

DÜRERS WIRKUNG AUF DIE  
NIEDERLÄNDISCHE KUNST  
SEINER ZEIT

DÜRERS WIRKUNG AUF DIE  
NIEDERLÄNDISCHE KUNST  
SEINER ZEIT

VON

JULIUS HELD

MIT 26 ABBILDUNGEN AUF 8 TAFELN



HAAG  
MARTINUS NIJHOFF  
1931

ISBN 978-94-011-8354-3  
DOI 10.1007/978-94-011-9038-1

ISBN 978-94-011-9038-1 (eBook)

*Meiner Schwester*

## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
VORWORT	
I. EINLEITUNG . . . . .	1
II. HOLLAND	
<i>a.</i> DIE PASSIONSDARSTELLUNGEN. DER AUFBAU DER ERZÄHLUNG UND DIE RÄUMLICHE KOMPOSITION . . . . .	6
<i>b.</i> DIE LICHTKOMPOSITION UND IHRE GEGENSTÄNDLICHE MOTIVIERUNG . . . . .	30
<i>c.</i> DIE STILIMITATION DÜRERS IM HOLLÄNDISCHEN HOLZSCHNITT (ERSTE PERIODE) . . . . .	37
<i>d.</i> DER SPÄTERE HOLLÄNDISCHE HOLZSCHNITT (BIS 1540)	48
<i>e.</i> DIE STILIMITATION IM KUPFERSTICH UND IKONOGRAPHISCHE EINFLUESSE (KURSORISCH) . . . . .	56
<i>f.</i> ZUSAMMENFASSUNG . . . . .	57
III. FLANDERN	
<i>a.</i> DER FLÄMISCHE SONDERCHARAKTER UND DIE ROLLE DER GRAPHIK, MIT BEISPIELEN VON ENTLEHNUNGEN . . . . .	59
<i>b.</i> BRÜGGE . . . . .	70
<i>c.</i> ANTWERPEN . . . . .	79
<i>d.</i> BRÜSSEL . . . . .	100
<i>e.</i> JAN GOSSART . . . . .	112
<i>f.</i> DIE FLÄMISCHE GRAPHIK . . . . .	126
EXKURSE . . . . .	134
LITERATUR-VERZEICHNIS . . . . .	142
VERZEICHNIS DER KÜNSTLER . . . . .	153
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN . . . . .	155

---

## ABKÜRZUNGEN

- B. = Bartsch, Peintre-Graveur.  
Gr.P. = Grosse Passion.  
KL.H.P. = Kleine Holzschnittpassion.  
K.P. = Kupferstichpassion.  
L. = Lippmann, Dürers Handzeichnungen in Facsimile  
L.-F. = Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass.  
L.-V. = Literatur-Verzeichnis am Ende der Arbeit.  
Nat. = Nijhoff, W., L'art typographique dans les Pays-Bas.  
Ned. Bibl. = Nijhoff-Kronenberg, Nederlandsche Bibliografie van 1500—1540.

Zeitschriften werden mit ihren geläufigsten Abkürzungen angeführt.

Seitenzahlen aus fremden Arbeiten werden mit „S.“ zitiert, aus der vorliegenden mit „pg.“

---

## VORWORT

Es ist eine bekannte Eigentümlichkeit der deutschen Kunst, dass sie in ungleich grösserem Ausmass Anregungen empfing, als sie selbst gab. Umsomehr verdient es unsere Aufmerksamkeit, wenn wir einen Fall beobachten können, wo das Verhältnis zum Ausland anders zu liegen scheint, wo wir Auswirkungen deutschen künstlerischen Schaffens in den Leistungen fremder Länder wiederfinden.

Schon lange ist es zu einer allgemein anerkannten Tatsache geworden, dass die Wirkung, die von Dürer ausging, nicht an den Grenzen des deutschen Kunstgebietes Halt machte, sondern dass sie in dem künstlerischen Schaffen auch ausserdeutscher Nationen, in erster Linie der Italiener <sup>1)</sup>, der Franzosen <sup>2)</sup> und Niederländer ihre Spuren zurückliess, und dass diese Wirkung nicht hinter der von jeher viel mehr beachteten Abhängigkeit Dürers selbst vom Ausland <sup>3)</sup> zurückbleibt.

In der vorliegenden Arbeit ist der Versuch unternommen, eines dieser Gebiete, die Niederlande, herauszugreifen, um den Umfang und die besondere Art der Abhängigkeit niederländischer Künstler von Dürer in zusammenfassender Weise zu untersuchen.

Eine Erschwerung der gestellten Aufgabe lag darin, dass bei vielen Fragen, die grössere entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte betrafen, die Fachliteratur nur ungleichmässig Auskunft zu geben vermochte. Zwar fehlt es nicht an Urteilen über den Stilwandel, sowohl einzelner Künstler als der ganzen Epoche. Aber da die stilistischen Beobachtungen grossenteils ad hoc, zur histo-

---

<sup>1)</sup> Ueber den Einfluss Dürers auf Italien vgl. Oskar Hagen, *Das Dürerische in der italienischen Kunst*, Z.f.b.K., N.F. XXIX, S. 223, Arpad Weixlgärtner, Alberto Duro, *Festschrift für Schlosser 1927*, Theodor Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei*, 1929.

<sup>2)</sup> Einiges über den Einfluss Dürers auf Frankreich bei Erika Tietze—Conrat, *Der französische Kupferstich der Renaissance*, München, 1925.

<sup>3)</sup> Aus der grossen Literatur sei nur hingewiesen auf G. Pauli, *Dürer, Italien und die Antike*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921/22.

rischen Bestimmung des einzelnen Kunstwerkes gemacht werden, fehlt die Konsequenz der Gesichtspunkte und die scharfe Herausarbeitung der jeweiligen Stellung in der Stilbildung der Zeit. Dass man dadurch nur zu sehr allgemeinen Urteilen über die Entwicklung des Zeitstils kam, ist nicht weiter verwunderlich.

Da es sich nicht darum handelte, eine Geschichte der niederländischen Kunst zu schreiben, konnten Untersuchungen in dieser Hinsicht nur soweit angestellt werden, als es unsere spezielle Frage erforderlich machte oder leicht zuließ. Im übrigen kann diese Abhandlung nur einen Beitrag liefern für eine Arbeit, die alle diese entwicklungsgeschichtlichen Fragen im Zusammenhang darzustellen unternimmt.

Was unsere eigentliche Aufgabe anlangt, so konnte auf materielle Vollständigkeit verzichtet werden. Kommen doch gerade dadurch die wesentlichen Gesichtspunkte, die Umgrenzung der Einflussmöglichkeiten, die Klarlegung der Ursachen und die Aufzeigung der verschiedenen Formen der Beziehung besser zur Geltung.

Die Literatur hat unserer speziellen Frage etwa seit der Jahrhundertwende ihre Aufmerksamkeit zugewandt. Schon 1905 konnte Valentiner <sup>1)</sup> schreiben: „Von deutscher Seite her ist der Einfluss Dürers entscheidend. Er geht neben dem der italienischen Kunst her, ja geht ihm manchmal voraus.“ Er wies schon eine Reihe von Entlehnungen nach, die in der Folgezeit durch meist gelegentliche Beobachtungen vieler Fachkenner, vorab Friedländers, Goldschmidts, später Winklers, Waldmanns u.a. stark anwuchs. Beets versuchte 1911 in einer kleinen Aufsatzreihe <sup>2)</sup> eine Zusammenstellung und Analyse von Entlehnungen aus der deutschen Graphik, und was er dabei sagte, das war etwa die Meinung aller, die sich einmal mit dieser Frage beschäftigt hatten: „Het gebruik, dat door nederlandsche Kunstenaars in het begin der 16e eeuw van Dürers gravuren en houtsnedes gemaakt is werd nog lang niet genoeg aangewezen.“

Nur Heidrich war es, der die Bedeutung Dürers tiefer zu fassen suchte <sup>3)</sup>, als eines wichtigen Vermittlers einer neuen Bildanschauung. Es folgten die aus Dissertationen hervorgegangenen

---

<sup>1)</sup> W. R. Valentiner, Die Gewölbemalereien in Naarden, Bull. ned. oudh. Bond, 1905, S. 84.

<sup>2)</sup> N. Beets, Ontleeningen, Bull. ned. oudh. Bond, 1911, S. 8.

<sup>3)</sup> E. Heidrich, Altniederländische Malerei, Jena 1910.



Monographien, von Weisz <sup>1)</sup>, R. Kahn <sup>2)</sup>, Steinbart <sup>3)</sup>, wo mehr oder weniger systematisch das Verhältnis zu Dürer untersucht wurde. Das gründlichste Studium widmete dabei Kahn dem Thema, und der Verfasser ist sich dankbar der Anregungen bewusst, die er ihren Untersuchungen entnahm. Sie ist nach Heidrich die erste gewesen, die sich bei dem allerdings besonders günstig gelagerten Fall des Lucas v. Leyden auch die Frage vorlegte, ob sich auch im Stil eine Beeinflussung zeige.

Später haben besonders Winkler <sup>4)</sup> und Benedikt <sup>5)</sup> auch dieser stilistischen Beziehung ihr Augenmerk zugewandt.

Die ausländische Literatur blieb gemäss einer pragmatischeren Forschungsmethode bis heute dabei, die Entlehnungen zu konstatieren, z.T. sehr gründlich, wie etwa E. Hoffmann <sup>6)</sup>. Dennoch war die Liste der Entlehnungen unschwer zu erweitern.

Eine Zusammenfassung des Problems ist nie unternommen worden.

Die folgende Arbeit, die im Februar 1930 als Freiburger Dissertation vorlag, verdankt ihre Entstehung dem Rat von Dr. L. von Baldass, Wien. Für mannigfaltige Anregungen ist der Verfasser ausser Herrn Dr. von Baldass den Herren Prof. Dr. H. Jantzen, Freiburg, Prof. Dr. H. Kauffmann, Berlin und Dr. K. M. Swoboda, Wien dankbar verpflichtet.

---

<sup>1)</sup> E. Weisz, Jan Gossaert, gen. Mabuse, Parchim i/M. 1913.

<sup>2)</sup> R. Kahn, Die Graphik des Lucas van Leyden, Strassburg 1918.

<sup>3)</sup> K. Steinbart, Die Tafelgemälde des Jacob Cornelisz. v. Oostsanen, Strassburg, 1922.

<sup>4)</sup> F. Winkler, Die Anfänge Jan Gossaerts, Preuss. Jahrb. 1921, S. 5.

<sup>5)</sup> K. Benedict, Jan Swart van Groningen, Z.f.b.K. 1924/25, S. 174 und 240.

<sup>6)</sup> E. Hoffmann, Az Jpárművészeti Múzeum Brüsszeli Kárpitja, Budapest, 1915.

## I. EINLEITUNG

Jede Wirkung eines bestimmten Künstlers oder Kunstkreises auf andere, fremde Künstler ist insofern ein historisches Problem, als sie niemals zufällig entsteht. Sie setzt die „Disposition“ des empfangenden und die Eignung des wirkenden Teiles voraus. Diese Grundtatsache wird der leitende Gedanke der folgenden Untersuchungen sein.

Aus ihr ergibt sich zunächst, dass grundsätzlich alle Formen der Rezeption interessieren. Wie die Verarbeitung des fremden Gutes auch erfolgen mag, in irgend einer Weise kennzeichnet sie stets die Richtung, in der sich das eigene Schaffen bewegt. Jede beobachtete Abhängigkeit *kann* infolgedessen als stilistische Aussage gewertet werden.

Damit sollen keinesfalls die Grenzen für die Bewertung der verschiedenen Einflussmöglichkeiten verwischt werden. Die Arbeit wird zeigen, dass gerade der Unterscheidung zwischen Beziehungen, die die gesamte Stilbildung, und solchen, die nur Teile davon erfassen, zwischen Einflüssen, die bildend in die Entwicklung eingreifen, und solchen, die sie nur begleiten, in unserem Falle eine grosse Bedeutung zukommt.

Was die zeitliche Abgrenzung für unsere Untersuchung betrifft, so ergab sie sich aus der Fragestellung mit natürlicher Notwendigkeit. Die unmittelbare historische Rolle einer überragenden künstlerischen Persönlichkeit galt es für ein bestimmtes, örtlich begrenztes Gebiet aufzuweisen. Dass Kompositionen und andere künstlerische Ideen Dürers noch lange nachher wirksam gewesen sind, ist bekannt <sup>1)</sup>. In den Niederlanden bietet Goltzius das bekannteste Beispiel für ein späteres Anknüpfen an die Gra-

---

<sup>1)</sup> Sehr lehrreich wurde die Wirkung Dürers auf die späteren Jahrhunderte auf einer Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle „Dürer und die Nachwelt“ Sommer 1928 dargeboten.

phik des Deutschen. Aber so sehr diese Erscheinungen wiederum in bestimmten historischen Voraussetzungen verwurzelt sind, so fehlt ihnen doch ein für uns entscheidender Zug: die niederländischen Künstler des frühen 16. Jh. teilen mit Dürer die allgemeinen, der Zeit angehörigen Aufgaben, Dürers Lösungen haben also für sie eine ganz andere Aktualität, als für spätere Generationen. Das Nachlassen der Wirkung Dürers in den 30 er Jahren beweist, dass in dieser Zeit schon Ziele gesteckt waren, für die Dürer nichts mehr bot.

Ueber die örtliche Abgrenzung ist zu sagen, dass es trotz einiger verwandter Randgebiete wie Köln und Nordfrankreich kaum zweifelhaft sein dürfte, was unter „niederländisch“ zu verstehen sei <sup>1)</sup>. Schwieriger schon ist es, die Scheidung zwischen südniederländischer oder flämischer und nordniederländischer oder holländischer Kunst zu begründen. Dass mit den Worten „flämisch“ und „holländisch“ der Teil fürs Ganze genommen wird, ist weniger schlimm, als dass diese Trennung in der behandelten Zeit noch nicht mit politischer Selbständigkeit der Gebiete begründet werden kann. Dennoch sind die Unterschiede in der künstlerischen Ausdrucksweise vorhanden, so sehr vorhanden, dass gerade diese Teilung zur grundlegenden Disposition unserer Arbeit gemacht werden konnte.

Die Unterschiede müssen also im Wesen der Volksart begründet sein. Das ist denn auch die Ansicht aller Forscher, die sich mit Fragen niederländischer Kunst beschäftigt haben. Es erübrigt sich, hier Ergebnisse und Meinungen der Literatur zu wiederholen, zumal aus der Arbeit selbst die verschiedene künstlerische Einstellung genügend hervorgehen wird. Selbstverständlich ist das Bild, das sich nach dieser Richtung ergibt, nicht vollständig. Von der Arbeit werden natürlich nur Künstler erfasst, die überhaupt irgendwie Stellung zu Dürer genommen haben. Das waren nicht alle niederländischen Künstler. Auch kann aus Gründen der Uebersichtlichkeit nicht allen nationalen Schattierungen und Mischungsverhältnissen Rechnung getragen werden. Eine wesentliche Trübung erfährt das Gesamtbild dadurch nicht.

---

<sup>1)</sup> Am besten orientiert M. J. Friedländer, Die Kunstgeographie der Niederlande, in: Von Eyck bis Bruegel, S. 4.

Indem wir uns nun der engeren Aufgabe zuwenden, fragen wir zunächst nach der kunsthistorischen Situation in den Niederlanden zu Beginn des 16. Jh. Dabei treffen wir Verhältnisse an, die nur aus der Perspektive des gesamteuropäischen Entwicklungsprozesses in dieser Zeit verständlich sind. Es ist die Zeit, in der sich der Bildbegriff in einer entscheidenden Weise wandelt.

Ganz allgemein ist es ein bis dahin unbekannter Rationalismus, der die Bildschöpfung beeinflusst. Die Glaubwürdigkeit des Gegenstands wird nun erst durch eine geordnete Klarheit verbürgt, in der das Verhältnis des einzelnen Gliedes zum Ganzen streng und notwendig festgelegt erscheint. Raum und Körperverhältnisse müssen bestimmten bildhaften Ansprüchen genügen. Die additive Bildgestalt wird durch eine subordinierte, als Ganzes wirksame ersetzt. Der Bildorganismus soll eine formal und inhaltlich abgeschlossene Einheit von individueller Lebensfülle sein.

Die Notwendigkeit der bildlichen Erscheinung hat die Gesetzmässigkeiten der dinglichen Erscheinungswelt zur Voraussetzung. Die Oberflächenillusion allein genügt nicht mehr. Jede Bewegung soll ihren Anstoss, jede Last ihre Stütze haben.

Gleichzeitig und in ursächlichem Zusammenhang damit rückt eine Aufgabe in den Vordergrund, die bisher nie so betont war: die Bilderfindung. „Inventio“ als Schlagwort begegnet zwar erst später. Aber der theoretischen Fixierung dieses Begriffs ging seine praktische Bedeutsamkeit längst voraus. Neben der Erschliessung neuer Themenkreise ist man auch bemüht, die traditionellen Bildinhalte mit neuer Anschauung zu durchtränken.

Diesen neuen Aufgaben waren nicht alle Völker gleichmässig gewachsen. Es versteht sich, dass gerade da die wichtigsten Lösungen gefunden wurden, wo die nationalen Eigenschaften diesen Anforderungen des Zeitstils in irgend einer Weise entgegenkamen. Das war in den Niederlanden nicht der Fall.

Das Dilemma der niederländischen Kunst um 1500 ist die Diskrepanz zwischen Zeitstil und Stammescharakter. Wo es gegolten hatte, in mikroskopischer Naturbeobachtung stillebenhaften Reichtum auszubreiten, da waren die Niederländer Lehrmeister Europas geworden. Wo aber eine zentralisiert aufgebaute, dramatisch bewegte, originell erfundene Bildeinheit gefordert war, mussten sie sich fremder Führung anvertrauen. (Am besten und

erfolgreichsten fanden sie sich mit Bildgattungen und Themen ab, in denen ihre Neigung zu genrehafter Realistik und zur Landschaftsdarstellung zum Durchbruch kommen konnte).

Es wäre also falsch, wenn man glaubte, die offensichtliche Stagnation um 1500 mit einem „Versiegen der schöpferischen Kräfte“ erklären zu können. Dieses Versiegen ist selbst Folge, nicht Ursache.

In erster Linie war Italien berufen, die Führerrolle zu übernehmen. Was sich in den Niederlanden unter dem Zwang einer neuartigen Weltanschauung nur gegen die Tradition entwickeln konnte, das war gerade die besondere Note des italienischen Sondercharakters <sup>1)</sup>.

Wenn daneben Dürer eine anscheinend grosse Wirkung ausübte, so müssen wir uns fragen, was gerade bei ihm für die neuen künstlerischen Aufgaben zu finden war.

Dürers stärkste, ursprünglichste Begabung ist seine künstlerische Phantasie. Mit ihrer Hilfe gibt er den alten religiösen Themen Formulierungen, die ebenso persönlich wie überzeugend sind. Die Erfindung, sicher die schwächste Seite der niederländischen Schaffenspotenz, quillt bei ihm unerschöpflich.

Aber er weiss sie auch zu bändigen. Gerade er bringt als erster bildhafte Klarheit im oben gekennzeichneten Sinne nach dem Norden. Psychologische Differenzierung, Raumillusion, genrehafte oder pathetische Bewegung, Ausstattung — das sind für den reifen Dürer nicht besondere Gegenstände des künstlerischen Interesses, sondern sie dienen alle einer ganz persönlichen Verlebendigung und bildhaft wirksamen Darstellung des gewählten Inhalts.

Sowohl nach der Seite der Inventio wie der Komposition war genug bei Dürer zu finden. Dass es aber wirklich in alle Welt drang, dazu trug viel die Technik bei, in der es sich anbot. Mit verschwindenden Ausnahmen war es die Graphik Dürers, die Wirkung ausübte. So ist es denn auch nicht verwunderlich, wenn wir neben dem Einfluss seiner Kunst als einer Repräsentantin

---

<sup>1)</sup> Vgl. Charlotte Aschenheim, Der italienische Einfluss auf die vlämische Malerei der Frührenaissance, Strassburg, 1910. Das Problem des italienischen Einflusses greift allerdings viel weiter, als diese verdienstliche Arbeit andeuten konnte. Die Untersuchung des italienischen Einflusses bleibt auch nach ihr noch eine der wichtigsten Aufgaben.

seicentistischen Stilwollens auch Wirkungen ihrer graphischen Eigenart finden werden.

Damit ist die Aufgabe der Untersuchung gegeben. Aus der allgemeinen Situation des frühen 16. Jh. erklärt sich die „Eignung“ Dürers. Es gilt nun, die Wirkung seiner Kunst im Einzelnen zu verfolgen, wobei wir mit *Holland* beginnen.

---

## II. HOLLAND

Nach seinen eigenen Worten <sup>1)</sup> hält Dürer die Darstellung der Leiden Christi für die vornehmste Aufgabe der Kunst. Er selbst kehrte denn auch immer wieder zu diesem Thema zurück. In seiner ersten Fassung (1498) überwog noch die erzählende Phantasie die formale Bändigung. Die Verlebendigung der Vorgänge, der er einerseits durch möglichst anschauliche Schilderung der attributiven Momente und durch reiche, psychologisch abgestufte Figurenensembles zu dienen hoffte, hemmte er auf der anderen Seite gerade durch die koordinierende Vielheit der Einzelzüge.

Vom Standpunkt der Renaissanceforderung aus bilden die kleinen Passionsserien, die kl. H. P. und die K. P., die ungleich vollkommeneren Lösungen. Hier ist die individuelle Gestaltung der Themen in Einklang gebracht mit absoluter Anschaulichkeit, mit jener innerbildlichen Geschlossenheit des Vorgangs, die den neuen Anforderungen an überzeugende Darstellung entsprach.

Es genügt, um an zwei Extremen diese Begriffe zu illustrieren, Dürers Beweinung B. 43, kl. H. P. mit der Geertgens in Wien zu vergleichen. Dass Geertgen die innere Einheit durch das Herausblicken einer Figur aufgab, zeigt schon, dass jenem anscheinend so strengen kompositorischen Schema, dem die Hauptfiguren eingeordnet sind, keine ebensolche Strenge der innerbildlichen Konzentration entspricht. Tatsächlich sind alle Figuren in ihrem Gefühlsgehalt und ihrem Verhalten völlig isoliert. Der einzigen Geste des Johannes antwortet nichts. Auch der Leichnam ist in einer Sonderexistenz gegeben. Jede aktionale Verbindung zwischen ihm und den Trauernden ist aufgehoben. Räumlich völlig isoliert enthält das Bild noch eine weitere sehr bewegte Scene, die mit der Haupterzählung als einer formalen Einheit nichts zu tun hat und nur durch die novellistische Beziehung mit ihr verbunden ist.

---

<sup>1)</sup> L.-F. S. 295 und 297: „Dann durch Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi und würd gebraucht im Dienst der Kirchen.“ „Dann die Kunst des Molens würd gebraucht im Dienst der Kirchen und dadurch angezeigt das Leiden Christi.“

Dürer gibt den Vorgang zeitlich auf einen transitorischen Moment fixiert. Ferner wandelt er die Klagemotive nicht derart ab, dass er für jede Figur nur ein *anderes* Motiv wählt, sondern er stellt diese Unterschiede durch *Steigerung* in den Dienst einer erhöhten inhaltlichen Illusion. Alle Richtungsaccente verlaufen im Bilde. Von rechts und von links, von vorn und von hinten gehen die Bewegungsströme aus und drängen aufeinander zu. Ueberall, wo sie aufeinandertreffen, entsteht eine gewisse Zuspitzung der Erzählung, zwischen Joseph von Arimathia (?) und Veronika, zwischen Christus und Maria, zwischen Christus und Magdalena. Ferner: Die ganze Scene wird eng gefasst, es gibt keinen Raum ausser dem absolut notwendigen, dieser aber wird durchaus scharf und eingehend seiner Natur nach erläutert. (Stufen, Bäume etc.).

Innerhalb aller dieser im Dienste der Konzentration und Bildwirksamkeit stehenden Anordnungen muss besonders stark auf die Kraft origineller Motiverfindung hingewiesen werden. Die sich küssend über die Wundmale der Füße beugende Magdalena, die Haltung Christi selbst in der furchtbar eindringlichen Hilflosigkeit der hangenden Arme und der angezogenen Beine sind Beispiele dafür, in welchem Grade Dürer Ausdruck in Bewegung und Form umzusetzen verstand. Und trotz aller Ueberordnung der inhaltlich wesentlichsten Angaben fehlt auch nicht das Detail, weder Details der Trachten, der Typen noch solche der Handlung, soweit sie erforderlich sind, vom Nagel im Stamm bis zum Hammer im Korb. So ist das Bild reich und doch klar, originell und doch gehaltlich treu, bildhaft und doch lebendig.

Sehen wir also in Holland im 3. Viertel des 15. Jh. noch völlig die Herrschaft eines auf Zuständlichkeit gerichteten, isolierenden Figurenstils, so finden wir im 16. Jh. eine entschiedene Vorliebe für Themen, die starke dramatische Figurenbewegung mit sich bringen, insbesondere ein Anwachsen der Passionsdarstellungen.<sup>1)</sup>

Bei Verfolgung der holländischen Entwicklung vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jh. können wir leicht ein allmähliches Anwachsen der Bewegung im Bilde beobachten. Schon der Meister

---

<sup>1)</sup> Allerdings besonders in der Graphik. Es ist nicht unwesentlich, dass wichtige stilgeschichtliche Schlachten in dieser Zeit in Holland auf dem Gebiete der Schwarz-Weisskunst geschlagen wurden. Abgesehen davon, dass das Format anscheinend umso kühner machte, je kleiner es war, (was im flämischen Gebiet durchaus anders ist), war wohl auch hier schon jener eigentümliche Farbensinn des Unbunten wirksam, der stets für holländische Kunst charakteristisch war. Es ist einer jener historischen Glücksfälle, deren wir zur Sinngebung der Geschichte bedürfen, dass in diesem Augenblick die holländischen Künstler mit Dürers Graphik in Berührung kamen.



der *Virgo inter virgines* übertrifft Geertgen beträchtlich in dieser Hinsicht, und Künstler von der Jahrhundertwende, wie der Meister von Delft und der Meister des Luciamartyriums, schliesslich die Kunst Engelbrechtsens und Boschs nehmen teil an einem Prozess stetiger Steigerung des Gebärdenspiels der Figuren und des Linienspiels von Falten und anderen dekorativen Elementen.

Als charakteristischer Unterschied zwischen dem deutschen und dem niederländischen Holzschnitt im 15. Jh. ist festgestellt worden <sup>1)</sup>, dass dort mehr das aktiv Dramatische, den Raum nach jeder Richtung Ergreifende, hier das Zuständliche, auf ruhige Achsengerechtigkeit und Tonwirkung gerichtete Streben überwiegt. Wenn Dürer also die Bewegung in Raum und dramatische Konzentration gab, so folgte er darin einer deutschen Tradition, wobei das Wesentliche seiner Leistung nach dieser Richtung in der Klärung und rationalen Verfestigung des Bildgerüsts beruht.

Der Weg, den die niederländische Graphik zurückzulegen hatte, wenn sie gleichfalls eine solche Stilform sich zu eigen zu machen strebte, war also ungleich länger, die Spannung zwischen Ausgangspunkt und Ziel viel grösser —: sie war aus eigener Kraft allein nicht zu überbrücken.

Bevor die graphische Produktion Dürers in den Gesichtskreis der niederländischen Stecher und Holzschneider eintrat, hatten die führenden Meister, der Meister des „Chevalier délibéré“ <sup>2)</sup>, des „Ludolphus“ <sup>3)</sup>, der Lübecker Bibel <sup>4)</sup>, Stecher wie F. v. Bocholt und der Meister von Zwolle das Problem von der Seite der nationalen Eigenart her, nämlich über das luminaristische Prinzip zu lösen versucht. Sie verfeinerten die Tonfolgen noch mehr, sie banden Figur und Raum durch die raffinierteste Abgestimmtheit der Licht- und Schattenverhältnisse (es wird beliebt, Figuren in hellem Raum, d. h. bei tiefem Horizont zu geben) <sup>5)</sup>. Aber sie

<sup>1)</sup> Vgl. E. Kloss, Die Entwicklung des deutschen und niederländischen Holzschnittstiles im 15. Jhr., Dissertation, München 1923.

<sup>2)</sup> Chevalier délibéré, Gouda, um 1488.

<sup>3)</sup> Ludolphus de Saxonia, 1487, Antwerpen, 1488, Delft.

Vgl. Kahn, a. a. O. S. 42 und Anm. 50—54.

<sup>4)</sup> Die Lübecker Bibel, bei Stephan Arndes 1494. Die niederländische Abkunft des Meisters kann u. E. nicht angefochten werden.

<sup>5)</sup> Meister der Lydwina, Vita Lidwine de Schiedam, Schiedam 1498.

beschränkten sich auf wenige Figuren, gaben ein Geschehen im Zustande des Seins, nicht im Werden, erzählten koordinierend, nicht subordinierend.

Was die Ikonographie der Passionszyklen betrifft, so gibt es in den Niederlanden und Deutschland im 15. Jh. zwei verschiedene Reihen. In den Niederlanden ist die Folge des *Speculum humanae salvationis*<sup>1)</sup> das Muster, eine wohl in Utrecht erschienene Ausgabe jenes typologischen Werkes; in Deutschland Schongauers Folge im Kupferstich und eine — sehr stilgemischte — bei Zainer in Ulm<sup>2)</sup> und im Heilsspiegel bei Drach in Speyer für den Holzschnitt (das Thema ist in Deutschland übrigens viel häufiger behandelt worden). In den Niederlanden fehlt der Oelberg, Hannas, Kaiphas, Pilatus, Ecce homo, Handwaschung Pilati. Bei den Deutschen sind Oelberg und Ecce homo, sowie mindestens zwei Vorführungsszenen stets dabei (es mag das mit verschiedenen Fassungen der Passionsspiele zusammenhängen). Jedenfalls hatten die Niederlande durchaus eine eigene Tradition des Vorwurfs. Im 16. Jh. finden wir ein Abweichen von dieser Tradition. Etwa gleichzeitig<sup>3)</sup> mit Engelbrechtsens Leydener Kreuzigungsaltar, auf dessen Aussenflügeln zwei ikonographisch seltene Szenen erscheinen<sup>4)</sup>, entstanden schon die ersten graphischen Zyklen des Lucas v. Leyden und des Jacob Cornelisz, die einen deutlichen Schritt zur deutschen Passionsikonographie machen: Bei beiden erscheinen Oelberg und Ecce homo, bei Lucas auch Hannas, bei Jacob Cornelisz die Beweinung, die früher gleichfalls fehlte.

Liegt dieser ikonographischen Beziehung eine genauere Kenntnis zugrunde?

Wir beginnen mit dem Abendmahl des Jacob Cornelisz, B. 1.<sup>5)</sup> (Abb. I, 1). Es gibt nicht viel ältere niederländische Darstellungen des gleichen Themas. Mit den bedeutendsten, von Dirck und Aelbert Bouts (Löwen und Brüssel) hat Jacob nichts zu tun. Dort waren Christus und die Jünger in einem weiten, geräumigen Saal um einen viereckigen Tisch versammelt, in feierlicher Stille während

<sup>1)</sup> Vgl. E. Kloss, *Speculum humanae salvationis*. Ein niederl. Blockbuch. Piper, München 1925.

<sup>2)</sup> „Gaistliche usslegong des lebens Jhesu Cristi“.

<sup>3)</sup> Entgegen der Anmerkung von Baldass im Katalog der Wiener Gemäldegalerie 1928 S. 73 möchte ich an der bisherigen Datierung festhalten (vgl. Dülberg, Winkler und Wescher L.-V. Nr. 72, 259, 271).

<sup>4)</sup> Die Entkleidung und die Verspottung während der Kreuzzurichtung.

<sup>5)</sup> Vgl. Anm. 1 auf pg. 11.

der Einsetzung des Sakraments. Johannes sitzt zu Seiten Christi; die Schüssel auf dem Tisch ist leer. Das Abendmahl im „Speculum“ hatte den runden Tisch, aber auch dort war der Moment der Einsetzung des Abendmahls gewählt, und die Figuren sind in strenger Isolierung und gleichmässiger, lückenloser Ordnung gegeben.

Einen völlig anderen Typus stellt Dürers Abendmahl der kl. H. P. (B. 24) dar. In engem Raum, dass es schwer fällt, alle 13 Figuren zu zeigen, sind die Teilnehmer um einen runden Tisch angeordnet. Johannes erscheint — ein altes Motiv der deutschen Kunst — auf dem Schoss des Herrn. Der Moment der Verratsankündigung ist gewählt <sup>1)</sup>. Mannigfach spiegelt sich die Erregung in den versammelten Aposteln.

Jacob Cornelisz bleibt zwar anscheinend traditionsgemäss bei der Segnung von Wein und Brot. Da aber (cf. Matthäus 26, 26 und Markus 14, 22) dieser Augenblick nach der Verratsankündigung kommt, so zeigt auch Jacob unter den Jüngern verschiedene Gefühlsmomente: Andacht bei der heiligen Handlung und Schmerz und Erregung über die vorangegangene Ankündigung. Ganz deutlich wird aber der Anschluss an Dürer, wenn man die anderen ikonographischen Details betrachtet. Auch hier erscheint Johannes auf dem Schosse Christi, wir finden das Lamm auf der Schüssel, den Krug im Vordergrund, sogar das Salzfass auf dem Tisch. Die Figuren sitzen auf ähnlichen Bänken, die Zuwendung der Paare links und die Lücke vorn, die auf dem Speculum-Holzschnitte fehlte, die enge Fassung des Raumes, der Baldachin, alles spricht für die Abhängigkeit.

Ungefähr 10 Jahre später gestaltete Jacob Cornelisz in der „Stummen Passion“ <sup>2)</sup> das Thema noch einmal (Abb. I, 2). Ueberraschend an dieser Fassung ist, dass sie der kl. H. P. in der Durchführung des Vorwurfs näher steht, als die runde Passion, obwohl diese

<sup>1)</sup> Die Wahl des dramatischen Augenblicks ist italienisch. Vgl. Castagno, Ghirlandajo, Leonardo.

<sup>2)</sup> Passio domini nostri, Doen Pietersz, Amsterdam, ca. 1523 + (Nijhoff-Kronenberg, Nederlandsche Bibliographie van 1500 tot 1540, Haag 1919, Nr. 1681).

64 Blatt der 80 umfassenden Serie erschienen am 2. IV. 1523 in Alardus, Passio domini nostri, Amsterdam (Ned. Bibl. Nr. 56).

Vgl. dafür E. W. Moes, De Amsterdamsche boekdruckers en uitgevers in de ses-tiende eeuw, Haag; I. S. 43 ff. und Ders. in Oud Holland, XIX. S. 129 ff.

Die Folge ist schon früher entstanden. Mehrere Blätter, so Christus vor Pilatus, Abführung von Pilatus und die Vertreibung der Händler sind 1521 datiert. (Vgl. Kahn, a. a. O. S. 100).

im einzelnen weit mehr Uebereinstimmungen aufweist. Was aber jetzt erst vorhanden ist, das ist der absolute Primat *einer* Bild-idee. Keine Figur isoliert sich mehr, wie jene zweite rechts von Christus, und ihr Gefühlsinhalt ist nicht mehr gespalten, sondern durchaus einheitlich. Alles ist straffer. Der Raum ist auf die einfachste Formel gebracht. Die Figuren sind eng gedrängt. Wie reisst es nun die Vordersten zu dem Zentrum! Die Beschränkung dient dem Gehalt. Und trotz der Beschränkung nahm Jacob von Dürer ein sehr bedeutsames Motiv neu auf: Die geistige Isolierung des Judas durch Wegwenden seines Nebenmannes.

Von hier zu Bouts zurückblickend erkennen wir, wie mit Dürers Hilfe, aber erst in der zweiten Phase der eigenen Entwicklung, also nicht nur entlehnt, sondern „erarbeitet“, dem Thema durch neue, dramatisch bewegte Auffassung und durch starke kompositorische Konzentration (über deren Mittel noch zu sprechen sein wird), Schlagkraft und Geschlossenheit der Wirkung gesichert wird.

Wenden wir uns aber wieder der früheren Passionsfolge zu <sup>1)</sup>. Dass in ihr das Darstellungsgesetz einer unmittelbaren Bildwirksamkeit noch nicht so streng durchgeführt ist, zeigen auch die andern Blätter. Beziehungen zu Dürer sind mehrfach zu beobachten. Auf der Geißelung ist die architektonische Grundidee B. 33 kl. H. P. entnommen. Die Entlehnung erscheint im Gegensatz und wurde wohl deshalb noch nicht beachtet. Bis zu der typischen Form des Buckelstreifens im Kapitell folgte der Amsterdamer dem Deutschen, auch das Kapitell selbst kommt verwandt auf B. 95 vor. Jacob brachte im gleichen Bild noch eine andere Scene unter. Aber ein einziges Raumgerüst umspannt beide Vorgänge, sodass von *einer* Seite her die geforderte Bildeinheit erreicht wird <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Die Datierungen der runden Passion sind auf verschiedenen Blättern verschieden. 1511 auf Flucht nach Aegypten, Ex. Berlin, Brüssel und Amsterdam, auf Dornenkrönung, Ex. London.

1512 auf Abführung Ex. London.

1513 auf Verspottung Ex. London.

1514 auf Ecce homo, Kreuztragung, Beweinung, Auferstehung, Ex. London, Kreuzigung Ex. Berlin.

Die Datierungen scheinen von besonderen Stöcken hineingedruckt. Sie fehlen meist. So erscheint die Folge z.B. undatiert in einem 1517 datierten Rahmen (Amsterdam).

<sup>2)</sup> Der Vorgang selbst ist ganz anders wiedergegeben. Jacob sucht die Motive zu häufen, verständnislos dem Spannungsgrad gegenüber, der bei Dürer gerade durch die Zurückhaltung im Motorischen erreicht war. Der Amsterdamer bezieht sogar Christus in die allgemeine Steigerung der Bewegung ein, in gewaltsam unnatürlicher Knickung und Drehung.

Bei der Gefangennahme war Dürer für einzelne Momente der erzählerischen Durchführung vorbildlich. Der Mann, der Christus einen Strick über den Kopf zu werfen trachtet, ist eine bei Dürer — einer deutschen Tradition gemäss — immer wiederkehrende Figur; aus B. 7 gr. P. stammt der eine, der die Hände bindet, aus B. 27 kl. H. P. kam die Laterne und Anregungen für die Komposition, wie die zwei Figuren rechts von Christus und der rückwärtige Baumstamm. Die Bewegung des Malchus ist im Gegensinn aus der gr. P. (B. 7) geholt, wofür die Art seiner Verbindung mit Petrus, das Aufstützen des Armes, der die Laterne hält, das Zurückbeugen des Kopfes, die Rückansicht sowie die Beleuchtung verglichen werden mögen. Der Tendenz nach überstarker Bewegung entsprechend sind auch hier die Bewegungsmotive in übertriebener Weise verkrampft.

Bei der Verspottung geht der Knecht, der Christi mit einer Augenbinde umwundenes Haupt an Bart und Haaren packt, gleichfalls evident auf den entsprechenden aus B. 30 kl. H. P. zurück, wo zudem gleichfalls durch einen Bogen in einen zweiten Raum gesehen wird. Und die kleine Hintergrundscene auf Jacobs Verspottung enthält — sogar die Säule fehlt nicht — den Kaiphas aus B. 29 kl. H. P. Das *Ecce homo*, das kompositionelle Gedanken aus B. 9 gr. P. weiterbildet <sup>1)</sup>, beweist, dass doch auch hier schon, bis zu einem Grade sogar über Dürer hinausgehend, auf eine möglichst sinnfällige, subordinierende Bildform hingearbeitet wird. Indem die Figuren, freilich nicht sehr konsequent, einem inhaltlich betonten Tiefenzug eingeordnet wurden, erreichte Jacob Cornelisz eine wesentlich grössere Schaubarkeit des Ganzen, als sie Dürer hatte.

In der ganzen Serie ist *ein* Blatt, die Abführung nach der Gefangennahme, die kein ikonographisches Vorbild bei Dürer hatte <sup>2)</sup>. Es ist darum besonders interessant zu sehen, wie Jacob Cornelisz das Thema anfasste. Er gibt die Scene in hinreisender Bewegung, die nichts von jenem Ausgleich der Dynamik

---

<sup>1)</sup> Die Schrägföhrung des Gebäudes, seine Ueberschneidung durch den Rahmen, der Landschaftsausschnitt rechts, das Treppenmotiv. Vielleicht gehen auch die Figuren des schreitenden Pharisäers und seines en Face gesehenen Nebenmannes auf die entsprechenden bei Dürer zurück.

