidestrichen vor monochromem Hintergrund nahezu hingeworfen. Er wendet sich nach rechts, das Gesicht dem Beschauer zugekehrt. Dünn, weißes Haar rahmt die hohe Stirn. Das von Falten und

Tränensäcken gezeichnete Gesicht wird von weise blickenden Augen unter buschigen Brauen belebt.

Dieses eindrucksvolle Altersbildnis gibt Zeugnis von einem Künstler, der vor allem durch sein Anfang der 1960er Jahre in vier Teilen veröffentlichtes Werk *Blumen der Alpen* bekannt ist. Weisz, der ein umfängliches graphisches und schriftliches, aber auch ein kleines bildhauerisches Werk hinterließ, ist ergiebig.² In Jahren, die wechselnde Kunstströmungen prägten – nicht selten im übrigen, daß sie, kaum aufgetaucht, auch schon wieder verschwanden –, blieb er seiner Linie treu. Dafür machte Weisz selbst seine Herkunft aus einfachen Verhältnissen, sein hochspezialisiertes Handwerkertum und seine Freude an der Schöpfung verantwortlich. Der große Kenner der jüngeren deutschen Buchkunstbewegung Georg Kurt Schauer (1899 bis 1984) sprach in diesem Zusammenhang einmal vom »handwerklichen Zauber« Weiszer Arbeiten, die geneigte Betrachter damals wie heute in ihren Bann ziehen.³ *Handwerklich* ist sein Œuvre, weil er Satz, Druck und Bild vieler seiner Arbeiten selbst ausführte, und er auf seiner Handpresse die äußersten Feinheiten von Type und Holzschnitt herauszuholen verstand. Der *Zauber* aber, der seinem Werk innewohnt, resultiert aus seiner tief empfundenen Ehrfurcht vor dem Leben. Und es mag daran gelegen haben, daß das lebendige Holz zu seinem Hauptmaterial wurde – und der Schnitt im Holzstock, dessen gewachsene Struktur die Formgebung laufend beeinflußt, sein Hauptausdrucksmittel.

Seine künstlerische Schulzeit begann in der Zentralzeichenschule in München, die besonders begabte Kinder förderte. Ungleich wichtiger sollte für seine künstlerische Entwicklung freilich das viersemestrige Studium an der Münchener Kunstgewerbeschule bei dem in Hohensalza geborenen Schriftkünstler Fritz Helmuth Ehmcke (1878–1965) werden. Dessen Œuvre steht unter dem Primat der Typographie. Und Ehmckes formal schlicht gehaltene Buchgestaltung sollte Weisz prägen. Sein Studium konnte er nicht beenden, denn bereits zweiundzwanzigjährig, in einem Alter also, in dem alles im Leben noch drin ist und man seine Träume für später noch in den morgendlichen Kaffee brockt, wurde er zum Kriegsdienst eingezogen (1916).

Weisz' buchkünstlerische Welt umfaßt, zählt man die Mappenwerke großzügig mit hinzu, 35 Arbeiten, die zwischen 1919 und 1962 entstanden.⁴ Ganz am Anfang stehen das in weiten Teilen noch immer unveröffentlichte *Kriegsskizzenbuch* und



Josef Weisz, *Selbstbildnis*
Kreide auf rötlichem Maschinenbütten, 1964

die *Apokalypse*, zwei Werke, mit denen man sich verschiedentlich bereits auseinandersetzte.⁵