<sup>2)</sup> Sonst kenne ich das Motiv nur auf einer Grisaille von (oder nach?) Hieronymus Bosch in Brüssel, wo auch das Treten auf den stürzenden Christus erscheint. Später hat es Jacob Cornelisz selbst noch einmal in der stummen Passion gestaltet.

hat, wie sie die Holzschnitte zeigen, denen eine, wenn auch noch so entfernte Beziehung zu Dürer zugrunde liegt. Die Tendenz zur Bewegung also ist bodenständig und äussert sich gerade da am ungehemmtesten, wo keine Bändigung durch den Deutschen eintreten konnte.

Dabei ist das novellistische Substrat der Bewegung z. T. an fremde Vorbilder gebunden. So dürfte der Mann, der mit dem Seil zuschlägt, aus Schongauers Kreuztragung stammen. Das Motiv scheint Jacob gefallen zu haben. Er bringt es auf der Kreuztragung wieder. Dort ist nach dem Vorbild von Dürers B. 9 die Haltung Christi (Aufstützen der linken Hand auf einem Stein, die rechte fasst das Kreuz, das linke Knie ist vorgeschoben) gebildet und die Gruppe der Begleiter keilförmig darüber gebaut (der zustossende, bärtige Kriegsknecht!). Sie umfasst nun auch die beiden Reiter. Im Vordergrund aber, wo bei Dürer die stimmungsbetonende Veronika eingeführt war, erscheint wiederum der seil-schwingende Krieger. Oostsanen verliert dadurch die Geschlossenheit des Figurengefüges, ohne räumliche Werte zu gewinnen. An der Gestalt Christi wird in voller Schärfe die Längung der Proportionen und die widernatürliche Verdrehung des Körpers in seinen Gelenken bemerkt, die für die ganze Folge kennzeichnend ist.

Was beim Abendmahl schon ausführlicher gezeigt wurde, das gilt für die ganze stumme Passion: Beruhigung und Reduktionen sind eingetreten; die Figuren, unersetzter als früher, sind gehaltener und verständnisvoller gegenüber dem Organismus bewegt. Dabei ist ein stärkeres Hervorheben des spezifischen Inhalts durch bildhafte Evidenz und handlungsmässige Geschlossenheit zu bemerken. Die 80 Blätter, darunter 9 von der Hand des Lucas v. Leyden und 3 von einem Schüler desselben<sup>1)</sup>, erstrecken sich nach dem üblichen Programm, (das auch Dürers kl. H. P. rudimentär repräsentiert), auch auf die Erzählung der Vorgeschichte bis hinauf zum ersten Menschenpaar. Jacob Cornelisz löst, obwohl er bei der grossen Anzahl der Blätter nicht selten selbständig erfinden musste, die Aufgabe weit stärker als in der runden Passion

<sup>1)</sup> Dieser Künstler schnitt u.a. auch den Holzschnitt eines Auszugs („Die Nachzügler“), den Beets (Lucas de Leyde, Bruxelles, 1913, S. 66) dem Lucas zuschrieb und abbildete, sowie „Das Schiff des schlechten Regiments“, Gotha, Kopie? in München. Vgl. Dülberg, Lucas v. L., Leipzig S. 6 und Kahn, a. a. O. S. 99 und 102, die mit Recht die Andersartigkeit betont.

im Sinne der neuen Anforderungen an Eindringlichkeit und innerbildliche Dramatisierung.

Dürers kl. H. P. war nicht zum mindesten deshalb der glänzende Exponent eines hierauf gerichteten Kunstwollens geworden, weil sie die bildlichen Vorgänge in ein neues Verhältnis zum Rahmen setzte. Mag auch die Wahl des Formats durch äussere Umstände bewirkt sein, (eine Annahme, die unbegründet und nicht gerade wahrscheinlich ist): sicher entsprach sie völlig der Absicht auf Schlagkraft der Erzählung.

Wir sahen in der runden Passion des Jacob Cornelisz hauptsächlich die Wirkung einzelner Motive, wobei unschwer zu erkennen war, dass der Künstler die beiden Holzschnittpassionen Dürers nicht unterschied, in seinem Schaffensprozess durch ihre verschiedenartige Stilerscheinung noch wenig berührt war. Bei der stummen Passion ist das anders. Nicht nur das Format ist nun der kl. H. P. verwandt, auch die prägnante Erzählungsweise dieser Folge ist eingezogen.

Es muss eingeschaltet werden (was bei der grossen Anzahl der Blätter nicht Wunder nimmt), dass sie in einem grösseren Zeitraum entstanden sind. Das drückt sich auch in ihrer stilistischen Erscheinung aus: Gegenüber den breit und wuchtig komponierten Blättern der Passion, die ihren Raum mit grossen Figuren anfüllen, sind besonders einige Darstellungen aus der Wanderzeit Christi abzuheben, deren Tonskala dünner, deren Bildfüllung weniger energisch, deren Figurenmasstab kleiner und schlanker ist. Es ist sicher nicht so, dass Jacob gerade da, wo Dürer vorbildlich werden konnte, auch den ganzen Stil änderte, denn Blätter wie der Oelberg und auch das Abendmahl haben noch gewisse Beziehungen zu jenen wie ich glaube älteren und vor 1521 liegenden Teilen. Zweifellos sind aber die dann später entstandenen Darstellungen Dürers kl. H. P. verwandter.

Zu diesen gehört Christus vor Kaiphas. Wir hatten die Scene schon im Hintergrund der runden Passion gefunden, wo Jacob die Figur des Hohepriesters aus B. 29 der kl. H. P. in ziemlich verwandter Haltung übernommen hatte. Auch in dieser späteren Fassung blieb für ihn Dürers Holzschnitt vorbildlich. Zur Genüge wird dies durch den auf Christus einschlagenden Knecht mit seiner unverkennbar rohen Gebärde und durch den Baldachin über Kaiphas bewiesen. Mehr aber als die Feststellung, ob eine Figur hier oder da treuer übernommen ist, kommt es darauf

an, zu sehen, in welcher Fassung der Erzählungsvorgang verwandter wiedergegeben ist. Das ist zweifellos bei der stummen Passion der Fall. Konstatieren wir die Erscheinung als solche: Christus wird von zwei Kriegsknechten zum Sitz des Kaiphas geführt, aus dem Freien in einen gedeckten Raum. Hinter ihm kommt viel Volk, man sieht Teile von Köpfen und darüber ein Gewirr von Lanzen und Hellebarden. Der Vorgang ist im Werden, die Knechte sind noch im Schreiten, die ganze Gruppe wird stark vom Rand überschritten. Es ist ein Moment aus einer fließenden Handlung.

Die Verbindung der Christusgruppe mit Kaiphas wird von dessen Seite durch den Blick, auf der anderen durch die mehr körperliche Art der anklagend „sprechenden“ Geste des vordersten Kriegsknechtes hergestellt, wozu rein formal noch eine sehr wirkungsvolle Parallelführung des zuschlagenden Unterarmes zum Kontur des Kaiphas tritt. Alle diese Angaben stimmen sowohl für die kl. H. P. wie für die stumme P. Anders aber war die frühere Hintergrundscene. Von einer Entwicklung der Handlung im Raum ist keine Rede. Wir sehen die Konfrontation zweier Gruppen, die örtlich eindeutig festgelegt sind. Christus ist von deutlich zu zählenden Schergen (es sind vier) umgeben. Ueberall das deutlich Abgrenzbare, das Definite des Vorgangs, während in den beiden anderen das Werdende und Indefinite den Eindruck bestimmt. Dies gilt auch für die Hauptscenen der früheren Passionsfolge. So vermeiden sie möglichst eine Ueberschneidung des Vorgangs durch den Rahmen, selbst bei der Kreuztragung, wo ein Baum da einspringt, wo die Bewegung sich hinter dem Bildrahmen zu verlieren drohte. Bei der stummen Passion dagegen ist in einer grossen Anzahl von Fällen die Bewegung so überschritten, dass der *ausschnitthafte* Charakter des Bildes gewahrt bleibt. Bei der Abführung nach der Gefangennahme, wo Oostanen früher schon, wenn auch in anderer Weise über Dürer hinausging, übertrieb er auch hier dieses Prinzip. Wir sehen einen gedrängten Menschenhaufen, der nach rechts zum Bildrand strebt während er sich nach links lockert, auflöst und sogar am Rand ein Stück Raum leer lässt. So weit ist Dürer nie gegangen. Aber mit dem Blatt B. 36, wo gleichfalls die Gruppe Christi mit dem nächsten Schritt die Scene verlassen haben wird, war diese Möglichkeit gegeben.



Die Dürersche Bilddynamik verlangte jedoch im allgemeinen einen Ausgleich der Kräfte, die Bewegung eine Gegenbewegung. Nur selten kommt Jacob zu einer so sicheren Vollendung wie Dürer, viele Blätter verraten eine gewisse Flüchtigkeit der Konzeption.

Sehen wir von den Darstellungen, in denen er sich sehr eng an die Dürersche Fassung anlehnte, etwa dem Einzug in Jerusalem, ab, so finden wir als eine der besten Leistungen das Ecce homo (Abb. I, 3). Wie einerseits dem vorgeneigten „Herab“ Christi das zurückgeneigte „Empor“ des Protagonisten rechts antwortet, wie in der Figur Pilati durch Gegenbewegung von Kopf und Körper die Vermittlung hergestellt wird, wie dabei die Gruppen räumlich gesondert und doch wieder (die Rolle der Stäbe!) verbunden werden, und wie dieses Spiel in einer Rahmengerechtigkeit entwickelt ist, dass eine gewichtige und doch klare Bildfüllung entsteht, alles das lässt die Schulung an Dürer erkennen, was umso wichtiger ist, als gerade bei diesem Blatt ein direktes Dürervorbild nicht angenommen zu werden braucht <sup>1)</sup>.

Es ist ratsam, ein Kunstmittel für diese Art der Verlebendigung der Szenen etwas näher in's Auge zu fassen. Die Dramatik des Dürerschen Bildaufbaues, wie ihn am reinsten die kl. H. P. vertritt, hat zum Grundprinzip, die Gegensätze zwischen Spieler und Gegenspieler in deutlichen Erscheinungen der Komposition zum Ausdruck zu bringen. Dazu dient in erster Linie die Gruppenbildung. In der Art, wie die Gruppen in Beziehung gesetzt werden, unterscheidet sich der reife Stil (kl. H. P. und K. P.) von allem Früheren <sup>2)</sup> dadurch, dass das Raumgerüst sich in einer rationalen Weise der erforderlichen kompositionellen Gliederung anpasst. Dabei werden nun nicht nur die Gruppen unter sich schon in reichen Achsenverschiebungen konzipiert, sondern auch die Dimension der Höhe wird in neuartig differenzierter Weise dem Bildaufbau dienstbar gemacht. Dürer überwindet <sup>3)</sup> jene alte Raumdarstellung, in der Höhenunterschiede identisch mit Tiefenunterschieden waren, (gewissermassen auf Grund einer Projek-

<sup>1)</sup> Dass gewisse Beziehungen zum Ecce homo der K. P. bestehen, wird ein anderer Zusammenhang lehren; ein direkter Anschluss braucht nicht angenommen zu werden.

<sup>2)</sup> Die Vorstufen liegen bekanntlich im Marienleben.

<sup>3)</sup> Sicher mit Hilfe Mantegnas, der auch schon Pacher zu ähnlichen Ergebnissen geführt hatte.

tion des Naturraumes auf eine im spitzen Winkel vorgehaltene Bildfläche). Nun ist die Höhe eine eigene, ebenso variationsfähige Dimension wie die anderen. Zu diesem Zweck wird Dürers Bühne konstruktiv durchgebildet, die Höhenunterschiede der Figuren sind rational verstehbar.

Auf älteren Darstellungen der niederländischen Kunst vermeidet man möglichst das starke Mitsprechen von Terrainunterschieden <sup>1)</sup>. Wenn wir dagegen einige Blätter aus Jacob Cornelisz' stummer Passion betrachten, so finden wir auf vielen höchst eigenartige Stufenbildungen. Sie werden meist vom Rahmen überschritten, und verleihen somit der Bühne einen wie zufälligen, ausschnittshaften Charakter, wodurch wiederum der Raum selbst als unbegrenzt geschildert wird. Diese Anbringung entspricht der bei Dürer üblichen. Gewisse Unterschiede sind dennoch zu konstatieren. Es handelt sich um das Verhältnis dieser Stufenbildungen zu der Figurenkomposition. Manchmal sind sie deutlich Lückenbüsser. Es gibt jedoch auch Blätter, in denen sie bestimmte Funktionen für den Aufbau der Szenen zu erfüllen scheinen, so bei der Verleugnung Petri, wo das übereinander der Figuren erklärt wird durch die untergelegte Treppe. Zwar ist damit ein grosser Schritt etwa über die Beweinung des Hugo van der Goes in Wien <sup>2)</sup> gemacht, aber so konsequent wie Dürer verfährt der Amsterdamer nicht. Nicht nur, dass die Stufen nach hinten aufhören, auch die beiden vorderen Figuren werden durch die Stufe eher getrennt als verbunden. Dürer hätte (B. 28!) das Schreitmotiv auf die Stufe selbst verlegt.

Im Hannas geben zwei Stufen im Vordergrund die Standebene des Betrachters an. Eine ins Bild hineinschauende Figur am rechten Bildrand vertritt ihn und rahmt zugleich die Scene. Der Vorgang selbst ist tiefer gelegen. Die Quelle für diese Art der Darstellung dürfte das Pilatusblatt aus Dürers kl. H. P. (B. 31) sein. Dort finden sich die gleichen Stufen und eine Rückenfigur darauf in ähnlicher kompositioneller Funktion.

---

<sup>1)</sup> Bei der Anbetung der Perle von Brabant (München) etwa, werden die Stufen so gelegt, dass ihre senkrechten Flächen unsichtbar bleiben; es ist deutlich vermieden, mit dem perspektivischen Prinzip der Ueberhöhung allein der rückwärtigen Teile in Konflikt zu kommen. Bei dem Kambyses-Urteil des David (Brügge 1498) sitzt der Richter auf einem um eine Stufe erhöhten Tron. Statt aber hier die Höhendifferenz zu betonen, scheint es David im Gegenteil auf die Erhaltung der Isokephalie angekommen zu sein, also auf eine räumlich indifferente Figurenanordnung. In der Graphik ist es nicht anders.

<sup>2)</sup> Entgegen der bisherigen Annahme handelt es sich, wie Herr Dr. Oettinger, Wien überzeugend nachweisen kann, um ein Spätwerk. (Ungedrucktes Manuskript).

Nun ist aber ohne Weiteres klar, dass die sinnvolle Anbringung dieses Motivs bei Dürer, wo es für die Tiefenillusion und die Spannungen von Gruppe zu Gruppe so wichtig war, hier keineswegs verstanden wurde. Abgesehen davon, dass die Aufsicht viel stärker und die perspektivische Konstruktion nicht entfernt so durchsichtig ist, wie bei Dürer, so wird selbst die wichtige tiefenräumliche Illusionskraft der Anlage ausser Acht gelassen. Die Figur an der Säule hat von Hannas nicht den Abstand, der ihrer wirklichen Entfernung entspräche. Sie ist zu klein im Verhältnis zu ihm. (Wie nachlässig diese Blätter oftmals gezeichnet sind, das zeigt sich an der „Versetzung“ der Basis der Säule, hinter der die Figur steht).

Jacob Cornelisz hat noch mehrmals Stufenbildungen verwendet, aber er scheint sie immer mehr ihrem Ausstattungs- als konstruktiven Wert nach zu schätzen.

Wir sehen also, dass im Hinblick auf rationale Bühnenkonstruktion Jacob bis in seine späte Zeit das letzte Verständnis fehlt, und dass der Sinn dafür geeigneter Motive, trotz ihrer äusseren Uebernahme, niemals ihm ganz sich erschliesst <sup>1)</sup>.

Ganz anders ist es damit bei Lucas von Leyden. Verfolgen wir auch bei ihm zunächst — um das Material nicht zu sehr auszu dehnen und Vergleiche zu erschweren — die Entwicklung seiner Passionsdarstellungen.

Mit der auch von Rosy Kahn <sup>2)</sup> beobachteten auffälligen Verteilung der neun Blätter der runden Passion (1509), derart, dass die Szenen körperlich oder seelisch dramatisch bewegter Prägung einen ungewöhnlich breiten Raum einnehmen, kommen wir auf eine ähnliche Frage, wie bei Jacob Cornelisz. Die Sachlage ist umso auffälliger, als sie dem Temperament des Lucas, wie wir es aus anderen Darstellungen zur Genüge kennen, durchaus nicht entspricht. Friedländer <sup>3)</sup> und Kahn führen sie auf Engelbrechtsen

---

<sup>1)</sup> Dass Jacob in der runden Passion mit den Treppen als Faktoren räumlicher Erzählungskunst noch weniger anzufangen wusste, zeigen Geisselung und Verspottung. In beiden Fällen vermitteln die Stufen zur Hintergrundscene. Mit den einzelnen figürlichen Darstellungen selbst haben sie weder bedingend noch bedingt etwas zu tun, sie existieren daneben, abgesondert. Und zu welchen Monstrositäten der Amsterdamer aus der unverständenen Anwendung treppenmässig oder sonstwie gestuften Bodens kommt, das zeigt am besten das Ecce homo der runden Passion, wo zwischen den vordersten Figuren und Christus eine Schlucht klafft, aus der Halbfiguren auftauchen, ohne dass man ihren Fusspunkt bestimmen könnte. (Vielleicht dürfen wir in diesem Motiv eine Anregung durch Lucas' runde Passion von 1509 vermuten, die anscheinend sonst nichts anderes als das Format bestimmend beeinflusst haben dürfte).

<sup>2)</sup> A. a. O. S. 13.

<sup>3)</sup> M. J. Friedländer, Lucas von Leyden, Meister der Graphik. S. 15.

zurück und letztere belegt diese Beziehung auch durch einen Vergleich der Verspottung (B. 60) mit der Entkleidung auf dem Ausenflügel von Engelbrechtsens Leydener Kreuzigungsalter <sup>1)</sup>. Es wurde noch nicht beachtet, dass die ikonographische Aufteilung sich in sehr naher Uebereinstimmung mit Schongauers Passion befindet. Selbst zugegeben, dass die eckig gebrochenen, komplizierten Bewegungsformen auf Engelbrechtsen zurückgehen, so ist das doch weder für die Themenwahl, noch die Art ihrer Gestaltung eine Erklärung. Wir erkennen darin vielmehr die Wirkung eines beiden Künstlern in dieser Zeit gemeinsamen Stilwollens, eine Neigung zu stärker inhaltlich bewegten Darstellungen, wie sie sich auch noch in Jacob Cornelisz runder Passion zeigt; für die Gestaltung des Erzählungsvorgangs aber müssen ganz andere Faktoren wirksam gewesen sein. Trotz gewisser Uebereinstimmung in der Konstruktion bewegter Figuren, unterscheiden sich diese Blätter sehr wesentlich von dem, was Engelbrechtsen im Leydener Altar geschaffen hatte.

Dazu müssen wir diesen Altar etwas näher betrachten. Beets hat <sup>2)</sup> auf Dürers Holzschnitt B. 59 als das Vorbild für einige Teile von Engelbrechtsens Kreuzigung hingewiesen. Die Belege, die er dafür anführt <sup>3)</sup>, wären allein noch nicht ausreichend, wenn die Uebereinstimmungen sich nicht auf eine viel wichtigere Seite erstrecken würden, auf die Bildanlage als solche. Die niederländische Bildtradition des 15. Jh. wendet den Typus der in *einem* Bildganzen vereinigten drei Kreuze nur selten an. Stets aber stehen dann die Kreuze in der vordersten Raumschicht, bei betonter Breitenerstreckung. (Grosse Zwischenräume, geringe Höhe der Kreuzesstämme). Bei Engelbrechtsen ist ein Hochformat gewählt, die Kreuze ragen mächtig über den Horizont hinaus und stehen, ganz wie bei Dürer <sup>4)</sup>, im Mittelgrund <sup>5)</sup>. Dass das linke

<sup>1)</sup> Vgl. Anmerkung 4, pg. 9. Abb. Dülberg F., „Frühholländer in Leyden“. Band I, Tf. I.-VII. und Kahn Tf. IV.

<sup>2)</sup> Ontleeningen, L.-V. Nr. 24.

<sup>3)</sup> Der Pferdekopf links von Christus und der Kapuzenreiter ganz links im Hintergrund finden sich auch auf B. 59.

<sup>4)</sup> Dass der Holzschnitt B. 59 mindestens schon sehr bald als Dürer galt, dürfte diese Verwertung belegen. Natürlich ist das kein Grund für eine Erhärtung der Eigenhändigkeit, jedoch sind, wie ich glaube, Tietzes Zweifel nicht gerechtfertigt. Vgl. Hans Tietze, Der junge Dürer, 1928, W. 28.

<sup>5)</sup> In Deutschland ist die Aufstellung der drei Kreuze im Mittelgrund im 15. Jh. sehr häufig zu finden. In der niederl. Kunst selten; mir ist nur die Petersburger Kreuzigung (von J. v. Eyck?) bekannt.

Kreuz das Pferd des Lanzenreiters völlig gleichartig überschneidet, möge den Beobachtungen von Beets zugefügt werden. Darüber hinaus aber ist die Behandlung der unteren Bildecken grundsätzlich verwandt: links die ganz geometrisch eckfüllende Mariengruppe, rechts einige Henkersknechte, unter denen jedesmal eine Rückenfigur in die Scene einführt. Bei näherem Betrachten des Kreuzigungsaltares stellt sich heraus, dass der vielfigurige Vorgang, der zunächst die Fläche in einem horror vacui zu überspinnen scheint, bewusst und im Anschluss an Dürers Holzschnitt in bestimmten, hintereinander liegenden Raumschichten ausgebreitet ist. Noch stärker aber als bei Dürer ist der Versuch gemacht, dem Raumbild ein einheitliches Gepräge zu geben, indem der Blick durch die Lücke der vorderen Figurengruppe *am Boden entlang* schräg in die Tiefe geleitet wird. Man muss also nicht erst die Figuren gewissermassen überspringen, um nach hinten zu gelangen.

Diese Kontinuität der landschaftlichen Bühne hat Dürer in einem anderen Blatt, der Marter der Zehntausend (B. 117), zur Grundlage einer grösseren Figurenkomposition gemacht. Wenn man nun den rechten Flügel von Engelbrechtsens Altar <sup>1)</sup> mit diesem Holzschnitt vergleicht, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als habe das Dürerblatt die Komposition in ihrer allgemeinen Anlage bestimmt. Der Vorgang spielt sich in Figurengruppen ab, die sich in sehr ähnlicher Weise folgen: eine grosse Gruppe links im Vordergrund, eine kleinere nach rechts hinten anschliessend, eine dritte wieder weiter links; sie befindet sich schon auf dem ansteigenden Gelände, das dann nach rechts als Steilhang abfällt. Zu Füssen des Hanges wieder eine Menschengruppe, an die sich nach vorn auf der Erde liegende Körper anschliessen. Nur die letzte, bei Dürer rechts im Vordergrund erscheinende Gesellschaft, konnte nicht mehr untergebracht werden.

Vergleicht man die Fassung Engelbrechtsens mit der wichtigsten früheren Bewältigung der Aufgabe, grosse, vielfigurige Szenen im Freiraum anzuordnen, dem Johannes-Martyrium Geertgens (Wien), so ist ohne weiteres klar, um wieviel näher Engelbrechtsen dem Schema Dürers steht. Bei Geertgen schieben sich

<sup>1)</sup> Die ehernen Schlange, Abb. Dülberg, Frühhollländer I, Tf. III. und Heidrich, Alt-niederl. Malerei Tf. 143 (Ausschnitt).

hinter jede Figurengruppe ihrer Flächenerstreckung angepasste, landschaftliche Folien, die die Gruppen ausserordentlich isolieren und jede Raumeinheit aufheben. Die Ereignisse spielen offensichtlich in verschiedenen Zeiten und Räumen, während in den beiden späteren Bildern — wie wir es auch schon bei der Haupttafel des Triptychons sahen — die Raumeinheit durch reibungslose Orthogonalentwicklung des Bodens gewahrt wird <sup>1)</sup>).

Diese Erkenntnis der Einwirkung Dürers auf Engelbrechtsen, die wir in gleicher Schärfe bei keinem anderen seiner Werke beobachten können <sup>2)</sup>, ist auch für die Beurteilung des Verhältnisses Lucas — Engelbrechtsen von Wichtigkeit.

Erwiesen ist zunächst, dass in Engelbrechtsens Werkstatt um 1507/09 (Anm. 3, pg. 9) Holzschnitte Dürers vorhanden waren. Es ist ziemlich sicher, dass es nicht nur diese beiden Blätter gewesen sind. Wie wir aus Dürers Tagebuch der niederländischen Reise <sup>3)</sup> wissen, sind Holzschnitte niemals einzeln verkauft worden, sondern stets „en bloc“, eine ganz natürliche Erscheinung, da Holzgraphik sehr billig war. Nun hat Kahn <sup>4)</sup> nachgewiesen, dass die Beziehungen des Lucas zu Engelbrechtsen nicht wesentlich über

<sup>1)</sup> Bosch bildet niemals den Nahraum so durch, die Trennung zwischen seinen sehr entwickelt vertieften Hintergründen und der Vorderbühne besteht immer noch, ganz abgesehen davon, dass bei ihm die Aufgabe, Figuren mit dem Erdboden einem natürlichen Schwereverhältnis gemäss zu verbinden und einen bildwirksamen Ausgleich ihrer Massen herzustellen, nie ernstlich in Frage stand.

<sup>2)</sup> Der sogenannte „Christliche Glaubensheld“ bei Earl of Northbrook (Brügger Ausstellung 1902 Nr. 164, Photo Bruckmann), der von Friedländer (Repertorium f. K. XXII. S. 332) Engelbrechtsen zugeschrieben wurde, ist von Beets (Ontleeningen S. 10) auf seine Beziehungen zu Dürer untersucht worden. (Ritter, Tod und Teufel B. 98, 1513). Ergänzend möchte ich dazu bemerken, dass die Halle nicht, wie Beets annimmt, auf Burgkmairs Holzschnitt mit hlg. Georg zurückgeht (Abb. Bull. ned. oudh. Bond 1910, S. 204), sondern zweifellos von Dürers kleinem Pferd (B. 96, 1505) entlehnt ist. Auch manche Einzelheiten des Pferdes, so die „Stirnlocke“ und der geknotete Schweif, sowie Anregungen für die ornamentale Gestaltung der Rüstung (aufgelegte Ranken, Flügelhelm — letzte Verballhornung lionardesker Reminiszenzen) stammen aus dem Dürerstück.

Inzwischen ist aber das Bild durch P. Wescher (Zur Chronologie der Gemälde des Cornelis Engelbrechtsen, Z. f. b. K. 1924/25 S. 96 ff.) Engelbrechtsen wieder abgesprochen und einem Meister aus seinem Schulkreis gegeben worden. Uns scheint das überschätzte Bild überhaupt nicht holländisch, sondern *das Erzeugnis einer Antwerpener Werkstatt* zu sein. Am nächsten steht es Bildern aus dem Kreis Jan de Beer's (Meister der Mailänder Anbetung, vgl. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen von 1520, Preuss. Jahrb. 1915, S. 65 ff. und ders., Die niederl. Manieristen, Bibliothek der Kunstgeschichte Band III. S. 8). Bilder dieses Meisters sind schon früher mit Engelbrechtsen's Arbeiten verwechselt worden (Legendenscene, Wien, Galerie Harrach). Gerade die Art der Dürerverwertung spricht, wie wir noch sehen werden, für flämische Entstehung.

<sup>3)</sup> L.-F., mehrfach. Vgl. Exkurs II.

<sup>4)</sup> A. a. O. S. 29.

1508 zurückreichen. Die seit v. Mander <sup>1)</sup> angenommene Lehre bei Cornelis Engelbrechtsen fällt also in eine Zeit, in der dieser selbst Dürerholzschnitte besass und von ihnen Anregungen empfing.

Worin bestehen nun die Unterschiede zwischen Engelbrechtsen und Lucas? Kahn meint, in der stärker koordinierenden, epischen Erzählungsweise des Lucas, die er auch bewähre, wo er in äusserer Bewegtheit Engelbrechtsen zu kopieren strebe. Ich sehe diesen Unterschied anders, nicht so sehr als eine Differenz des Temperaments und der Schulung <sup>2)</sup>, als der Generation. Lucas ist schon ein Künstler, der den Renaissance-Ideen ganz anders gegenüber steht, für den sie nicht mehr Probleme, sondern natürliche Äusserungsformen sind. Von Engelbrechtsen scheidet ihn in dieser Zeit garnicht so sehr das „episch koordinierende Element“, das R. Kahn etwas überschätzt, sondern viel mehr die selbstverständliche Rationalität seiner Kompositionen.

R. Kahn hat auch schon nachgewiesen, dass von der runden Passion des Lucas Fäden zu Dürers gr. H. P. laufen <sup>3)</sup>. Es handelt sich um die beiden Ecce homo-Darstellungen. Gleich ist die Anordnung der Christusgruppe in einem Hauseingang, der vom Bildrand überschritten und durch gekreuzte Stäbe eingefasst wird. Hüfthohe Balustraden und Stufen, die herab zur Volksmenge führen, und auf denen sich ein Kind befindet; schliesslich das Personal der Christusgruppe: das genügt, um die Beziehung zu sichern. Ein späterer Stich (B. 70), der in manchem noch verwandter ist, behebt jeden Zweifel. Aber welcher Unterschied ist doch zwischen den beiden Darstellungen! Ohne dass Lucas die kleinen Passionen Dürers kannte <sup>4)</sup>, kommt er als junger Re-

<sup>1)</sup> Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Ausg. Hanns Flörke S. 106.

<sup>2)</sup> Kahn bezieht sich auf eine flämische Lehrzeit Engelbrechtsen, die nicht erwiesen und deren Begründung mit Eintragungen eines „Cornelis“ und „Meester Cornelis“ von 1492 und 1493 in den Liggeren der Antwerpischen Lucas-Gilde und mit flandrischen Stilelementen in seinen Werken nicht stichhaltig ist. Denn was in Flandern an verwandten Dingen gefunden wird, ist ausnahmslos später und lässt sich eher von Engelbrechtsen ableiten. Sein Einfluss auf die Antwerpische Kunst scheint grösser gewesen zu sein, als der umgekehrte. (Jan de Cock!).

<sup>3)</sup> Was sie über die Beziehung von der Johannes-Enthauptung (B. 111) zur Kreuztragung Dürers sagt, will mir dagegen nicht einleuchten. Weder ist die Haltung der Figur bei Dürer „völlig gleich“, noch ist überhaupt ein „freies Ponderieren“ gegeben. (A. a. O. S. 51).

<sup>4)</sup> Da die runde Passion durch die Jahreszahl auf dem Rahmen 1509 datiert ist, konnten ihm höchstens die drei frühen Stiche der Kupferstichpassion von 1507 und 1508 vorliegen.

naissance-Künstler zu prinzipiell verwandten Methoden und ändert das frühe Dürervorbild in diesem Sinne um. Er strebt nach klarer Bildtektonik, indem er die Figuren erstens in ein streng logisches, perspektivisch einwandfreies Verhältnis zur räumlichen Umgebung setzt, und zweitens die Komposition einfachen Tei- lungen und klaren Schemen unterwirft. Man sehe, wie etwa auf B. 60 <sup>1)</sup> der wagrechte Durchmesser durch Arme und Schwert geht, oder wie die Isokephalie der fünf Zuschauerköpfe durch eine Hintergrundleiste betont wird. Es herrscht dabei eine sehr strenge Rechnung mit Horizontalen und Vertikalen, am ausgesprochensten in B. 63 (Ecce homo). Sie bleibt für das ganze Schaffen des Lucas von grundlegender Bedeutung.

Zur Erreichung übersichtlicher rationaler Wirkungen muss er darauf ausgehen, die Figurengruppe zu isolieren. Er strebt darum nach Raumformen, die diesen Anforderungen entsprechen, ohne dass sie die Einheit des Gesamtraumes aufheben. So erklären sich die häufigen Bildungen von Balustraden, Balkonöffnungen (B. 62), Türausschnitten, Terrassen etc. (B. 71). Dabei entgeht er nicht ganz der Gefahr, absichtsvoll und gestellt zu wirken. Die methodische Folgerichtigkeit ist seine eigene Leistung, wenn- gleich nicht alles dabei selbständiges Gut ist.

Für ein Motiv, das eine überaus reiche Variation in seinem Werk erfährt, Halbfiguren, die hinter einer Brüstung auftauchen, sich mit den Armen auflegen und im Gespräch begriffen sind, (B. 23, B. 27, B. 62, B. 69, B. 71), kann es, glaube ich, nur eine Quelle geben: Dürers berühmtes Johannesmartyrium aus der Apokalypse. Dieses Blatt enthält zugleich die Möglichkeiten einer viel- teiligen und doch einheitlich anschaubaren Bühnenform im Keime. Dass sie auch im Werke Dürers eine weitere Entfaltung fanden, zeigen manche Blätter des Marienlebens, z.B. der Tempel- gang Mariä und der zwölfjährige Christus im Tempel (B. 81 und B. 91). Um wieviel mehr aber als bei Dürer die Bühnenform sich bei Lucas den Figurenkonzeptionen anpasst, zeigt der Oelberg (B. 57), wo eine Bergform kaskadenartig abfällt, um für Kelch, Ellbogen und Kniee die geeignete Basis zu liefern.

Fassen wir zusammen, so finden wir, dass die wesentlichen Ele- mente des Bildaufbaues in Lucas' runder Passion nicht von En- gelbrechtsen kommen, der in dieser Zeit selbst unter Dürers

<sup>1)</sup> Verhöhnung Christi, Abb. Tf. XX, bei Friedländer, Meister der Graphik, wo nur B. 64 und 65 fehlen.



Einfluss stand, dass aber auch Dürers Holzschnitte nur insoweit Anregungen an Lucas abgaben, als sie sich im Rahmen seiner doch im Grunde andersartigen Bestrebungen verwerten liessen <sup>1)</sup>. Noch hatte die Berührung nicht die Kraft, den eigenen Charakter zu wandeln. Die Freude an ausgreifender Bewegung entspricht ebenso einer allgemeinen Zeiterscheinung, wie die Neigung zu rationaler Bühnenteilung der persönlichen Cinquecento-Stimmung des Leydeners. Das ikonographische Programm aber war durch Schongauer festgelegt und hat nichts mit den Darstellungen auf Engelbrechtsens Altar zu tun.

Gerade an den Passionsdarstellungen lässt sich verfolgen, wie die Stellung zu Dürer sich ändert. Mit Uebersprungung der im zweiten Jahrzehnt gestochenen Passionsblätter, auf die ich gleich zurückkommen werde, möchte ich zuerst die letzte Fassung, die Lucas dem Thema gab, betrachten. Sie entstand 1521. Wir wissen, dass Dürer mit Lucas im gleichen Jahre persönlich zusammentraf <sup>2)</sup>. Lucas war anscheinend mehrmals in Antwerpen jedoch ist gerade durch die späte Erwähnung des Lucas bei Dürer (Juni 1521) wahrscheinlich, dass er erst in diesem Jahr nach Antwerpen gekommen ist <sup>3)</sup>.

In einem Vorgang, der in sehr beziehungsvoller Parallele zu Jacob Cornelisz steht, ist auch hier ein kleines Hochrechteck (Abb. II, 2) gewählt. Schnell fällt eine enge Uebereinstimmung der Figurengrösse im Verhältnis zum Bildformat mit Dürers K. P. auf. Die Art der Bildfüllung ist die gleiche, ebenso der Ablauf der Handlung in einem Nahraum, der in der Mehrzahl der Fälle durch eng herangerückte bauliche Grenzen gefasst wird.

In dieser Passionsfolge erscheinen vier Scenen zum ersten Mal in Lucas' Schaffen, das Abendmahl, Vorhölle, Beweinung und Grablegung Christi. Mit Ausnahme des Abendmahls waren sie in Dürers K. P. enthalten. Das Abendmahl als Teil der Passions-

<sup>1)</sup> Dass die Kupferstiche Dürers zu den ersten Bildungselementen des Lucas gehört haben, hat damit nichts zu tun. Wir kommen noch später darauf zu sprechen.

<sup>2)</sup> L.-F. S. 171 u 174, und Heidrich, E., Dürers schrift. Nachlass, Berlin (1908) 1920. S. 107.

<sup>3)</sup> Friedländer (a. a. O. S. 23) nimmt einen mehrjährigen Aufenthalt in Antwerpen an. Er führt die Aetzversuche von 1520 (B. 159, 172, 12, 29, 125, 150) auf die persönliche Einwirkung Dürers zurück, nimmt also an, dass Lucas schon 1520 in Antwerpen war. Wir wissen aber ebensowenig über eine Aetzstätigkeit Dürers in Antw. wie uns eine im Tagebuch unerwähnte Begegnung Dürers mit Lucas unwahrscheinlich vorkommt. Ueber die vermutliche Dauer des Antwerpener Aufenthalts vgl. Anm. 1, pg. 36.

folge lag in der niederl. Kunst nur in der runden Passion des Jacob Cornelisz vor und zwar dort (cf. pg. 10) gleichfalls durch Dürer vermittelt. Was wir vermuten dürfen, dass Lucas diese Szenen auf Anregungen Dürers hin in die Passion aufnahm, findet seine Bestätigung in der Einzelvergleichung.

Die Darstellung des Limbus hat sehr starke Beziehungen sowohl zur grossen wie zur K. P. Für die Ausgestaltung der Scenerie, sowie für einzelne novellistische Züge kombiniert er Dürers Blätter. Von der grossen Passion angeregt bildet er das Höllentor rechts zweistöckig, er entnimmt ihr den Rüsselteufel, das vom Rücken gesehene Kind, die Bewegung Christi. (Aufstützen des linken, Knien auf dem rechten Bein, Entblössung von Schulter und Brust). Dagegen ist Christus, wie in der K. P. von links vorn gesehen, wie dort tauchen im Vordergrund Köpfe auf, die nackten Figuren im Hintergrund entsprechen sich stärker, was Charakter und Zuordnung anlangt.

Bei der Beweinung (B. 53) und Grablegung (B. 54) haben gleichfalls offenkundig die entsprechenden Blätter (B. 14 und B. 15) der K. P. die Komposition mitbestimmt. Dort (B. 53) wurde der Vorgang in ähnlich charakterisiertem Gelände vor hellen Himmel gesetzt, Magdalena, Maria, Johannes sind in verwandter Weise, nur mit vertauschten Rollen, um den Leichnam beschäftigt; hier (B. 54) ist die Handlung ebenso schräg in die Tiefe entwickelt und im Vordergrund durch eine breite Rückenfigur eingeleitet. Maria und Johannes stehen an gleicher Stelle. Von den anderen Blättern weisen engere Beziehung zu Dürer die Kreuztragung (zu B. 37 der kl. H. P.) und die Geisselung (zu B. 8 gr. P.) auf <sup>1)</sup>.

Durch den Nachweis dieser Uebereinstimmungen wird keinesfalls der Bilderfindung als selbständiger Leistung Abbruch getan. Aber darüber hinaus ist auch der ganze Charakter der Blätter in viel höherem Grade, als bei der runden Passion Dürerisch geworden. Der „Stil“ des Lucas hat sich gewandelt.

Am ehesten wird diese Tatsache klar, wenn man die Entwick-

<sup>1)</sup> Es ist also nicht richtig, dass die Kupferstich-Passion des Lucas nur die K. P. Dürers voraussetze. Der Grund im Falle der Kreuztragung mag in der ausdrucksvollen Erfindung der Bewegung Christi liegen, die Lucas schon einmal (B. 72, 1515, vgl. pg. 26) gefesselt hat. Es gibt eine Vorzeichnung zu diesem Stich, (Bes. Earl of Leicester, Abb. Vasari Soc. II. Series, Pl. V. Nr. 8, Feder). Dass sie nicht nach dem Stich und nicht von dritter Hand ist, beweisen die verbessernden Aenderungen des Stiches, was Gliederung der Komposition und der Figuren anlangt. Es entbehrt nicht des Interesses, dass Lucas anscheinend aus Gründen ikonographischer Tradition die Abwicklung von links nach rechts erhalten wollte und daher die Studie seitenverkehrt auf die Platte übertrug.

lung des Lucas an seinen Passionsdarstellungen im zweiten Jahrzehnt verfolgt. Was auch die Betrachtung des Gesamtwerkes lehrt <sup>1)</sup>, ist allein schon aus diesen Blättern ersichtlich (es handelt sich um B. 68, 69, 70, 71, 72; 73, 74, 75 und C. D. V.): dass die Entwicklung des Künstlers nicht als eine geradlinige Abfolge im Sinne eines bestimmten Stilwollens begriffen werden kann, sondern dass innerhalb der konstanten Eigenschaften Wendungen und späteres Zurückkehren zu früheren Fragestellungen vorkommen.

Ein Jahr nach der runden Passion sticht Lucas das berühmte grosse *Ecce Homo* (B. 71, 1510), ein Blatt von einer räumlichen Weite, wie sie einzig in dieser Zeit dasteht. Der Künstler überlässt sich darin ganz seiner breit fliessenden Phantasie, die viel zeigen will; das „Thema“ tritt zurück. Wenige Jahre darauf entstanden mehrere Darstellungen aus der Passion <sup>2)</sup>, die den Vorgang in besonderer inhaltlicher Gedrängtheit wiedergeben. Aus der Kreuztragung schält Lucas z.B. den gestürzten Christus und die Figur der Veronika heraus (Abb. II, 3), um diese zum Gemüt sprechende Begegnung zu ungestörter Wirkung zu bringen. Die Erfindung ist sichtlich an Dürers kl. H. P. geschult. Dafür spricht das Bewegungsmotiv Christi, der über den aufgestützten Arm den Blick zurückwendet, ganz abgesehen davon, dass die Veronika-Szene in der älteren niederländischen Kunst überhaupt keine Parallele hat.

Aber auch in den anderen Stücken sind Beziehungen zu Dürer vorhanden. Bei der Kreuzigung von 1516 (B. 75, Abb. Kahn Tf. XI) sind die Uebereinstimmungen doch grösser, als R. Kahn <sup>3)</sup> glaubt. Sie gehen über die allgemeinsten Erscheinungen wie Bildfüllung, Lichtverteilung, Hintergrundbehandlung bis in die Manteldrapierung bei Johannes (Brust und linke Schulter wird frei gelassen) und der Maria, wo er in verwandter Weise über den Kopf gezogen und von den Armen hochgeklemmt ist. In beiden Bildern schliesst der Kreuzesstamm mit dem Querbalken ab. Endlich ist die Haltung Christi mit einem straffen und einem geknickten Bein die gleiche. Die Aenderungen, soweit sie die Bewegungen der Figuren betreffen, zeigen Lucas auf dem Weg einer sentimentaleren Auffassung des Themas. Nicht das Heroische

<sup>1)</sup> Eine Kenntnis von Lucas van Leydens allgemeiner Entwicklung muss dabei vorausgesetzt werden, da nur dann beurteilt werden kann, ob diese Darstellung willkürliche oder allgemein gültige Erscheinungen herausgreift.

<sup>2)</sup> Zwischen 1514 und 1516. Zu ihnen rechne ich auch mit Friedländer B 68, 70 und 73 (Dornenkrönung, *Ecce Homo* und Die Soldaten lassen Christus trinken), da sich R. Kahns Datierung auf 1511/12 bei genauerer Vergleichung der Körperformen etc. nicht halten lässt.

<sup>3)</sup> A. a. O. S. 86.

interessiert ihn an Dürer, sondern das Gefühlsmässige. So erklärt sich auch das Herauslösen der Veronika-Szene.

In den anderen Darstellungen aus dieser Zeit, der Dornenkrönung (B. 68), dem Ecce Homo (B. 70) und dem etwas früheren „letzten Trunk“ (B. 73) waltet die gleiche Auffassung. Die Hilfslosigkeit der Leidensfigur wird hervorgehoben, ihr gilt das alleinige Interesse. R. Kahn hat B. 70 mit Recht mit Dürers Holzschnitt B. 9 verbunden und es ist bezeichnend, wie Lucas das grosse Dürerblatt durch äusserste Reduktionen seinen neuen Neigungen dienstbar macht.

Bei B. 73 hat Lucas den Versuch unternommen, den starken Eindruck der Titelblätter von Dürers Holzschnittpassionen in einem ähnlichen Vorwurf zu wiederholen. Für die Beziehungen des 1514 erschienenen Auferstehungs-Holzschnittes (C. D. V.) verweise ich auf die ausführliche Analyse bei Kahn.

Auf Grund dieser Beobachtungen einer besonders nahen Berührung mit Dürer um die Mitte des zweiten Jahrzehnts, liegt der Schluss nahe, dass die Neigung zur Hervorhebung des Stimmungsgehalts durch Vereinfachung des Apparats und durch schlichte Konfiguration mit dieser Berührung Dürers in Zusammenhang steht. Man darf annehmen, dass es die frische Kenntnis der beiden kleinen Passionen <sup>1)</sup> war, die sich so bei Lucas niederschlug.

Seit 1517 nun verliert sich diese Haltung wieder. Lucas pflegt wieder mehr in der Breite, mit viel ausführlicher geschilderter Ausstattung zu erzählen.

So entstehen 1517 der grosse Golgatha-Stich (B. 74) und 1519 die Dornenkrönung (B. 69). In der letzteren <sup>2)</sup> hat der Vorgang weder jene heftige Aktion wie in der runden Passion, noch die schlichte Deutlichkeit, wie in B. 68. Mit der neuen Verfeinerung der Stichelarbeit und dem Bestreben nach Bereicherung im Gegenständlichen, in der Gruppenbildung und Figurenbewegung, ist eine merkwürdige Unsicherheit in bildhaft geschlossener Komposition eingezogen. Sich selbst überlassen, strebt die Begabung des Holländers sofort zu einer malerischen und vergleichsweise zufälligen Bilderscheinung. Auffällige Zersplitterung oder Asymmetrie des Vorgangs vereinigt sich mit lockerer Oeffnung des Raumes. Ueberall ist Platz um die Figuren, selbst wo sie in kühnster Weise vom Rand überschritten werden. Aehnliches findet sich bei der Kreuzigung und der Magdalena (B. 122). In dieser

<sup>1)</sup> 1511 erschien die kl. H. P., 1513 (?) die Kupferstichpassion.

<sup>2)</sup> Abb. Friedländer, Tf. XXXXVIII.

Bestrebung verbindet sich die Zeit von 1518/19 mit der von 1510/12.

Nun wird aber erst mit voller Schärfe erkannt, worin die Bedeutung der Kupferstich-Passion von 1521 beruht. In ihr erst ist konsequent und, wie wir nun ruhig sagen können, nach einem gründlichen, wahrscheinlich durch Dürers persönliche Anwesenheit geförderten Studium der Graphik des Deutschen, jenes Mass an Ausgeglichenheit von lebendiger Erzählung und anschaulicher Bildfassung erreicht, das für den Holländer überhaupt erreichbar war. Er verzichtet dabei völlig auf landschaftliche Sonderwirkungen. Im Oelberg deutet er die Umgebung nur schwach an. Er löst durch betonte Hell-Dunkelwirkungen und eindringliche Verschiebungen im Raum die Figuren voneinander, ohne dabei den Blick für ihre kompositorische Zusammengehörigkeit zu verlieren. Er findet, allerdings nicht so grossartig wie sein deutscher Lehrmeister, doch einen Ausgleich zwischen äusserer und seelischer Bewegung, er gibt Gestikulation, ohne die innere Stetigkeit des Tones und die Klarheit der Gesamtform zu gefährden: bei der Geisselung sind die Knechte aus der Tiefe nach vorn entwickelt, sodass sie sich trotz starker Aktion mit einfachem Kontur in ihr Flächenteil fügen.

Es ist, wie mir scheint, nicht angebracht, diese Passionsfolge als etwas nebensächlich und vielleicht gar als Fremdkörper im Werke des Meisters anzuführen, sondern in ihr gab Lucas offensichtlich die Quintessenz eines auf rationale Anschaulichkeit gerichteten Strebens, das ihn zu verschiedenen Zeiten beherrscht hat. Die holländische Weitschweifigkeit lag im Streit mit der Verpflichtung des Renaissance-Künstlers. In den 20er Jahren entschied sich der Kampf. Der Weg führt zum romanistischen Manierismus. Die „Dürerische“ Kupferstichpassion war eine Etappe.

Um das Verhalten holländischer Künstler zu Dürer noch an einigen anderen Beispielen zu bestätigen, seien Zeichnungen eines nicht sehr bedeutenden Meisters herangezogen, da auch sie die gleichen Beobachtungen ergeben.

Entlehnungen Pieter Cornelisz Kunst's von Dürer kannte man bis jetzt noch nicht <sup>1)</sup>. Dennoch sind in den Zeichnungen dieses

---

<sup>1)</sup> Vgl. L. v. Baldass, Notizen über holländische Zeichner des 16. Jh., Mitteilungen der graphischen Künste, Wien 1915 Nr. 2 S. 25.

anscheinend hauptsächlich als Glasmaler tätigen Sohnes von Engelbrechtsen Spuren einer Kenntnis Dürers zu finden.

So kommt auf der 1532 datierten Zeichnung „Die Toten begraben“ (Berlin) links im Vordergrund eine Rückenfigur aus der Grablegung der K. P. (B. 15) vor, ihrer feinen Achsendrehung zwar beraubt, aber ihrer kompositionellen Bedeutung nach gleich. Auch sie leitet in die Tiefe des Raumes.

In einem anderen Blatt ist ebenfalls mit kleinen Veränderungen der Sitzende aus dem Ecce Homo der kl. H. P. (B. 35) verwendet<sup>1)</sup>. Auf diesem Blatt ist eine recht komplizierte Bühnenanlage, links führen Stufen hinab zum Keller, in dessen Oeffnung eine Halbfigur erscheint, darüber wölbt sich eine Treppe zur Haustüre. P. Cornelisz liebt diese Gestaltungen. Ihre unmittelbare Quelle ist bei Lucas van Leyden, hinter dem wiederum Dürer steht.

In einem dritten Blatt haben wir anscheinend glücklicherweise eine direkte Beziehung zu Dürer, die sich nicht in einer Entlehnung, sondern in der Anlage der ganzen Komposition äussert. Es ist der Vergil in Amsterdam (Abb. III, 1). Dem Bildaufbau liegt ein Schema zugrunde, das Dürer auf der Begegnung unter der goldenen Pforte (Marienleben, B. 79) angewandt hat: Aus der Mitte des Bildes wächst eine Figurenreihe kontinuierlich nach links vorn, während die rechte Bildhälfte von zwei an der vordersten Bildebene stehenden Personen beherrscht wird. Wie bei Dürer überragen diese Figuren auch bei P. Cornelisz die anderen und den Horizont. Die linke Gestalt ist grösser, sodass ein ähnliches Abfallen gegen den rechten Rand entsteht. Auf beiden Blättern leitet eine ähnlich bewegte Figur die Komposition vom linken Rande her ein. In der Verwertung dieser Komposition (zu der noch eine entfernt verwandte Massenverteilung der Architektur kommt), zeigt P. Cornelisz, dass für ihn die Anordnung der Figuren im Raum eine Gültigkeit an sich besass, die unabhängig vom Thema und der Einzelform gewürdigt werden konnte. Diese Erkenntnis ist umso wichtiger, als sie zeigt, dass das Verständnis für die räumliche Anlage eher vorhanden ist, als das Verständnis für ihren Sinn. Während diese nämlich bei Dürer die zwei Hauptfiguren der Erzählung heraushebt, kommt sie bei dem Holländer zwei für den Inhalt völlig nebensächlichen Gestalten zugute.

<sup>1)</sup> Abweichend ist nur die Haltung des Kopfes, des rechten Armes und des linken Unterschenkels. Sonst stimmen die Gestalten in der Bewegung und in Einzelheiten der Tracht (ausgefranzter Ärmel, umgelegter Kragen, nackter Oberschenkel) überein.

Unter den Mitteln, die zur Erreichung gemäldehafter Illusion und unmittelbarer Anschaulichkeit dienten, spielte neben und mit dem rationalen Bühnenbau die Lichtkomposition eine hervorragende Rolle. Wir wollen versuchen, die Verbreitung einiger von Dürer abgeleiteter Gewohnheiten der Hell-Dunkelanwendung bei holländischen Künstlern zu verfolgen.

Dürer hatte eine mit Vorliebe angewandte Art der Kontrastierung von vorderer Figurenszene und rückwärtiger Raumgrenze ausgebildet, indem er diese als Tonfolie zur ersteren behandelte. Der Hintergrund wird ganz oder teilweise, gleichmässig oder mit kleinen Schwankungen dunkel gehalten. Der Unterschied zum 15. Jh. beruht darin, dass Dürer nicht, wie etwa Meckenem (G. 135, 136, 137, 143) den Hintergrund einfach mit gleichmässigen Strichlagen abdeckt, sondern dass er stets diese Dunkelheit mit einer Naturerscheinung verbindet und motiviert.

Eines der berühmtesten Beispiele dieser Art ist der Adam und Eva-Stich (B. 1, 1504), wo die vergleichsweise hell gehaltenen Figuren des ersten Menschenpaares vor einem Waldhintergrund stehen, der fast die ganze Fläche einnimmt und dessen Stämme sich zu einer lückenlosen „Tonfolie“ zusammenschliessen. Denselben Hintergrund wählte Dürer noch für die Satyr-Familie (B. 69) und im Holzschnitt wiederum für den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies (kl. H. P. B. 17 und B. 18).

Viel häufiger als dieser Waldhintergrund übernimmt jedoch bei Dürer die Architektur die Rolle einer dunklen Folie (B. 96 und B. 97)<sup>1)</sup>. Im Laufe seiner Entwicklung ist er bestrebt, die Figuren inniger als in diesen frühen Blättern mit dem Raum zu verbinden und daher genötigt, die Stärke der Kontraste zu mildern. Er lässt die Figuren aus dem Dunkel des Hintergrundes herauswachsen oder in ihm verschwinden. Die kleinen Passionszyklen verdanken nicht zuletzt dieser Lichtverteilung ihre schlagende Bildwirksamkeit. In der Dornenkrönung der K. P. (B. 9) können mehrere Helligkeitsgrade im Hintereinander abgelesen werden. Je weiter nach hinten, umso geringer sind die Licht-

<sup>1)</sup> Der stärkste Anstoss in dieser Richtung ging von Schongauers frühen Stichen aus. In B. 4 und B. 6 etwa hatte er den weitesten Schritt zu einer gemäldehaften, mit Tongegensätzen arbeitenden Bildvorstellung getan. Später wandte er sich immer mehr davon ab, während Meister wie F. v. B(ocholt) und Meckenem, die Bocholter Stecher, durch die Darstellung geschlossener Räume zu dunkleren Hintergrundsflächen kamen. Sie machten diese Erscheinung aber niemals der Komposition bewusst dienstbar. Auch das Abtönen rückwärtiger Figuren kommt gelegentlich im 15. Jh. vor, (Meckenem G. 107, eine der eigenen Arbeiten dieses sonst unermüdlich kopierenden Meisters). Zum bewusst gestellten und gelösten Problem wurden diese Motive jedoch erst im 16. Jh. Im 16. Jh. treten sie fast wie zufällig auf und werden fallweise erledigt.

kontraste und umso einheitlicher wird die Tonfolie, der sich auch die entferntesten Figuren einordnen. Noch stärker ist das in der Geisselung (B. 8), wo die Zuschauer nicht nur ihren Gebärden, sondern auch ihrem Helligkeitswert nach nur noch wie eine dumpfe Begleitmusik wirken.

In anderer Weise greift in den beiden folgenden Blättern (B. 10 und B. 11) die Tonfolie in die Komposition ein. Sie unterstreicht die Gruppenbildung, löst einmal die Christus-, das andere Mal die Pilatusgruppe von der übrigen Scene.

Dieselben Dinge sind in der kl. H. P. zu beobachten, wo noch eine dritte Form der Tonfolie besonders häufig angewandt wird. Es ist der verdunkelte Himmel. Durch ziemlich gleichmässige Lagen horizontaler Striche wird er meist seiner ganzen Ausdehnung nach abgedeckt (B. 26; 27, 29, 40, 42; 50). Vor ihm liegt in wirksamer Helle die Landschaft <sup>1)</sup>. Es war einer der grossartigsten Bildgedanken Dürers, die Dunkelheit des Himmels durch eine Strahlenscheinung zu motivieren. Zweimal ist es die tief am Horizont stehende Sonne (B. 45 und B. 47), einmal sind es die Flammen der Hölle. Häufiger aber dienen dazu die Strahlen, die vom Nimbus Christi ausgehen, (B. 46, 48, 49, 52) oder von der Taube (B. 51). Dürer hat gerade dieser besonders expressiven Form der Tonfolie grosses Interesse entgegengebracht. Sie ist auf den Madonnen B. 36, 37, 38, der Melancholie B. 74, und auf B. 17 K. P. zu finden. Manchmal gehen wagrechte Schraffur und Nimbusstrahlen ineinander über (B. 19; 51, 52).

Auch das Prinzip des verdunkelten Himmels war schon einmal, bei Schongauer's grosser Kreuztragung (B. 21), aufgetreten. Mit den anderen malerischen Effekten schwindet auch dieses Motiv in seinen späteren Stichen. Das Aufkommen bei Dürer lässt sich schrittweise verfolgen <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Nur in dem „Schweisstuch mit zwei Engeln“ (B. 25) deckt die Horizontalschraffur die ganze Hintergrundfläche. Jedoch auch hier liegt eine Naturvorstellung, die des dunklen Himmels, zugrunde.

<sup>2)</sup> In dem Wunsch, den ganzen Bereich der Natur in die graphische Darstellung einzubeziehen, gibt Dürer schon am Ende der 90er Jahre den Himmel stark bewölkt, (Meerwunder B. 71) in mannigfachem Wechsel von Hell und Dunkel (Apok. B. 66, 68). Die stärkste Bedeckung des Himmels im Gegensatz zur hellen Landschaft ist in der Heimsuchung des Marienlebens gegeben. Noch durchbrechen rundliche Wolkenkissen die Tonfläche. Später, seit 1508 etwa, werden Wolken nicht mehr wie helle Scheiben vorgelegt, sondern ausgespart. Das Problem der Wolke wird noch einmal, in den Radierungen von 1516, aufgenommen. In dieser Zeit beschäftigte sich Dürer besonders stark mit den Aufgaben plastischer Wiedergabe, und dementsprechend haben diese Wolken ein ganz anderes Volumen, ein räumliches Dasein, das sich grundsätzlich von dem früheren Scheibencharakter unterscheidet.

Nach der Ueberwindung dieser Probleme gibt Dürer um die Wende zum 3. Jahrzehnt den Himmel als ganz geschlossene Tonfläche, höchstens von dem geheimnisvollen Leuchten der ausstrahlenden Nimben erfüllt. Auch den Kontrast der hellen Landschaft meidet er immer mehr. Sie wird nun gleichfalls dunkel gehalten (B. 37, 38, 51, 52). In den 20er Jahren vernachlässigt er die Landschaft. Sein letztes Interesse galt der menschlichen Gestalt.



Diese Art der Lichtkomposition und die ihr zugeordneten Motive der Natur finden sich, von Dürer abgeleitet, auch in der niederländischen Kunst. Am zahlreichsten sind die Spuren natürlich bei den beiden Künstlern, deren graphisches Schaffen auch in anderer Hinsicht unter Dürers Einfluss stand.

Aus der Gruppe der undatierten Stiche des Lucas van Leyden wird von Friedländer und Kahn übereinstimmend<sup>1)</sup> der Stich Adam und Eva (B. 7) (Abb. II, 1) an den Anfang oder doch in die erste Gruppe gesetzt. Die beiden Aktfiguren sitzen zu Füßen des Lebensbaumes, der die Mitte des Bildes einnimmt. Der Hintergrund ist angefüllt mit Baumstämmen, die sich im Dunkel verlieren. Sie werden fast alle noch vor Abzweigung der ersten Aeste vom Bildrand überschritten. Es hätte kaum der Uebereinstimmung des Themas, noch des in Dürers Manier aufgehängten Signatürtäfelchens bedurft, um die Abhängigkeit von Dürer zu erkennen. So verschieden auch die Auffassung des Vorgangs ist, so wenig von der strengen Gesetzmässigkeit des Aufbaues und der Linienführung von B. 1 auf Lucas übergegangen ist: Die Bedeutung der abgestuften Tonfolie hat er doch erkannt. Etwas später hat Lucas in dem Stich der vier Krieger (B. 141)<sup>2)</sup> das gleiche Motiv noch einmal angewandt.

Die Neigung, die Figuren durch die landschaftliche Folie zusammenzubinden, ist bodenständig, und schon bei Geertgen zu finden<sup>3)</sup>. Wie frei Lucas Anregungen verwertet, die dieser Absicht entgegenkommen, zeigt der Stich der „Grossen Hagar“ (B. 17). Sie scheint in ihrer Anlage auf Dürers „Eifersucht“ (B. 73) zurückzugehen. Abgesehen von der Aehnlichkeit der nach der Mitte gipfelnden Komposition mit ihren zwei seitlichen Tiefenblicken, ist die Gestaltung des linken Hintergrundes mit dem Stadttor und dem darauf zuführenden Weg wohl nicht ohne das Vorbild Dürers entstanden.

<sup>1)</sup> Friedländer a. a. O. S. 39. Kahn a. a. O. S. 142.

<sup>2)</sup> Kahn (a. a. O. S. 51) hat für die Figur des rechten Kriegers eine Beziehung zu Dürer festgestellt.

<sup>3)</sup> Ob die direkte Ableitung von Geertgen, die Kahn (S. 31) befürwortet, unbedingt anzunehmen ist, mag dahin gestellt sein. Ebenso, wie der Einfluss Dürers bemerkt wird, könnten auch andere Künstler zum mindesten Mittlerdienste geleistet haben. Es wäre insbesondere an David zu denken, dessen Baumschlag viel Verwandtschaft mit dem des frühen Lucas zeigt, und dessen seitliche Raumkulisse (Taufe Christi, Brügge, Abb. Bodenhausen, a. a. O. Tf. 21) sowohl bei Lucas als auch bei Anderen eine grosse Rolle spielt.

Noch ein anderes Motiv scheint für diesen Zusammenhang zu sprechen: Hagar trägt zwar ein Mieder, wie es wohl der Zeittracht angehören mochte. Ihr Rock aber ist nach „antikischer“ Art an der Seite offen (der dezente Holländer gibt ängstlich einen zweiten Rock darunter), und fällt in einem Bausch über die Hüften. Lucas hat diese Tracht gleichfalls dem Eifersuchts-Stich entnommen, wo sie selbst wieder auf ein italienisches Vorbild zurückging <sup>1)</sup>.

Etwas mutiger und dem Vorbild näher hat Lucas das gleiche Gewandmotiv in seinem Adam und Eva-Stich von 1510? (B. 11) angewandt, wo nun auch die Arme frei aus der weiten Oeffnung der Schulter herauskommen. Auf späteren Stichen kommt es nicht mehr vor.

Im Laufe seiner Entwicklung verliert bei Lucas die Tonfolie immer mehr an naturalistischer Bestimmtheit. Er neigt dazu, sie zu vereinfachen. Immer häufiger werden Teile des Hintergrundes mit möglichst indifferenten Kreuzlagen bedeckt (B. 20, 69, 116). Detailformen werden vermieden, Tonnuancen vergrößert. Bei Stichen wie B. 118, 124 u.a. verbindet sich mit der Anschauung des Hintergrundes keine reale Raumvorstellung mehr <sup>2)</sup>.

Die dunkle Hintergrunds *architektur* kommt bei Lucas seit 1509, also erst nach der Zeit der ausgesprochenen Jugendwerke vor. Wie in ihrer linearen, so dient sie auch in ihrer Hell-Dunkelkomposition dazu, den Gang des Figurengeschehens zu unterstreichen. Auf dem grossen Ecce Homo (1510, B. 71) ist das Volk vor die dunklere Stirnfläche der „Bühne“ gestellt, die Christusgruppe wird in gleicher Weise von dem Sockelgeschoss des Turmhauses zusammengefasst. Auf B. 70 (Abb. Kahn Tf. III) steht der Kopf des Knechts, der Christus führt, vor einer dunkleren Fläche als der Kopf Christi.

Wie sehr Lucas dabei dem Schaffensgang Dürers verbunden bleibt, zeigt die Wandlung, die wir auf „Salomos Götzendienst“

<sup>1)</sup> Orpheusstich Mantegnas, (nur in Kopie erhalten) vgl. Wölfflin, Dürer IV. S. 103.

<sup>2)</sup> So kommt Lucas über die einheitliche Lichtkomposition eines graphischen Bildes wieder zu älteren, der Technik vielleicht eher entsprechenden Darstellungsideen zurück. Dürer hat in zwei Portraitstichen (B. 104, 130) und dem Varnbühler-Holzschnitt *nach* seiner niederl. Reise ähnliches versucht. Direkt nach der Reise entstand das Wappen von Nürnberg (B. 162, 1521) wo das einzige Mal schematische Kreuzschraffur als Hintergrund auftritt. Auf den Portraitdarstellungen kommt durch die Einführung des Schlagschattens sofort eine Assoziation, die der Wand, und damit eine Trübung jener reinsten, gestaltlosen Tonfolie, wie sie bei Lucas der „Jüngling mit dem Totenkopf“ (B. 174) etwa hatte. Vielleicht ging in dieser Hinsicht umgekehrt eine Anregung von Lucas auf Dürer aus.

(1514, B. 30) erkennen. Lucas hat inzwischen (vgl. pg. 26) die K.P. kennen gelernt. Er gibt nun nicht mehr das ganze Figurenpersonal *vor* der Tonfolie, sondern bezieht, ganz im Sinne der Entwicklung Dürers, einen Teil in sie ein. Wie auf B. 8 etwa bildet eine isokephele und halb im Schatten befindliche Reihe von Zuschauern den Chor zu der in stärkeren Lichtgegensätzen aufgebauten Hauptscene. Ein Missverständnis schleicht sich aber doch ein. Bei Dürer ist es die natürliche Tiefe eines Innenraumes, in der sich die Begleitfiguren verlieren. Bei Lucas entsteht, da der Raum nach oben völlig offen ist, ein gewisser Widerspruch zwischen der Helligkeit des Bildganzen und der gedämpften Lichtstimmung des Mittelgrundes. Man glaubt sich bei den „Chor“-figuren weiter in die Tiefe geführt, als der optische Entfernungswert der Mauer es zulässt.

Für die Herleitung von B. 8 würde übrigens noch die „Versenkung“ des Mittelgrundes durch ein im Vordergrund befindliches kleines Podium sprechen.

In der Kupferstichpassion von 1521 kommt Lucas dem reifen Stil Dürers auch unter diesem Gesichtspunkt am nächsten. Die Geißelung (B. 48) (Abb. II, 2) z. B. berührt sich darin eng mit der gleichen Darstellung Dürers (B. 8).

Die Lichtstimmung eines nur nach vorn geöffneten Raumes teilt sich den darin befindlichen Menschen mit, in mattem Dunkel sie rückwärts umfänglich und gleichzeitig mit ihnen die Tonfolie für die Hauptscene bildend. Diese selbst weist bei genauerem Zusehen beträchtliche Verwandtschaft mit Dürer auf. Der Oberkörper des linken Knechts mit der kontrapostischen Armbewegung ist nach vorn gedreht, aber sonst sehr treu. Das Ausholen des anderen ist in der Konzeption verwandt. Besonders wichtig aber ist, dass die drei Figuren grundrissmässig gleich angeordnet sind, wobei Christus die vordere Spitze eines Dreiecks bildet.

Wie folgerichtig nun Rechnungen mit der Tonfolie durchgeführt werden, zeigt die Verspottung (B. 47). Von den sechs Figuren haben fünf ihr eigenes „Tonfeld“: Christus das hellste, in das noch die Hände der nächsten Figuren hereinragen. Nach rechts folgt ein Stück Wand in Kreuzschraffur, vor ihr der Träger des Baretts. Der Säule, die sich heller herauswölbt, entspricht die gleichfalls vorgeschobene, tänzelnde Figur, für deren eindeutiges

Tun R. Kahn (S. 94) eine höchst merkwürdige Erklärung gibt. Sogar der überschrittene Kopf am rechten Rand erhält noch sein eigenes Feld. Nach links ist es ebenso. Die knieende Figur aber lässt Lucas sich dunkel vor dem hellen Mittelgrund abheben, eine Wirkung, die schon über Dürer hinausführt.

Das Phänomen des verdunkelten Himmels können wir nicht mit unbedingter Sicherheit auf Dürer zurückführen. Es ist erstens in den Anfängen gestaltmässig von Dürers Anwendung völlig verschieden (B. 71; 78, 107), andererseits wäre die Möglichkeit, dass Lucas das Motiv ebenso wie Dürer selbständig von Schongauer her entwickelte, durchaus in Betracht zu ziehen <sup>1)</sup>. Auf jeden Fall aber hat Lucas sehr bald schon von Dürer ein Motiv übernommen, das als Sonderfall dieser Erscheinung gelten kann: die untergehende Sonne, deren Strahlen den ganzen Himmel überdecken. Es kommt 1512 auf B. 21 (Friedl. Tf. XXXV.) vor. Wir sehen dabei, dass es keinen Unterschied ausmacht, ob das Vorbild im Holzschnitt oder im Kupferstich vorliegt. In diesem Fall konnte es nur ein Holzschnitt aus der kl. H. P. sein, da es Dürer selbst erst später auch im Kupferstich angewandt hat. Lucas hat das Motiv nicht sehr geliebt, es kommt nur noch einmal, in dem Adam und Eva-Stich von 1529 (B. 9) vor. Er vermeidet auch die bewegte, wolkenreiche Himmelsbildung und bevorzugt die einfachste Form gleichmässiger horizontaler Schraffur (B. 84, 1523).

Auch Jacob Cornelisz blieb nicht unberührt von diesen luminaristischen Bildgedanken. Der gleichmässig abgedeckte Himmel kommt schon in der runden Passion vor, und in der Auferstehung der gleichen Serie durchdringen sich Nimbus- und Sonnenstrahlen wie auf dem Blatte gleichen Inhalts (B. 45) bei Dürer. Jedoch kann man bei ihm in dieser Zeit noch nicht von einem Verständnis für die kompositionelle Aufgabe der Lichtverteilung sprechen. Wir finden zwar insofern eine bewusste Scheidung von vorn und hin-

<sup>1)</sup> Bei der Ableitung der Kunst des Lucas van Leyden hat R. Kahn merkwürdigerweise die deutsche Graphik des 15. Jh., insbesondere Schongauer, aber auch den Halb-Niederländer Meckenem völlig ausser Acht gelassen. Die Abhängigkeit von Schongauer äussert sich offenkundig in der Wiedergabe von landschaftlichen Details, der Art der Felsen und Hügelformationen etc. Die Zusammenhänge des in Bochart tätigen Meckenem mit der niederl. Graphik sind so stark, dass kein ersichtlicher Grund besteht, ihn nicht in die Betrachtung einzubeziehen (Kahn S. 35), wengleich die völlige Inanspruchnahme für die Niederlande (Delen, A. I. I., L'Histoire . . .) zu weit geht.

ten, als die Tiefe des Raumes auch die grösste Tiefe des Tones erhält, aber die Tonflächen haben noch keine organisierende Funktion. Es überwiegt noch das Streben, dem „natürlichen“ Eindruck des Raumes nahe zu kommen, indem seine Grenzen in möglichst vollständiger Beschreibung in die Wiedergabe einbezogen werden. Es galt, das im Kupferstich längst verwirklichte Problem einer lückenlosen Raumangabe zunächst auch für den Holzschnitt zu lösen, bevor an die weitere Aufgabe bewusster Lichtkomposition geschritten werden konnte.

Jacob Cornelisz tut diesen Schritt in der stummen Passion, auch hier im Anschluss an Dürer. Im *Ecce Homo* (Abb. I, 3) gibt die dunkle Hauswand, vor der Christus und Pilatus erscheinen, die entscheidende Grundlage der Komposition. Sie ist die gleiche wie auf B. 10 der Kupferstich-Passion, mit der Jacob vielleicht durch die Vermittlung des Lucas bekannt wurde<sup>1)</sup>. Fast überall, wo in der

<sup>1)</sup> Selbst wenn der 1522 in Antwerpen eingetragene Freimeister Lucas de Hollandere, scildere (vgl. Rombouts Liggeren S. 99) mit Lucas van Leyden identisch ist, so würde das noch nicht für einen von 1520/22 ohne Unterbrechung durchgehenden Aufenthalt des Lucas in Antwerpen sprechen. Dass die Antwerpener Reise wohl erst 1521 stattfand, haben wir oben (pg. 24, Anm. 3) angenommen. Es scheinen nun auch einige, übrigens keineswegs zwingende Gründe dafür zu sprechen, dass Lucas zwischen der Erwähnung bei Dürer und jener Eintragung wieder in Holland war. 1521 sind die Stiche der Kupferpassion datiert. Die Ergänzungsholzschnitte zur stummen Passion sind später entstanden. Im Sinne der festgestellten Entwicklung auf Klarheit des Erzählungsaufbaus mittels rationaler Raum- und Lichtkomposition, gehen sie noch über die Kupferpassion hinaus. Gross ist der Abstand keineswegs. (Kahn neigt dazu, sie vor die andere Serie zu setzen, wogegen doch die stilistischen Argumente zu sprechen scheinen). Wir kämen auf eine Datierung 1521/22. 1521 scheint das Jahr der eifrigsten Arbeit an der stummen Passion zu sein. (Vgl. die Datierungen pg. 10 Anm. 2) Damit stimmt die Ansetzung, die wir für die Blätter des Lucas finden, gut überein.

Die Illustrationen waren für Doen Pietersz bestimmt. Damit wird es sehr unwahrscheinlich, dass sie in Antwerpen geschaffen wurden. Wir haben keine Beispiele dafür, dass die Verleger Aufträge an abwesende Künstler erteilten. Stimmt unsere obige Datierung, so muss Lucas 1521/22 wieder in Holland gewesen sein.

Nach allen diesen Erwägungen möchten wir annehmen, dass Lucas in der zweiten Hälfte des Jahres 1521 wieder in Leiden war. Es besteht also kein Grund, an der persönlichen Anwesenheit des Meisters bei der am 28. Juni 1521 in Leiden protokollierten Bürgerschaft für seinen Bruder zu zweifeln.

Ob Lucas 1522 überhaupt in Antwerpen war, ist nicht mit völliger Sicherheit zu behaupten. „Lucas de Hollandere, scildere“ könnte z.B. auch auf den dritten Sohn des Engelbrechtsen, Lucas Cornelisz bezogen werden. Ist aber wirklich Lucas v. L. damit gemeint, so besagt es wiederum nichts für die Dauer seines Aufenthalts.

Wahrscheinlich war der Eintrag in die Liggeren nur eine Formalität, vielleicht zur Erlangung besserer Absatzmöglichkeiten oder anderer Privilegien. Die flämischen Elemente in seinem Schaffen der 20er Jahre, die Kahn auf die Wirkung des Aufenthalts in Antwerpen zurückführt, beweisen nichts für dessen Dauer. Es darf ausserdem nicht vergessen werden, dass Gossart 1517/24 in Utrecht war, und dass es im Wesentlichen doch der Eindruck seiner Kunst war, dem Lucas in den 20er Jahren verfiel. Vgl. darüber Friedländer a. a. O. S. 26 und die Besprechung durch Glaser, Repertorium 1925, S. 154.

stummen Passion Architekturen auftreten, können wir die gleichen Beobachtungen machen. Im Abendmahl (Abb. I, 2) fasst der Thronvorhang die drei Mittelfiguren zusammen, jedoch wird Christus durch den senkrecht schraffierten Mittelteil wiederum von seinen Nachbarn abgehoben. Beim Einzug in Jerusalem ist die Isolierung Christi auf die gleiche Weise wie in B. 22 der kl. H. P. erreicht. Als ob er sich keinen Kontrasteffekt entgehen lassen wollte, gibt Jacob das Profil eines Jüngers als Silhouette gegen eine helle Aussparung am Baum, nachdem er dies bei Christus durch die Aenderung des Nimbus hatte auslassen müssen. In den landschaftlichen Motiven ist er seltener von Dürers Erfindung abhängig. Dennoch kommt einmal, zugleich mit einer amüsanten Kopie der Meerkatze aus der Madonna B. 42, ähnlich wie auf B. 18 der kl. H. P. die aus dunklem Himmel hinter ebensolchen Bäumen gebildete Landschaftsfolie vor.

Wir gehen jetzt zu der Frage über: Wie entwickelt sich bei den holländischen Künstlern die Ausbildung des graphischen Stiles an sich, und was verdanken sie bei der Handhabung der graphischen Mittel Dürer? Es ist nicht nur das Bestreben nach überzeugender Vereinheitlichung des Bildes mit seinen Elementen, der Raum und Lichtkomposition: auch in der spezifischen Gestaltung der Gegebenheiten der Natur durch die zur Verfügung stehenden Mittel der Technik lässt sich der Einfluss Dürers bemerken.

Es ist in allem Bisherigen noch kaum die Rede davon gewesen, dass Dürer, indem er den Holzschnitt zur Wiedergabe grösserer Aufgaben zwang, gleichzeitig Schöpfer einer ganz neuen und eigentümlichen Formensprache wurde.

Es ist notwendig, diese Unterscheidung in dem künstlerischen Schaffen zu machen. Die Gewinnung des Holzschnitts zu grösseren Aufgaben, die Zusammenfassung der allgemeinen Bestrebungen vom Ende des 15. Jh., „Mensch, Innenraum, Landschaft im Sinne einer wirklichkeitsgemässen Wiedergabe“<sup>1)</sup> zu vereinigen, ist abzusondern von der persönlichen Art der Durchführung, die er diesen Vorgängen angedeihen liess. Das eine ist eine Erfüllung von Forderungen der Zeit, seine *persönliche* Leistung beruht aber nicht darin, *dass* er den Holzschnitt teilnehmen liess an den Wandlungen, die die allgemeine Bildvorstellung mitmachte, sondern *wie* er es tat. Dass sein Verdienst auch für die erste Aufgabe

<sup>1)</sup> Vgl. Hch. Höhn, Deutsche Holzschnitte bis zum Ende des 16. Jh. S. 7. (1925).

gross war, wird damit nicht geleugnet. Aber wo es sich darum handelt, seinen *persönlichen* Einfluss festzustellen, muss von dieser Seite abgesehen werden. Das soll im Folgenden geschehen.

Mag nun auch jeder Künstler aus den Gesetzen des künstlerischen Individuums heraus sein Naturbild in anderen Formeln fassen, (eine Eigenschaft, auf die wir den Terminus „Handschrift“ anwenden und die notwendig auch Verschiedenheiten in der Auswahl der Motive mit sich bringt)<sup>1)</sup>, so tritt doch häufig der Fall ein, dass auch die Eigentümlichkeiten der Handschrift mehr oder weniger bewusste Nachahmung finden.

Diese Erscheinung, die wir Stilimitation bezeichnen wollen, ist zweifellos eine Einflussbeziehung, die nicht mit der gleichen Notwendigkeit wie andere aus der Richtung der allgemeinen Stilentwicklung abgeleitet werden muss, da bei ihr für ein Mehr oder Weniger allein die jeweilige Einzelperson verantwortlich ist. Wir werden sie bei Künstlern finden, die in ihrem Wesen Dürer sogar ferner stehen als andere, bei denen sie nur in geringem Umfang vorkommt.

Wölfflin hat in unübertrefflicher Analyse wenigstens für die frühe und unter diesem Gesichtspunkt zweifellos wichtigste Entwicklungs-Phase der Dürerschen Handschrift in der Technik des Holzschnitts das Verhältnis des Künstlers zur Welt der dinglichen Gegebenheiten klargelegt. Sein Linientemperament, sagt Wölfflin, zieht Dürer zu der *bewegten* Form. „So sehr sind alle Linien in Wallung geraten, dass garnichts mehr stillbleibt und bis auf die Blätter im Buch sich alles krümmt und kräuselt“, oder „Der Baumstamm windet sich empor, das Blattwerk rollt sich, die Erdwelle wölbt sich sichtbar in stets erneuter Bewegung“<sup>2)</sup>. Und schliesslich: „Es sind die brillianten Entdeckungen seiner Jugend, den linearen Ausdruck auch für die vorübergehenden Dinge gefunden zu haben, für die schlagende Flamme, für blitzende Sterne, für quellende Wolken“<sup>3)</sup>. Wir kommen auf die verschiedenen Eigenschaften der Dürerschen Formensprache und Formenauswahl noch jeweils nach Bedarf zurück und ersparen uns daher hier die Aufzählung im einzelnen.

<sup>1)</sup> Vasari begründet seinen Tadel an Pontorno (Milanesi, VI. S. 269/70) damit, dass dieser sich nicht dabei begnüge, die Erfindungen des Deutschen zu verwerfen. („l'hanno fatto e fanno continuamente molti pittori“), sondern dass er ihn auch in der Art der Gewänder, der Köpfe und Bewegungen imitiere.

<sup>2)</sup> Hch. Wölfflin, Albrecht Dürer, II. Aufl. S. 40.

<sup>3)</sup> Wölfflin, a. a. O. S. 41.