Hinsichtlich der Kritik besonders aufschlußreich ist ein Blick auf die Weiszsche Interpretation der *Edda*.⁶ Im *Woelundlied* wird uns die tragische Sage von Wieland geschildert, der als genialer Schmied vom schwedischen König Nidung gefangengehalten wurde. Aus dem Epos stellt Weisz in insgesamt fünf satzspiegelgroßen, für sich stehenden Holzschnitten Wieland am Amboß, als Jäger, als Gefangenen, als Begleitung der Königstochter Bödwind und das väterliche Verhör Bödwidls dar. Zweispaltig gesetzte Strophen stehen hier den Graphiken gegenüber, und zwar in den wie gemeißelt erscheinenden Fraktur-Lettern der Deutschen Schrift Rudolf Kochs, die durchaus mit den

kraftvollen Holzschnitten harmonieren. Der Fokus des begleitenden Bildes ist auf die Figuren Nidung und Bödwild gelegt. Übergroß gelangt scheinen die Gestalten im Bildmittelgrund. Fast hat man den Eindruck, daß Bödwild leicht in die Knie gehen muß, um noch auf das Bild zu passen. Sie scheint zu schwan- ken, und sie muß, anders als ihr Vater, ohne architektonischen

weinend Oßwöld
vom Werder ging,
in Furcht ob dem Sublen
und des Vaters Grimm.

Draußen die Klage
Königin stand
und ging hinein
durch den ganzen Saal-
zu säumen am Saune
saß er nie der-:

Die Königin:
„Wachst du, Nidud,
Njarentönig?“

Nidud:
„Immer wach ich,
der Wonne beraubt;
nicht kommt mir Schlaf
seit der Kinder Tode,
kalt ist mein Haupt,
kalt war dein Rat!
Das wünscht ich nun,
mit Wöland zu reden.

Antwort mir, Wöland,

Altenberscher:
Wo blieben meine
blühenden Söhne!“

Wöland:
„Erlt füllst du alle
Eide schwören
bei Schilde Rand
und Rosses Schärfe
und Schwertes Schärfe
und Schiffes Bord,
daß Wölands Weibe
kein Weh geschicht,
daß du meine Söhne
nicht morden läßt,
ob ein Weib ich habe,
das wohl ihr kennt,
ob ein Kind ich habe
im Königsaal.

Zur Werstatt geh,
die du Wöland erbaut,
da findest du die Rumpfe,
gerüstet vor Blut:
die Köpfe hieb ich
den Knaben ab,
die Füße warf ich



Josef Weisz, *Woelundlied*
Holzschnitt, 1922

Rahmen auskommen. Die hellichten Höhungen ihres Gewandes leiten auf Höhe der Unterschenkel nahtlos in die Weißungen der Landschaft über, was die Figur zusätzlich destabilisiert. Die eigentliche Bildmitte aber, dramatisch in gleißende Helligkeit getaucht, bleibt leer.

Alle fünf Holzschnitte des *Woelundlieds*, von einem ähnlichen Pathos getragen, sind in ihrem Bildaufbau verwandt, der an eine Theaterinszenierung mit von effektreicher Expressivität getragenen Monumentalfiguren denken läßt. Der Kunstkritiker Hans Leitmeier sah darin noch 1954 die »vollendetsten illustrierten deutschen Bücher unseres Jahrhunderts«. ⁷ In sol-

cher Meinung spiegelt sich vor allem der Zeitgeschmack wider, der nach Stefan Soltek »eine bestimmte Gravität und Monumentalität der Figürlichkeit ästimierte als Ausdruck eines Menschenbildes voller Urtümlichkeit und im Germanischen verwurzelter Schwergewichtigkeit.«⁸

Ist mit dem im Bild getroffenen Zeitgeschmack der Hauptgrund für positive Bewertungen genannt, so liegt darin aber auch die Wurzel für die Kritik späterer Zeitgenossen begründet. Denn Weisz schnitt zwar expressiv, erkennbar an anatomischen Verfremdungen, Verstößen gegen die Perspektive, den starken Hell-Dunkel-Kontrasten und wechselnden Größenverhältnissen, aber er zählte nicht zur Avantgarde, die in ihrer Kunst Sozialkritik auszudrücken mußte. Deren Vertreter wandten sich gerade gegen das Feierliche, das Heilige, das Mythische, wandten sich gegen das Grandiose, das Monumentale und Moralistische. Sie kämpften, wenn man so will, gegen den Zeitgeschmack. Und genau das tat Weisz nicht, er bediente ihn. Weisz war in dieser Schaffensphase Expressionist, zählte aber genau aus diesem Grund nicht zur künstlerischen Weltkunst-Avantgarde des deutschen Expressionismus, in der die traditionelle Gegenständlichkeit ihre vorerst letzte Blüte erleben sollte.

So konnten auch Weisz' Graphiken zur wilden nordischen Götterwelt trotz ihrer expressionistischen Natur genau aus diesem Grund ideologisch vereinnahmt werden. 1925 erschien im Baedeker-Verlag in Essen unter dem Titel *Josef Weisz* eine Abhandlung Frederik Adama van Scheltemas, die sich vor allem mit der altgermanischen Sagenwelt, aber eben auch mit Josef Weisz auseinandersetzt. Scheltema stand politisch dem *Reichsbund für Deutsche Vorgeschichte* nahe, der dem äußeren rechten Spektrum zuzuordnen ist. Sein Textton und seine Stilkritik geben von der Vereinnahmung beredtes Zeugnis: »Wir möchten den viel mißbrauchten Ausdruck ›Expressionismus‹ für diese, so gar nicht gedanklich belastete Kunst vermeiden, denn wenig Künstler dürften dem programmatischen Expressionismus ferner stehen als der Schöpfer dieser Holzschnitte.«⁹

Der »programmatische Expressionismus«, um diese Begrifflichkeit Scheltemas aufzugreifen, ist nichts anderes als die Avantgardekunst um Ernst Ludwig Kirchner und Max Beckmann, der Weisz unendlich fern stand.

Es war die Auseinandersetzung mit einem Goethe-Text, der zu einem Wendepunkt im künstlerischen Schaffen von Josef Weisz führen und ihn in ruhigere Gewässer steuern sollte. An-

läßlich Goethes hundertstem Todestag erschien 1932 *Metamorphose der Pflanzen*. Bereits der in japanischer Blockbuch-Art gehaltene Einband ist Programm, denn schmale, schwarze Lederstreifen an Vorder- und Rückseite, schwarze Lederecken und die in sattem Schwarz gedruckte Widmung »J. W. v. Goethe zum 22. März 1932« weisen auf den traurigen äußeren Anlaß dieser Publikation hin. Diese bibliophile Auftragsarbeit, ein herrlicher, für die Gebrüder Klingspor (Offenbach a. M.) auf seiner eigenen Handpresse abgezogener Druck in nur 60 Exemplaren, begleiten zwölf naturnah wiedergegebene Pflanzen-Holzschnitte, die den Jahresverlauf widerspiegeln.¹⁰ Sanft bewegt, stellt Weisz den »blühenden Fingerhut« dar, der aus einem aufrechten, unverzweigten, schwach rinnigen, weitgehend kahlen Stengel emporwächst. Das charakteristische aber sind die fingerhutartigen Blüten mit ihren fein gewimperten Rändern, die sich nach einer Seite hin ausrichten. Wie bei der großen Blumenmalerin Maria Sibylla Merian (1647–1717), die Insekten stets mit ihren Wirtspflanzen darstellte, ist auch Weisz' Fingerhut bewohnt: Eine Raupe windet sich akrobatisch am sich pfeilförmig verjüngenden Blattrand entlang.

Den Pflanzenholzschnitten liegen Entwurfsskizzen in Kreide zugrunde, die sich glücklicherweise erhalten haben und auch im Germanischen Nationalmuseum verwahrt werden. Mit grauschwarzer Kreide in breiter Weichstrichtechnik ausgeführt, unterscheidet sich die Vorzeichnung des Fingerhuts durchaus vom Holzschnitt: Zwar blicken wir hier wie dort auf Gewächse, die sich in hellen Ümrissen sanft bewegt vom schwarzen Blattgrund abheben. Doch die andersartige Biegung der Pflanzenstengel, die kreidebedingte schlammigere Tonigkeit des Hintergrunds und auch der Verzicht auf ein so belebendes Detail wie die pflanzenverbindende Raupe des Holzschnitts fallen auf.¹¹ Offenbar nutzte Weisz die Kreideskizze, um Grauwerte auszuloten, aber auch um die finale Bildkomposition im Holzschnitt noch ausgewogener und hinsichtlich der formalen Darstellung noch detaillierter auf den Stock zu bannen.