Beziehungen in diesen letzten Eigentümlichkeiten der Handschrift sind ganz besonders eng gebunden an die Voraussetzungen der Technik. Wir werden sie daher mit der Untersuchung der technischen Beziehungen zu verknüpfen suchen.

Im Holzschnitt lagen die Dinge am Ende des 15. Jh. so, dass man (in den 80er Jahren) versuchte, durch „Säulen“ aus kleinen und kleinsten Strichen die Konturlinien besonders der Binnenzeichnung zu eliminieren. Ziemlich gleichmässig durchziehen diese Linienbänder die Figuren und erzeugen über den Vorgängen ein Spiel flimmernd hellen Lichtes. Die Illustrationen des Chevalier délibéré von 1486 zeigen den Höhepunkt. Auf dem bei Kristeller abgebildeten Blatt <sup>1)</sup> kann man kaum noch die beiden Figuren rechts scheiden, so unakzentuiert spielen die kleinen Strichlagen über sie dahin. In den 90er Jahren sind die entscheidenden niederländischen Arbeiten in einer Reaktion hierauf mehr auf die haptische Verfestigung der menschlichen Figur gerichtet. (Lydwina, 1498 u. a.) Aber auch bei ihnen dominiert noch das System des 15. Jh., das die Details möglichst unterdrückt, die Körper als flächige Linearprojektionen wiedergibt und die Schatten als selbständige, nicht unlösbar dem Körper verbundene Linienbewegung über ihn hinlegt <sup>2)</sup>.

Was das Zeichnungsbild der runden Passion des Jacob Cornelisz v. Oostanen von allen Holzschnitten des 15. Jh. unterscheidet, das ist die Mannigfaltigkeit, die scheinbar unbegrenzte Variationsmöglichkeit des Strichgefüges. Es herrscht grösste Freiheit in Strichlänge, Strichrichtung, Strichdichte; letztere enthält alle Möglichkeiten der Kreuzlage. Entsprechend dieser Fähigkeit ist einerseits alles Detail ausführlich und liebevoll geschildert, andererseits jede Form als von Natur aus dem Licht unterworfen, d.h. als plastischer Wert konzipiert. In früheren Ausführungen haben wir den Zusammenhang der runden Passion mit Dürer mehrfach feststellen können. Erklärt sich der nun festgestellte Charakter auch aus diesem Zusammenhang und wie hat sich der Anschluss an Dürer vollzogen?

<sup>1)</sup> Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1911. s. 99.

<sup>2)</sup> Wenn der Meister der Lübecker Bibel, vgl. Anm. 4 pg. 8, in der Plastik der menschlichen Figur die gleichzeitigen niederl. Meister übertrifft, so könnte man hierfür vielleicht den Einfluss des deutschen Holzschnitts auf den niederl. Künstler verantwortlich machen.



Es waren bekanntlich dessen grosse Folgen von 1498, die den entscheidenden Umschwung in der Technik des Holzschnitts hervorgerufen haben. Was wir an Jacob Cornelisz soeben fanden, daran hat der junge Dürer den grössten Anteil: An der Erweiterung der technischen Möglichkeiten des Holzschnitts, dem nun die Aufgabe ward (zugemutet ward, ist man versucht zu sagen), in Konkurrenz mit dem Kupferstich gemäldehafte Wirkungen zu erzielen.

In den Holzschnitten zur Apokalypse und zur grossen Passion war es Dürers wichtigstes Bestreben, durch Anpassung des Striches an die Form diese in ihrer plastischen Existenz zu betonen. Dabei konnte er in der Freude an den neuen Möglichkeiten sich nicht genug tun in der Häufung der Formen. Die Bildfläche wird geradezu überwuchert von dem Vielerlei der Formen.

Um 1510 ist die zweite Etappe erreicht. Die stärksten Hell-Dunkelkontraste sind zwar erst hier angewandt, die Strichlagen erfassen aber schon grössere Form-*Partien*.

Nicht mehr die Einzelform als solche, sondern nur die grosse, Bildwert besitzende soll klar hervortreten. Licht und Schatten werden nicht mehr zersplittert, sondern in grossen Komplexen mit stetigen Uebergängen verteilt. Das allzu getreue „Beschreiben“ der formalen Verhältnisse hatte zu einer unübersichtlichen Vielfalt des Bildeindrucks geführt. Der Absicht von 1510 auf Klarheit und übersichtliche Ordnung entspricht somit der Wandel der Technik. In den Ergänzungsblättern der Gr. P. und in der kl. H. P. erhalten die Körper organische Konsistenz, ohne an Raumwerten zu verlieren, und die Autonomie des Objekts bleibt trotz der Einordnung in ein Ganzes erhalten<sup>1)</sup>.

Wenn wir auf die Technik des Holzschnittstiles hin die runde Passion des Jacob Cornelisz mit seiner stummen vergleichen, so fällt schnell auf, dass wir es mit einem sehr ähnlichen Prozess zu tun haben, nur dass die Wandlungen sich nicht mit der gleichen Schärfe ausprägen, die sie bei Dürer haben. Die frühen Blätter bilden eine Parallele zu Dürers erster Stilstufe. In ihnen dominiert eine sehr rauhe, undisciplinierte Häufung der Striche, die Oberfläche ist übersät mit Schraffuren, Schattentiefen sind durch dicke Kreuzlagen äusserst dunkel gehalten, Ornament, kleinste Faltenangaben, graphische Bewegung also ist im Uebermass

---

<sup>1)</sup> Wölfflin a. a. O. S. 36/37 sieht darin die Entwicklung zum Stil des 16. Jh. überhaupt, in einer zu weit gehenden Verabsolutierung des „klassischen“ Stils.

vorhanden. Die grosse, detailreiche Wirkung ist beabsichtigt.

In der späten Folge ist das ganz anders. Entsprechend der Bescheidung im Format hat die Technik das Rauhe und Wirre ihres früheren Vortrags verloren und ist nun einer späteren Stufe des Vorbildes nahe gekommen. Durch eine übersichtlichere Verteilung von Hell und Dunkel im Bild wird die wichtige, allein beachtenswerte Form hervorgehoben. Die Linie zeigt, ohne sich in kleine Formangaben zu verlieren, doch viel mehr Geschmeidigkeit in der Anpassung an die plastische Form als früher. Während früher die Schattenlinien meist der Erstreckungsrichtung folgten, schmiegen sie sich jetzt viel inniger dem Körper an <sup>1)</sup>, indem sie um die Arme und Beine herum, nicht an ihnen entlang laufen. Dabei wird nach Möglichkeit die Kontinuität der Körper erhalten, die Schattentiefen werden sparsamer, aber auch wohlberechneter verteilt. (Für die Produktion aus der 2. Hälfte des zweiten Jahrzehnts, zwischen den beiden Passionen, vgl. pg. 47 Anm. 2).

Jacob Cornelisz lässt sich also, trotz der nachgewiesenen Kenntnis der kl. H. P., 1511–1514 mehr durch die erste Stufe Dürers vom Ende der 90er Jahre beeinflussen, während er in der späteren Folge die graphische Ruhe der zweiten Dürerphase erreicht. Wir sehen also, dass Jacob immer einer längeren Zeitspanne bedurfte, bis er der Stilerscheinung des Vorbilds gerecht zu werden vermochte. Diese Beobachtung können wir bei den Fragen verwenden, die sich an die ersten Produktionen des Amsterdammers knüpfen.

Die anscheinend erste, nur unvollständig erhaltene Holzschnittserie des Jacob Cornelisz <sup>2)</sup>, ein Marienleben <sup>3)</sup>, ist schon

<sup>1)</sup> In dieser Hinsicht galt die Verwandtschaft der runden Passion nur bedingt. Der graphische Reichtum steht zwar, wie wir sahen, nicht im Dienste der Hell-Dunkelkomposition des Bildganzen (pg. 35), aber er dient auch nicht konsequent der Formensprache im einzelnen. Auf dem Abendmahl sind alle Figuren, ob sie vor oder hinter dem Tisch sitzen, völlig gleich behandelt, was ihren Aufbau im Licht anlangt. Parataxe von Einzelheiten stört die Klarheit des Gesamtbildes, aber es fehlt ihnen doch auch an der letzten, gegenständlichen Deutlichkeit, wie sie Dürer wenigstens hatte, an dem plastischen Herauswachsen, Zurückweichen, sie sind unanschaulich, mehr angedeutet als ausgesprochen. Jacob geht nicht auf Dürers letztes Prinzip, sondern er hält sich an die Oberfläche der Wirkung, an den Eindruck des Lauten, Reichen, Prunkvollen.

<sup>2)</sup> Vgl. M. I. Schretlen, Dutch and flemish woodcuts of the XV. century, London 1925.

Derselbe, Het vroege werk von Jacob Cornelisz, Bull. ned. oudh. Bond, V. 1925, S. 143/149.

Alle Zuschreibungen Schretlens sind auf Stilbeobachtungen aufgebaut, die vor die-

bei ihrer Einführung in die Literatur mit Dürer in Zusammenhang gebracht worden <sup>1)</sup>. Schretlen verglich den Abschied Christi mit

sem Material nicht genügen. Vergleiche von Händen, Fusstellungen etc. sind, selbst wenn sie überzeugender geführt wären, als es hier der Fall ist, bei der Arbeitsweise der niederländischen Werkstätten so gut wie unbrauchbar. Viel entscheidender als alle morphologische Detailverwandtschaft sind Unterschiede der Gesamterscheinung, die — um nur ein Beispiel herauszugreifen — den Meister der Lydwina als einen reifen, souverain die Mittel des 15. Jh. beherrschenden Künstler, den Meister des Marienlebens aber als Beginner auf neuem Boden erweisen. Ueber die grundsätzlichen Unterschiede der Raum- und Lichtbehandlung können wir hier nicht sprechen. Vgl. dafür das auf pg. 17 und 39 Gesagte.

<sup>2)</sup> Es gibt in der Literatur noch keine Zusammenstellung der aus dieser Serie erhaltenen Darstellungen und ihres ikonographischen Programms. Sie waren anscheinend von vornherein für einen grossen Rahmen bestimmt, in dem zwei Haupt- und zwei Nebenszenen Platz hatten. Er ist in Brüssel, London und Paris erhalten. Bei der Grabtragung Mariä in der Bibliothèque nationale nimmt die Hauptszene den ganzen unteren Raum ein. Der Brüsseler Rahmen trägt die Jahreszahl 1507, und man hat sich daran gewöhnt, dieses Datum für die ganze Reihe anzunehmen. Kreuztragung und Kreuzigung wurden später in einem neuen Rahmen mit der Jahreszahl 1513 einzeln abgedruckt (Exx. Amsterdam), und wir haben möglicherweise in der 1513 dat. Londoner Darbringung im Tempel ein Ergänzungsblatt zu dieser (zweiten?) Serie.

Im Folgenden versuche ich eine vorläufige Aufstellung des ikonographischen Programms, wobei die bislang noch fehlenden Darstellungen in Klammer ergänzt sind.

<i>Oben</i>	<i>Unten</i>
Zurückweisung Joachims Verkündigung an Joachim	Christus im Tempel Hochzeit zu Kana
Goldene Pforte Geburt Mariae	Maria und Martha Abschied Christi
Tempelgang Mariae Vermählung Mariae	Kreuztragung Christi Kreuzigung Christi
(Verkündigung?) (Geburt Christi?)	Beweinung Grablegung
(Beschneidung?) (Anbetung der Könige?)	Auferstehung Christus erscheint Maria
Joseph als Zimmermann Flucht nach Aegypten	} Grabtragung Mariae

Es ergibt sich also die merkwürdige Reihenfolge, dass die oberen Szenen zuerst abgelesen werden müssen, und dass sie nicht, wie man hätte erwarten können, in einer typologischen Beziehung zu den unteren Darstellungen stehen.

<sup>1)</sup> Die erste Erwähnung bei N. Beets, *L'exposition de peintures et de sculptures néerlandaises antérieures à 1575, l'art flam. et holl.* XXII. S. 2 Anm. 1. Beets denkt an Jost de Negker als Vermittler, der 1508 noch in Leiden, 1509 in Augsburg ist. Vgl. auch *Lt.-V.* Nr. 65.

Steinbart a. a. O. S. 43 macht sich schon die kurze Zeitspanne klar, die zwischen den Entstehungszeiten liegt. Vgl. ferner Müller und Veth, *Dürers niederl. Reise II.* S. 153.

Für die Chronologie des Dürerschen Marienlebens (vgl. Heidrich E. *Rep. f. Kunstwiss.* XXIX. S. 227) erhalten wir also eine kleine Korrektur: B. 92: nicht nach 1507.

Dürers entsprechendem Blatt aus dem Marienleben, B. 92. (Abbildungen bei Schretlen).

Obwohl die Darstellung keine im einzelnen belegbare Verwandtschaft haben, zeigt die ikonographische Auffassung des Motivs immerhin einige Aehnlichkeit. Das Figurenpersonal ist das gleiche, und die erzählungsmässigen Funktionen der einzelnen, besonders innerhalb der Mariengruppe, von gleicher Art. Schliesslich wäre noch das Zurückschieben der Scene hinter einen halbrunden, torbogenartigen Rahmen zu erwähnen, das sich im Marienleben Dürers mehrfach findet. (B. 79, B. 80, B. 91). Nur ein anderes Blatt aus dieser Serie ist noch zu einer Komposition Dürers in Beziehung zu bringen, die Darstellung im Tempel in London, die 1513 datiert ist. Der räumlichen Komposition liegt B. 31 aus der kl. H. P. zu Grunde (zwei-Bogenmotiv links und Verhältnis der Figuren zur Basis der Oeffnungen), ein Blatt, das Oostanen kaum wesentlich früher hat kennen lernen können. Der Reichtum der Zeichnung geht auch weit über den Brüsseler Holzschnitt hinaus. Zu der Frage, ob Dürer auch schon 1507 vorbildlich war, trägt dieser Holzschnitt also nichts bei.

Schretlens Annahme, die Steinbart teilt, steht mit der Vergleichung des Abschieds Christi allein auf schwankem Grund. Dennoch glaube ich, ihm in dieser Hinsicht folgen zu können, aus der Beurteilung des technischen Befundes heraus. Zwar überwiegt noch im Gesamtbild das Weiss des Papiergrundes, aber die entscheidende Neuerung, die Kreuzschraffur ist schon in erheblichem Umfang angewandt.

Dass Jacob Cornelisz nicht unabhängig von Dürer auf diese Bereicherung der Technik kam, lässt sich mit einiger Sicherheit aus dem schon oben charakterisierten, natürlich auch für das Marienleben gültigen Stilcharakter der frühen Graphik des Amsterdammers erschliessen. Denn gerade diese eminent zur Hervorhebung der plastischen Qualität geeignete technische Neuerung, die auch stets nur im Zusammenhang eines hierauf gerichteten Stilwollens entstanden zu sein scheint, tritt bei Jacob Cornelisz im Gefolge eines Stils auf, dessen Stärke gerade nicht in seiner plastischen Formgebung beruhte. Das Interesse galt der Oberfläche; die Bedeutung des neuen Kunstmittels zur systematischen Durchbildung der Körperlichkeit wurde nicht erkannt.

Nun haben wir aber festgestellt, dass es immer eines gewissen Abstandes bedurfte, bis Jacob zum *Verständnis* seiner Uebernahmen gelangte, dass er 1511/14 den Stil der 90er Jahre, 1521 den von 1510 imitierte. Wenn wir also 1507 keine tiefere Verwandtschaft bemerken, so braucht dieser Umstand keineswegs der Annahme einer ersten Berührung und Uebernahme der Kreuzschraffur zu widersprechen.

Von der Grundtendenz auf malerischen Reiz der Oberfläche werden auch die Beziehungen beherrscht, die sich zwischen Jacob und Dürer in Bezug auf die Imitation gegenständlicher Motive herausbildeten. Jacobs Formphantasie bereichert sich an Dürers Werk unter besonderer Berücksichtigung der von Natur aus unkörperlichen Erscheinungen <sup>1)</sup>. Auf die kompositionelle Funktion der Sonnenstrahlen haben wir schon verwiesen (pg. 31). aber auch die Idee an sich, die Sonne durch einen Lichtkern und ein enges System radialer Strahlen zu geben, ist Dürers Erfindung <sup>2)</sup>, und ebenso hat Dürer bei den geläufigen Formeln für Sonne und Mond <sup>3)</sup> eine Differenzierung des Strahlenkranzes <sup>4)</sup> eingeführt, die in dieser besonderen Formgebung unseres Wissens zum ersten Mal in den Niederlanden bei Jacob Cornelisz in seinem wohl noch vor der Mitte des zweiten Jahrzehnts entstandenen <sup>5)</sup> Kreuzigungsholzschnitt (Stuttgart) in Anlehnung an die Gr. P. (B. 11) auftritt <sup>6)</sup>. Dabei rückt er bei der Sonne den Strahlenkranz vom Gesichtsrund ab, einer Gewohnheit folgend, die Dürer als erster bei den Strahlennimben eingeführt hatte. Bei Dürer war das Motiv zuerst im Holzschnitt (B. 74) aufgetreten, erschien dann sehr bald schon (B. 29) im Kupferstich und wurde so schnell Allgemeingut, dass durchaus nicht überall, wo es auftritt, eine Beziehung zu Dürer selbst vorhanden sein muss. Die abgerückten Nimben der runden Passion (Abendmahl (Abb. I, 1), Auferstehung) des Jacob Cornelisz sind die ersten Beispiele im niederländischen Holzschnitt <sup>7)</sup>. Bei demselben Künstler finden wir auch

<sup>1)</sup> Es ist also nicht so, dass der niederländische Künstler die bequem erreichbaren Formulierungen bei Dürer deshalb übernahm, weil er sich der Darstellung dieser Dinge nicht gewachsen fühlte. Es erscheint vielmehr natürlich, dass er die Ueberlegenheit der Dürerischen Formulierungen nur deshalb überhaupt erkannte, weil ihn seine eigene Stilrichtung schon zur Darstellung solcher Naturphänomene drängte.

<sup>2)</sup> Ungefähr gleichzeitig (1512) erscheint es auch im Werk des Lucas von Leyden (B. 21, Klage von Potiphars Weib).

<sup>3)</sup> Die Mondsichel mit dem menschlichen Profil ist — auf Grund der Offenbarung Johannis 12,1 — in der spätgotischen Plastik das oft wiederholte Basismotiv der Madonna.

<sup>4)</sup> Die Sonne erhält züngelnde Flammenbänder, kombiniert mit schmäleren Strahlen, der Mond lange und spitzige Zacken. Vgl. auch E. K. Stahl, Die graphische Darstellung von Naturereignissen, von Luft- und Licht-Phänomenen in Dürers Apokalypse, München 1916. Dort auch über die deutschen Vorstufen.

<sup>5)</sup> Steinbart a. a. O. S. 79 datiert ca. 1515. U. E. steht der Holzschnitt der runden Passion so nahe, dass diese Datierung wahrscheinlich etwas spät gegriffen ist.

<sup>6)</sup> Vgl. die völlig andere, recht unbedeutende Fassung dieses Motivs in Lucas' grossem Kreuzigungsholzschnitt C. D. 1, Abb. Kahn a. a. O. Tf. 10.

<sup>7)</sup> Der Kupferstich nimmt es ungefähr zur gleichen Zeit auf, vgl. Lucas von Leyden, B. 80, 86/93, 95, 99.

noch die reichere Form des doppelten Strahlennimbus in der späten Serie der Apostel<sup>1)</sup>, die wohl erst nach 1521 entstand. Jedoch dürfte das erste Vorkommen auch im Holzschnitt früher liegen. In dem Madonnenholzschnitt C. D. 11 des Lucas von Leyden<sup>2)</sup>, der von Kahn<sup>3)</sup> um 1517 angesetzt wird, sind selbständige Versuche zur Bereicherung der Möglichkeiten unternommen.

Auch in der Formulierung landschaftlicher Motive liess sich Jacob von Dürer führen. Er arbeitet in der runden Passion mit ähnlichen Mitteln an der Charakterisierung des Vordergrundes, den er mit Grasbüscheln, Steinen, breitblättrigen Pflanzen und glatt gesägten Baumstümpfen anfüllt. Dem Dürerischen Baumschlag der frühen Zeit kommt er manchmal, so in B. 2 und B. 12, auffallend nah, wenngleich das Teilungsschema der einzelnen Blattkronen bei Dürer stets klarer, in gewissem Sinn nüchterner und abstrakter durchgeführt wird.

Die erste grössere Holzschnittserie<sup>4)</sup> des *Lucas van Leyden*, Blätter mit Darstellungen der Weibermacht, zeigt einen ungewöhnlich reichen, gemäldehafte Wirkungen erzielenden Stil. Ohne dass die formbeschreibende Schattenlinie konsequent angewandt wäre, ist das Verhältnis der Formen zum Licht die wichtigste Grundlage der Darstellung. Die Kreuzschraffur wird in allen Schattierungen ausgenützt, um vom Dunkeln mit langsamen Übergängen ins Helle zu leiten. Auf dem Simsonblatt<sup>5)</sup> ist dafür bezeichnend, wie etwa auf der Strecke von der Schulter Simsons bis zum Hals der Dalila die Körper allmählich sich aus der Dunkelheit von Erde und Baum lösen und herüber ins Licht wachsen. Sie erhalten plastische Rundung nicht durch die formbeschreibende Führung des Strichs, sondern durch die übergeordneten Helligkeitswerte.

<sup>1)</sup> Vgl. Campbell Dogdson, Eine Apostelserie von Jacob Cornelisz., Preuss. Jahrb. XXXI. 1910 S. 40 ff., ergänzend Steinbart, Anm. 211. Von einer kleineren Folge (5,2/7,5 cm) sind sechs Stück (Petrus, Paulus, Andreas, Jacobus major, Thomas, Philippus) in Amsterdam. Sie stellen das Reifste dar, was Jacob für den Holzschnitt gezeichnet hat, der Strich ist fast elegant zu nennen, Licht und Schatten grosszügig zusammengefasst.

Vgl. W. Nijhoff, L'art typographique dans les Pays-bas, I. 1926. Doen Pieterszoon, XIV. 67 (Bijbel, Evangelien 1524).

<sup>2)</sup> Abb. Kahn, Tf. 12.

<sup>3)</sup> A. a. O. S. 79.

<sup>4)</sup> Voran gehen einige kleinere Illustrationen, die 1514 im Utrechter Missale erschienen, vgl. darüber die Feststellungen Kahns (a. a. O. S. 72 ff.) über die zwei Reihen der Illustrationen im Utrechter Missale.

<sup>5)</sup> B. 6, Friedländer, Meister der Graphik, Tf. LXXVI.

Die Stilerscheinung ist grundsätzlich die gleiche, die wir in Dürers Arbeiten um 1510 finden. Die Gefangennahme der Gr. P. (B. 7) etwa belegt zur Genüge die Verwandtschaft des Verhältnisses von Form zu Licht, wenngleich bei Dürer der Strich immer noch stärker als bei Lucas an die plastische Form gebunden bleibt.

Die Bekanntschaft des Lucas mit Dürers Graphik (vgl. pg. 32 ff.) und die Unmöglichkeit, diesen Stil aus anderen Quellen abzuleiten <sup>1)</sup> vorausgesetzt, so ergibt sich aus der obigen Beschreibung, dass sich Lucas gleich an die letzte Stufe der Dürerischen Entwicklung, an die fortgeschrittenste, hält. Für ihn, den jüngeren, ist Dürer nicht, wie noch für Jacob Cornelisz, als *Ganzes* ein Phänomen, sondern er unterscheidet sehr wohl in seinem Streben nach Bildklarheit die verschiedenen Stufen und bildet sich an der letzten und fortgeschrittensten.

Was die Datierung der Weibermachtfolgen betrifft, so dürfte Friedländer mit der Ansetzung der ersten um 1511 ungefähr das Richtige treffen. (Gewisse Stilschwankungen lassen dieses Datum nur als angenäherte, nicht für alle Blätter unbedingt verbindliche Fixierung erscheinen). Dagegen muss, und darin folge ich Rosy Kahn, die zweite Folge in die zweite Hälfte des Jahrzehnts gesetzt werden. Dass sie um 1513, wie Friedländer will, nicht entstanden sein kann, das wird leicht dadurch bewiesen, dass die zweite Reihe der im Missale trajectense erschienenen Holzschnitte <sup>2)</sup> noch deutlich im Zusammenhang mit jener äl-

---

<sup>1)</sup> Dass er aus dem gleichzeitigen oder früheren niederländischen Holzschnitt keine Anregung für eine solche Stilform entnehmen konnte, bedarf keiner näheren Ausführung mehr. Sehen wir von den unmittelbaren Dürerschülern ab, so weist der *deutsche* Holzschnitt des frühen 16. Jh. drei persönliche Prägungen auf, die von Baldung, Cranach und Burgkmair. (Altdorfer setzt schon wieder Cranach voraus). Die beiden ersten bauen ihren Stil auf den Voraussetzungen auf, die Dürer geschaffen hat, neigen aber beide dazu, die Strichführung mit dem Charakter ihres eigenwilligen Temperaments zu erfüllen und der Linie eine Beweglichkeit zu verleihen, die Dürer immer mehr zu vermeiden strebte. Bei Lucas hat der einzelne Strich eine Neutralität, die bei ihnen sehr viel später erst (bei Baldung etwa in seinem Holzschnitt Adam und Eva 1519) auftrat. Der dritte, Burgkmair, ist in seinen Anfängen stark Italien verpflichtet. Sein erster Stil ermangelt der Formenstrenge im Sinne Dürers, die auch die anderen hatten, und die das Objekt klar und leicht für das Auge fassbar ergreift, wie sie grundsätzlich verwandt, nur viel nüchterner, Lucas' Holzschnitten eignet. Dagegen scheint seine Wandlung im zweiten Jahrzehnt unter dem Einfluss des Leydeners vor sich gegangen zu sein. Vielleicht hat ihm Jost de Negker Graphik des Holländers übermittelt. Eigentümlichkeiten der Tracht und der Ornamentik, etwa in der Serie der Tugenden, B. 48, 49, 51, oder in B. 67) und ihrem Rahmen weisen darauf hin. Auf die Verwandtschaft in der Haltung des gestürzten Jünglings auf B. 40 (der Tod als Würger) mit dem Goliath auf der Lucas zugeschriebenen Federzeichnung im British Museum möchte ich, ohne entscheidende Schlüsse zu ziehen, hinweisen.

<sup>2)</sup> Abb. der Auferstehung, C. D. 5. bei Kahn, Tf. 11.

teren Folge steht, dass ihre Abweichungen aber immerhin gross genug sind, um sie wenigstens einige Jahre von ihr abzurücken. Unter Berücksichtigung ihrer Zusammenhänge mit datierten Kupferstichen kommen wir zu einer Ansetzung kurz vor 1514, also gerade in die Zeit, in der nach Friedländer die kleine Folge der Weibermacht entstanden sein soll. Die Illustrationen des Missale nehmen aber deutlich eine Mittelstellung ein: In der Technik haben sie schon etwas von jener Beschwingtheit der Linie und Vereinfachung der Schattenzeichnung, die für den folgenden Holzschnittstil bezeichnend ist. Andererseits enthalten sie noch viel an strenger Bildkomposition und stark plastischen Effekten. Vergangenes und Zukünftiges ist in ihnen vorhanden, ohne dass sie ganz zu dem einen oder zu dem andern gehören <sup>1)</sup>).

In der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts, in der wir auch schon in anderem Zusammenhang eine Entfernung von der Kunst Dürers konstatieren konnten, wandelt sich allerdings Lucas' Holzschnittstil beträchtlich. Er „verwildert“, wird seltsam bewegt, im Ganzen heller. In das kurvenreiche Spiel der Linien werden die Formen einbezogen. Bezeichnend dafür das Adam und Eva-Blatt B. 2, wo Baum, Blätter und Figuren sich eher dem Temperament der Linie anzupassen scheinen, als dieses sich ihnen. Was hier vorliegt, das kann, will mir scheinen, nicht durch irgend einen Einfluss <sup>2)</sup> erklärt werden. Wir erkennen darin den Widerschein eines gesamteuropäischen Phänomens, dass nämlich um die Mitte des zweiten Dezenniums überall der erste Anlauf zum Manieris-

---

<sup>1)</sup> Die Datierungen bei Friedländer folgen einem Bestreben, nach 1518 keine Holzschnitte mehr anzusetzen. So setzt er die Illustrationen zum Missale und die kleine Weibermacht, stilistisch ganz verschiedene Werke, in die gleiche Zeit. Die Blätter, die mit Jacob Cornelisz' stummer Passion erschienen, sollen um 1518 entstanden sein, zu einer Zeit, wo im Kupferstich die Neigung zu breiter, epischer Entfaltung einen zweiten Höhepunkt erreicht. Ihre Ansetzung um 1520/21 ist ungleich überzeugender, als Parallelfall zur Kupferstichpassion. Die schwach begründete Annahme des entscheidenden Endpunkts 1518 wird hinfällig durch zwei Serien von Holzschnitten, die frühestens in der ersten Hälfte der 20er Jahre entstanden sein können. Es sind die Halbfiguren von christlichen Tugenden (P. III, pg. 29, Nr. 111—117, als Arbeiten von Jakob Cornelisz.) und eine Serie halbrund geschlossener, für Rahmenfüllungen bestimmter Holzschnitte in London, Oxford, Amsterdam und Berlin.

Die letztere Serie wurde inzwischen auch von P. Wescher bestimmt und im Pantheon 1929, S. 321 bekannt gemacht.

<sup>2)</sup> Die von Friedländer (a. a. O. S. 35) angenommene Annäherung an den Stil des Jacob Cornelisz erklärt ja nichts. Abgesehen davon, dass damit nichts gewonnen wäre, da diese Annäherung selbst wieder der Begründung bedürfte, so ist auch bei Jacob in der gleichen Zeit das Gleiche zu beobachten. Es entstanden seine „Grafen und Gräfinnen von Holland“, in denen auch er einen Höhepunkt rein graphischer Bewegtheit erreicht, ein Schwelgen in flatternden Haaren und Gewändern, in Federbüschen und anderem ornamentalen Zierat.



mus genommen wird <sup>1)</sup>. Die Wende zum dritten Jahrzehnt bringt wieder eine letzte Wendung zum Klassizismus. Wir stellen eine Zusammenfassung der hellen und dunklen Flächen unter Bevorzugung der geraden Schattenlinie fest, eine Erscheinung, die auch für Dürers späteste Phase (vgl. Abendmahl B. 53) gilt. Ihr gehören die Ergänzungsholzschnitte zur stummen Passion an (vgl. pg. 36 Anm. 1). In diesen Blättern werden alle technischen Sonderinteressen zurückgestellt. Der einzelne Strich hat nichts mehr mit der Form zu tun. Drei Anwendungen des Strichs beherrschen das Bild: die Konturlinie, die einfache Parallelführung, die einfache, meist rechtwinklige Kreuzung. So kühl und schematisch ist Dürer nie geworden.

Lucas' Holzschnittstil ist selbständiger entstanden als der des Jacob Cornelisz. Das zeigt sich nicht zum wenigsten daran, dass seine Formenphantasie in weit geringerem Masse als bei anderen Künstlern fremden Vorbildern verpflichtet ist. Dementsprechend ist die Rolle Dürers nach dieser Seite hin unbedeutend. Die Grundlagen der Handschrift des Lucas sind in seinen Kupferstichen zu suchen.

Wie überall, so verliert auch in den Niederlanden der Holzschnitt in den 20er Jahren den Ehrgeiz, seine Mittel unverhältnismässig zu überspannen, einer Wirkung willen, die doch stets hinter der des Kupferstichs und der allmählich an Boden gewinnenden Radierung zurückbleiben musste. Wie auch in Deutschland, wie bei Dürer selbst, (vgl. die Holzschnitte zur „Unterweisung der Messung“), verzichtet man auf den überreichen, malerischen Eindruck, begnügt sich mit wenigen Tönen, einfacher Schraffur und sparsam angewandter Kreuzlage. Aber die Schulung, die der Holzschnitt durch die Anforderungen der ersten Jahrzehnte erfahren hatte, war nicht umsonst gewesen. Wie Holbein erst jetzt seinen Lützelburger findet, mit dessen Hilfe er die Feinheit der Zeichnung in unerhörter Weise steigern kann, so bringt auch der niederländische Holzschnitt jetzt erst seine subtilsten Leistungen hervor: die späten Holzschnitte des Lucas van Leyden und die frühen Holzschnitte Jan Swart's van Groningen. In ihnen ist neben der malerischen Absicht in erhöhtem Masse

<sup>1)</sup> Die prächtigen Reiterdarstellungen der „Helden der Vorzeit“ sind (vgl. Kahn 84/85) in der gleichen Zeit entstanden.

wieder die Linie zur Geltung gebracht. Die Holzschnitte erhalten wieder mehr den Charakter der Zeichnung, sie sind nicht mehr geschnittene Gemälde, sondern bildhaft durchgeführte Zeichnungen.

Bei Jan Swart erhält die Linie eine Geschmeidigkeit der Führung, die sie nie zuvor besessen hatte <sup>1)</sup>. Er ist bestrebt, die Rolle der Schraffur immer mehr einzuschränken <sup>2)</sup>. Sie wird zunächst durchsichtig und überaus gleichmässig geführt. Indem er die Linien sehr weit stellt, verleiht er seinen Blättern das für sie bezeichnende helle Gepräge, das sie von allen vorangegangenen Arbeiten unterscheidet. Bezeichnend sind dafür die Illustrationen zur Vorstermann-Bibel <sup>3)</sup>.

Wir treffen noch die „alten“ Mittel, wie den durch Nimbusstrahlen abgetönten Hintergrund.

Auf dem Titelblatt des neuen Testaments der Vorstermann-Bibel (Abb. III, 2); es mag kein Zufall sein, dass wir auf demselben Blatt auch eine Dürer-Entlehnung finden. In der Darstellung der Auferstehung ist der Kopf des Wächters, der links vorn in ängstlicher Neugierde zurückblickt, eine recht getreue, gegenseitige Kopie nach dem äussersten Zuschauer rechts auf Dürers Johannes-Martyrium (B. 61). Ebenso dürfte das Abendmahl auf die gleiche Darstellung der kl. H. P. zurückgehen, da gewisse Einzelheiten der Figurenanordnung und der Ausstattung, wie Truhe und Krug, übereinstimmen.

Aber der Sinn dieser Erscheinung ist ein ganz anderer als früher. Sie hat alles Expressive, stimmungshaft Erregte, das sie bei Dürer und auch bei Jacob Cornelisz hatte, verloren. Sie ist kühle Flächenfüllung. Bei dem auferstandenen Christus sieht man die Schraffur in den Schattenpartien des Mantels links völlig mit den Strahlen des Nimbus zusammen. Nichts unterscheidet sie von einander <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. die gute Stilanalyse bei Kurt Benedict, Jan Swart van Groningen, Z. f. b. K. 1924/25, S. 181. Was Umfang und Chronologie des graphischen Werkes des Meisters anlangt, stehen wir noch auf sehr unsicherem Grund. Die wichtigste Zusammenstellung ist der Aufsatz von Beets, N.: Zestiende-Eeuwsche Kunstenaars. I. Jan Swart, Oud Holland, XXXII. 1914. S. 1, der jedoch im einzelnen starker Erweiterungen bedarf.

<sup>2)</sup> Das gilt insbesondere für klein-formatige Darstellungen. Während sich im grossen Format die eingehende Formbeschreibung aus leichtverständlichen Gründen länger hält, dringt bei kleinem Format die Erkenntnis des Unzweckmässigen der bisherigen Zeichenweise schneller durch.

<sup>3)</sup> Herausgegeben von N. Beets, De houtsneden in Vorstermans Bijbel van 1528, Amsterdam 1915.

<sup>4)</sup> Es ist bezeichnend, dass die Basler Illustrationen Holbeins Dürer schon stark zu verdrängen beginnen. Ueber die Kopien nach Holbein vgl. die Kritischen Anmerkungen von Beets zu seiner Publikation der Vorstermann-Bibel.

Man kann jedoch die Rolle Dürers für die Entwicklung des Jan Swart so lange nicht richtig beurteilen, als unsere Kenntnis dieser Entwicklung nicht weiter als bisher reicht. Wir sprachen von frühen Holzschnitten des Jan Swart und gingen dabei von einer Vorstellung der Entwicklung dieses Künstlers aus, die noch der Begründung bedarf. Eine Chronologie Swarts hat bis heute nur Benedict zu geben versucht, der sich aber bei den Holzschnitten mit den Erscheinungsdaten der Bücher begnügte, und alle ihm bekannten Holzschnitte in die Jahre 1528–1530 setzte.

Ein Datum von einiger Wichtigkeit ist ihm entgangen. In London liegt ein Blatt aus der Mameluckenserie mit der Darstellung des Soliman und dem Datum 1526. <sup>1)</sup> Benedict hielt die Serie (S. 245) für etwa gleichzeitig mit den Basler und Antwerpener Drucken, vielleicht etwas später (S. 176 u. 245). Die neue Datierung gibt die Möglichkeit, eine Entwicklung zu verfolgen: Gegenüber den Illustrationen der Bücher sind die Gestalten dieser Serie ungleich plastischer gebildet, die Falten gehören zu einem Gewandganzen, laufen nicht selbständig darüber weg, wie bei der Postille (Abb. Benedict S. 179), Köpfe und Hände weisen eine festere, körperhaftere Durchbildung auf, die ganze Linienführung ist schwungvoll, ohne ins Ornamentale umzuschlagen. Die Schatten werden in grösseren Partien gesammelt.

Wenn wir auf Grund dieser Entwicklung eine Einordnung der Schiffspredigt (Abb. III, 3) versuchen, so kann kein Zweifel sein, dass sie zum mindesten zur frühen Gruppe gehört, wenn nicht gar noch über sie hinaus. In ihr ist noch wenig von jenem Prinzip der Aufhellung, das die Holzschnitte von 1528–1530 beherrscht, es überwiegt noch die Absicht, plastische Erscheinung ähnlich der Mameluckenserie durch Sammlung von Licht- und Schattenpartien zu geben, (vgl. auch die Schlagschatten an der Erde). Wir glauben also, mit diesem Holzschnitt bis etwa in die Mitte des dritten Jahrzehnts hinaufgehen zu müssen, eine Vermutung, die besonders einleuchtet, wenn wir die Beziehungen zu Dürer untersucht haben werden.

Die Bekanntschaft mit Werken des Deutschen wird durch einige Entlehnungen völlig sichergestellt. So ist der Facekopf in der

---

<sup>1)</sup> Die Serie, von der Karel van Mander berichtet, war Beets noch unbekannt. Exx. von ihr liegen in Berlin, Wien und London. Publiziert ist nur das eine Blatt, das Benedict S. 242 abbildete.

mittleren Vierergruppe eine treue Kopie nach dem Hannas der kl. H. P. (B. 28). Der Kopf erscheint im Gegensinn, mit der charakteristischen Form der Mütze und dem langen, strähnigen Bart. Einmal auf die kl. H. P. gewiesen, finden wir ferner den Turban des Pilatus (B. 36) bei dem linken Mann der gleichen Gruppe. Zwei weitere Kopfbedeckungen könnten vielleicht noch aus B. 28 stammen: Der gefranste Hut und die Kapuze der beiden links vor den Frauen schreitenden Leute sind bei zwei gleichfalls einander zugeordneten auf Dürers Blatt zu finden. Wo es also galt, fremdartige Kostüme zu geben, scheint die Phantasie Dürers gute Dienste geleistet zu haben, und vielleicht entstammt auch der bei Swart so charakteristische „Zylinder“<sup>1)</sup> einer Anregung des deutschen Künstlers. (Vgl. etwa die „Kanone“ B. 99 und die Grablegung der K. P. B. 15).

Aber darüber hinaus war Dürer in viel tiefergehender Weise von Einfluss. Swart imitiert offenkundig Dürers Landschaftstil.

Die stärkste Beziehung geht zum Marienleben. Es ist nicht die erregte, stimmungsgeladene und temperamentvoll sprechende Landschaft der Apokalypse, wo Baum und Gras wie vom Wind gezaust erscheinen, sondern eine friedliche, intime, fast idyllische Landschaft, die hier erscheint. Wiederum sind es besonders Einzelheiten, die für diese Beziehung sprechen.

Ohne starke Krümmungen wachsen die Bäume empor, aber was ihnen an Bewegung abgeht, das ersetzen sie durch eingehende Charakterisierung der Oberfläche. Ob die Rinde geborsten, verwachsen, ob sie glatt oder rauh ist, wird gezeigt. Wir fühlen uns an Darstellungen wie B. 78 gemahnt. Völlig übereinstimmend mit Dürers Marienleben ist die Art, den Baumstamm in ein Spiel kleiner Asthäkchen und Blätter auslaufen zu lassen. Die Baumgruppe, die bei Swart etwas weiter rückwärts, nach rechts anschliessend, folgt, verstärkt diesen Eindruck. Wenn Swart die Krone eines Laubbaumes derart wiedergibt, dass er auf der Schattenseite eine Unzahl kleiner Bogen schuppenartig aneinanderfügt, auf der Lichtseite die grösseren Gruppen durch ebensolche klein gebogte Kurven voneinander abgrenzt, wobei die dünnen, hellen Stämme dazwischen erscheinen, so ist das im Grunde der

---

<sup>1)</sup> Vgl. Beets, a. a. O. S. 3 und 8.