Der Beschäftigung mit der Natur im allgemeinen und mit Blumen und Pflanzen im besonderen widmete der Künstler fortan sein weiteres künstlerisches Schaffen, das mit den Holzschnitten zum Alpenblumenwerk seinen Höhepunkt erreicht.¹² Weisz folgt damit einer jahrhundertealten Tradition, nutzten Künstler doch seit altersher die Klarheit und Einfachheit des Holzschnitts als adäquateste Form für die Wiedergabe von Pflanzen.

Davon geben bereits spätmittelalterliche Herbarien beredtes Zeugnis,¹³ in dessen Nachfolge das Alpenblumenwerk steht, das mit dem 1929/1930 in der Mainzer Presse erschienenem *Blumenbuch* von Rudolf Koch (1876–1934) aber auch einen zeitnahen Vorgänger hatte. Nahezu alle 250 Zeichnungen Rudolf Kochs, die Fritz Kredel (1900–1973) in Holz schnitt, zeugen von Zartheit und Frische, die auch dem Weiszschen Alpenblumenwerk zu eigen sind. Es markiert als Pflanzenbuch einen bibliophilen Höhepunkt und ist zugleich das letzte veröffentlichte seiner Art in Deutschland.

Weisz verreiste dabei in seinen eigenen alpinen Garten, denn er war kein Enzyklopädist, sondern Künstler, der seine eigene Auswahl traf. Aufnahme fanden Blumen von der Schweizer Grenze bis zu den Niederen Tauern, von den Nördlichen und Südlichen Kalkalpen bis zu den westalpinen Berggruppen des Arlbergs und Montafons. Damals wie heute beeindruckten den Betrachter die Exaktheit der Zeichnung, die natürliche Farbgebung und die aus eigener Anschauung genährte Büschelung der Pflanzen wie beim 12. Holzschnitt der Alpenblumen-Suite, der Frühlings-Enzian, Schneeheide und Alpen-Zwergbuchs miteinander vereint. Besonders in derartigen Gruppenarrangements zumeist kleinerer Pflanzen zeigt sich Weisz' virtuose Linienführung, die mit der natürlichen Holzmaserung des Birnbaums unter Anwendung der Technik des Langholz-Messerschnitts spielt. Dabei ist die beabsichtigte Leichtigkeit der hintergrundfreien Darstellung vor allem der schlichten Eleganz der Konturzeichnung geschuldet. Die Blumen stehen gleichsam im Licht und hinterlassen durch bisweilen sanfte Übergänge ins Transparente bleibende Eindrücke beim Betrachter.

Kurz, das lange Warten auf die Veröffentlichung dieses Werks hat sich gelohnt. Von der Auftragserteilung 1938, über die Vollendung der 100 Holzstöcke 1947 bis zur Drucklegung des letzten Bandes 1963 brauchte es stolze 25 Jahre.¹⁴ Tatsächlich sind die *Alpenblumen* unter den schlimmsten Kriegsbedingungen entstanden, wie aus der bewegend zu lesenden Korrespondenz zwischen dem Auftraggeber Anton Kippenberg (1874 bis 1950) und dem Künstler Josef Weisz hervorgeht, die in Teilen bereits veröffentlicht ist.¹⁵ Bei der Lektüre dieser Briefe gewinnt der Leser die Einsicht, daß die *Blumen der Alpen* ohne Kippenbergs rührigen Beistand über zehn lange Jahre nie hätten fertiggestellt werden können. Denn der langjährige Leiter des Insel-Verlags hatte soviel Wasser unter dem Kiel, daß er



Josef Weisz, *Alpenblumen*
Holzschnitt, 1960

nicht nur mit dem Insel-Schiff gefährliche Klippen zu umschiffen wußte, auch Weisz führte er in ruhigere Lebensgewässer. Wie der Künstler selbst 1946 über das Werden und Wachsen der Holzschnitte schrieb, ging es ihm in diesem religiös motivierten Werk vor allem darum, etwas ans Licht zu bringen, was nur wenigen Menschen vertraut ist, etwas, das Seltenheit und kurze Blütezeit verborgen hält.¹⁶ Die Alpenblumen standen darüber hinaus symbolhaft für ein überirdisches Glück. Und doch gab

Weisz mit den Holzschnitten nicht nur anderen: Das Schneiden der Holzstöcke brachte ihn selbst gleichermaßen durch den fürchterlichen Krieg. Jeder der 100 Holzstöcke, den er an Kippenberg sandte, kam einer Geburt gleich. Jeder vollendete Holzschnitt ließ sein Herz trotz der schicksalsschweren äußeren Umstände höher schlagen. Brachte ihn doch jedes Wertpaket, das er an den Leipziger Verleger sandte, seinem Ziel einen Schritt näher. Und so spricht Weisz auch von seinen »Blumenkindern« und Kippenberg vom zeitlosen in finsterner Zeit geschaffenen »Friedenswerk«. Zwar litt Weisz unter der zögerlichen Fertigstellung, doch sie hielt ihn auch am Leben, insbesondere nach seiner Einberufung als knapp Fünfzigjähriger im Sommer 1943. Nutzte Kippenberg den neuen Status seines Freundes auch zu manchem Scherz: »Lieber Herr Hilfszollbetriebsassistent! Endlich haben Sie einen Titel, wie Sie ihn sich schon lang wünschten«,¹⁷ so stand Weisz' Leben schon kurz nach seiner Einberufung ob seiner Erkrankung auf Messers Schneide. Auch hier half ihm, daß die Alpenblumen einstweilen unvollendet blieben. »In endlos wachen Nächten gehe ich die einsamen Wege zu meinen Blumen.«¹⁸

Die Holzschnitte geben des Künstlers Bewunderung natürlicher Schönheit wieder und bringen darüber hinaus seine Sehnsucht nach der heilen Gebirgswelt zum Ausdruck. Die tiefere Bedeutung dieser groß angelegten Holzschnittfolge aber liegt im engen Zusammenhang zwischen »Menschen und Blumen« verborgen. Weisz sah in Blumen »Schriftzeichen Gottes«, die es zu setzen galt. Sie sind Zeugnisse zunehmender Verinnerlichung des Lebens im Maschinenzeitalter, Zeugnisse des Werdens und des Vergehens und zugleich Ausdruck der Erfahrbarkeit göttlicher Schöpfung im Alpenraum.

Nach über 15 Jahren Zeichnen nach der Natur, drängte es Weisz in seinem Spätwerk wieder vermehrt zum figürlichen Zeichnen. Er skizzierte Tiere im Münchener Tiergarten, die ihm als Vorlagen für zahlreiche Drucke dienten. In dichter Folge erschienen *Kleines Aquarium* (1950), *Blumen und Tiere* (1951) und *Heiteres Tierbuch* (1952), das im Wettbewerb der »Schönsten Bücher« des Jahres 1952 prämiert wurde.¹⁹ Das nahezu textlose, als Blockbuch gebundene Werk besticht vor allem durch seine schwarzweiß gehaltenen Tierkompositionen. Neben Pinguinen und Enten finden sich auch Raubtiere drolig dargestellt. Bestechen drei putzige Jungbären von der zwischen Beringstraße und Ochotskischem Meer gelegenen Halb-

insel Kamtschatka allein durch meisterhaft geführte Umrißlinien, so lassen sich auf dem benachbarten, einer jungen Leopardenfamilie vorbehaltenen Schnitt zahlreiche Details, insbesondere in den lebendig gestalteten Augenpartien der Jungtiere erkennen. Dem spielerischen Charakter trägt dabei vor allem das im Vordergrund plazierte Tier Rechnung, das rücklings aus dem Bild herauszukullern droht.²⁰ Auch diese Graphiken kommen ohne Beiwerk aus. Aber anders als bei den Pflanzenbildern erobern die Tiere für den Bildhauer Weisz die dritte Dimension zurück, geben Zeugnis von seiner erneut einsetzenden Auseinandersetzung mit Körpern und Proportionen.