Baumschlag, wie ihn Dürer in der Heimsuchung (B. 84) etwa angewandt hatte. (Die früheren Bäume waren mehr auf eine runde Krone hin und weniger feingliedrig gearbeitet).

Es scheint fast, als könnten wir das Aufkommen dieser Neigung, Dürer in den Einzelformen der Landschaft zu imitieren, an einem noch früheren Beispiel verfolgen.

Es gibt ein recht umfangreiches Blatt, das in der bisherigen Literatur nur einmal <sup>1)</sup> Swart zugeschrieben wurde, wie uns scheint, mit Recht. Es ist die Vision Johannis <sup>2)</sup>. Dieses Blatt zerfällt in zwei deutlich voneinander abgehobene Teile: in die seitliche Baumkulisse links, die sich nach rechts in einem ein Drittel der Bildhöhe einnehmenden Landschaftsstreifen fortsetzt. Der Rest, nicht sehr organisch damit verbunden, gehört mit seiner Felseninsel und der Stadtansicht einer anderen Vorstellungswelt an <sup>3)</sup>. Der ersterwähnte Teil zeigt die erste Rezeption Dürers, mit der Fülle von dürerisch gesehenen Naturformen, von Buschwerk, kahlen, zangenförmigen Aestchen, Felsen, Gräsern, belebt von kleinen Tieren; selbst der Baumstumpf fehlt nicht.

Das Blatt ist wie eine Vorstufe zu der Schiffspredigt. Baumkulisse und Bodenwelle im Vordergrund sind der Idee nach verwandt. Aber wieviel mehr Räumlichkeit ist in dem späteren Blatt! Wie flächig ist doch die Baumgruppe, wie stark ihr Kontrast zu der in Aufsicht gesehenen Landschaft. Dagegen ist in der Art, wie sie oder der kleine Baum in der Mitte oder das Gebüsch im Vordergrund fast scheibenartig vor der übrigen Landschaft stehen, eine starke Ähnlichkeit mit Dürers Verwendung dieser Motive zu finden. Man vergleiche etwa den Abschied Christi B. 92, wo zwischen Tor und Stadtmauer ein ganz ähnlich gezeichnetes und verwendetes Buschwerk vermittelt <sup>4)</sup>.

Die für Swart festgestellte Entwicklung vom illusionistischen, haptisch klaren Figuren- und Landschaftsstil (Höhepunkt: Die Schiffspredigt) zum graphischen, auf dem Spiel der Linie aufge-

<sup>1)</sup> Baldass, Landschaftsmalerei, L.-V. No. 7, S. 135. Benesch gibt es im Albertinacatalog S. 15 dem Meister des Binderschen Marientodes, ehem. Aertgen v. Leyden, was nach keiner Richtung hin überzeugt.

<sup>2)</sup> Exx. Amsterdam und Berlin. Publ. in Mitt. d. Graphischen Künste 1914, S. 24. (Abb. Graph. Künste 1911, v. d. Kellen).

<sup>3)</sup> Er ist verwandt dem Holzschnitt einer Versuchung des heiligen Antonius, der neuerdings allgemein und wohl mit Recht dem Jan de Cock gegeben wird (Berlin, als Hieronymus Bosch). Damit kommen wir auf den Kreis der Antwerpener Künstler, der schon von Benedict als die erste Bildungsmacht für Jan Swart nachgewiesen wurde. Die ganze Landschaftskonzeption steht zweifellos unter flämischem Einfluss (Patinir).

<sup>4)</sup> Benedict hat schon in anderem Zusammenhang auf die Verwandtschaft der Landschaftswiedergabe hingewiesen (a. a. O. S. 181).

bauten, entspricht vollkommen der allgemeinen Entwicklung im Holzschnitt. In seiner Frühzeit liebt der Künstler noch weite landschaftliche Bühnen. Bei Dürer holt er sich die Mittel, sie zu verwirklichen. Die räumliche Konzeption ist eine andere als die Dürers, trotz der „Kanone“ (B. 99). Aber das landschaftliche Detail sagte ihm zu. Im Laufe seiner Entwicklung klärt er auch diesen Reichtum ab, er reduziert die landschaftlichen Formen auf gewisse Schemata. In der Spätzeit, aus der wir keine Holzschnitte mehr haben, verschwindet die Landschaft bezeichnenderweise völlig <sup>1)</sup>).

Mit Swart kommen wir in die sehr komplizierte Geschichte des niederländischen Buchdrucks. (Siehe I. Exkurs.).

Eine klare Trennungslinie zwischen Holland und Belgien lässt sich auf diesem Gebiet nicht ziehen, das kunsthistorisch noch so gut wie völlig unerforscht ist. Die niederländischen Verleger, die meist die Kosten neuer Illustrationen scheuten, verwendeten alte Stöcke oder deren Kopien oft noch nach Jahrzehnten, oder sie liessen fast wahllos nach erreichbaren Vorlagen fremder Drucker kopieren.

Die Kopien nach Dürer sind nicht allzu häufig. Es genügt, einige bezeichnende Fälle zu zitieren.

- I) Maria erscheint Johannes, Titelblatt der Apokalypse, Bijbel, Nieuwe Testament 17. XI. 1526, Doen Pieterszoon, Amsterdam, Abb. Nat. <sup>2)</sup> Nr. 47, kopiert nach *B. 60*, 1511 im Gegen-sinn.
- II) Köpfe von vier Astronomen, Chiromantia des Joh. de Indagine, 1536, bei Jan Berntsz, Utrecht, pag. Q. IV. verso und X. I. recto und R. XI. recto <sup>3)</sup> kop. nach der „Nördlichen Himmelskugel“ *B 151*.
- III) Maria auf der Mondsichel, Hymni et Sequentiae 1514, Jac. de Breda, Deventer, Abb. Nat. I. Nr. 2, kopiert nach *B 30*.

Die drei Beispiele sind nicht gleichartig. Sie zeigen bei I die treue Kopie, bei II die Kopie mit Vereinfachung der Vorlage, bei

<sup>1)</sup> Vgl. Benedict, a. a. O. S. 245, wo er die Spätentwicklung des Swart in den wesentlichen Zügen wohl richtig aufzeigt.

<sup>2)</sup> Wouter Nijhoff, *L'art typographique dans les Pays-Bas 1500—1540*, Haag 1926.

<sup>3)</sup> Abb. bei M. Kronenberg, *Het boek*, 1928, S. 196. Die Holzschnitte waren von mir aufgefunden worden, nachdem ich bei Fr. Kronenberg die schwächeren Kopien in dem Harderwijkschen Schulprospekt gesehen hatte. Vgl. *Het boek* 1928 S. 195.

Der „Meister“ der Kopien der Chiromantie ist leicht erkennbar und in Utrechter Büchern der 30er Jahre noch mehrfach nachzuweisen.

III die Umsetzung aus dem Kupferstich in den Holzschnitt <sup>1)</sup>. In den Illustrationen der Vorstermann-Bibel folgt Swart der Gewohnheit der niederländischen Illustratoren. Beets hat in seinen Anmerkungen mit grösster Akribie die Quellen angegeben, aus denen Swart schöpfte. Ergänzend sei hinzugefügt, dass der Vertreibungs-scene im Hintergrund des Sündenfallblattes (Beets Nr. 3) das entsprechende Blatt der kl. H. P. (B 18) zugrunde liegt.

Der letzte Künstler des holländischen Holzschnitts in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, Cornelis Teunissen <sup>2)</sup>, nahm seinen Weg anscheinend von Swart aus <sup>3)</sup>. In der Reihe seiner Holzschnitte, die meist schon in der nüchternen, unpersönlichen Art der späteren Zeit gehalten sind, fällt ein Blatt aus der 1541 datierten Sorgeloos-Folge auf. Es zeigt den Austritt des Sorgeloos in Begleitung von „Weelde“ und „Gemack“<sup>4)</sup> (Abb. IV, 1). Sein Stil ist darin merkwürdig unräumlich, in ganz antiillusionistischer Weise ist das Bildfeld gefüllt. Statt der einheitlich aufgefassten, plastisch durchgebildeten Landschaftsbühne bei Swart finden wir ein seltsam flächenhaftes Ineinandergreifen der bildlichen Motive.

Unwillkürlich wird die Erinnerung an frühe Dürergraphik wach. Dieser Assoziation wird eine überraschende Bestätigung zuteil.

Die Haltung des Reiters, mit Ausnahme des rechten Unterarmes, stimmt völlig überein mit dem Reiter mit der Wage (der „Teuerung“) aus den vier Reitern der Apokalypse (B. 64). Besonders auffällig etwa die linke Hand, die den Zügel hält. Auch die Beinstellung des Pferdes ist die gleiche. Von der Kleidung, die auf den ersten Blick einen abweichenden Eindruck macht, sind manche Partien wörtlich (Reitgamaschen, flatternder Rockärmel), andere der Anlage nach übernommen (Halsausschnitt, Hemd und Brustschmuck; Sattel). Schliesslich ist es derselbe Kopftypus mit der unverkennbaren rundlichen Nasenkuppe.

Mit dieser Figur kombinierte Teunissen Motive aus dem „Ritter mit dem Landsknecht“ (B. 131). Die Handstellung des Sorge-

<sup>1)</sup> Aus einem flämischen Druck sei angeführt: Die vornüberstürzende Frau aus Dürers Holzschnitt B. 65, im Gegensinn in „Den oorspronck onser salicheyt“, Antw. 1517, pg. 137 recto.

<sup>2)</sup> Vgl. Paul Wescher, Beiträge zu Cornelis Teunissen von Amsterdam (Zeichnungen und Holzschnitte) Oud Holland, XIV, 1928, S. 33.

<sup>3)</sup> Sein Gruppenbild von 1533 in Amsterdam lässt auch Beziehungen zu Scorel vermuten, jedoch ist damit für eine schulmässige Abhängigkeit nichts gesagt.

<sup>4)</sup> Das Blatt dürfte etwas früher als die anderen Blätter der Folge entstanden sein, deren Stil, selbst wenn man die einmalige Beziehung zu Dürer in Rechnung stellt, doch erheblich abweicht.

loos, der begleitende Landsknecht mit Lanze und Griff am Schwert sowie der anspringende Hund weisen darauf hin.

Ein letztes Mal in der holländischen Graphik bemerken wir hier, durch den Nachweis der Entlehnungen auf gesichertem Grund, eine Stilimitation Dürers. Auch hier bezieht sie sich auf die Landschaft, aber es ist die frühe Landschaft der 90er Jahre, die den Holländer gefangen nahm.

In der rechten unteren Ecke breitet sich ein Baumstumpf mit Wurzeln und Aesten in starken Windungen aus. Daneben liegen Steine, an denen eine Pflanze mit langem Stiel und lappigen Blättern wächst, während hinter ihnen Gräser in züngelnder Bewegung auftauchen. Etwas höher finden wir am rechten Bildrand einen Baum, dessen Blätter zu grösseren Kronen mittels kleingebogter Reihen zusammengefasst sind, während die Wurzeln in reicher Zerfaserung über einen Felsen herabwachsen.

Es ist die gleiche Natur, wie sie der junge Dürer darzustellen liebte. Dieses zerfaserte Wurzelwerk über Gestein herabgreifend, diese knorrigen, in gedrungenen Kurven wachsenden Stämme; die Blattkronen, die sich fächerartig übereinander schichten, die Unruhe und Fülle des Details, das ist die Erscheinung jener lebensvollen Natur, wie sie Wölfflin bei der oben (pg. 38) zitierten Stelle vor Augen hatte. (Vgl. etwa die Grablegung der Gr. P. B. 12).

An diesem zeitlich letzten Beispiel in unserer Reihe wird noch einmal das Problem des Einflusses deutlich. Nur weil der Manierist Teunissen aus dem Stilwollen seiner Zeit heraus nach flächiger Bildkomposition strebte (die andern Blätter der Sorgeloos-Folge, die nichts mehr mit Dürer zu tun haben, sind dafür sehr bezeichnend), konnte für ihn noch einmal die Kunst des spätgotischen Dürer wichtig werden. Dass es ein *neues* Anknüpfen ist, geht aus dem Vergleich mit Swarts Apokalypse hervor. Obwohl diesem Künstler auch die Dürersche Fassung des Themas vorlag, wie Beets <sup>1)</sup> nachgewiesen hat, hielt er sich im Aufbau des Ganzen doch an die Holbeinschen Darstellungen <sup>2)</sup> mit ihrer klaren und knappen Erzählungsweise.

<sup>1)</sup> Bijbelprenten etc. S. 24 des Textes.

<sup>2)</sup> Sie sind bekanntlich verkleinerte Redaktionen der Apokalypse der Wittenberger Bibel, die aus dem Cranachkreis stammt und der ihrerseits wiederum die Dürersche Apokalypse zugrundelag.



Eine andere Kopie Teunissens nach Dürer findet sich auf dem signierten Blatt P. III. 32. 6. (London S. 46) mit einer allegorischen Darstellung, wo der Esel aus der Flucht nach Aegypten (Marienleben B. 89) sehr genau kopiert wurde.

Es ist nicht ganz unmöglich, dass wir in dem Holzschnitt einer Frau am Spinnrad (Abb. II, 4) (Paris Sammlung Rothschild), den Dülberg als Lucas von Leyden veröffentlichte<sup>1)</sup>, und den Friedländer als schwache Arbeit des Leydeners um 1513 anerkannte<sup>2)</sup> ein Frühwerk des Teunissen erblicken dürfen. Die nachlässige Perspektive, die modische Treue und Trockenheit der Zeichnung, der Typus der Frau, insbesondere die sehr bezeichnende Form von Nase, Mund und Kinn, sind Argumente dieser Zuschreibung. Dass Lucas von vornherein völlig ausscheidet, wird durch die zeitliche Ansetzung insofern selbstverständlich, als diese einer starken Korrektur bedarf. Das Kind, das zu Füßen der Frau sitzt und im Verhältnis zu ihr viel zu klein geriet, ist wörtlich dem Dürerschen Holzschnitt „Marias Verehrung“ von 1518 (B. 101) entnommen. Der Rothschildsche Holzschnitt muss also nach 1518 entstanden sein und kann für Lucas von Leyden, der um diese Zeit einen völlig anderen Stil hatte, nicht mehr in Anspruch genommen werden.

Der Kupferstich des 16. Jh. beruht in Holland allein auf der persönlichen Leistung des Lucas von Leyden. Für unsere Fragestellung, die der Technik und der Stilimitation gilt, bestätigt er, wie die eingehende Untersuchung von R. Kahn beweist, im Prinzip die Erscheinungen, die wir im Holzschnitt festgestellt haben. Es ist hier nur darauf hinzuweisen, dass bei Lucas selbst die Stilimitation Dürers im Kupferstich stärker ist, insbesondere was die Faltengebung anlangt. Der Gesamthabitus bleibt zwar verschieden. Aber die Art, durch „Eindellung“ längerer Röhrenfalten eine knittrige Belebung des Stoffes zu erreichen, lässt sich ziemlich eindeutig auf Dürer zurückführen, zumal die Berührung mit Dürer gerade in der Zeit des ersten stärkeren Auftretens dieser Motive, um die Mitte des zweiten Jahrzehnts, gesichert ist. (Vgl. pg. 26).

Dieser dürerische Faltenstil bleibt bis in die 20er Jahre bestehen, auch über die in kompositioneller Hinsicht von Dürer sich entfernende Periode von 1517 auf 1518 hinweg.

Es wäre noch auf die allgemeine Erweiterung des ikonogra-

<sup>1)</sup> Frühholländer Bd. IV. 19.

<sup>2)</sup> Lucas von Leyden S. 35.

phischen Motivenschatzes im Anschluss an Dürer hinzuweisen. Im Laufe der Untersuchung konnten wir natürlich noch nicht alle Beziehungen dieser Art anführen. Es erübrigt sich aber allein schon deshalb, weil es gerade diese Seite des Einflusses ist, die am ehesten beobachtet wird und daher in der Literatur hinreichend charakterisiert erscheint. Der Verfasser vermag den anderwärts gemachten Beobachtungen nichts Neues hinzuzufügen. Es wäre zu erwähnen, dass es sich hauptsächlich um Bildtypen mit einer oder nur wenig Figuren handelt, wie etwa den Fähnrich, B. 87 (vgl. L. v. L. B. 141, Abb. Kahn, Tf. IV), den „verlorenen Sohn“, B. 28 (vgl. Swart, Zeichnung Berlin, mit teilweisen Kopien), schliesslich die Genrestiche des Lucas, die den dürrschen Typus (B. 89, 90) ins Satirische abwandeln (B. 156, 167). Dagegen fallen die grossen, schwer verständlichen Blätter mit mythologischen oder allegorischen Darstellungen völlig aus. Auf eine bezeichnende Vereinfachung eines unverständlichen Motivs hat Kurt Rathe in einer kenntnisreichen Studie <sup>1)</sup> hingewiesen. Ein Unikum ist die oft zitierte Kopie des Lucas v. Leyden nach dem Maximilianholzschnitt B. 154, ausgeführt in kombinierter Technik (radiert und gestochen), (B. 172, Abb. Dülberg, S. 27 und Friedländer Tf. LII).

Für die Aufnahme des neuen, renaissancistischen Körperideals kommt Jan Gossart für Holland wie für Flandern die erste Rolle zu <sup>2)</sup>. Was er dabei Dürer verdankte, wird in anderem Zusammenhang gezeigt werden.

Ueberblicken wir die bisherige Untersuchung noch einmal, so ergibt sich folgendes Bild:

Die wesentlichen Einfluserscheinungen Dürers auf holländischem Gebiet sind in der Graphik aufzuweisen. Holländische Künstler, die der Graphik fernstehen, haben nie ein engeres Verhältnis zu ihm gefunden <sup>3)</sup>. Für die Graphiker dagegen, an ihrer

<sup>1)</sup> Kurt Rathe, Der Richter auf dem Fabeltier, Festschrift für Schlosser, 1927, S. 187. Der merkwürdige Stich B. 79 (die Gerechtigkeit) wird in einer Dresdener Zeichnung von Jan Swart (Der Sohn des Sisamnes sitzt auf der Haut seines Vaters zu Gericht, Abb. Woermann, HZ. alter Meister in Dresden, als Amberger, richtige Zuschreibung durch Baldass, Mitt. der graph. Künste 1918 S. 11 ff.) in eine übliche weibliche Justitia verwandelt.

<sup>2)</sup> Vgl. Kurt Glaser, Besprechung von Friedländers „Lucas v. Leiden“, Repertorium f. K. 1925, S. 154.

<sup>3)</sup> Für Jan Mostaert wüsste ich nur die einmalige Verwendung einer Dürerfigur,

Spitze Lucas von Leyden und Jacob Cornelisz von Oostsanen ist Dürers Graphik ein integrierendes Bildungselement. Sie lernen durch sie neue technische Möglichkeiten, imitieren wohl auch Stileigentümlichkeiten des Deutschen und entwickeln ihre kompositionellen Grundsätze in einer gewissen Parallelität zu der Entwicklung des Vorbildes: Die geschlossene und rationale Bildwirkung des graphischen Blattes wird erst auf einer *späteren* Stufe ihrer Entwicklung erreicht. Dabei ist stets ein enger Anschluss an Dürer zu beobachten. Die Kulmination dieser Bewegung zu Dürer hin, die natürlich nicht stetig stattfindet, sondern, was bei Lucas von Leyden besonders deutlich war, mit Rückschlägen und Durchbrüchen eines anderen Stilwollens, findet am Anfang der 20er Jahre statt. Damit ist die Mission Dürers im wesentlichen erfüllt. Der von zwei Seiten (Gossart und Scorel) vordrängende Romanismus verdrängt langsam die Eindrücke, die von Dürer empfangen worden waren. Länger als für die Bildanlage als solche, bleibt sein Einfluss als Stilimitation und gelegentliche Entlehnung bestehen. (Jan Swart, Teunissen).

---

nämlich des vom Rücken gesehenen jugendlichen Kriegers aus dem „Ecce Homo“ der Gr. P. (B. 9) auf der Darstellung des gleiches Themas auf dem linken Aussenflügel des Oultremontaltars in Brüssel.

Die Winklersche Annahme (Altniederländische Malerei S. 276), dass die Hofanlage auf Scorels Obervellacher Altar auf Dürer zurückgeht, lässt sich nicht beweisen. Es können durchaus allgemeine Eindrücke deutscher Architektur gewesen sein, die Scorel dabei bestimmten.

### FLANDERN III

Für die Darstellung des Einflusses Dürers auf die flämische Kunst müssen wir — eingedenk des Grundsatzes, dass zu dem Verständnis künstlerischer Beziehungen zwischen fremden Kunstkreisen eine Kenntnis der Basis, auf der sie vor sich gehen, erforderlich ist — uns der eingangs begründeten Scheidung der flämischen Sonderentwicklung erinnern und den flämischen Sondercharakter noch in etwas schärferer Weise zu fassen versuchen.

Dass diese Scheidungen tiefere Berechtigung haben, als sie etwa Carstanjen <sup>1)</sup> in seiner Kritik der historisch-soziologischen Methode anerkennen wollte, bedarf heute kaum noch der Begründung. Bei aller Freiheit, die dem Individuum zugestanden wird: seine Bindung im Nationalen ist eine, gewiss nicht stets gleich starke, aber doch immer mitsprechende Komponente, die erst erfasst sein muss, bevor die Abweichungen bestimmt und erklärt werden können.

Worin bestehen die positiven Eigenschaften des flämischen Kunstkreises? Es sind, wie ich glaube, zwei besonders deutliche Eigentümlichkeiten. Erstens die Auffassung des Bildes als einer dekorativen Einheit und die daraus resultierende Neigung, dies sowohl in der Komposition durch Unterwerfung unter bestimmte, an das Bild herangetragene Schemata, als auch in der Ausstattung durch ornamentale oder ornamental wirkende Bereicherung zu betonen. Zweitens das Heranziehen der menschlichen Figur als bevorzugten Träger bildlicher Darstellungen und in Uebereinstimmung damit jene körperhaft-taktische Auffas-

---

<sup>1)</sup> F. Carstanjen, Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance, Vierteljahrsschrift für wiss. Philosophie, Leipzig 1896, S. 5. (Sonderdruck Altenburg 1906).

sung des Raumes, die Jantzen <sup>1)</sup> als charakteristisch flämisch bezeichnen konnte. Das Verhalten der flämischen Künstler war zu allen Zeiten ganz wesentlich von diesen Voraussetzungen her bestimmt. (Ich brauche nicht zu betonen, dass darin eine gewisse Verwandtschaft mit Italien besteht, die auch das schnelle Eindringen des Romanismus verständlich macht).

Bei manchen Künstlern gleichmässig verteilt (Orley), überwiegt bei einigen das dekorative Prinzip (bei den sogen. Manieristen etwa), bei anderen das figürliche (Gossart), ohne dass jedoch dadurch das andere Element völlig ausgeschaltet würde <sup>2)</sup>. Es äussert sich bei den Manieristen in einer virtuellen Steigerung der Bewegungsmöglichkeiten, bei Gossart in den ornamentalen Zutaten und den mehrfach durchbrechenden Interessen an einer normativen, nach gewissen abstrakten Schemen aufgebauten Komposition. (Es kann im Rahmen dieser Arbeit nicht bewiesen werden, dass die hier für die flämische Kunst in Anspruch genommenen Besonderheiten stets für sie zu gelten haben. Ebenso wenig kann gezeigt werden, ob es zu anderen Zeiten nicht noch andere Eigenschaften waren, die als „flämisch“ angesprochen werden müssen).

Diese national bedingten Eigenschaften der künstlerischen Sprache erhalten ihre Modifikation durch einen zweiten Faktor: den Zeitstil. Wir haben dessen wichtigste Tendenz für unseren Zeitabschnitt einleitend schon angeführt. Es war hauptsächlich das neue Streben nach Bilderfindung, die Hochschätzung der Inventio, die dafür bezeichnend war.

So sind es denn auch diese drei Momente, die die Basis für eine Auseinandersetzung mit Dürer bildeten: die in der Zeit liegende Hochschätzung der Inventio einerseits, die dekorative Neigung und das Interesse an der menschlichen Figur gemäss dem flämischen Sondercharakter andererseits.

Es liegt auf der Hand, dass wir sie in der Darstellung nicht von einander trennen können. Die Neigung zur Originalität der Inventio liegt in einer besonderen Ebene. Sie erfüllt sich in Erscheinungen, die den anderen beiden Voraussetzungen angehören, da sie ja selbst keine Stileigenschaft, sondern nur eine bestimmte

<sup>1)</sup> Das niederl. Architekturbild, 1910 S. 129/130.

<sup>2)</sup> Sehr gut hat dies an einem Sonderfall erkannt F. Witting, Lancelot Blondeel, Strassburg, 1917, S. 7.

Richtung für solche ist. Wir werden uns dieses Verhältnis gegenwärtig halten, es wird uns zur Erklärung und Bestätigung unserer Beobachtungen am Denkmälermaterial dienen.

Wir hatten in Holland hauptsächlich die Wirkung von Dürers Graphik wiederum innerhalb der graphischen Produktion verfolgt. Hier fanden wir die wichtigsten Einflussscheinungen. In Flandern ist das anders. Wir müssen die Untersuchung auf alle Techniken, insbesondere auf die Malerei ausdehnen. Der Grund dafür ist nicht allein der, dass die Graphik in Flandern keine so grosse Rolle spielte, wenngleich der Umstand, dass dies so war, in einem ursächlichen Zusammenhang mit den Erscheinungen steht, die wir im Auge haben.

Wir treffen vielmehr in Flandern auf eine im bisherigen Zusammenhang noch nicht besonders hervorgehobene, hier aber beherrschende Auffassung des graphischen Kunstwerkes. Sie gilt es im Folgenden etwas genauer zu bestimmen.

Bei dem Aufkommen der graphischen Techniken im 15. Jahrhundert spielte es noch keine grosse Rolle, dass sie ganz neue Möglichkeiten der Verbreitung künstlerischer Motivfassungen gewährleisteten, dass man mit ihrer Hilfe die üblichen Mittel künstlerischer Ueberlieferung <sup>1)</sup> ersetzen könnte. Bei der ganzen Struktur des spätmittelalterlichen Werkstättenwesens konnte es aber nicht ausbleiben, dass man die leicht erreichbaren graphischen Blätter bei der Auswahl geeigneter Vorlagen bevorzugte. Allmählich wuchsen sie in die Rolle der wichtigsten Vermittler künstlerischer Erfindungen hinein, und es ist bekannt, dass diese Entwicklung in der Zeit, um die es sich hier handelt, einen ihrer Höhepunkte erreicht hatte. Das graphische Blatt hatte häufig schon keinen anderen Charakter mehr als den, Vorlageblatt zu sein.

Durch nichts wird deutlicher dieser Umschwung der Auffassung gekennzeichnet als durch die Ausbildung des Reproduktionsstiches in Italien (Marcanton!); es ist nicht die graphische Gestaltung in ihrer künstlerischen Besonderheit, es ist kurz gesagt nicht die Originalbedeutung im vollsten Sinne, die in Betracht kommt, sondern eine merkwürdige Zwitterbedeutung, die wir

---

<sup>1)</sup> Vgl. Julius von Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter, Jahrb. des allerb. Kaiserh. XXIII. 1902, S. 279.

am besten eben durch den Begriff des Reproduktionscharakters kennzeichnen. Das graphische Blatt steht nicht für sich, sondern für ein Anderes. Es repräsentiert, ohne selbst Ansprüche auf besondere Wertung zu machen.

Nach zwei Seiten wirkte sich historisch diese Auffassung aus. Auf der Seite der Graphik durch die allmähliche Neutralisierung irgend eines spezifischen Charakters, die bis zur Erstarrung in einem unpersönlichen Schematismus führen konnte; darauf haben wir nicht einzugehen. Die zweite Folge, für uns von ungleich grösserer Bedeutung, ist die der Zersetzung des *Einheitswertes* eines graphischen Blattes in der Auffassung des schaffenden Künstlers. Es wird ihm zu einer Sammlung von Paradigmen, aus der er nach Bedarf wählen kann.

Damit war der Weg zur Umsetzung graphischer Kunstwerke in jede beliebige Technik freigegeben. Es ist hier nicht der Platz zu untersuchen, inwiefern Dürers Graphik dieser Absicht entgegenkam, jedoch liegt auf der Hand, dass durch seine illusionsfördernde Vervollkommnung der Technik gerade die Grenzen von Graphik und Malerei einander stark genähert wurden.

Wir müssen uns darüber klar sein, wenn wir diese Auffassung der Graphik in Flandern antreffen, dass wir damit nicht etwas gerade nur für das Flämische Bezeichnendes finden. Diese Erscheinung entspricht vielmehr einem in dieser Zeit schon allgemein üblichen Verhalten, wie es ähnlich in der Wirkung Dürers auf Italien festgestellt worden ist. Dass sie aber einen Gegensatz zu der holländischen Dürerverwertung bildet, dürfte klar geworden sein.

Ist für die Flamen der „Reproduktionscharakter“ des graphischen Blattes massgebend, so muss bei der Verfolgung der Wirkung desselben unser Augenmerk in erster Linie der *Auswahl* gelten. Die Grundsätze für die Auswahl aber sind durch die pg. 59/60 formulierten überindividuellen Bedingungen — in ihrer jeweiligen individuellen Prägung — bestimmt. Verfolgen wir zunächst, wie die Neigung zum Figuralen sich äusserte.

Wenn Friedländer <sup>1)</sup> schreibt, dass es der Erfindungsreichtum des Deutschen war, der den grössten Eindruck auf die niederländischen Künstler machte <sup>2)</sup>, so können wir genauer definierend

<sup>1)</sup> Von Eyck bis Bruegel, I. Aufl. S. 84.

<sup>2)</sup> Es geht aus Friedländers Text hervor, dass er in erster Linie an die flämische Verwertung Dürers dachte.

dazufügen: es war der figürliche Erfindungsreichtum, es war die auch heute noch für jeden, der sich mit Dürer beschäftigt, erstaunliche Fähigkeit der Phantasie, Figuren in neuartig erfasster, zwingend gestalteter Bewegung wiederzugeben, die dem Bedürfnis am meisten entgegenkam. Die Hochschätzung der Inventio bei gleichzeitiger Unfähigkeit, ihr zu genügen, ist der letzte Anstoss.

Am deutlichsten tritt diese Hochachtung bei Entlehnungen zutage, die zur Staffage eigener Kompositionen gemacht wurden.

Auf Jan de Cocks „Büssendem Hieronymus“ (Clemens, Köln, Abb. Winkler, Altn. Mal. S. 212), entdeckt man in der Felsengrotte, vor der der Heilige kniet, die Figur des kauernenden Christus nach dem Titelblatt der Kl. H. P. (B. 16). Sie ist in der Bewegung etwas laxer als das Vorbild und ganz eingeschmolzen in den malerischen Zusammenhang der Landschaft.

Gleichfalls aus der kl. H. P. entlehnt ist die Miniatur des Jüngsten Gerichts, die Roymerswaele auf die aufgeschlagene Seite des Folianten in dem Madrider Hieronymusbild (Kat. Nr. 1421. D) malte. (Ueber die Datierung dieses 1521 datierten Bildes vgl. pg. 84/85).

Im Katalog der Wiener Akademie wies Eigenberger darauf hin, dass auf dem Leinwandbild der Tiburtinischen Sybille (Nr. 568, Antwerpen, um 1515) die Marienfigur oben in den Wolken nach Dürers Madonnenstich (B. 31, 1508) kopiert ist.

Zeitlich wohl schon jenseits der von uns gesteckten Grenze entstand das Tondo des Herri met de Bles (Amsterdam Nr. 522), wo in die dargestellte Paradieseslandschaft die Figuren des Dürerschen Holzschnitts B. 17 spiegelbildlich und etwas kleiner auch noch die aus B. 18 gleichseitig, beide in winzigem Masstab übernommen wurden<sup>1)</sup>. Derselbe Meister brachte in einer anderen Landschaft (Wever, Frhr. v. Brenken, Düsseld. Ausstell. 1904) den Christophorus aus dem Stich von 1521 (B. 52) an.

Es ist sehr bezeichnend, dass es besonders Tiere aus Dürers Werken waren, die derart verwendet wurden.

Bekannt ist der Fall des Eustachiushundes auf Gossarts Londoner Epiphanie. Windspiele dieser Art sind schon in der altniederländischen Malerei häufig anzutreffen<sup>2)</sup>. Aber die musterhaften prägnanten Fassungen Dürers bürgerten sich rasch ein. Es ist nicht einmal in allen Fällen sicher, dass die Dürersche Originalfassung vorgelegen hat.

<sup>1)</sup> Erwähnt: Weisz, a. a. O. Anm. 47. S. 112.

<sup>2)</sup> Columbaaltar des Roger van der Weyden, München. Gerechtigkeit des Kambyses von G. David, Brügge.



Der stehende Hund kommt auf den Tapisserien Orleys (Jagden Maximilians <sup>1)</sup> und auf Jan van Amstels Pariser Kreuztragung vor. Der liegende Hund erscheint auf einer Kreuzigung in Gent (B 1900), die von einem noch nicht näher bestimmten Meister herrührt <sup>2)</sup>. Auch bei einem Holländer findet sich eine solche Entlehnung. Es ist der sitzende Hund auf dem Scorel zugeschriebenen Tobiasbild bei Binder, Berlin <sup>3)</sup>.

Einer grossen Beliebtheit erfreuten sich bald die Tiere aus der Flucht nach Aegypten. (B 89). Von den vielen Verwendungen seien genannt: Patinir, Sammlung Thiem, S. Remo, <sup>4)</sup>. Bles, Kopenhagen; andere pg. 67.

Der Löwe aus dem Hieronymusholzchnitt 1512 (B. 113) findet sich auf Joos van Cleves Gemälde, ehem. Wien, Holzapfel, mit der gleichen Darstellung. Baldass <sup>5)</sup> setzt es, wahrscheinlich noch etwas zu früh, wenn man nicht eine sonst nie wieder zu belegende Schnelligkeit des Vertriebs annehmen will, in das gleiche Jahr.

Auch der Löwe des Meisterstichs von 1513 (B. 60) kommt, allerdings auf einer sehr späten Tapiserie in Florenz (Akademie) vor. (Abb. Baldass, L.-V. Nr. 16; S. 252). Auch hier erscheint die Datierung, allerdings aus anderen Gründen, reichlich früh. Um 1525 sind wohl kaum so manieristisch schlanke Figuren möglich. Auch die Zuschreibung an Orley überzeugt nicht.

Wie genau die Tierdarstellungen studiert wurden, zeigt eine interessante Silberstiftzeichnung mit Reitern in Berlin, auf der, sogar mit Imitation der Strichführung, das kleine Pferd (B. 96) kopiert erscheint. Diese Art der Entlehnung reicht noch bis über unseren Zeitraum hinaus. Eine 1549 datierte Zeichnung des Pieter Coecke van Aelst (London) stellt in die Mitte einer von Tieren erfüllten Landschaft das Rhinoceros nach dem monumentalen Holzschnitt von 1515 (B. 136).

Genug der Beispiele. Wir sehen, dass gerade da, wo ein kleiner

<sup>1)</sup> Abbildung Alph. Wauters, Orley, Librairie de l'art 1893 S. 84. Eine Serie der ausgeführten Teppiche im Rathaus in Chartres.

<sup>2)</sup> Entgegen der Annahme des Inventars, dass es von einem nordniederländischen Meister stammt, glaube ich es mit Sicherheit in eine Schulbeziehung zu Gossart setzen zu können. In der Art der malerischen Durchführung besonders der Hintergrundsköpfe mit ihren gelblichen Lichtern und der trockenen Malerei nähert es sich stark der Carlyle-Epiphanie. Von dem gleichen Meister stammen wohl einige der Repliken des im Original verschollenen Ecce Homo vom Ende der 20er Jahre. Die hässlichen Typen mit merkwürdigen ausgewaschenen Augenlidern sind für ihn bezeichnend. Vielleicht Frühwerke des Hemessen?

<sup>3)</sup> Vgl. Harry David, Dürer und Jan van Scorel, Z. f. b. K. 1925, S. 32. Was David sonst über die Beziehungen dieses Bildes schreibt ist unhaltbar. (Abb. Z. f. b. K. 1924/25 S. 206). Die figürlichen Bestandteile des Bildes sind merkwürdig unsicher. Das Bewegungsmotiv des Tobias ist antik. Vgl. Egger, Heemskercks Skizzenbuch L.-V. Nr. 159, Tf. 30 u. 48. Der rechte Arm auffallend verzeichnet.

<sup>4)</sup> Die Figuren nach Friedländer (L.-V. Nr. 102 S. 109) von Isenbrandt.

<sup>5)</sup> Joos van Cleve S. 17, Abb. Tf. 12.

Masstab Prägnanz der Zeichnung erforderte, mit Vorliebe aus Werken des deutschen Künstlers der eigenen Phantasie nachgeholfen wurde. Sein klares Organisieren der Gestalt aus der Funktion der Glieder, seine eindringliche Konturführung, sein auf gründlichem Naturstudium beruhendes Verständnis für die charakteristische Form konnte leichter nachgebildet als durch eigene Bemühung erreicht werden. Seine Arbeiten gaben bequem die Mittel an die Hand, die eigene Schöpfung um prägnante figurale Motive zu bereichern.

Dass natürlich seine Werke im niederländischen Schulbetrieb bei Arbeiten geringerer Wichtigkeit eine grosse Rolle spielen mussten, ist danach nicht weiter verwunderlich. Das Wiederholen sogen. Urkompositionen ist ja von jeher gang und gäbe. Gerade in Flandern wurden die wenigen originalen Erfindungen auch im 15. Jahrhundert schon immer und immer wieder abgewandelt <sup>1)</sup>. Die Zahl schwacher Kopien und Kompilationen nach Dürer ist Legion <sup>2)</sup>.

Es gibt natürlich auch holländische Kopien dieser Art, wenngleich auch nicht in dem Umfang wie in Flandern. Es ist interessant, dass in dem berühmtesten Beispiel, den Gewölbmalereien in Naarden <sup>3)</sup> die graphischen Blätter als Vorlagen für Monumentalgemälde dienten <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Ueber das Nachleben einer berühmten Komposition vgl. M. J. Friedländer Hugo van der Goes, eine Nachlese. Preuss. Jahrb. XXV 1904. (S. 108—118).

<sup>2)</sup> Einige Beispiele:

Tronende Madonna vor Landschaft, Londoner Ausstellung Nr. 164, Tf. LXX; dort als Cornelis v. Coninxloo. Der Tron ist grösstenteils nach dem Mittelteil des Magdalenenaltars des Meisters von 1518 kopiert. Die Maria ist eine spiegelbildliche Kopie nach Dürers Stich B. 39.

Der Künstler der Taufe Chlodwigs im Museum in Utrecht (C 113a) bringt eine Figur aus B. 86 des Marienlebens und aus B. 40 der kl. H. P. in der rechts stehenden Männergruppe an.

Auf dem Mittelbild des kleinen Madonnentriptychons in Utrecht (C 82a) sind die über der Maria schwebenden Engel dem Dürerschen Stich B. 39 entnommen. Die Flügel dieses Triptychons sind, was Wescher (Z. f. b. K. 1925/26) schon bemerkt hat, nach den Flügeln eines Oelbergtriptychons kopiert, das 1919 (25/26. XI) bei Lepke versteigert wurde. (Ehem. Stroganoff, Abb. im Katalog). Wescher schrieb dieses Altärtchen dem Jan de Cock zu. Dieser Attribution, zu der ich mangels Autopsie nicht Stellung nehmen kann, würde es nicht widersprechen, dass die vom Rücken gesehene Figur Johannes auf dem Mittelbild Dürers Holzschnitt B. 62 (Apokalypse) entlehnt ist. Vgl. pg. 63,

Eine mittelmässige Kopie des Adam- und Eva-Stichs B. 1 erwarb die Kunsthandlung Heinemann in München 1925 aus England. Für frdl. Ueberlassung der Photographie bin ich Herrn Dr. Fr. Heinemann verpflichtet.

<sup>3)</sup> Publ. M. Gustave van Kalcken et M. J. Six, Peintures ecclésiastiques du moyen-âge de l'époque d'art de Jan van Scorel et J. C. v. Oostsaanen en Hollande, Haarlem, Kleinmann und Co.

<sup>4)</sup> Valentiner, W. Die Gewölbmalereien in Naarden, Bull. ned. oudh. Bond 1905, S. 84.

Eine sehr bezeichnende Kompilation von Dürerischen Figurenmotiven zeigt eine Anbetung der Könige in Basel (Bachofen-Burckhardt Nr. 1858 (625) <sup>1)</sup>).

Drei Figuren hat der Maler dieses Bildes Blättern der kl. H. P. entnommen. Der Deutende links stammt aus B. 35, der Junge, der rechts ein Bündel aufpackt, ist der Bohrer aus B. 39 und der Soldat, der sich zu ihm herabbeugt, zerzt auf B. 28 Christus an den Haaren die Stufen hinan. Von anderen Kompilationen dieser Art werden wir noch gelegentlich zu sprechen haben.

Wenn wir uns nun fragen, ob und welche figuralen Typen besonders bevorzugt waren, so bedarf es der Analyse einiger Anwendungen an wichtigerer Stelle, um darauf eine Antwort geben zu können.

Auf Isenbrandts Darstellung der sieben Schmerzen Mariä (Brügge) ist die Flucht nach Aegypten unter dem Eindruck von B. 87 gemacht. Während der Künstler für die Maria eine eigene Haltung erfindet, den Hintergrund völlig ändert, gibt er die Figur Josephs nach dem gleichen Bewegungsschema, das er bei Dürer vorfand. Die Gestalt zeigt ein sehr reiches Bewegungsmotiv. Sie ist nicht von einem einheitlich gerichteten Willensmoment beherrscht, sondern in der Richtung ihrer Energieentfaltung gespalten. Sie schreitet vorwärts und blickt dabei zurück; dazu kommt noch die selbständige Tätigkeit der Hände. Das ergab nicht nur eine interessante Silhouette, sondern eine Form räumlich-plastischer Kräfteentfaltung, die neu war.

Diese Figur Josephs kehrt ausser in einigen anderen Fassungen des Themas durch Isenbrandt selbst <sup>2)</sup> auch in einer Scheibe Dirck Vellerts (Rijksmuseum) wieder. Sie ist das anscheinend einzig ausgeführte Stück eines Marienlebens, das Vellert 1532 entwarf. (Vgl. pg. 91). Auch hier erhielt Maria eine völlig andere

<sup>1)</sup> Das Bild (Holz, 114 × 90,5) ist heute in einem Zustand der nur schwer Schlüsse auf die ursprüngliche Bildgestalt zulässt. Wahrscheinlich bildete es die Mitte eines Flügelaltars, der oben einen geschweiften Abschluss hatte. Als man das Bild zum Rechteck ergänzte, sägte man die Krümmung gerade, sodass eine Giebelform entstand, die noch deutlich auf Vorder- und Rückseite zu erkennen ist. Der Maler der angestückten Ecken übergang, wie nicht verwunderlich, auch noch das alte Bild, sodass grosse Teile der Landschaft und der Architektur völlig verändert wurden. Am Hauptteil scheint jedoch wenig übermalt. Für die Herleitung des Bildes gibt das links erkennbare Wappen der „Borchgraven von Montfort“ (bei Utrecht) keinen Anhalt, da es erst bei der späteren Veränderung daraufkam. (Bei der Untersuchung war Herr Dr. Ueberwasser in liebenswürdigster Weise behilflich). Verwandte Stücke hat Baldass (L.-V. Nr. 10) als Werke des Jacob v. Utrecht zusammengestellt, jedoch ist diese Identifikation nicht unwidersprochen geblieben.

<sup>2)</sup> Vgl. G. Pauli, Z. f. b. K. N. F. XXXI, S. 185, Hamburg, Kat. Nr. 128 mit Abb

Haltung, eine gefällige Face, die die herbe Stille des Profils bei Dürer ins Sentimental-Gefällige verwandelt. Für Joseph ist Vellert bei dem Prinzip der Kontrastbewegung geblieben, hat aber die Schrittlage und die Armhaltung geändert, sodass die Figur die organische Entwicklung der Drehung verbirgt.

Auch bei den anderen Verwendungen des Holzschnittes ist Wert auf das Bewegungsschema Josephs gelegt: vgl. Coll. Bachstutz, *Maître anversois environ 1530*; Lübeck, *Meister von 1518*; Orley, *Sieben-Schmerzen-Madonna in Besançon*, ferner schwächere Bilder in Lille und Bonn, vgl. auch pg. 64.

Auf dem linken Innenflügel von Massys' Antwerpener Altar von 1511 ist, wie längst bemerkt wurde <sup>1)</sup>, der Knabe, der einen Hund hält, nach einem der Knechte auf Dürers *Johannesmartyrium* (B. 61) gebildet. Tracht und Typus ist verändert, ebenso der zugrunde gelegte Inhalt. Die Bewegung selbst aber ist die gleiche. Wiederum handelt es sich um eine Figur mit divergierender Tendenz, wieder ist es die Rückwendung des Kopfes bei entgegengesetzt verlaufender Aktion des Körpers. Diese Bewegung ist hier sogar fast sinnvoller als bei Dürer selbst. Die Ausfallstellung wird jedenfalls durch die Entwicklung aus einer zwanglosen Genrehandlung weit besser motiviert.

Für Patinir zeichnete Dürer, wie er uns selbst <sup>2)</sup> mitteilt, vier Christophorusblätter, von denen C. Dodgson <sup>3)</sup> eines im British Museum nachwies. Neun auf einem Blatt vereinigte und 1521 datierte Studien sind in Berlin <sup>4)</sup>.

In dem Gemälde im Escorial mit der Darstellung des Christophorus finden wir, wie Panofsky <sup>5)</sup> feststellte, offenkundig die Gestalt des Heiligen nach dem Vorbild B. 51 von 1521 gebildet. Es sind allerdings weniger die einzelnen Motive als das gesamte Schema mit der komplizierten Verknüpfung zweier Bewegungsrichtungen. Der Rückenkontur, die breite Falte im Aermel, das gleich tiefe Stehen im Wasser geben noch einzelne Vergleichspunkte.

Der auffallende Gegensinn der Wiedergabe lässt es als wahrscheinlich erscheinen, dass nicht der Stich selbst dem Künstler

<sup>1)</sup> Vgl. Müller und Veth, *Dürers niederländische Reise*, II S. 153.

<sup>2)</sup> Vgl. Lange-Fuhse, a. a. O. S. 166.

<sup>3)</sup> *Old Master Drawings*, June 1928 S. 11, mit Abb.

<sup>4)</sup> Publ. und abgeb. M. J. Friedländer *Preuss. Jahrb.* XXXII. 1911. S. 85.

<sup>5)</sup> Kopie oder Fälschung? *Z. f. b. K.* 1928 S. 182/83 mit Abb.

als Vorlage diente, sondern dass es eines der vier „gehöchten“ Blätter war. Wir können dann durch die Stiche auf diese vier Blätter selbst schliessen und hätten also bei der grossen Wahrscheinlichkeit dieser Annahme ausser der Zeichnung in London in den beiden Stichen B. 51 und B. 52 zwei der übrigen Blätter wenigstens in ihrer ungefähren Gestalt (da wir mit kleineren Abweichungen zu rechnen hätten) erhalten. Dass die Berliner neun Skizzen vorausgehen ist unschwer zu erweisen. In dem Blatte selbst zeigt sich eine sehr klare Chronologie in der Entwicklung der Typen (sie geht ungefähr mit der Reihenfolge von links oben bis rechts unten überein), die auf die Formen der Kupferstiche hinzielt.

Es ergibt sich also folgendes Bild: Zuerst entwarf Dürer die neun Berliner Christophorusskizzen, dann führte er vier in grösserem Format aus, eben die, welche Patinir erhielt. Zwei davon verwendete er für seine Stiche, die also am Ende stehen. Der Fall zeigt in interessanter Weise die Intensität, mit der sich Dürer um ein Thema bemühte. Es ist die gleiche, mit der er die Entwürfe für sein grosses Heiligenbild anfertigte.

Was allen diesen Fällen gemeinsam war, das ist die Absicht, die Bewegungsvorgänge nach der Seite dreidimensionaler Illusion zu steigern und dabei gleichzeitig die willensmässige Aktion zu differenzieren. Für eine andere Art der Figurenauffassung seien zwei Beispiele genannt.

Eines der stimmungsvollsten Werke des reifen Joos van Cleve ist der Pariser Beweinungsaltar <sup>1)</sup>. Zugleich aber ist er ein bezeichnendes Werk für die Raumauffassung des Antwerpener Meisters. Die Scene spielt ganz auf einem vorderen Bühnenstreifen, die Landschaft dahinter ist selbständig, fast abgesondert. Gegenüber Massys' Beweinung ist allerdings ungleich mehr räumliches Empfinden bei der Vordergrundscene. Christus ist nicht mehr nach der alten Gewohnheit bildparallel, sondern nach der Tiefe zu gelegt. Um jede der Figuren ist Raum, Bewegungsfreiheit, von der sie ohne grossen Gestenaufwand Gebrauch machen. Aber es bleibt doch hinter ihnen eine unsichtbare Wand.

Dagegen sind alle Figuren ihrer Bedeutung gemäss abgewandelt, in ihrem Ausdruck individuell gestuft. Die Sorgfalt, jeder Figur eine bestimmte Bedeutung im Bildganzen und im Verhältnis zum Inhalt zu geben, fällt auf. Nun findet sich, dass Joos

<sup>1)</sup> Baldass a. a. O. Tf. 70. Nach B. nicht vor 1528 (S. 26) (1528—30).

van Cleve für eine dieser Figuren Dürer benützt hat: Maria (Abb. IV, 2) ist entlehnt aus dem Holzschnitt vom Abschied Christi (Marienleben B. 92). Das Bewegungsmotiv ist zwar in der niederländischen Kunst längst vorgebildet, vgl. Kreuzigung vom Meister von Flémalle, Berlin <sup>1)</sup>). Aber die Uebereinstimmung mit Dürer geht so weit, dass ein Zweifel nicht möglich ist. Die einzige Aenderung von Belang ist die neue Wendung des Antlitzes nach unten. Armhaltung, Kopftuch- und Manteldrapierung (von der Schulter zuerst in langer Bahn nach rechts fließend, um dann in einem über den Schoss genommenen Zipfel zu enden, während er auf der anderen Körperseite umgeschlagen nach vorn verläuft), sind in der Anlage völlig gleich.

Ganz ähnlich hat, wahrscheinlich schon etwas früher, ein Meister aus dem Kreis des Massys, nach der Berliner Magdalena aus der Sammlung Mansi <sup>2)</sup> benannt, dem schon mehrfach Entlehnungen aus Dürers graphischem Werk nachgewiesen wurden <sup>3)</sup> für eine Beweinung (Bonn Sammlung Virnich) <sup>4)</sup> ein anderes Blatt Dürers, B. 43 der kl. H. P. verwertet. Auch hier wurde mit überraschender Treue vor allem die schmerzvoll ihre Hände hebende Marienfigur übernommen. (Die Anordnung im Gegensinn hat wohl bewirkt, dass die auffällige Uebereinstimmung noch nicht bemerkt worden ist; mit Maria ist die Haltung des Armes von Johannes übernommen worden und auch die Art, wie Nicodemus (?) das Salbgefäß hält, dürfte von Dürer angeregt sein). Neben dem oben charakterisierten Typus finden also auch Figuren Eingang, die mit besonderer Eindringlichkeit ein seelisches Verhalten zum Ausdruck bringen.

Es ist bei der Auswahl dieser Typen im Grunde das gleiche Streben lebendig: nach einer differenzierteren Figurenbildung, als sie das 15. Jahrhundert kannte, differenzierter nach der Seite des Bewegungsmässigen und, was oft schon darin enthalten, auch des seelischen Ausdrucks. Ueber eine besondere Seite des Interesses, die das rein Körperliche in einer nicht auf seine Variationsmöglichkeiten, sondern auf die Erfassung bestimmter zu-

<sup>1)</sup> Abb. Heidrich a. a. O. Tf. 27.

<sup>2)</sup> Vgl. M. J. Friedländer, Der Meister der Mansi-Magdalena, Preuss. Jahrb. XXXVI. S. 6.

<sup>3)</sup> Friedländer, a. a. O. S. -8 u. 10, Nr. 8, 10 u. 11.

<sup>4)</sup> Abb. Friedländer a. a. O. S. 8.

grunde liegender Gesetzmäßigkeiten gerichteten Weise behandelt, und über ihre Herleitung, wird noch zu sprechen sein. Sie betrifft nur einen einzigen Künstler, Jan Gossart.

Wir werden noch weiter sehen, dass es nicht die menschliche Figur allein war, die herangezogen wurde, (wenn diese Fälle auch überwiegen). Prinzipiell Neues für das Einflussverhältnis wird sich aber daraus nicht ergeben.

Es soll nun der Versuch unternommen werden, an Hand eingehender Vergleichung Antwort auf die Frage zu erhalten: Wie verhalten sich die flämischen Künstler im einzelnen zu Dürer und wie spricht sich in ihren Entlehnungen ihre jeweilige Entwicklungsstufe und Stilbildung aus? Und gibt es Fälle, wo wir über die auswahlhafte Verwertung hinaus eine tiefergehende Wirkung feststellen können?

Die Reihenfolge wird durch lokale Gesichtspunkte bestimmt. Wir beginnen mit Brügge.

Diese Stadt hatte ihren Höhepunkt als Kunstzentrum längst überschritten. Am Anfang des 16. Jahrhunderts steht sie unter dem Zeichen der Abwanderung der Künstler, denen sich anderwärts bessere Schaffensbedingungen boten. Viele der führenden Meister haben noch in Brügge gelernt. Die Anfänge von Gossart <sup>1)</sup>, Joos van Cleve <sup>2)</sup> und Patinir sind mit ziemlicher Sicherheit dort aufzuweisen. Aber die Stadt, deren beginnender wirtschaftlicher Verfall ihnen wenig Aussichten auf Beschäftigung bot, konnte sie nicht halten.

Die Kunst der Zurückgebliebenen bleibt selbst zurück. Initiative zu Neuem ist wenig zu spüren. Selbst in der Landschaft, für die David um die Jahrhundertwende so wichtige Anregungen gegeben hatte, bleibt man bei dem einmal Erreichten stehen.

Aber auch die positiven Eigenschaften dieses Kunstcharakters bedürfen einer Bestimmung. Es sind drei Eigenschaften in der Stellung zum Inhalt, die wir feststellen können. Die beiden ersten, hieratische Strenge und lockerer Plauderton, gesteigerte Zuständlichkeit und naive Bewegung, kommen nebeneinander vor. Bei Memling lagen sie noch im Schaffen eines einzigen Künstlers vereinigt, (Ursulaschrein oder die Freuden Mariä neben feier-

<sup>1)</sup> Vgl. F. Winkler, Die Anfänge Jan Gossarts, Preuss. Jahrbuch XLII. S. 5.

<sup>2)</sup> Baldass a. a. O. S. 6 ff.

lich repräsentativen Altarbildern). Das holländische Temperament des David steigert das erste Moment bis zu schweigsamster Pathetik, der Plauderstil zieht sich immer mehr auf sein eigentlichstes Gebiet, die Miniaturmalerei zurück. In beiden aber walidet die dritte Eigenschaft, das Bevorzugen stimmungsfördernder Motive.

Ueber die Gründe für diesen Brügger Lokalcharakter und seine Verankerung in ortsfremden Einflüssen kann hier nicht gehandelt werden. Es möge nur zur Vermeidung eines falschen Verdachts gesagt werden, dass ich unter Lokalcharakter jeweils den Charakter in dieser speziellen historischen Situation verstehe und ihn *nicht* auf Grund einer vagen, sozialpsychologisch gefärbten, allgemeinen Wesensgeographie nach Städten als einen stetigen Faktor der Entwicklung gefasst und verstanden haben möchte.

In dem umfangreichen Bezirk der Brügger Schöpfungen sind die Beziehungen zu Dürer verhältnismässig gering. Man begnügte sich weitgehendst mit älteren Schablonen und Dürer kam nur im Rahmen eines völlig eklektischen Schaffens zu Worte, gleichberechtigt neben Goes, Memling, David u. a. (Auf Fälle seltsamster Kompilierungen kommen wir noch). Aber auch an den wenigen Beispielen bestätigt sich die Aussage über den Brügger Kunstcharakter völlig.

Ein typisches Brügger Bild aus dem Anfang des Jahrhunderts ist uns in einer Anbetung der Könige in Birmingham (Art Gallery) erhalten <sup>1)</sup>. Die etwas steife Verschlossenheit der Figuren, ihre unbewegten Typen erinnern an Gerard David, das schwere Kolorit, die Art der Faltengebung und verschiedene Details der Ausstattung, insbesondere aber die Figur der Maria gehen auf Goes zurück (Monfortealtar, Berlin; für anderes vgl. Bodenhausen). So ist es zunächst etwas ungläubhaft, dass den Maler für das Mittelbild neben diesen älteren Vorbildern der Anbetungsholzschnitt des Marienlebens (B. 87) bestimmt hat. Zweifellos aber ist dem so.

In der Anordnung der sechs Hauptfiguren folgte er einem ganz gleichen Prinzip, indem er sie eng aneinander rückte und die obere Abschlusslinie in einer  $\wedge$ -Linie verlaufen liess. In

<sup>1)</sup> Vgl. Burlington Mag. Nov. 1928. „Isenbrandt, um 1510“. Bodenhausen a. a. O. Nr. 94: „Werkstatt Isenbrandts“ ist gegen zu frühe Datierung. Dennoch kann es nicht über das zweite Jahrzehnt herab angesetzt werden.



der Bewegung ist Joseph am treuesten übernommen (man vergleiche nur die Hand, die das Gefäss hält). Die anderen Figuren jedoch sind aus ihrer erzählerischen Verbundenheit bei Dürer in die stille Feierlichkeit und scheue Isolierung zurückversetzt, die ihnen gemäss der Lokaltradition zukommen musste. Man würde die Abhängigkeit aus diesen kargen Aehnlichkeiten noch nicht genügend beweisen können, wenn nicht einige Details der räumlichen Gestaltung erschwerend hinzukämen <sup>1)</sup>. So wird die Mariengruppe in gleicher Weise durch eine kleine Mauer zurückgedrängt; aber auch das ganze Gebäude des Mittelgrunds stammt aus B. 87.

Man verfolge zuerst die Grundrissführung und die wesentlichsten Punkte des Aufrisses der architektonischen Teile. Ausgehend von dem grossen Bogen finden wir links den gleichen Bogenansatz nach vorn, die gleiche in die Tiefe führende Mauer, an der ein profiliertes Gesims die Stelle des kleinen Daches vertritt, den runden Turm mit vorspringendem Sockelgeschoss, wir finden das bröckelige Gemäuer über dem Bogen, von Schlingpflanzen und kleinen Bäumen bewachsen. In dem rechten kleineren Bogen, der dem Format zuliebe daneben gesetzt wurde, können wir den bei Dürer darüber erscheinenden vermuten. Der Raum, der sich an den Hauptbogen rückwärts anschliesst, wird unter dem gleichen Blickwinkel gesehen. Beweis: Die gleichartige Ueberschneidung seiner Grenzen.

Der Nachweis, dass in einem Brügger Bild vom Beginn des 16. Jahrhunderts eine Dürer-Architektur kopiert wurde, die dazu noch aus dem Marienleben stammt, ist in einem anderen Zusammenhang, für die Anfänge Jan Gossarts, von Wichtigkeit. An dieser Stelle interessiert jedoch mehr die Erkenntnis, wie der Brügger Schulcharakter sich in der Verarbeitung dieses Motivs kundgibt. Auch bei Dürer war die Figurengruppe noch *vor* die Architektur gesetzt. Aber in ihrem ganzen Aufbau hatte diese Architektur eine sinnvolle Beziehung zur Komposition. Sie gab die grossen Akzente und organisierte den Bildraum nach Höhe, Breite und Tiefe. Sie war gewissermassen das Rückgrat des Bildes.

---

<sup>1)</sup> Friedländer, Hugo van der Goes, eine Nachlese, S. 117 fühlte das Fremde: „Aus welchen Quellen der Meister . . . zu seiner Anbetung geschöpft hat, die nicht ganz so vom Stadtgeist erfüllt ist wie die Seitenbilder, vermag ich nicht anzugeben“.

Von dieser Funktion ist in der Birminghamer Epiphanie nichts mehr zu finden. Die Gebäudegruppe ist so weit zurückgeschoben, dass die in ihr enthaltene Tiefenerstreckung nicht mehr von Belang ist. Sie hat alle ordnende Kraft abgegeben und erfüllt nur noch eine novellistische und dekorative Aufgabe, sie ist Attribut geworden, zurückverwandelt in ein quattrocenteskes Füllglied. Neben dieser allgemeinen stilistischen Rückständigkeit ist in der Starrheit aller Bewegungen, trotz nahezu gleichen Gruppenaufbaues im Vordergrund, die Neigung zu gebundener Zuständigkeit zu erkennen, die steife Würde einer verkalkten Existenz. Und wenn alles, was in Dürers Urbild an Raum- und Flächenorganisation enthalten war, verloren ging, so hat der Künstler doch aus der eigenen Tendenz zum Stimmungshaften heraus sehr wohl den Wert der Dürerischen Kulisse für *diese* Absicht erkannt. Die Ruine, aus deren bröckligem Gemäuer das Grüne wuchernd wächst, eignet sich für romantische Untermalung vortrefflich.

Im Werk Isenbrandts haben wir schon eine Dürerentlehnung gefunden (pg. 66). Auf der Brügger Sieben-Schmerzen-Maria hat sich der Künstler ausser in der Flucht nach Aegypten auch in der Grablegung an Dürer, nämlich an B. 44 der kl. H. P. angeschlossen. Aber er hat etwas völlig anderes aus dieser Scene gemacht. Bei Dürer: eine Aktion voll naturalistischer Kräfteentfaltung, begleitet von der stummen und bewegungslosen Aufmerksamkeit tiefen Schmerzes. Isenbrandt legt Wert auf die Betonung der sentimentalien Züge.

Die gebeugt den Leichnam tragende Profilgestalt im Vordergrund ist weggefallen. Dafür ist eine weinende Frau eingeführt und das Motiv der Klage auch bei den anderen Figuren verstärkt; das Felsenmotiv der Landschaft ist beibehalten. Aber es rahmt jetzt nicht mehr die rechte Gruppe, es gibt nicht mehr die blockhaften Bildteilungen. Viele kleine Abweichungen, z.B. die Höherführung des linken Pfostens über den Sturz, nehmen Schwere und Bedeutsamkeit. Der Instinkt aber erfasst wiederum die zu dieser spielerisch-sentimentalen Haltung passende Rolle, die in der Ausstattung das knorrige Baumwerk spielt. So bereichert Isenbrandt sogar das Vorbild auf eine ganz angemessene Art: Jener gewundene und sich schnell verästelnde Stamm, dessen Silhouette die obere linke Ecke füllt, hat in anderen Werken Dürers (Marienleben B. 79, Apokal. B. 75, Grosse Passion B. 6, B. 12) sein vielfaches Vorbild.

Wenn wir noch einmal die Flucht nach Aegypten betrachten,

so müssen wir in diesem Zusammenhang etwas anderes betonen: die Abweichungen sind nicht unerheblich und haben für die Ausdrucksbedeutung der Figur einen ganz bestimmten Sinn.

Joseph ist so nahe hinter die Tiergruppe gerückt, dass sein rechtes Bein verdeckt wird. Man sieht also nicht das zähe Abheben des Fusses, nicht das Lasten auf beiden Beinen. Der rechte Arm ist ferner stärker nach vorn genommen, der Mantel aber bauscht sich, statt an der Schulter anzuliegen, in weitem Bogen nach hinten. Diese drei wichtigsten Veränderungen bewirken im Verein mit anderen kleinen, dass die Figur rascher zu gehen scheint; sie eilt. Eine Bewegtheit ist in sie gefahren, die von der hausbacken-schweren Dürers absticht als leicht, liebenswürdig, spielerisch. Sie passt zu dem ganzen Bild, zu dieser süß anmutenden Maria und der freundlich-hellen Landschaft.

Es ist klar, wozu diese Beobachtungen führen. Wir stehen vor jener harmlos plaudernden Erzählerfreude, die das zweite Moment Brügger Kunstauffassung darstellt. Wie eng auch jetzt noch diese beiden Seiten nebeneinander vorkommen können, zeigt das ganze Bild. In der Hauptfigur klingt noch jener pathetisch-verhaltene Stil des David an. Aber die Randscenen, sogar die ganz alte und strenge Schemata wiederholenden, umspielen diese Mitte doch nur wie ein zierliches Ornament.

Vielleicht war es der Masstab, der nicht ohne Einfluss auf die Haltung der Figuren blieb. Was an der Sieben-Schmerzen-Maria des Isenbrandt beobachtet werden kann, das ist verwandt in der Miniaturmalerei Brügges anzutreffen, und einige Beispiele von Dürerentlehnungen können dafür eintreten.

In seiner Besprechung des Hortulus animae, des berühmten Seitenstückes zum Breviarium Grimani hat Chmelarz <sup>1)</sup> zu der Miniatur auf S. 64 r<sup>o</sup>. angemerkt, dass die Figur Josephs am Brunnen aus dem Stich B. 2 (Weihnachten) gegenseitig übernommen ist.

Er hätte noch hinzufügen können, dass ausser der Marienfigur alles an diesem Blatt auf Dürer zurückgeht, der Fachwerkgiebel mit dem offenen Erdgeschoss, Einzelheiten wie die Treppe, die doppelte Bogenöffnung, das Fenster, das Strohdach. Sogar die Verstrebung des Pfostens ist da, obwohl dieser selbst fehlt oder

---

<sup>1)</sup> Ed. Chmelarz, Ein Verwandter des Breviarum Grimani in der K. Hofbibliothek, Jahrb. des Allerh. Kaiserh. Wien, 1889.

vielmehr in weitem Abstand nach links und räumlich völlig unklar erscheint.

Von tektonischem Empfinden für die Struktur eines Raumes und eines Gebäudes ist nichts vorhanden. Der Miniaturist nimmt schonungslos aus einer Bildeinheit nur eben das, was er zur Füllung einer schmalen Randleiste brauchen kann. Dabei ist es das einzelne Motiv, sind es die einzelnen novellistischen Pointen, die ihn interessieren, und die er in die dünne, weichliche Art seiner eigenen Kunstübung umsetzt.

Da die Themen in den Kreisen dieser Miniatoren dem Stil insofern entsprachen, als sie mit Vorliebe kleine vielfigurige Szenen aus biblischem und profanem Leben enthielten, wobei der profane Ton auch bei ersteren überwog, so waren von dieser Richtung her wenig Berührungspunkte mit Dürer gegeben. Die Zahl der Entlehnungen ist in der Tat gering, wenngleich zu erwarten steht, dass eine systematische Durchforschung des Materials, wie ich sie nur an wenigen Bibliotheken durchführen konnte, noch mehr an den Tag bringen wird.

In der Richtung auf die Darstellung eines bürgerlich intimen Vorgangs liegt die Miniatur mit der Darstellung der Mariengeburt auf dem Einzelblatt II. 3633/1, Brüssel, die ziemlich hilflos einige Teile aus B. 80 zusammenfügt. Die Reduktion hatte nicht den Zweck, den Inhalt in einer schärferen, dramatisch konzentrierteren Form wiederzugeben. Der Maler gab ein zwangloses Beieinander, ohne Verknüpfung der Gruppen, ohne Zuspitzung auf die inhaltlich bedeutsamen Momente. Aus Eigenem kam die Ausgestaltung des Raumes hinzu, der Kamin mit offenem Fenster, die Truhen und die darauf vorbereiteten Speisen. Selbst aus dieser ganz qualitätlosen Arbeit sind also in der Art der Auffassung des Themas gewisse, für die Miniaturmaler stets gültige Eigenschaften zu erkennen.

Ein gleichfalls nicht sehr starker, aber doch recht solider Künstler hat eine jetzt in Brüssel befindliche Handschrift (22081) nach Winkler <sup>1)</sup> zwischen 1520 und 1530 illuminiert. Es sind ganzseitige Miniaturen, und in einigen Blättern war der Künstler bestrebt, durch grossen Figurenmasstab dem Format gerecht zu werden.

---

<sup>1)</sup> F. Winkler, Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jh. Später als 1520 dürfte die Handschrift kaum sein.

Für drei der Miniaturen hat er Dürersche Holzschnitte aus der kl. H. P. (B. 19, B. 40, B. 52) kopiert <sup>1)</sup>.

Die Verschiedenheit des Eindrucks ist allerdings frappant. In diesem grossen Masstab tritt sofort die Neigung auf, alles zu versteifen. Vergleichen wir die Verkündigung (Abb. IV, 3):

Die Bewegungen haben ihre Flüssigkeit und Rundung verloren, alles ist steiler (Finger des Engels), die Winkel sind schärfer. Bei der Absicht auf Feierlichkeit wird der Scene jede natürliche Lebendigkeit, alles Momentane genommen. Bei Dürer ist das transitorische Moment stark ausgeprägt. Der (Brügger?) Meister gibt der Scene Dauer und Beharrung. Kein Haar darf mehr flattern, sorgsam gekräuselt wellen sie über die Schultern. Das Strahlungsmotiv bei Gottvater und der Taube ist gebändigt. Dazu tritt als neues Wirkungsmittel das Ornament (Kissen, Dalmatik des Engels, Blumentopf). Aehnlich war etwa auf Isenbrands Grablegungsbildchen der Sarkophag mit Ornament versehen worden.

Die Kopie nach dem Jüngsten Gericht ist noch aus einem besonderen Grunde interessant. Wir haben auf dem Madrider Hieronymusbild des Roymerswaele die gleiche Darstellung schon als Buchminiatur gefunden. Es ist eine Gunst des Zufalls, dass sich uns in der Brüsseler Handschrift eine wirkliche Miniatur mit dieser Dürerkopie erhalten hat. Natürlich können wir nicht entscheiden, ob auch Marinus schon eine solche Miniatur vorgelegen hat.

In den Miniaturen dieser Handschrift fällt eine besondere Treue gegenüber Dürers Faltenwurf auf. So eng lehnt sich der Künstler an, dass er noch mit dem Pinsel die graphische Schraffur wiederzugeben versucht. Diese Bemühung kommt ihm zu statten, wenn er sich nicht sklavisch an das Vorbild hält. Hinter der Dreifaltigkeit steht zwar in sehr verballhornter Weise noch der Dürersche Holzschnitt B. 122 (vgl. linkes Knie und Fuss, die Zipfelendung rechts, schliesslich die ganze Anordnung selbst), jedoch hat der Künstler, dessen Identität mit dem Maler der anderen Miniaturen nicht zweifelhaft ist, versucht, Gewandfor-

---

<sup>1)</sup> Winkler nahm an, die Verkündigung sei nach Allaert Claesz kopiert. Nun gibt es allerdings eine Kopie des Allaert Claesz nach B. 19, aber da noch die Kreuzigung und das Jüngste Gericht in der Handschrift auf Dürer zurückgehen, besteht kein Grund an der direkten Beziehung zu zweifeln.

men frei nach Dürer zu erfinden. Aber war schon in den treuen Kopien alles Feuer aus Dürers Schöpfung ausgetrieben worden, so fiel er, wo er selbständig sein wollte, in die kleinfigurige Darstellung zurück, und seine Faltenerfindungen werden dünn und schwächlich.

Das Breviarium Grimani <sup>1)</sup> ist für eine so heterogene Arbeit verhältnissmässig rein von Verwertungen Dürers. Abgesehen von der höheren Qualität der daran beteiligten Künstler mag es dafür nicht ohne Einfluss sein, dass seine Miniaturen von den bisher behandelten die frühesten sind. Ausser der von Winkler erwähnten Verarbeitung des Henkers aus B. 125 für das Katharinen-Martyrium findet sich noch eine andere Entlehnung: Bei der Darstellung des Johannes mit der Vision der 24 Aeltesten <sup>2)</sup> ist der Gegenstand der Vision aus Dürers Apokalypse (B. 63) kopiert. Die Figur des Johannes selbst ist nach niederländischer Tradition <sup>3)</sup> gross im Vordergrund sitzend dargestellt. Die Uebernahme ist, von einigen durch Format und Technik geforderten Abweichungen abgesehen, treu.

Bei der grossen geographischen Nähe der niederländischen Schulen verwischen sich häufig die Grenzen der lokalen Eigentümlichkeiten, insbesondere natürlich da, wo Künstler Beziehungen zu mehreren Orten unterhielten. Wir müssen damit rechnen, auf Erscheinungen zu stossen, die sich nicht in das Bild einer Lokalschule einreihen lassen und es gilt dann gerade in der Begründung der Abweichungen die Berechtigung der Scheidungen zu erweisen.

Einer der sonderbarsten Eklektiker des frühen 16. Jahrhunderts war der „Brügger Meister von 1500“ <sup>4)</sup>. Er überschaut in weitem Umkreis die vorhandenen Kunstschöpfungen und wählt aus ihnen, was seiner Richtung genehm ist. Die Verarbeitung gelingt nicht immer, was die räumliche Zusammenfügung betrifft.

<sup>1)</sup> Scato de Vries und S. Morpurgo, Das Breviarium Grimani, Leipzig.  
Vgl. F. Winkler, Miniaturmalerei, S. 200 u. Tf. 84—88.

<sup>2)</sup> Skato de Vries und S. Morpurgo Tf. 96.

<sup>3)</sup> Vgl. Memling, Johannesaltar, Johannesspital, Brügge Abb. Kl. d. K. S. 28/29.

<sup>4)</sup> Der von Friedländer in seiner Publikation über die Brügger Ausstellung (L.-V. Nr. 92) so genannte Meister führt seinen Namen zu Unrecht. Selbst wenn diese Datierung jemals auf dem Brügger Rahmen erhalten war (heute ist von ihr nichts mehr zu entdecken) so spricht der Stil des Bildes doch deutlich gegen eine so frühe Ansetzung. 1510 ist das Aeusserste.

Aber eine gewisse geistige Einheit ist in allen, allerdings spärlich erhaltenen Werken gewahrt.

In seiner Kreuzigung, die vor einer weiten Landschaft mit der Kreuztragung und Beweinung in einem Bild vereinigt ist, münzt er für die Hauptszene ausgiebig die verschollene Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle<sup>1)</sup> aus. Die Scene der Kreuztragung enthält drei Kopien nach Memling<sup>2)</sup>. In dem Londoner „Ecce homo“ (Nat. Gall. Nr. 1087) ist die Christusfigur und Pilatus getreu nach Schongauers Stich B. 15 kopiert.

Was an allen diesen Entlehnungen auffällt und sich an den selbständigen Teilen der Kompositionen bestätigt, das ist eine Vorliebe für charakteristisch ausgeprägte Typen, für auffällige Betonung des Einmaligen im mimischen Ausdruck (bezeichnend die grotesken Physiognomien des „Ecce homo“) und in der Gestikulation. Dass dieser Meister zu Schongauer kam, hat zweifellos darin seinen Grund, und mit Augen, die Schongauer zu sehen gewohnt sind, tritt er auch an Dürer heran. Er löst eine einzige Figur aus dessen grosser Kreuztragung (B. 10), den reitenden Anführer mit Turban, langem Bart und erhobener Rechten und kombiniert mit ihr (was Winkler<sup>3)</sup> bemerkt hat) einen Pferdekopf aus den „Vier Reitern“ der Apokalypse (B. 64). Ein absurder Vorgang; aber verständlich aus der Tendenz, möglichst das Besondere und ins Individuelle Gesteigerte zu zeigen. (Dass es mit der Verwertung der Architektur aus B. 10 die gleiche Bewandnis hat, brauche ich nicht weiter auszuführen).

So ist es, nur mit den Brechungen einer anderen Künstlerpersönlichkeit, auch bei Provost<sup>4)</sup>. Als einen viel selbständigeren Erfinder sehen wir ihn sich nur einmal mit Dürer berühren, in seiner Disputation der heiligen Katharina in Rotterdam<sup>5)</sup>. Dort hat er, allerdings in fast zu Unkenntlichkeit verballhornter Form die linke Seite des Johannesmartyriums (B. 61) verwertet. Besonders der imposante Kopf des Maximinus setzt die Kenntnis Dürers voraus. Die Vorliebe für Dürers Orientalenköpfe als für

<sup>1)</sup> Vgl. die Kopie in Liverpool, Heidrich, Altn. Mal. Tf. 21 und die Fragmente in Frankfurt.

<sup>2)</sup> Kreuztragung, Turin, Klass. d. K. S. 96.

<sup>3)</sup> Winkler, Altn. Mal. S. 373.

<sup>4)</sup> Vgl. Friedländer „Von Eyck bis Bruegel“ S. 113.

<sup>5)</sup> Vgl. Schmidt-Degener, Jan Provost und seine Disputation der heiligen Katharina, Z. f. b. K. XXX S. 68 mit Abb.

Ders.: Kalraet in Boijmans, Oude Kunst IV. 1913/19 S. 295.

kostümlich und physiognomisch ungewöhnliche Motive ist bezeichnend. Für die Komposition des ganzen Bildes war Provost unzugänglich, obwohl er sich bei der Staffelung der Figuren nach der Tiefe nicht anders als durch ein ganz schematisches Abwechseln von Face und Profilansicht zu helfen wusste.

Diese Art der Dürerverwertung bringt ein neues Element in unsere Betrachtung. Was wir bei den zwei letzten Künstlern fanden, das entspricht einer Kunstrichtung, die ihre eigentliche Heimat nicht in Brügge, sondern in Antwerpen hat. Für Provost nun steht die Verbindung seit langem fest <sup>1)</sup>. Mit dem Meister von 1500 hat man sich noch nicht genügend beschäftigt. Dass auf seiner Kreuzigung gewisse Typen auf Massys weisen, kann nicht bestritten werden. (Besonders stark etwa die Magdalena bei der Beweinung, wo der Massys-hafte, weibliche und ganz im Hellen modellierte Typus deutlich hervortritt). Die Farbenwahl bevorzugt leuchtende und etwas schillernde Töne, wie sie die Brügger Tradition nicht kennt, dagegen von Massys und sogar schon vom Meister von Frankfurt angewandt wurden. Schliesslich gehört dahin seine brillante Beobachtung der Oberfläche, die sich in seiner Aktbehandlung und der stofflichen Charakterisierung zu erkennen gibt.

Antwerpen beherbergt zu Beginn des 16. Jahrhunderts anscheinend die widersprechendsten Richtungen, die innerhalb des flämischen Kunstkreises möglich waren, und man müsste die Tatsachen vergewaltigen, wollte man für die Kunst dieser Stadt in jener Zeit eine spezifische Lokalfarbe in Anspruch nehmen. Was an ihr auffällt, ist gerade das Vielerlei der Bestrebungen. Aus dem Chaos lassen sich aber doch einige wichtigere Gruppen herauslösen und soweit sie in Beziehung zu Dürer traten, werden wir aus ihrer Stellungnahme zu ihm sowohl ihre besonderen Eigenschaften als auch ihren allgemein flämischen Charakter zu erkennen haben.

Die Beobachtungen bei Provost und dem Meister von 1500 führen zu dem Kreis des Quinten Massys.

Wir haben weiter oben (pg. 67) die Entlehnung auf Massys' Beweinungsalter kennen gelernt. Es war dabei bezeichnend, dass

---

<sup>1)</sup> Er wurde 1493 in Antwerpen in die Lukasgilde aufgenommen, ist seit 1494 in Brügge, aber, wie der Eintrag Dürers (Lange-Fuhse S. 155) beweist, wohl stets mit Antwerpen in Verbindung geblieben.



bei aller Treue der Bewegungswiedergabe die ursprüngliche inhaltliche Bedeutung auf B. 61 gar keine Rolle spielte. Dennoch finden wir, sogar auf dem gleichen Altar eine Verwertung des Dürerblattes, die sich ganz anders zu dem Original verhält. Es ist das Johannesmartyrium des rechten Flügels <sup>1)</sup>. Kopiert ist nichts. Allzu engen Anschluss im Ganzen verbot auch allein das Format, das weitgehende kompositionelle Aenderungen erforderte. Trotzdem ist zunächst ein Anschluss in gewissen Elementen der Komposition zu bemerken.

Uebernommen ist die isokephale Reihung der Zuschauer, unter die nun auch Domitian gerückt wurde, die perspektivische Stadtansicht und der Baumstamm, der den rechten Bildabschluss festigt. Aber schon in dem Verhältnis des Hintereinander spricht sich eine ganz andere Raumauffassung aus. Das rationale Element fehlt völlig. Riesengross springen die Gesten der Knechte heraus, über die sich die fast luftlos gedrängte Schar der Zuschauer baut. Schon in dieser Art der Gewichtsverteilung liegt eine charakteristische Variante. Aus der historischen Begebenheit, die Dürer gab, wird bei Massys eine polemisch gefärbte Satire. Dem entsprechen auch die Typen, die er darstellt. In allen spiegeln sich Tücke, Rohheit, Laster.