Erfüllt von einer Sehnsucht, die Griechenland hieß, führte ihn sein künstlerisches Spätwerk zielstrebig zu seinem letzten Buch *Am Quell Kastalia. Griechenland zeitfern – geistnah* aus dem Jahr 1962, das er auf seiner eigenen Handpresse druckte.²¹ Das frei von Auftragszwängen entstandene Buch ist gleichermaßen ein letztes Beispiel für die hohe Meisterschaft Weisz', Text und Bild in Klarheit zu vereinen. Inspiriert von einer Griechenlandreise, schrieb er den Text selbst und illustrierte ihn mit zahlreichen, zumeist in den Textfluß eingesprengelten Holzschnitten, die von Ornamenten der griechischen Vasenmalerei, Bauornamentik und Keramik beeinflusst wurden. Es zeugt darüber hinaus von der Suche des Künstlers nach seinen künstlerischen Vorfahren. Wie sehr Weisz Bildhauer ist, läßt seine kraftvolle Darstellung eines Hauptwerks des strengen Stils, des sogenannten Poseidon vom Kap Artemion, erahnen.²² Weisz reduziert die überlebensgroße Bronze auf das Haupt, das er in Profilsansicht wiedergibt. Offenbar reizte den Künstler vor allem die lineare Durchmodellierung des Kopfes, insbesondere das fein zisellierte Haar, zur graphischen Wiedergabe. Dem an der Grenze zur Griechischen Klassik entstandenen Werk entspricht auf der rechten Seite ein nahezu klassischer, breitrandiger Blocksatz in der formschönen Bembo.

Mit dieser Arbeit ist Weisz am Endpunkt seines buchkünstlerischen Schaffens angelangt. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang sein Briefwechsel mit der Stelle für Pflichtstücke der Bayerischen Staatsbibliothek, die ihn noch im Erscheinungsjahr, und zwar am 28. Dezember 1962 aufforderte, zwei Pflichtexemplare kostenlos abzuliefern. Auch wenn sich Weisz gegen diese Zwangsabgabe zu wehren versuchte, es blieb ihm nichts anderes übrig, als der gesetzlichen Forderung nachzukommen. So schrieb er resignierend der Pflichtstelle:

»Das Exemplar Nr. 56 geht Ihnen in diesen Tagen per Post zu. Wollen Sie dieses Buchwerk als letztes Ereignis meiner bibliophilen Presse betrachten: Ich habe getan, was in meinen Kräften lag, den traditionellen Buchdruck in einem Glorionschein sterben zu lassen – und ich bin am Ende.«²³

ANMERKUNGEN

Dieser Beitrag geht auf einen am 3. Juli 2008 in der Johannes a Lasco-Bibliothek, Emden, gehaltenen Vortrag zurück.