Vergleichen wir nun den Kopf des Domitian mit dem bei Dürer, so kann kein Zweifel sein, dass Massys auf das deutsche Vorbild zurückgeht. Es ist das gleiche fleischige Gesicht, mit der dicklichen Nase, den hängenden Augenlidern, breiten Lippen und dem wolligweissen, zweiteiligen Bart. Auch die Tracht, besonders der Turban mit einer Spange in der Mitte, ist beweisend. Sogar die Durcharbeitung des Kopfes nach der Seite eines bestimmten Affektes ist die gleiche. Domitian zieht, während er den Mund zu irgend einem Befehl öffnet, die Brauen zusammen, sodass an der Nasenwurzel steile Falten entstehen und zwischen Brauen und Oberlid sich ein spitzer Winkel bildet. Es wäre möglich, dass auch die Zuschauerköpfe, die auf zwei Grundtypen, einem hakennasigen, hageren, tückisch-listigen Kopf (rechts von Johannes) und einem breiten, wulstlippigen, kurznasigen, im Ausdruck derb-dummen (Face links von Johannes), aufgebaut sind, aus dem Dürerblatt entwickelt wurden. Sie sind dort der Anlage nach vorhanden. Der erste kommt in zwei Profilköpfen rechts und links von dem bartlosen Dicken, der zweite, negroide, gerade über Domitian vor.

Wir finden also an dem gleichen Werk einmal die Uebernahme

<sup>1)</sup> Abb. fragmentarisch bei Heidrich a. a. O. Tf. 109, Winkler a. a. O. S. 200 und H. Brising, Quentiu Massys, 1903, in allerdings sehr flauen Lichtdrucken.

eines interessanten Bewegungsmotivs, das andere Mal die freie Verwertung physiognomisch seltsamer Charakterköpfe, dort formal treue Entlehnung, hier Fortbildung gegebener Ansätze in der Richtung einer bestimmten eigenen Darstellungsidee. Es hat nichts zu sagen, dass Dürer selbst ähnliche physiognomische Interessen hatte. (Sie gehen vermutlich auf dieselbe Quelle wie bei Massys, nämlich auf Lionardo zurück). Massys' Anlage dazu muss ohne Dürers Einfluss vorhanden gewesen sein; wie anders hätte die Steigerung gerade dieser Motive zustande kommen können?

Allerdings scheint die Mehrzahl der bekannten Bilder dieser Art, der Profilkopf bei Jacquemart-André von 1513, der lüsterne Alte der Gräfin Pourtalès u.a., der Zeit *nach* dem Antwerpener Altar anzugehören, der selbst ja gegenüber dem Annenaltar eine Steigerung dieser Züge aufweist. Die einmalige Berührung mit Dürer aber hat in Massys' späterem Werk keine Spuren hinterlassen. Nichts deutet auf eine nochmalige Beschäftigung des flämischen Malers mit Arbeiten des Deutschen hin. Auch er verwertete sie wie die vielen anderen, im Sinne graphischer Vorlagen, die gerade mit einem speziellen Interesse in Einklang zu bringen waren.

Die Beschäftigung mit der Ausdruckspsychologie des menschlichen Kopfes nahm von Massys aus einen bald sehr verzweigten Weg. Sie schlägt sich im Sittenbild und im psychologischen Porträt nieder. Das Halbfigurenbild wurde dafür das gegebene Bildschema.

Noch auf Massys selbst dürfte ein Hieronymusschema zurückgehen, das den Heiligen in der Studierstube hinter einem Tisch sitzend in halber Figur darstellt. Wann diese Bildform geprägt wurde und ob auf sie der berühmte Meisterstich Dürers (B. 60) einen Einfluss gehabt, wissen wir nicht. Sie lag jedenfalls vor, als Dürer nach Antwerpen kam.

Nach eingehenden Detailstudien (heute in der Albertina L. 568/71; Berlin L. 61) malte Dürer 1521 das Lissabonner Bild. In das niederländische Bildschema trug er einerseits den Realismus eines bis auf die Spitze getriebenen Naturstudiums und verband damit eine ganz besondere inhaltliche Intensität, die wir zunächst zu begreifen versuchen.

Der Heilige ist in Verharrung gegeben. Hinter dem Studierpult sitzend, stützt er den Kopf in die eine Hand und setzt den Zeigefinger der anderen auf den Schädel, der im Vordergrund die Vergänglichkeit des Irdischen symbolisiert. Die äussere Bewegung ist zur Ruhe gekommen, nichts deutet auf eine Veränderung dieser Stellung hin. Er meditiert. Aber diese Meditation ist von furchtbarster innerer Zerrissenheit und Bewegung. Und auch das zeigt sich — wie könnten wir es sonst wahrnehmen — in formalen Relationen. Im Kopfe selbst sind es die Bewegungen der Falten besonders in der Augen- und Stirnpartie, die Asymmetrie der Stirn, das Abweichen der Richtung des Blickes von der des Kopfes. Es ist ferner die quälende Verschiebung der Kopfrichtung, das eckige Auflegen der Finger an der Schläfe, schliesslich das dynamische Verhältnis von Figur zur Rahmung, die Spannung, die in den Ueberschneidungen liegt, alles Faktoren, die den Eindruck der Ruhe entscheidend durchkreuzen.

Selbst in ihrem psychologischen Verhalten ist die Figur nicht einheitlich gerichtet. Sie tritt durch den Blick in Beziehung zum Beschauer und hat also gleichsam zwei seelische Impulse. Erstens die grüblerische Seelenqual an sich und zweitens die Absicht, diesen Zustand mitzuteilen.

Das Ergebnis ist, da zu der Spaltung des Psychischen die Kontrastierung in der Richtung des Körperlichen hinzukommt, ein reichgestufter Aufbau voll geheimer Spannungen und erregender Dynamik. Dürers Bild ist in dieser Hinsicht vielleicht sogar etwas überdeutlich. Aber gerade durch diese Ueberbetonung mussten die Niederländer darauf aufmerksam werden, die etwas ähnliches in ihrer Kunst bisher nicht besessen hatten <sup>1)</sup>.

Es ist leicht verständlich, dass gerade in dem Massyskreis, dessen Bestreben darauf gerichtet war, das menschliche Antlitz fast auf mathematisch experimentelle Weise ausdrucksfähiger <sup>2)</sup> und

<sup>1)</sup> Wenn wir das Verhältnis der altniederländischen Kunst zu dem Problem der Darstellung eines Seelischen im Körperlichen auf eine Formel bringen wollen, so ist es die von einer psychophysischen Identität, von einer Gleichgerichtetheit beider Kräfte. Körper und Wille agieren in der gleichen Richtung und das umso auffälliger, als der Wille, das Prinzip der seelischen Bewegung, immer ungeteilt, ungespalten bleibt. In dieser Tatsache liegt wohl z. T. der uns etwas starr erscheinende Charakter fast aller Figuren des 15. Jahrh. begründet. Es ist eine primitive Psychologie, die aber gerade in ihrer Einseitigkeit zu umso grossartigeren Ausdrucksmöglichkeiten kommen konnte. (Vgl. Geertgens „Johannes der Täufer“ in Berlin).

In dieser Gleichgerichtetheit von innerer und äusserer Bewegung ist noch das Wiener Hieronymusbild (Kat. Nr. 691) gehalten, das ehemals Massys zugeschrieben wurde und höchstwahrscheinlich den Massys'schen Urtypus dieses Bildvorwurfs repräsentiert. A. Strümpell, Zur Kritik von Hieronymus im Gehäuse, Marburger Jahrbuch 1925/26 S. 173, hält das Berliner Bild des Marinus für den Urtypus, was nach unseren Untersuchungen als ziemlich ausgeschlossen angesehen werden kann.

<sup>2)</sup> Vgl. darüber Heidrich, Altniederl. Mal., Einleitung S. 46.

die psychischen Vorgänge nuancenreicher zu gestalten, ein solches Bild den grössten Anklang finden musste. Den direkten Wiederhall vermittelt uns das Berliner Bild des Marinus von Roymerswaele (Kat. Nr. 574 B).

Das Gemälde rührt an ein ziemlich schwieriges Problem, zu dessen Lösung zu allererst seine Stellung zu Dürer ganz eindeutig fixiert werden muss. Der Berliner Katalog hat die Abhängigkeit von Dürer betont, auch sonst wurde mehrfach darauf hingewiesen. Cohen allerdings <sup>1)</sup> hielt es aus stilistischen Gründen für früher als 1521 entstanden, sodass an einen Einfluss von Dürers Lissabonner Bild nicht zu denken wäre. Cohen ging dabei von dem Datum auf Marinus' Madrider Hieronymus (Kat. Nr. 2100) aus, auf das wir gleich zu sprechen kommen werden.

Das Berliner Bild geht in der Figur des Heiligen auf den Einzelholzschnitt Dürers B. 114 (1511) zurück. Es bedarf kaum der Hervorhebung aller Uebereinstimmungen, um das einzusehen. Was aber nicht so schnell in die Augen springt wie die Gleichheiten der Haltung, der Ansichtsseite, sowie der Einzelheiten von Hut, Kordel und Mantel, das ist die Verwandtschaft des Typus. Zwar ist bei Marinus alles ins Spitzige, Nervöse umgesetzt, aber es wurde aus den gleichen Grundformen entwickelt. Bezeichnend die hängende, gebuckelte, starkflügelige Nase, der strähnige Bart, der hohe, kahle Schädel.

Aber auch mit dem Lissabonner Gemälde hängt das Berliner Bild zusammen. Was es mit ihm teilt, ist vor allem das Motiv der aufgestützten und den Kopf haltenden Hand und das Abweichen des Blickes von der ursprünglichen Richtung (gegen Buch und Kreuz), was ein inneres Einhalten, Zögern und Zweifeln verrät.

Auf Dürers Holzschnitt war der Heilige noch ganz einheitlich in die Arbeit versunken, was auch noch bei dem Hieronymusstich (B. 60) wiederkehrt, und was dem Prinzip — nicht dem Stimmungsgehalt nach — mit dem „Massystypus“ übereinstimmt. Entweder hat nun bei der Aehnlichkeit des neuen Motivs Dürer es von Marinus oder Marinus von Dürer übernommen. Es lässt sich beweisen, dass das letztere der Fall war.

Auf der Vorzeichnung zu dem Gemälde, (Albertina L. 568), hat die Hand eine etwas abweichende Haltung: Ring- und Mittel-

---

<sup>1)</sup> W. Cohen, Marinus von Roymerswaele, *Les arts anciens en Flandres* II S. 153.

finger schieben sich nicht über den kleinen, sondern verschwinden darunter nach hinten. Im Gemälde hat das Dürer geändert. Ferner: Der Blick des Alten war auf der Zeichnung gesenkt, die Augen waren fast geschlossen. Im Gemälde erst blickt er heraus <sup>1)</sup>. In Marinus' Bild nun erscheint ebenfalls der Ringfinger über dem kleinen; der Blick ist offen, allerdings nicht direkt zum Beschauer, aber doch von der Ruhe im Lesen weggelenkt. Ginge Dürer auf Marinus zurück, so müsste man annehmen, dass er seine Naturstudie in diesen zwei Punkten nur deshalb geändert habe, weil er dadurch dem Vorbild hätte näher kommen wollen. Eine unmögliche Vorstellung. Marinus war zweifellos der Nehmende. Er kombinierte die Figur des Dürerschen Holzschnittes mit der des Gemäldes, wobei er richtiges Verständnis für die psychologische Verfeinerung des Motivs bewies.

Diese Feststellung bleibt nicht ohne Konsequenzen für die Beurteilung der Entwicklung des Marinus. Von hier aus fällt nämlich ein neues Licht auf ein bisher stets als unanfechtbar hingenommenes Datum, eben das von 1521 auf dem Hieronymus im Prado <sup>2)</sup>. Es war die früheste bisher bekannte Datierung für Marinus und nach ihr pflegte man die Schaffenszeit des Künstlers zu zitieren. Dieses Bild <sup>3)</sup> wäre also kurz nach dem Gemälde Dürers entstanden und sicherlich auch, da ein so entscheidender Stilwandel sich nicht in einem halben Jahr abgespielt haben kann, vor dem Berliner. Dieses müsste sogar bei der stilistischen Verschiedenheit ziemlich weit in die 20er Jahre herabgerückt werden. Es ergäbe sich, dass das Madrider Bild, das auf Grund seiner gesuchten Effekte, wie der Schlagschatten ausgespreizter Finger und des ganzen linearen Aufwandes zu den späten Bildern gehört, von diesen durch eine völlig andere, viel mildere, auf grosse Flächen, weichere Modellierung und ruhigere Haltung des Beiwerks gestimmte Stilphase getrennt wird <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Eine Zwischenstufe gibt die Berliner Zeichnung L. 61.

<sup>2)</sup> M. Rooses, Die Kunst in Flandern 1914, bildet irrtümlich auf S. 127 einen andern im Prado befindlichen Hieronymus ab (Kat. Nr. 2099), der nicht datiert ist, und der, gegen Rooses', Winklers u.a. Ansicht, überhaupt aus Marinus' oeuvre gestrichen werden muss; es könnte sich dabei um ein Werk des Jan Massys handeln.

<sup>3)</sup> Es gibt zahlreiche eigenhändige Repliken, von denen eine (Löwener Privatbesitz) 1541 datiert ist! Die Replik in Douai ist entgegen den Angaben im Thieme-Becker — nicht datiert.

<sup>4)</sup> Die abweichende Stilerscheinung des Berliner Bildes lässt sich nicht als eine Folge des einmaligen Anschlusses an Dürer erklären. Es ist ein völlig anderes Verhältnis zu der menschlichen Figur überhaupt, das die beiden Bilder scheidet. Ist in Berlin die Bewegung der Arme noch verschleiert, so ist in Madrid durch eine ganz anders akzentuierte Linien- und Lichtführung die Aktion geklärt. Um wieviel gegliederter ist das Verhältnis von Körper zu Gewand in dem Gemälde des Prado!

Die Teilung der Wand in einzelne Felder durch profilierte Gesimse und Eisenar-

Was schon nach dieser Ueberlegung unmöglich erscheint, wird jede vom Zeitstil ausgehende Betrachtung bestätigen. Ein Bild wie der Madrider Hieronymus ist 1521 nicht möglich. Die Jahreszahl, so einwandfrei sie auch auf der Reproduktion aussieht, muss bei irgend einer Auffrischung geändert worden sein. Selbst 1531 erscheint noch etwas zu früh <sup>1)</sup>. Eine genaue Ansetzung ist vorerst jedoch nicht möglich. Wenn man nicht zu dem Ausweg greift, das Berliner Bild dem Marinus von Roymerswaele überhaupt abzusprechen, so bleiben die Voraussetzungen so eindeutig und zwingend, dass sie sich bei einer Untersuchung des Originals bestätigen müssen <sup>2)</sup>.

Die Chronologie, die sich hieraus in groben Zügen ergibt, stimmt mit der Cohens insofern überein, als sie das Berliner Bild für das frühere erklärt. Ihre *absolute* Ansetzung aber — und hierin ist die Untersuchung des Verhältnisses zu Dürer fruchtbar gewesen — verschiebt sich wesentlich. Es ist übrigens zu vermuten, dass der Abstand des Berliner Bildes vom Jahre 1521 nicht sehr gross ist. Es steht Massys vergleichsweise nahe. Zu der früheren Gruppe gehören dann noch die Madonnenbilder (Smlg. Twickel und Prado) mit ihrem rundlichen Faltenwurf und der gemässigten Bewegtheit, in denen sich die spätere Entwicklung nur in dem präziösen Spiel der Hände ankündigt.

Marinus hat sich mehr als sein vermutlicher Lehrer Massys zu Dürer hingezogen gefühlt. Ob sich darin etwa seine holländische Abstammung zu erkennen gibt, ist schwer zu sagen. Die Abhängigkeit von Werken des Deutschen ist noch mehrfach beobachtet worden <sup>3)</sup>. Dass Dürer-Typen bei ihm auch sonst noch vorkom-

tige Zwischenglieder ist übrigens ähnlich auf den Londoner Wechslern und auch das Motiv der offenen Tür gehört den späten Bildern an. Das Berliner Bild hat nur einen einfachen, holzverschalten Raum.

<sup>1)</sup> Die Stelle, auf der das Datum sitzt, scheint, wie die gute Abbildg. bei Anderson lehrt, stark abgerieben zu sein. Die Farbe deckt den Grund nur sehr dünn und nicht ohne Fehlstellen. Umso auffälliger ist die Intaktheit der Schriftzeichen.

<sup>2)</sup> Diese Beweisführung könnte nur erschüttert werden, wenn nachzuweisen ist, dass die Albertinazeichnung L. 568 nicht vor, sondern nach dem Gemälde entstand, da gerade die Entwicklung von der Zeichnung zum Gemälde für uns die entscheidenden Beobachtungen ergab.

<sup>3)</sup> Vgl. E. Firmenich-Richartz, Ein Madonnenbild nach Dürers Vorlagen von Marinus von Roymerswaele, Z. f. christl. K. 1906, S. 1 und W. Cohen a. a. O. S. 164.

In der Auktion Creutzer, Aachen 1904 wurde als „Deutsche Schule“ eine Himmelfahrt und Krönung Mariä versteigert, die Cohen dem Marinus zuschrieb. Das Bild, das heute in Erlangen hängt und mir nur in Abbildung bekannt ist, scheint Marinus in der Tat nahe zu stehen. Steinbart hält jedoch — nach persönlicher Mitteilung — die Eigenhändigkeit für ausgeschlossen.

Die Darstellung ist eine sehr unselbständige Kopie nach Dürers Holzschnitt B. 94 von 1510. Am rechten Bildrand erscheint der Thomas aus Dürers Stich B 48. Das Bild sagt über die Verwertung Dürers durch Marinus nichts Neues aus, jedoch ist die dadurch für seine Umgebung bewiesene intime Kenntnis der Graphik des Deutschen von Wert.

(wenden)

men, beweist der Kopf des Steuereintnehmers auf dem Münchener Bild von 1542 (Kat. Nr. 139), der mehrfach bei Dürer zu finden ist, am ähnlichsten wohl in einer für die Entstehung dieser Art Genrebilder höchst aufschlussreichen Nebenszene auf Mariä Tempelgang (Marienleben B. 81). Aber der etwas sonderlinghafte Maler, auf dessen Persönlichkeit seine Teilnahme an den Bilderstürmen ein seltsam aufhellendes Licht wirft, scheint an der Kunst Dürers noch anderes gelernt zu haben, als nur die Fähigkeit, zu reicheren physiognomischen Ausdrucksmöglichkeiten zu gelangen. Wir bemerken bei ihm eine für einen Flamen dieser Zeit ganz ungewöhnliche Subtilität der Oberflächenbeobachtung. Sie wendet sich mit Vorliebe Substanzen zu, die das Tastgefühl in besonderer Weise ansprechen. Die Haut wird ledern und runzlig, von Adern geschwellt. Haare verästeln sich fadendünn. Seine Beobachtung gilt allem Beiwerk in erster Linie unter diesem Gesichtspunkt.

Es ist nicht unmöglich, dass die Detailstudien, die Dürer für seinen Lissabonner Hieronymus gemacht hatte, dem niederländischen Künstler die ganze Bedeutung einer intensiveren Beobachtung der Oberfläche vor Augen geführt hatte. Zum mindesten müssen sie und das ausgeführte Werk einer vorhandenen Neigung des Marinus sehr entgegengekommen sein.

---

Auch für die Madonna Twickel wurde die Berührung mit Dürer nachgewiesen. Allerdings hält Firmenich-Richartz' Ansicht, dass die Zeichnungen L. 269 und 308 als Vorbild für den rechten Putto, L. 249 für den linken und L. 270 für den Kopf der Madonna gedient haben, einer Prüfung nicht stand (Cohen übernahm den Hinweis auf L. 249 und 308). Abgesehen davon, dass jede Wahrscheinlichkeit dagegen spricht, dass Marinus die kleinen Entwürfe von 1506 und 1514 gekannt hat, sind die Uebereinstimmungen mit den erwähnten Zeichnungen alles andere als schlagend. Für den rechten Putto hat Firmenich-Richartz, indem er auf den Stich B. 40 hinwies, selbst die richtige Quelle genannt. Von der schwammigen Bildung der Wangen, der Hals und Kinnpartie, bis zu Einzelheiten, wie dem Schnitt der Augen, der Zeichnung der Oberlippe und dem Fall der Locken, stimmt alles überein und unterscheidet sich gerade dadurch von den Zeichnungen. Ist man bei Dürers Stichen angelangt, so liegt nahe, auch für den linken das Vorbild unter den Stichen zu vermuten. Eine ebenso genaue Entsprechung findet sich zwar nicht, aber es ist doch zweifellos ein Typus, der den Köpfen auf B. 37 und B. 51 sehr nahe steht. L. 249 heranzuziehen ist umso weniger nötig, als die Abweichungen beträchtlich sind. (Verhältnis von Untergesicht zu Stirnpartie, ferner die Proportionierung dieser Teile, die schmale Nase mit der Einziehung an ihrem Sattel, die Linienführung zwischen Stirn und Lidspalte etc.).

In dem Kopf des Christkinds wird im wesentlichen der gleiche Typus gegeben. Die Uebereinstimmungen mit dem Knabekopf rechts oben erstrecken sich auf Augen (Unterlidfalten!), Nase, Mund und Kinn, mithin auf die wichtigsten Binnenformen. Allerdings findet, wahrscheinlich aus inhaltlichen Rücksichten eine gewisse Verfeinerung statt, die sich in der regelmässigeren Zeichnung der Brauen und dem säuberlichen Lockenschmuck zu erkennen gibt.

Während diese Art eines manierten Realismus bei Marinus sich auf einem Sondergeleis festfährt, mündet sie durch Jan Sanders van Hemessen, der darin von Marinus abzuhängen scheint, in das breite Bett der romanistischen Genrekunst ein und befruchtet wahrscheinlich noch Pieter Aertsen, der 1535 bis 1555 in Antwerpen war.

Dürers Lissabonner Hieronymusbild ist auch noch von einem anderen Künstler verwertet worden. Joos van Cleve hat es frei umgestaltet, und auf dieses, uns leider im Original nicht erhaltene Bild, gehen die meisten der unzähligen Wiederholungen zurück <sup>1)</sup>. Er wandelt, was für die Einstellung dieses Künstlers bezeichnend ist, die grossartige Einsamkeit des grübelnden Greises in ein beschauliches Genrestückchen um. Dabei spielen vielleicht Erinnerungen an Dürers Meisterstich von 1514 mit. Das Motiv des an der Fensterlaibung sich abmalenden Scheibenmusters könnte dafür sprechen.

Schon bei den Exemplaren, die Joos van Cleve noch recht nahe stehen, wird das Unvermögen sichtbar, das Bildschema mit gleicher Bedeutung zu füllen. Der Heilige ist ganz merkwürdig kläglich in sich zusammengesackt, der Ausdruck des Kopfes ist stumpf und das Bewegungsmotiv völlig äusserlich. Die Absicht, durch Angabe der Wände den räumlichen Eindruck der Studierkammer zu steigern, ist völlig missglückt. Tisch und Figur hängen an der vorderen Bildebene und sind ohne Verbindung zu dem Raum hinter ihnen. Das Ganze ist eine höchst unerfreuliche Aussage, von der als einziger Eindruck der geistige Abstand von dem stets in der Erinnerung auftauchenden Vorbild zurückbleibt.

Die Ausgestaltung, die das Bildschema durch die vielen Wiederholungen erhielt, entfernt sich immer mehr von Dürer. Eine in quattrocenstischer Weise durch Fensterausschnitt hinzugefügte Landschaft, eine „Kunstuhr“ und ähnliche Bereicherungen lenken das Interesse von dem eigentlichen Gegenstand immer mehr ab.

<sup>1)</sup> Vgl. Adolph Goldschmidt, Anfänge des Genrebildes, Das Museum II S. 33.

W. Valentiner, Oeuvres satiriques de Qu. Massys, Les Arts anciens de Flandres I S. 40. Firmenich-Richartz a. a. O. S. 2.

M. J. Friedländer, Sitzungsberichte der Kunsthistorischen Gesellschaft, Berlin 1912 S. 112. M. G. Zimmermann, Z. f. b. K. XII S. 18.

Museum, revista mensual de arte espanol II 1912 S. 265. L. von Baldass, Joos van Cleve, S. 32 (Nr. 92).

Friedländer erklärte 1912 (s. o.), dass ihm etwa 40 Repliken des Lissabonner Bildes bekannt seien. Mir selbst sind mit Hilfe der Literatur nur 24 bekannt geworden, von denen der dritte Exkurs ein Verzeichnis gibt.



Während Dürers Aufenthalt war Dirck Vellert Dekan der Lukasgilde <sup>1)</sup>. Mit ihm kommen wir an einen Künstler, der in der Annäherung an Dürer einen für einen Flamen ungewöhnlichen Grad der „Nähe“ erreicht. Umso mehr gilt es auch hier zu sehen, ob sich die allgemein flämischen Züge bewähren und in welcher Weise dies geschieht.

Dürer kam mit Vellert selbst zusammen. „Meister Dietrich“ wird zweimal genannt <sup>2)</sup>. Das zweite Mal schenkt ihm Dürer die Apokalypse und die sechs „Knoten“. Wenige Jahre darauf zeichnet Vellert selbst eine Apokalypse. Sie steht unter dem unmittelbaren Eindruck jener Dürerschen Blätter <sup>3)</sup> (Abb. bei Beets, 1912).

Die Tatsache allein schon ist bemerkenswert. Während in Holland die Anlehnung gewissermassen mit Dürers Entwicklung mitgeht und in dieser späten Zeit auch die späteren Folgen wirken (bis dann zuletzt aus manieristischen Neigungen der Umschlag kommt), hält sich Vellert an die älteste Dürerfolge. Der nachgewiesene zeitliche Abstand, der die Vellertfassung von dem Empfang der Dürerblätter trennt, schaltet die Annahme, dass es der momentane Eindruck des Geschenks war, der ihn bewegte — eine Ansicht, die wir sowieso aus grundsätzlichen Erwägungen heraus ablehnen müssten — von vornherein aus. In den Jahren, die seit Dürers Aufenthalt verstrichen waren, hatte Vellert sicher oft genug Gelegenheit gehabt, das gesamte Oeuvre des

<sup>1)</sup> Vgl. Gustav Glück, Dirck Vellert, Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. Wien XXII 1901 S. 1 ff. (Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im 16. Jahrh.) und die Besprechung von Campbell Dodgson Mitt. d. Graph. Künste 1902.

N. Beets, Dirick Jacobsz Vellert,

Onze Kunst 1906/2 S. 137–53

Forts. 1907/1 S. 109–22

„ 1908/1 S. 165–88

„ 1912/2 S. 133–52

} Die Graphik

} Die Zeichnungen

l. a. Revue d'Art 1925 S. 116–145

Die Scheiben.

<sup>2)</sup> Lange-Fuhse a. a. O. S. 127 im September 1520 und S. 148 im Januar/Februar 1521.

<sup>3)</sup> Beets' Meinung, dass die Vellert'sche Apokalypse unmittelbar nach dem Geschenk, also nach 1521 entstanden sei, ist unhaltbar. Die stilistische Aussage der Serie fordert die Einreihung *nach* den im November 1523 entstandenen Zeichnungen (Glück S. 18 ff.). Die Entwicklungsrichtung wird gekennzeichnet durch fortschreitende Neigung zu kleinfältigem Kostüm bei wachsender Körperplastik. Auf dem 10. Blatt der Apokalypse kniet rechts oben ein Adorant, der eine recht grosse Verwandtschaft zur Bernhardsfigur des Stiches von 1524 aufweist. Da er im gleichen Sinn gesehen ist, ist eine Entstehung nach dem Stich, also nach 1524 wahrscheinlich. Allerdings ist der Abstand von den 1532 entstandenen Blättern noch beträchtlich. Auch hier überwiegt noch innerhalb des gewählten Formats die Mittelsenkrechte, während die späteren Blätter einen offenkundigen Hang zur Komposition in der Breitenachse haben.

Deutschen zu sehen <sup>1)</sup>. Wenn er sich 1524/25 entschloss, gerade die Apokalypse zu verwerfen, so müssen gewichtigere Gründe dafür massgebend gewesen sein.

Wie verhält sich die Fassung Vellerts zu Dürer bei einzelner Vergleichung? Was entnimmt er und wie ändert er um?

Vellert ändert zunächst die Aufteilung des Inhalts (Abb. V, 1). Er zerlegt die Dürerblätter. Die vier apokalyptischen Reiter ergeben vier Blätter, die Posaunenengel desgleichen. Auf jedem Blatt erscheint der Evangelist selbst <sup>2)</sup>.

Der Bildaufbau erfolgt nach dem Grundsatz möglicher Symmetrie. Auf den meisten Blättern ist die Mittelachse betont, sind die Bildhälften klar geschieden. Gleichzeitig aber herrscht neben diesem ordnenden Prinzip ein anderes: grösstmöglicher Flächenfüllung. Auf jeden freien Fleck schiebt sich ein Stück organischer oder anorganischer Natur, die Bildfläche wird wie in einem horror vacui mit Details bedeckt. Die Bild *fläche*. Gerade die Flächenhaftigkeit tritt oft in erstaunlicher Schärfe hervor. Pflanzen, Wolken, Flammen, Gewänder werden in voller Breitenansicht dargestellt (vgl. Beets 1912 Abb. 7). Nirgends ist der Versuch unternommen, den Bildraum plastisch durchzubilden.

Wenn Beets <sup>3)</sup> davon spricht, dass Vellert die Dürerschen Kompositionen auf „zeer verdienstelijke wijze gemoderniseerd“ habe, so ist das also nur bedingt richtig. Zwar sind die Proportionen seiner Figuren anders und ihre Bewegungen weicher und abgerundeter. Durch die Lavierung, die Beschränkung der Figurenzahl und das Vermeiden allzu heftiger Ueberschneidungen ist die Schaubarkeit zweifellos gehoben. Aber gerade in der Komposition des Raumbildes folgt er den Prinzipien, nach denen auch Dürer sein Jugendwerk geschaffen hatte. Auch dort war die Fläche in einem horror vacui gefüllt, auch dort von allen Arbeiten Dürers die Raumtiefe am wenigsten klargestellt und in einigen Blättern (vielleicht den früheren der Reihe) dominierte die gleiche symmetrische Flächenteilung, die wir bei Vellert fanden.

Man vergleiche dafür die Oeffnung des sechsten Siegels (Abb.

<sup>1)</sup> Wieviel Dürergraphik in den Niederlanden allein durch seine Reise blieb, zeigt das Verzeichnis am Schluss. Exkurs II.

<sup>2)</sup> Ein genaues Verzeichnis der achtzehn erhaltenen Blätter der Apokalypse mit Beiordnung der zugehörigen Dürerblätter bei Beets 1912 S. 142/43.

<sup>3)</sup> a. a. O. 1912/2 S. 136.

Beets 1912 S. 140). Wie die Wolkenbänder die Himmelsregion teilen, indem sie zwei seitliche Kompartimente für Sonne und Mond und ein mittleres für eine figürliche Scene aussparen, das entspricht völlig der Anlage des Vorbilds. Auf der Oeffnung des fünften Siegels verzichtet Vellert auf den von Kauffmann <sup>1)</sup> so richtig gesehenen Ablauf der Handlung zugunsten dieser altertümlich strengen Symmetrie. Ihr zuliebe werden rechts und links zwei Adoranten zum gefälligen Abschluss hinzugefügt.

Trotz einer oft bis an Kopie gehenden Abhängigkeit ist die geistige Entfernung gewaltig. Aus dem Pathos und der Bekenntnishaftigkeit des Dürerschen Jugendwerks ist eine behaglich fließende Revue vom Weltuntergang geworden. Die Naturformen sind gestaltmässig oft sehr verwandt. Es sind die gleichen flächigen Wolkendämpfe, die züngelnden Flammen, knorpeligen Bäume, das ganze Arsenal einer bewegten Natur. Aber während bei Dürer die Bewegung der Dinge, einer gesteigerten Empfindung entsprechend, von innen kommt, ist sie bei Vellert von aussen an sie herangetragen, sie ist nicht impulsiv, sondern dekorativ. Vellert behält diese Landschaftsstimmung auch bei, wo sie nicht mehr Symbol eines grossen Inhalts ist, etwa in „Giedeons Vliess“ (Abb. Beets 1912 Nr. 11) u. a.

Dass die Flächenhaftigkeit nicht ihrerseits eine Einflussercheinung ist, sondern dass sie als eine der *eigenen* Gesetzlichkeiten das Schaffen Vellerts in diesen Jahren bestimmt, findet seine Bestätigung in anderen Werken, in denen überall die Neigung zur Fläche durchdringt. (Besonders deutlich im Petrusstich B. 4, 1525, auch im Bernhard B. 2, 1524 u. a. mehr).

So erkennen wir bei Vellert an seiner Auswahl und Verarbeitung Dürerscher Graphik in dieser Zeit, dass für ihn gewisse dekorative Gesetzlichkeiten massgeblich sind, dass die Bildordnung nicht organisch aus dem Handlungsvorgang erwächst, sondern an die Erzählung herangetragen, ihr auferlegt <sup>2)</sup> wird. Es wird klar, dass wir damit auf einer Bahn sind, die mit den Grundsätzen von Dürers Entwicklung nichts mehr zu tun hat, sondern dass diese Eigenschaften aus einer entwicklungsmässig anders gerichteten Einstellung entspringen. Die Beziehung beider Künstler hat mehr

<sup>1)</sup> Hans Kauffmann, A. Dürers rhythmische Kunst, 1924, S. 12/13.

<sup>2)</sup> Vgl. etwa Beets 1912 Abb. 7, wo die Gestalt des Engels nach ganz schematischer Rechnung von Bewegung und Gegenbewegung aufgebaut ist.

den Charakter einer „Begegnung“ auf verschiedenen Wegen als eines gleichgerichteten Wanderns. Das graphische Werk des Deutschen bleibt stets Objekt, die bodenständige Richtung vermag es nicht zu beeinflussen. In Vellert aber sehen wir einen ausgesprochenen Vertreter jener Seite des flämischen Sondercharakters, die wir als dekorativ gebunden angesprochen haben (pg. 59/60).

Wie geschickt Vellert Dürers Erfindungen im Rahmen seines dekorativ gebundenen Stiles zu verwerten wusste, zeigt auch die 1532 entstandene Folge des Marienlebens. Wir gehen auf sie ein, weil ihre Zusammenhänge mit Dürer noch nicht genügend beachtet wurden.

Es handelt sich um Bruchstücke einer unvollendeten Serie, um eine 1532 datierte Anbetung der Könige in der Albertina <sup>1)</sup>, um eine signierte Anbetung der Hirten in Weimar und eine unsignierte, unvollendete Mariengeburt ebda. Vielleicht gehört auch die Scheibe der Flucht nach Aegypten (vgl. pg. 66) dazu.

Die Anbetung der Könige zeigt die Anlehnung am stärksten. Ihr Vorbild ist B. 87.

Wir finden den Türbogen mit dem Einblick in den dahinter liegenden Raum, links daran anschliessend führt eine Mauer, an der ein kleines Pultdach vorspringt, in die Tiefe. Sie endet an einem runden Turm, während nach links hin ein lückenhaft mit Stroh bedecktes Sparrendach die Baugruppe abschliesst. Den kleineren Bogen, der oberhalb der grösseren Oeffnung rechts erschien, hat Vellert verdoppelt. Auch sonst, z.B. am Turm bereicherte er die Formen, indem er sie gleichzeitig glättete und reinlicher, aber auch trockener durchführte.

Zu den Beziehungen der Architektur gesellen sich die der Figuren. Schon Glück fühlte sich <sup>2)</sup> bei der Maria durch ihre ältlichen Züge an das Marienleben gemahnt. Wie die Maria aus B. 87 hält sie den Kopf etwas geneigt, sodass das Kinn auf die Konturlinie des Halses trifft, das Gewand schliesst über der Brust ähnlich ab, das Kopftuch fällt in gleicher Weise über die Schulter nach vorn. Geändert ist vor allem die Ansichtsseite. Maria ist rein frontal gegeben, die Gesamtbewegung gemildert, der Umriss geschlossener, die Entwicklung des Körpers organischer.

<sup>1)</sup> Vgl. O. Benesch Albertina-Katalog, Nr. 41. Dort auch die Literatur. Nachzutragen dass auch im Rijksmuseum die Scheibe mit der Flucht nach Aegypten, die gewöhnlich als „Besitz von Bode“ zitiert wird, vorhanden ist.

<sup>2)</sup> a. a. O. S. 21.

Bei der Mariengeburt ist besonders auffallend, wie weit die formale Abweichung bei unmittelbarer ikonographischer Anlehnung gehen kann. Wir finden bei der Wöchnerin das gleiche kraftlose Hängen der Arme, wobei die Finger der von oben gesehenen Hand gestreckt, die der anderen schlaff gebogen sind. Von den beiden assistierenden Frauen giesst die jüngere aus einer bauchigen Kanne — bei Dürer wohl Wein — hier eher Wasser. Wir finden ferner die Magd, die mit dem Krüge kommt; Vellert drehte sie in die Face, aber man erkennt sie an den hochgekrepelten Aermeln, dem geschürzten Rock, der Beinstellung; sie trägt das Gefäss in der Rechten. Vorhanden ist ferner die aus einem Krug trinkende Person (bei Vellert vielleicht ein Kind). Die Haube der windelwaschenden Frau ist bei Dürer ähnlich bei einer der Magd sich zuwendenden zu finden. Endlich sind Ausstattungsstücke des Raumes (Wasserbehälter, Wandnische u. a.) übernommen.

Auch bei der Anbetung der Hirten sind ähnliche Beziehungen aufzuweisen. (Das von der Spitze gesehene Dach, das erstaunt die Hände spreizende Engelchen u. a. Motive sind von B. 85 übernommen). Darauf brauche ich nicht weiter einzugehen.

Prüft man diese Entlehnungen, so ist man geradezu versucht, von Dürers „klassischem“ Bilderschatz zu reden. Auch hier wirkte nichts anderes als der novellistische Reichtum, der in seinen Bildern ausgestreut war. Sicher ist: Im Ausdruck sind die Beiden auch 1532 noch weltenweit getrennt. Was bei Dürer urwüchsiger Stildrang ist, ist hier Aufputz. Die Architektur wird nicht in ihrer Bedeutung für die Komposition übernommen, weder was ihre flächenorganisierende noch gruppenbetonende Funktion anlangt. Sie ist romantische Füllung. Ueber die Jahrzehnte hinweg bewährt sich der gemeinsame flämische Charakter mit dem Schöpfer des früher (pg. 71) analysierten Brügger Triptychons. Kein fortschrittliches Element verbindet Vellert mit Dürer, nicht der Renaissancekünstler fühlt sich hingezogen. Wo Vellert neue, cinquecentistische Errungenschaften zur Erscheinung bringen wollte, ist er genötigt, sich von Dürer zu entfernen. Seine Renaissancebestrebungen werden offenkundig, wo er die Profile eines Bettstimmels durchzeichnet oder wo er die Fluchtlinien der Bodenplatten konstruiert.

Wir besitzen ein sehr merkwürdiges Dokument der Berührung Vellerts mit Dürer, merkwürdig unter mehreren Gesichtspunkten. Es ist die Zeichnung der sog. „Bademagd“ (Abb. V, 2), die sich

in Paris befindet und von Glück zuerst als eine Naturstudie publiziert worden ist.

Die äusseren Anzeichen sprechen für frühe Entstehung. Der Zeichenstil ist spröde, zaghaft, längst nicht so routiniert wie in den datierten Arbeiten der 20er Jahre. Ausserdem ist die Signatur, deren Form und Wandel wir genau seit den ersten graphischen Arbeiten kennen, besonders in der Form des D erheblich abweichend. Zudem hat der Antwerpener Meister eine Vorlage gewählt, deren Form dem Ideal seiner späteren Stilentwicklung nicht mehr entsprochen hätte; denn in der Federzeichnung liegt tatsächlich *keine* Naturstudie vor, sondern eine Kopie nach Dürer.

Der Beweis dieser Abhängigkeit muss deshalb etwas ausführlicher erbracht werden, weil es sich um den ganz vereinzelt Fall der Verwertung einer Dürerzeichnung und dazu noch einer relativ unwichtigen, lange vorher entstandenen handelt: um die Proportionsstudie L. 225 in London <sup>1)</sup> (Abb. V, 3).

Die Zeichnung Dürers zeigt gleichfalls eine nackte Frau, deren — für die Proportionsstudien charakteristische — Bewegung in auffälligen Einzelheiten übereinstimmt. Der rechte Arm ist gehoben, der linke gesenkt und verschwindet hinter dem Rücken, der Kopf ist zur Seite geneigt, das Gesicht erscheint im Dreiviertelprofil. Auf die Unterschiede der Beinstellung kommen wir sofort.