- ¹ Es ist das Verdienst vor allem der größeren und grundlegenden Werkschau in Wolfenbüttel 1995, Josef Weisz in ein helleres Licht gerückt zu haben; Weltanschauung im Holzschnitt. Josef Weisz 1894–1969. Ausstellung und Katalog von Martin Bircher in Verbindung mit F. Carlo Schmid ... Wiesbaden: Harrassowitz, 1995.
- ² Den schriftlichen Nachlaß verwahrt das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum. Er füllt 20 Regalmeter und ist bislang unverzeichnet.
- ³ Georg Kurt Schauer: Deutsche Buchkunst. 1890 bis 1960. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1963. Bd. 1, S. 247.
- ⁴ Vgl. Gertrud Weisz: Von Josef Weisz ins Holz geschnitten. Ein Werkverzeichnis. München: Schneider, 1975, S. 112–146, hier v.a. S. 73–75.
- ⁵ Vgl. F. Carlo Schmid: Das »Kriegsskizzenbuch«; in: Der Holzschneider Josef Weisz. 1894–1969. Ausstellungskatalog. Mit Beiträgen von Eva-Maria Hanebutt-Benz u.a. Mainz: Gutenberg-Museum, 2002, S. 19–26, u. Dunja Schneider: Von der Apokalypse ...; in: ebenda, S. 27–36.
- ⁶ Es erschienen als dritter und vierter Handpressendruck des Buchgestalters und Typographen Ernst Engel (1879–1967) *Das Woelundlied* 1921 und das *Lied von der Hunnenschlacht* 1922, siehe dazu Weisz 1975 (wie Anm. 4), S. 73, Nr. 407 f.
- ⁷ Hans Leitmeier: Hans Meid als Buchillustrator; in: Gutenberg-Jahrbuch. Wiesbaden: Harrassowitz, 1958, S. 251.
- ⁸ Siehe den lesenswerten Beitrag von Stefan Soltek: Buchkunst zwischen Himmel und Erde; in: Weltanschauung im Holzschnitt (wie Anm. 1), S. 47 bis 70, hier S. 56.
- ⁹ Frederik Adama van Scheltema: Josef Weiss. Essen: Baedeker, 1925, hier S. 22.
- ¹⁰ Stefan Soltek: Buchkunst zwischen Himmel und Erde (wie Anm. 8), S. 47 bis 70, hier S. 60.
- ¹¹ Die Mappe mit den Entwürfen befindet sich in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg. Sig.: 4° Ol 193/8 [2] [S].
- ¹² Weisz 1975 (wie Anm. 4), S. 75, Nr. 433.
- ¹³ Zu den frühen Pflanzenbüchern siehe die fundierte Untersuchung von Eduard Ispording: Kräuter und Blumen. Kommentiertes Bestandsverzeichnis der botanischen Bücher bis 1850 in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2008.
- ¹⁴ Die Holzschnitte dieses Kleinods lebensgeprägter Naturphilosophie zu verbreiten, halfen neben dem noch in Kriegszeiten herausgekommenen Insel-

- Bändchen (1944) vor allem die volkstümlichen Ausgaben der »Blauen Bücher« des Langewiesche-Verlags (1954). Weisz 1975 (wie Anm. 4), S. 74, Nr. 417 u. S. 75, Nr. 430–432. – Aber das eigentliche Werk ist doch die bibliophile Ausgabe *Blumen der Alpen*, die der Insel-Verlag in den Jahren 1960–1963 in nur 200 Exemplaren herausbrachte. Ebenda, S. 75, Nr. 433.
- ¹⁵ Ebenda, S. 112–146.
- ¹⁶ Brief von Josef Weisz an Anton Kippenberg vom 2. Juli 1946; in: Ebenda, S. 136.
- ¹⁷ Unveröffentlichter Brief von Anton Kippenberg an Josef Weisz vom 3. Sept. 1943, Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, Nachlaß Josef Weisz (unverzeichnet).
- ¹⁸ Unveröffentlichter Brief von Josef Weisz an Anton Kippenberg vom 28. Okt. 1943, ebenda.
- ¹⁹ Weisz 1975 (wie Anm. 4), S. 74, Nr. 420, 423 f.
- ²⁰ Josef Weisz: Heiteres Tierbuch in 25 Holzschnitten. München: Weisz, 1952, Taf. 17 f.
- ²¹ Weisz 1975 (wie Anm. 4), S. 75, Nr. 434.
- ²² Josef Weisz: Am Quell Kastalia. Griechenland zeitfern – geistnah. [München: Weisz], 1962, Abb. S. 52.
- ²³ Unveröffentlichter Brief von Josef Weisz an die Bayerische Staatsbibliothek vom 27. Febr. 1963 (wie Anm. 17).