Darüber hinaus stimmt die Art der Frisur mit dem freigelegten Ohr, der Gesichtstypus und ganz besonders die Führung des Umrisses überein, wie er von der Hüfte zum Oberschenkel in doppelter Kurvatur, sowie an der Schulterpartie des gehobenen rechten Armes in fast unmerklicher Einsenkung auf der Schulterkugel verläuft. Die Proportion, an der die schmale Brust- und hohe Bauchpartie auffällt, ist nicht weniger charakteristisch.

Die Betrachtung der Attribute, die die Annahme einer Naturskizze nahelegte, gibt bei genauerem Studium gerade den Ausschlag für die Ablehnung dieser Hypothese. Der linke Unterarm kann, in der Richtung seines Ansatzes verlängert, den Henkel des Gefässes garnicht treffen. Der Kübel ist „angeklebt“, um die Bewegung zu motivieren. Haube und Wedel dienen dem sel-

<sup>1)</sup> Vereinzelt sind Dürerzeichnungen in späterer Zeit niederländischen Künstlern bekannt gewesen. Das zeigt die Kopie der „Wassermühle“ (L. 441, Berlin), auf einer Zeichnung von Hans Bol in der Albertina (Kat. Nr. 235) und die Verwertung der „Maria mit den vielen Tieren“ (L. 360, Wien) durch Jan Bruegel d. Ae. in Rom (Pal. Doria, Alinari Nr. 29531).

(Die Wassermühle ist übrigens von Tietze (Dürer-Katalog 1928) nicht mehr aufgenommen worden).

ben Zweck. Auch der Wedel ist hinzuerfunden. In der Natur könnte er bei der angenommenen Handhaltung niemals in den Nacken gelangen.

Es ergibt sich also deutlich: Vellert hat dem gegenstandslosen Vorbild einen Inhalt geben, hat die Bewegung der Arme motivieren wollen. Was als naturalistisches Element erschien, zeugt bei genauerem Zusehen gerade für den Mangel an Naturanschauung.

Die abweichende Beinstellung, die auch eine gewisse Abweichung in der Ponderation des Körpers mit sich brachte, lässt sich eigentümlicherweise *auch* auf das Dürerblatt zurückführen. Auf der Rückseite der Londoner Zeichnung <sup>1)</sup> findet sich nämlich eine Durchzeichnung des Aktes, die ihn natürlich spiegelbildlich zeigt (L. 226). Auf ihr hat Dürer den linken Unterschenkel zweimal gezeichnet, einmal in der Stellung von L. 225, das andere Mal etwas weiter abgerückt <sup>2)</sup>. Vellert konnte also an dem gleichen Blatt auch dieses Motiv finden.

In der Beleuchtung sind Unterschiede zu bemerken. Verwandt aber ist, wie die einzelnen Schattenhäkchen gesetzt werden, indem sie sich meist im spitzen Winkel überschneiden, wenn auch Vellert etwas trockener und stechermässiger darin verfährt.

Wie Vellert wohl zu dem Dürerblatt gekommen sein mag, ist schwer zu beantworten. Die Verfolgung der Provenienz der Londoner Zeichnung bringt keine Sicherheit. Sie stammt aus einem der berühmten Sammelbände des Sir Hans Sloane (1660—1753), dessen Stempel sie trägt <sup>3)</sup>. Der Band (Nr. 5218, Min. 3) wurde 1637 von einem holländischen Sammler gebunden. Ueber dieses Jahr, das uns allerdings schon nach Holland führt, kommen wir nicht hinauf. Vielleicht — und das ist das wahrscheinlichste — war die Zeichnung schon früh nach den Niederlanden gewandert. Die Möglichkeit, dass Vellert sie in Nürnberg gesehen hat, ist aber auch nicht ganz von der Hand zu weisen <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Während Lippmann L. 226 für die Rückseite hielt, wird sie seit Panofsky (Dürers Kunsttheorie Berlin 1915) auch von Tietze (Dürerkatalog) für die Vorderseite gehalten.

<sup>2)</sup> Diese Aenderung kommt mehrfach bei Dürer vor. So z.B. bei den Akten des Dresdener Skizzenbuches D. 70 und 71.

<sup>3)</sup> Vgl. Sidney Colvin, Handzeichnungen des Lukas von Leiden, Pr. Jahrbuch XIV. S. 165 u. 231.

<sup>4)</sup> Ch. Aschenheim, Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance, Strassburg 1910. S. 48 nimmt auf Grund einer 1520 datierten Zeichnung bei E. von Rothschild (Abb. ebda. Tf. IV) eine Italienreise Vellerts vor 1520 an. Stimmt das, so wäre die Möglichkeit eines Besuches in Nürnberg gegeben. Ob die von uns dargelegte Beziehung ihrerseits aber etwa als Argument für die Reise verwertet werden kann, wage ich nicht zu entscheiden.

Vellert ist im allgemeinen weit mehr als durch seine Zeichnungen durch die Stiche bekannt, die schon früh bei den Sammlern als Werke des „Dirk van Staren“ geschätzt waren. Die frühesten sind aus den ersten Jahren des dritten Jahrzehnts, die ersten Datierungen vom Jahre 1522. Der Künstler, den kein inneres Stilbedürfnis zu Dürer hinzog, hatte es zu dieser Zeit nicht mehr nötig, für die technische Ausbildung bei Dürer in die Lehre zu gehen. Er schöpfte aus anderen Quellen. Glück wies mit Recht auf Marcanton hin, wir müssen aber auch mit Anregungen von Lucas von Leyden rechnen und schliesslich scheint mir, dass deutsche Kleinmeister, wie Altdorfer und vielleicht schon Bartel Beham bei der Wahl des kleinen Formats und der graphischen Behandlung im Einzelnen, schliesslich auch in mancher thematischen Hinsicht nicht ohne Einfluss waren. (Bartel Beham zeigt schon 1520 einen völlig entwickelten Stil). Von Dürers Stichen führt denn auch nur einmal der Weg zu Vellert, zu einem frühen Blatt, dem heiligen Christoph, von dem bis jetzt nur ein Exemplar in London bekannt ist <sup>1)</sup>.

Das Blatt ist von Dürers Holzschnitt B. 103 (1511) abhängig <sup>2)</sup>.

Bezeichnend, dass das Vorbild ein Holzschnitt ist. Das Technische war gleichgültig. Die Uebereinstimmungen erstrecken sich auf gewisse formale Relationen und die motivische Fassung im einzelnen.

Am auffälligsten ist die Aehnlichkeit in der Haltung des Kindes, das zum Teil im Gegensinn erscheint. Ausserdem sind der Typus des Riesen, seine gedrungenen Proportionen, seine gesenkte Kopfhaltung (wie ähnlich liegt das allerdings strähnige Haar über der gleichfalls angebrachten Stirnbinde), seine Tracht mit der Gürteltasche sowie die Verteilung des Mantels und die tiefe Stellung im Wasser verwandt.

Alle diese Beziehungen betreffen nur die motivische Fassung und Gestaltung des Themas. Damit bestätigen sie die Feststellungen über den Sinn und die Grundlagen der Anlehnung, wie

<sup>1)</sup> Vgl. Campbell Dodgson, Mitt. der graph. Künste, Wien 1902 S. 82. (Besprechung von Glücks Vellert-Arbeit).

<sup>2)</sup> Beets (a. a. O. 1907/1 S. 117) glaubte das Vorbild in B. 104 zu erkennen, E. Stahl, Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jh. hielt diesen Holzschnitt wie auch B. 103 für die von Vellert kombinierten Quellen. Diese Ansichten sind zugunsten allein von B. 103 zu korrigieren. Es besteht kein formaler Grund, anzunehmen, dass auch B. 104 Vellert vorgelegen hat.



wir sie schon bei den Zeichnungen herauszuarbeiten versuchten.

Wenn darüber hinaus Vellerts Christophstich noch weitere Verwandtschaft mit Dürer aufweist, die noch dazu enger an die Stilelemente des Deutschen heranführt, so erblicken wir darin Erscheinungen, die wie bei den imitierten Naturformen der Vellertschen Apokalypse *im Gefolge* dieser übergeordneten Kräfte auftreten. Dazu gehört die für Vellert ungewöhnlich bewegte Faltenbildung, die Zeichnung von Wasser, Wellen und Bäumen, die recht ähnlich auf gewissen Teilen des Amygone-Stiches B. 71 zu finden ist. Auch die ungestüme dreidimensionale Aggressivität der Gestalt, von starken Schattentiefen des Gewandes unterstützt, soll wohl gewissen Erinnerungsbildern von Dürerscher Graphik gerecht werden.

So nah, wie hier, ist Vellert in seiner Graphik Dürer nie wieder gekommen. Das hübsche Blatt bestätigt in seiner Ausnahmestellung die Anschauung, dass selbst bei Künstlern, die sich offenkundig viel mit Dürer beschäftigt haben, nicht immer von einem entwicklungsgeschichtlich fruchtbaren Verhältnis gesprochen werden muss.

Vellerts dekorative Neigungen sind Eigenschaften, die er mit einem grossen Werkstättenkreis teilt: mit dem der sog. Antwerpener Manieristen <sup>1)</sup>. Unter den Bemühungen Friedländers sind einige Persönlichkeiten daraus fassbar geworden, so der Meister der Mailänder Anbetung, in dem man Jan de Beer erblicken darf, und der Meister von 1518, der seinen Namen nach der Datierung des Altars in der Briefkapelle der Lübecker Marienkirche trägt.

Für die Eigenart dieser Künstler ist eine zunächst negative Seite bezeichnend. Das Interesse, das sie an der eigentlichen Erzählung nehmen, ist äusserst gering. Die Darstellung eines Inhalts, d. h. einer Begebung, deren Bedeutung durch ausserästhetische Gesichtspunkte mitbestimmt wird, ist ihnen kein primärer Schaffensantrieb. Ihre Darstellungen sind gewissermassen Bühnenstücke, deren Sinn weniger in der Wiedergabe des *Stückes* als eines Abbilds gemeinter Wirklichkeit, vielmehr in der Wirkung der *Bühne* als autonomen Wertgegenstands liegt. Die Bilderfindung im ganzen ist bei ihnen eher eine Nebenaufgabe;

---

<sup>1)</sup> Vgl. M. J. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen. Preuss. Jahrbuch 1915 S. 65 ff. und Bibliothek der Kunstgeschichte Band 3.

geläufige Kompositionen werden wiederholt, neue nach alten Schemen aufgebaut.

Es ist nicht unsere Aufgabe, die positiven Auswirkungen dieser Haltung zu verfolgen. Soviel ist jedoch klar: Wenn wir bei diesen Künstlern Wirkungen Dürers finden, die die allgemeine Anlage und Fassung eines Themas betreffen — und das ist meistens der Fall — so findet die Berührung auf einem Gebiete statt, das an der Peripherie ihres Kunstwillens liegt. Natürlich können trotzdem gewisse Eigenschaften der Vorlage den eigenen Bestrebungen entgegenkommen. Aber diese sind in ihrer wahren Richtung doch ganz eigen und erheben im besten Fall Dinge, die *auch* im Urbild lagen, zu selbständiger Bedeutung. Wir könnten diese Art Beziehung ohne den Begriff des Reproduktionscharakters der Graphik überhaupt nicht verstehen. Bei diesen Schöpfungen, die eine extreme Seite des Flämischen vertreten, sprechen Dürerrezeptionen nicht für eine innere Konvergenz der künstlerischen Tendenzen, sondern beweisen gerade den Abstand. Wo sie ohne eigenen Ehrgeiz ansetzen, wo ihre künstlerische Absicht sich gleichgültig verhält, da verwerten die Manieristen Dürer. Mit jeder Zutat aus den eigenen Stiltendenzen bewegen sie sich weiter von ihm weg. Die erzählungshafte Konzentration verliert sich bei ihnen in einer freien Paraphrasierung im Sinne der charakterisierten Bildauffassung.

Wir führen einige Beispiele aus dem Werk des Meisters von 1518 an.

Auf dem rechten Flügel seines Kreuzigungsaltars in Hampton Court Palace (Nr. 710, VI) hat er der Auferstehung den Kupferstich B. 17 (1512) zugrundegelegt <sup>1)</sup>.

In der Erfindung der Bewegungen ist Christus am treuesten übernommen, die Knechte haben z. T. ihre Plätze getauscht (so sitzt der bei Dürer links hinten erscheinende auf der rechten Seite), z. T. sind ihre Bewegungen kombiniert (so bekam der links vorn Sitzende die Armbewegung des Aufblickenden rechts hinten). Die Komposition ist in die Höhe gezogen, wodurch sie aufgelockert erscheint, nicht so fest gebunden und in ihren Verhältnissen aufeinander bezogen wie bei Dürer.

Es ist deutlich, wie die Bildanlage als solche den ersten Eindruck bestimmte, und wie dann mit der Durchführung das Darstel-

<sup>1)</sup> Eine Neuaufnahme des noch nicht fotografierten Altars war leider zu teuer, als dass sie hätte besorgt werden können. Die Notizen sind vor dem Original gemacht.

len auffällig gemachter Einzeldinge den vorgefundenen Eindruck immer stärker verändernd durchsetzte. Charakteristisch, wie der kompliziert bewegte Knecht, der sich auf den Sarkophag stützt, weiter herausgeholt wird, damit seine Bewegung in ihrer Eigenheit als Selbstwert gewinne. Allerdings ist in diesem Fall nicht zu verkennen, dass das Vorbild Dürers bis zu einem gewissen Grad den Tendenzen des Meisters von 1518, schlanke oder seltsam gekrümmte Gestalten zu geben, entgegenkam.

Es kommt aber darauf an, zu erkennen, dass die Verwertung nicht auf Grund stilistischer Aehnlichkeiten erfolgt, sondern dass es die Tatsache einer vorliegenden Komposition allein war, die die Abhängigkeit ermöglicht. Dies wird an dem Lübecker Altar klar (Abb. Inv. II, nach Seite 226), wo der Antwerpener Künstler die beliebten Blätter des Marienlebens, die noch nicht den etwas artistisch-kühlen Ton mancher Stiche der Kupferstichpassion aufweisen, heranzog. Wir finden die Spuren von Marias Verlobung (B. 82), auf der Innenseite des linken Aussenflügels, der Anbetung der Könige (B. 87) auf der Aussenseite des linken Innenflügels und der Flucht nach Aegypten (B. 89) auf der Aussenseite des rechten Innenflügels.

Den engsten Anschluss zeigt die Verlobung (und ist infolgedessen bezeichnenderweise die sachlichste Scene der ganzen Reihe). Die Abhängigkeit in der Art der Figurenanordnung geht etwa so weit, dass links hinter Joseph beidemale eine Rückenfigur herankommt, die sich über die linke Schulter zurückwendet; sogar der hängende Zipfel des Mantels fehlt nicht. Dennoch ist ein wichtiger Unterschied schon hier zu bemerken: Die Nebenfiguren erhalten viel mehr selbständige Bedeutung eingeräumt, als sie bei Dürer hatten. Die erste Begleiterin der Maria etwa zeigt sich völlig unüberschnitten und in auffällig koketter Bewegung. Durch sie und die zwei folgenden Frauen erhält die rechte Bildseite ein Gewicht, das die Wirkung der Hauptscene beeinträchtigt. Die strenge Vorlage wird also im Sinne jener Neigung verändert, die sich deutlicher in den selbständigeren Teilen des Altars, der Anbetung der Hirten etwa, bemerkbar macht: Einer gewissen Disziplinlosigkeit des Figurenensembles, was seinen Dienst am Ganzen betrifft. Es will sich wie eine Truppe schlechter Schauspieler möglichst durch Sonderleistungen bemerkbar machen.

Dass das Beiwerk und die Architektur im gleichen Sinne wirkt, braucht kaum hervorgehoben zu werden.

In gleicher Weise geht der Meister von 1518 in der „Flucht nach Aegypten“ über Dürer hinaus. Es ist überraschend zu sehen, mit

welcher Sicherheit der Künstler kraft seiner ausgeprägten Handschrift die fremde Komposition seiner Serie einfügt. Er holt von Dürer alle Motive, die geeignet sind, das Spröde und doch gleichzeitig Elegant-Preziose seiner Haltung zu unterstützen. Die Faltenstege werden etwas geschärft, die Bewegung des Joseph wird ruckweiser, nicht so fließend wie bei Dürer.

Was bei Vellerts „Flucht nach Aegypten“ schon zu sehen war (da ja Vellert diesem Künstler verhältnismässig nahesteht) zeigt sich auch hier: Der Vorgang erhält eine gewisse hastige Beschleunigung, allein schon dadurch bewirkt, dass die Figuren in einem ganz anderen Verhältnis zum Landschaftsausschnitt stehen. Dieser ist viel enger und die Einzelformen zugleich schärfer und im Verhältnis kleiner. Dadurch verlieren die Figuren ihre Einbettung in das Landschaftliche und ihre Bewegung erhält ein anderes Mass an Auffälligkeit.

Dieses Heraustreten eines rasch bewegten Figurengeschehens, das die innerbildliche Einheit zu zerreißen droht, darf nicht, wie gerade diese Scene verleiten könnte, als besondere inhaltliche Nuance verstanden werden, gleichsam als lege es der Meister darauf an, das Eilende der Flucht darzustellen. Es ist vielmehr als ein *konstantes Stilmerkmal* anzusehen und bei der Anbetung der Hirten oder der Beschneidung nicht anders zu finden.

Sowohl für die Anbetung der Könige wie für die Zurückweisung von Joachims Opfer können ähnliche Beziehungen nachgewiesen werden. In der Zurückweisungsscene ist das Bewegungsmotiv des Dürerschen Joachim für die Haltung des Hohepriesters verwertet worden. Es kam nur auf die Bewegungserfindung als solche mit ihren komplizierten Drehungen an. Was sie darstellt, ist gleichgültig. Sie wurde neu aufgeputzt und stellt nun einfach den Hohepriester vor, wie ebensogut jede andere Figur in sie hätte einfahren können.

Die Beispiele liessen sich vermehren, jedoch würde das Wesentliche des Verhaltens nicht anders erscheinen.

In der Literatur sind noch einige Fälle aus Kreisen der Manieristen aufgezeigt worden, von denen die einst <sup>1)</sup> Jan de Cock zugeschriebene Kreuzigung <sup>2)</sup> insofern erwähnt zu werden verdient, als wir es mit einer Kopie nach einer Zeichnung (Uffizien, publ. Dürer-Society X/VIII) zu tun haben. Der Fall verliert aber deshalb an Interesse, weil erstens das niederländische Bild kein Jan de Cock <sup>3)</sup> und zweitens die Florentiner Zeichnung

<sup>1)</sup> Winkler, L.-V. No 271, S. 214.

<sup>2)</sup> Paris, Kunsthandel, ausgestellt Brügge 1902 Nr. 354.

<sup>3)</sup> Auch Wescher hält es nur für eine mittelmässige Werkstattarbeit.

kein Dürer, sondern eine Kompilierung aus Dürermotiven ist <sup>1)</sup>).

Ob in den Antwerpener Werkstätten bei Arbeiten geringeren Ranges in grossem Umfang nach Dürer kopiert worden ist, vermögen wir nicht mit Sicherheit zu behaupten, da uns von den typischen Exportaltären nur sehr wenige im Original oder in Abbildungen bekannt geworden sind. Die bekannteren Beispiele von unbedenklicher Ausmünzung Dürerscher Erfindungen (z.B. der Marienaltar von Xanten, dessen Mittelteil von Douwermann, Vater und Sohn, stammt) sind selten anscheinend vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden (die Flügel des Xantener Altars 1553). Unser Interesse hat mit diesen Erzeugnissen nichts mehr zu tun.

Nicht unerwähnt möchte ich lassen, dass mir auch für die Plastik ein Fall bekannt ist, wo der manieristische Spieltrieb sich in ganz ähnlicher Weise mit Kompositionen Dürers auseinandersetzt. Es kommt vor in dem Retabel mit der Kindheitsgeschichte Christi, das, aus Meerhout stammend, heute im Musée Cinquantenaire in Brüssel steht. Die Maria der Verkündigung, die Darbringung im Tempel, die Geburt Christi und einige Figuren aus der Beschneidung sind nach den entsprechenden Holzschnitten des Marienlebens gebildet.

War in diesem Zweig der Antwerpener Kunst ein Extrem an Auflockerung der struktiven Werte zugunsten einer dekorativ waltenden Bildphantasie erreicht, so zeigt die Kunst, wie sie am Anfang des 16. Jahrhunderts in Brüssel gepflegt wurde, wieder eine besondere Note, die allen ihren Erzeugnissen eignet und die sich auch in den Stilwandlungen zu behaupten wusste <sup>2)</sup>).

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts stand in Brüssel fast völlig im Zeichen der Kunst Rogers, der bis 1464 Stadtmaler gewesen war. Sehr bedeutend ist das Werk seiner Schule nicht. Jedoch übersehen wir noch nicht ganz den Umfang der Brüsseler Produktion. Zu den erhaltenen Tafelbildern kommen auch schon aus dem 15. Jahrhundert grössere Mengen von Tapisserien, deren wichtigste Werkstätten in Tournay und Brüssel waren. Aus der Verbindung von Rogertradition und Anforderungen der Wirkertechnik kommen die wichtigsten Elemente

<sup>1)</sup> Nach mündlich mitgeteilter Ansicht von Winkler.

<sup>2)</sup> Ueber die Brüsseler Schule vgl. M. J. Friedländer im Bande Hugo van der Goes, S. 160 ff. und F. Winkler a. a. O. S. 370.

des Brüsseler Lokalkolorits: das besondere Pathos, das den Inhalten verliehen wird und die erstrebte Monumentalität der Flächenfüllung <sup>1)</sup>).

Ausgesprochener noch als beim Meister der Magdalenen- oder dem der Josephslegende ist dies für Colijn de Coter charakteristisch, der nicht nur „Archaist“ <sup>2)</sup> ist, sondern dessen monumentaler Figurenstil eine ganz folgerichtige Etappe bildet auf dem Weg, der von der Roger-Schule zu Barent van Orley führte. Orley selbst als der wichtigste Vertreter des Brüsseler Schulkreises im 16. Jahrhundert wächst aus einer ganzen Dynastie von Patronenmalern <sup>3)</sup> heraus. Der Vater Orleys, Valentin, hat anscheinend für Jan van Roome gearbeitet, der als der Gesamtunternehmer anzusehen ist <sup>4)</sup>).

Die Fälle, in denen man sich die entwerfenden Maler zu ersparen suchte, sind häufig und verständlich. Entweder hielt man sich dann an ältere Entwürfe oder man nahm graphische Blätter und setzte sie in den erforderlichen Masstab um. Wir sehen hier das Verhalten, das die flämische Kunst im allgemeinen gegenüber Dürer kennzeichnet, an einer Stelle, wo es aus gewissen primären Motiven gegeben war. Dabei möge kurz eingeschaltet sein, dass bei dem Versuch einer Beantwortung der Frage: wieso es denn eigentlich zu diesem Verhalten gegenüber der Graphik in Flandern kam (ein Verhalten, das wir bis jetzt immer nur als Faktum zur Kenntnis genommen haben) nicht ausser Acht bleiben darf, dass gerade die auf Vorlagen *angewiesenen* Techniken wie die Teppichweberei, auf die natürlichste Weise zur Verwertung der Graphik in dem bewussten Sinne kommen konnten; und da nun, wie längst beobachtet ist, die Teppichfabrikation im südniederländischen Kunstbetrieb eine grosse Rolle spielte, so ist die Vorstellung nicht ganz von der Hand zu weisen, dass Gewohn-

<sup>1)</sup> Auch Friedländer erkennt (Preuss. Jahrb. XXIX S. 236) einen Brüsseler Lokalcharakter an, den er jedoch nur negativ kennzeichnet: „...dekorative Leere, luftscheue Kompositionsart, Vernachlässigung der Einzelheiten, kurz einige der Schwächen des Brüsseler Treibens“.

<sup>2)</sup> Winkler a. a. O. S. 371.

<sup>3)</sup> Patronenmaler werden die — handwerklichen — Künstler genannt, die die kleinen Entwürfe der erfindenden Künstler masstäblich vergrössern zur Unterlage der eigentlichen Webarbeit. Macht man sich übrigens diesen Arbeitsprozess klar, so erkennt man schnell mit welchen Fehlerquellen stilistische Beurteilungen von Tapisserien zu rechnen haben.

<sup>4)</sup> Für diese und alle damit zusammenhängenden Fragen vgl. Hch. Göbel, Wandteppiche I. Niederlande. Leipzig, 1923.

heiten, die für sie „gegeben“ waren, auch weitere Kreise erfassten. (Dass durch solche Erwägung natürlich nicht erklärt wird, warum es zu dieser oder jener Wahl des Vorbildes kam, sondern dass dies nur aus der stilistischen Analyse erschlossen werden kann, tritt hoffentlich durch unsere Untersuchungen klar genug zutage).

In Colijn de Coter dürfen wir einen der wichtigsten Entwerfer für Teppichwirkereien vermuten. Nun hat Winkler (S. 37) darauf hingewiesen, dass in dem Kreuzabnahmealtar in Brüssel, dessen Entwurf vielleicht auf Colijn zurückgeht <sup>1)</sup>, die Auferstehung des rechten Flügels (Abb. VI, 1) Dürers Gr. P. (B. 15) verwertet.

Der Vergleich zeigt schnell, wie fern der alte Künstler dem Vorbild stand. Nur das originell-derbe Motiv der schlafenden Knechte bestach ihn. Aber indem er das fremde Motiv aufnimmt, zeigt er die Kluft, die ihn von der stilistisch jüngeren Kunst des Deutschen trennt. Die Gruppe um den Sarkophag bleibt ein Fremdkörper im Zusammenhang des Ganzen, so verschliffen die Bewegungen auch im einzelnen geworden sind. Das Mittelbild, dem noch Rogers Escorialbild zugrunde liegt, zeigt die Komposition in die vordere Bildebene gerückt. Die Figuren nehmen auf sie Bezug, ihre Gewänder sind breit entfaltet und die Bewegung geschieht möglichst in der Fläche. Auch die Gefangennahme des linken Flügels, obwohl in der gedrängten Fülle des Aufbaus stilistisch etwas jünger, zeigt das gleiche Prinzip. (Die Malchusfigur erinnert etwas an B. 7).

Ganz anders verhält sich das Dürerstück im rechten Flügel. Der nach der Tiefe gerichtete Sarkophag reißt ein Loch in die einheitlich festgehaltene Vorderfläche des Bildes, die Vehemenz des Tiefenzuges steht in krassem Gegensatz zu der pompös-pathetischen Monumentalität, die dem übrigen Altar eignet.

Was für die Nebenfiguren erlaubt schien, war für die Hauptfigur zu kühn. Zwar steht auch hinter ihr, besonders was die Drapierung des Mantels anlangt, das entsprechende Motiv bei Dürer. Aber schon ihre Erscheinung im Raum steht im Widerspruch zu der unteren Bildpartie. Mit einem Ruck gelangen wir von dem hintersten Knecht wieder nach vorn. Und wie dann aus der ponderierten Haltung bei Dürer hier eine gotisch schwebende ge-

<sup>1)</sup> Brüssel, No. 580, dat. 1522. „Atelier? des Colijn de Coter“. Friedländer (Hugo van der Goes S. 146f) hat ihn allerdings nicht in sein Verzeichnis der Werke Colijns aufgenommen.

macht wird, wie das Gewand, dessen Schwung bei Dürer das Bewegungsmotiv steigernd begleitet, hier durch hölzerne Steifheit den Eindruck des Flachen verstärkt, das zeigt deutlich, dass auf dieser Stilstufe noch kein fruchtbares Verhältnis zu Dürer eingegangen werden kann.

Eine sehr bezeichnende Verwertung findet sich auf einer Folge von Tapisserien, die in Trient bewahrt wird.

Sie ist 1531 in Antwerpen für 1000 Dukaten gekauft worden <sup>1)</sup>. Wann die Entwürfe entstanden sind, ist schwer zu sagen. Nach oben ist der einzige terminus post quem das Jahr 1505, in dem die Anbetung des Marienlebens entstand, sofern man annimmt, dass Einzeldrucke schon vor dem Erscheinen des ganzen Buches verbreitet waren. Da wir aber in Trient eine ganze Masse von Entlehnungen aus dem Marienleben und der Gr. P. haben, so ist doch schwerlich vor das Jahr 1511 zurückzugehen. Der Stil weist in das zweite Jahrzehnt. Damit ist nicht gesagt, dass die Trienter Folge auch schon so früh entstand. Wenngleich wir Edith Hoffmann <sup>2)</sup> nicht zu folgen vermögen, wenn sie die Trienter Stücke für Repliken nach der in Madrid befindlichen Passionsfolge <sup>3)</sup> hält, so kann die Ausführung doch durchaus ins dritte Jahrzehnt fallen.

(Man braucht nur die rechte Figur, die Christus am Seil führt, zu vergleichen, um zu sehen, dass die Madrider Teppiche zum mindesten dem Entwurf nach später sind. Sie wurden von Friedländer <sup>4)</sup> für Orley in Anspruch genommen. Demnach hat Orley einen älteren Entwurf, den uns als treuere Replik die Trienter Folge erhalten hat, etwas verändert).

In diesen — Trienter — Teppichen überwiegt noch jene etwas pathetisch erstarrte Ausbreitung des Geschehens, wie sie für die frühere Periode von Brüsseler Arbeiten des 16. Jahrh. charakteristisch ist. Infolgedessen können die dramatisch zusammengefassten Kompositionen Dürers nur über die Begleitenszenen eindringen. In den kleinen Darstellungen des Hintergrunds wurden Holzschnitte des Marienlebens und der Gr. P. ausgiebig verwendet. (Für die einzelnen Nachweise vgl. die sorgfältigen Untersuchungen bei E. Hoffman S. 129). Eine der Hauptenszenen, die

<sup>1)</sup> Vgl. A. Wözl, Das Castell del Buon Consiglio zu Trient, Mitt. der Zentralkommission 1897 S. 132.

<sup>2)</sup> Vgl. L.-V. No. 150.

<sup>3)</sup> Abb. Tapices de la corona de Espana I, 28-31, und Hoffmann Tf. VIII/1.

<sup>4)</sup> a. a. O. Preuss. Jahrb. XXX. S. 164.



Kreuztragung, sei mit der gleichen Darstellung aus der Serie der Dresdener Passionsteppiche verglichen <sup>1)</sup>).

Das Trienter Stück enthält im Hintergrund eine Kreuzigung, für die Teile aus Dürers Holzschnitt B. 59 verwertet wurden (vgl. pg. 19 Anm. 4). Aber auch in dem vorderen Erzählungsstreifen stecken Dürerelemente. Der Zustossende hinter Christus und der Leiterträger am rechten Bildrand sind der Kreuztragung B. 10 (Gr. P.) entnommen. Sie heben sich schnell durch die Intensität ihres Formen- und Bewegungscharakters von ihrer Umgebung ab. Für die gesamte Komposition sind jedoch noch die alten Formeln verbindlich. Das zeigt sich nicht nur in dem Nebeneinander mehrerer Szenen: Auch die Art, wie die Figuren in ihren Gewändern stecken, oder wie sie steif bewegt und in der Bildfläche übereinander gestaffelt sind, ist bei neuen Entwürfen des dritten Jahrzehnts undenkbar.

Einen solchen haben wir aber wohl in der Dresdener Kreuztragung vor uns. Er kann schon um 1525 entstanden sein und wird — mit Recht? — Orley zugeschrieben. Auch diese Kreuztragung hat Beziehungen zu B. 10. Aber die Art der Verwendung zeigt, dass die Auffassung viel schwungvoller geworden ist. Uebereinstimmend damit sind es andere und wesentlichere Motive, die von Dürer entlehnt werden. Nicht mehr Nebenfiguren, sondern der gestürzte Christus selbst in seiner eindrucksvollen Kontraposthaltung, sowie die Idee des Zuges aus dem Stadttor werden aufgenommen. Hier entlässt das Tor wirklich die Figuren, während in dem stilistisch älteren Teppich eine Verbindung des Zuges mit dem winzigen Stadttor nicht bestand.

Die Bewegungen erhalten ein ganz anderes Gewicht, Schwung und drängende Kraft. Aber sie verlaufen *im* Bild, werden nicht über den Rand hinausgeführt: der Zug wendet sich am linken Rande um und wieder nach rechts zurück.

Auch Körperbildung und Verhältnis von Figur zu Gewand entsprechen den neuen Forderungen.

Wie aus der Reitergruppe hervorgeht, hat der Künstler auch die kl. H. P. studiert. Die beiden äusseren Reiter entstammen der Kreuztragung B. 37 (im Gegensatz, mit kleinen Veränderungen). Unverkennbar etwa die Kopfbedeckung des bei Dürer links erscheinenden Reiters, und sein Hermelinkragen. Aus der kl. H. P. mag auch die Bewegung des zum Schlag ausholenden Soldaten links kommen. Sie findet sich bekanntlich ähnlich auf B. 29.

Ist dieser Stilwandel etwa selbst das Ergebnis eines Annähe-

---

<sup>1)</sup> Vgl. E. Kumsch, Die Dresdener Passionsteppiche und ihre Beziehungen zu Dürer, Mitt. d. sächs. Kunstsammlung 4. 1913. und F. Winkler, Die Galeriebilder des W. v. Haecht und B. v. Orley, ebda. 7. 1916. S. 43.

rungsprozesses an Dürer, hervorgerufen durch das Studium seiner Kunst? Wir sehen nicht die Möglichkeit, die neue Stilform selbst von Dürer abzuleiten. Sie hat völlig andere Voraussetzungen, die wichtigsten wohl in dem direkten Kennenlernen italienischer Renaissanceentwürfe, der Raffaelteppiche etwa, und sicher auch in der Kunst Jan Gossarts. Erst über diese Entwicklung kommt Orley zu einem vertiefteren Verständnis Dürers, als es der ältere Künstler besass. Aber das Ziel ist *nicht* eine Kunstform, wie sie sich bei Dürer darbot. War es schon völlig gleich, ob es sich um ein Dürervorbild von 1498 oder 1510 handelte, so ist die fertige Bildgestalt trotz der Beziehungen zu wesentlichen Teilen der Dürerschen Konzeption in *ihrem* Wesen doch völlig anders. Bestimmend sind in erster Linie die Eigenschaften des Brüsseler Lokalcharakters. Mögen auch für die meisten Figuren Vorbilder zu finden sein <sup>1)</sup>, so liegt in der Art ihres Auftretens doch etwas von jener schwungvollen Pathetik und kunstvollen Verflochtenheit, wie sie Orley programmatisch 1521 in seinem Hiobsgemälde niedergelegt hatte. An der Umbildung allein schon der Gewänder der aus Dürer entnommenen Figuren ist dies zu erkennen. Erstrebt ist prunkvoll dekorative Entfaltung, neben der Dürers Holzschnitte einfach und bürgerlich bescheiden aussehen.

Orleys Beziehungen zu Dürer sind, wie aus dieser Charakteristik hervorgeht, wesentlich peripherer Natur. Sie sind denn auch am ehesten in Werken aufzuweisen, denen nicht sein voller Einsatz galt. In seinen Tafelbildern ist so gut wie nichts, was unmittelbares Dürerstudium voraussetzt, jedenfalls kaum in der stilistischen Fassung. Dagegen ist nicht zu leugnen, dass hie und da im stimmungsmässigen Ausdruck die Erinnerung an Dürer aufsteigt, und es ist wohl eine richtige Vorstellung, die in der Literatur zu finden ist <sup>2)</sup>: dass in manchen Werken nach 1521, nach dem sicher längere Zeit hindurch genossenen persönlichen Umgang mit Dürer, etwas von dem Ernst und der Grösse des Deutschen bei Orley spürbar wird; in der Beweinung des Hannelontriptychons (1522, Brüssel), wo auch die Typen mit den schweren Augendeckeln und insbesondere die Maria mit dem faltenreichen Kopftuch etwas an Gestalten Dürers gemahnen. (Für die

<sup>1)</sup> Die Mariengruppe, ähnlich auf der Trienter Kreuztragung, geht wohl letztlich auf die Kreuzabnahme des Flémallers zurück.

<sup>2)</sup> Friedländer, Preuss. Jahrb. XXX S. 96 u. 178.

Gesamtstimmung vgl. etwa die im gleichen Jahr entstandene schöne Kreidezeichnung L. 129, Bremen, für den Marientypus vielleicht den Stich B. 38; die Art, wie das Kopftuch hereingezogen ist, gibt es mehrfach, so im Stich B. 40 und im Marienleben. Eine ganz Dürerische Bewegung ist die schräge Kopfhaltung der Veronika (?), vgl. etwa die Maria aus B. 87, Marienleben, oder die Zeichnung zur Barbara von 1521 L. 326). Auch der verhaltene Ausdruck der Rotterdamer Kreuzigung gemahnt irgendwie an Dürer, ohne dass dieser Eindruck genauer belegbar wäre.

Solche Anklänge sind jedoch vergleichsweise selten gegenüber dem übergrossen Einfluss, den Raffael schon zu dieser Zeit auf Orley ausübte. Selbst wenn wir annehmen, dass der Kopf Josephs auf der Madrider Madonna von 1522 durch Dürers Zeichnung des 93-Jährigen, L. 568, angeregt ist <sup>1)</sup>, so ist doch Wert zu legen auf die grundsätzlich verschiedene Bedeutung, die solchen Motiven bei Orley und bei Dürer zukommt <sup>2)</sup>. Die Dürersche haben wir schon in anderem Zusammenhang analysiert; bei Orley ist im Gegensatz dazu lediglich „das Alter“ verkörpert und in diesem Sinne werden sie sofort typisiert. Es ist ein gesunder, „schöner“ Altmännerkopf, der in Orleys Tapisserien nur wenig variiert in vielen Rollen vorkommt, z.B. als segnender Gottvater auf einer Tapisserie in Madrid (Abb. Tapisces I, Tf. 25), mit wehendem Bart und michelangelesker Gebärde. Mit den seelisch vertieften Greisenköpfen Dürers wusste der romanistisch beeinflusste Hofmaler nichts anzufangen.

Die von Pauli <sup>3)</sup> publizierte Zeichnung der Darbringung im Tempel, die ein für Orley merkwürdiges Gotisieren der Faltengebung und Raumbildung zeigt, hat einige, von Pauli schon aufgeführte Beziehungen zu Dürer aufzuweisen. Das Blatt muss zum mindesten vor den 1524 datierten Münchener Entwürfen sein und kann auf Grund der Verwandtschaft seiner Typen mit denen

<sup>1)</sup> Winkler a. a. O. S. 258. Es könnten jedoch erhebliche Einwände gemacht werden. Die Beziehungen zu Raffaels „Heiliger Familie Franz I.“, 1518 ±, Louvre (Abb. Kl. d. K. 157) sind so offenkundig, dass wir die Verwandtschaft mit Raffaelischen Greisenköpfen wie dem Joseph auf der Heiligen Familie unter der Eiche, Prado, (Abb. Kl. d. K. 161), nicht zu gering bewerten dürfen.

<sup>2)</sup> Es mag nur kurz darauf hingewiesen werden, um wieviel näher in dieser Hinsicht Lucas von Leyden mit den Aposteln seines jüngsten Gerichtes und dem Paulus (Köln, Smlg. Esch) Dürer steht. (Für das letztere Bild vgl. Baldass, die Gemälde des Lucas v. Leyden, S. 31).

<sup>3)</sup> Handzeichnungen der Kunsthalle Hamburg, Nachtrag herausg. von Gustav Pauli, besprochen von Hans Jantzen, Repert. f. Kunstwiss. 1925 S. 150.

der Aussenseiten des Hiobsaltars mit einiger Sicherheit auf 1521 festgelegt werden. Die Erwartungen, in diesem Hauptwerk Orleys Anklänge an Dürer zu finden, werden jedoch enttäuscht. Zwar ist die Durchbildung und Modellierung der Oberfläche weder vorher noch nachher je so ziselierend und graphisch betont gewesen. (Die farbige Erscheinung ist daneben völlig enttäuschend). Auch die Faltenbildung ist stellenweise ungewöhnlich scharfgratig und eckig gebrochen, aber diese Erscheinungen lassen sich bei genauerem Zusehen keinesfalls eindeutig ableiten, geschweige denn zu Dürer in Beziehung bringen.

Die vordere Kniefigur auf der Darstellung „Hiob erfährt die Nachricht vom Raube seiner Herden“ liesse sich ihrem Kopftypus nach mit dem verlorenen Sohn des Stiches B. 28 vergleichen. Aber gerade dieser Vergleich zeigt wieder, wie schwer es ist, mit Sicherheit etwas über den Anstoss zur Typenbereicherung, die seit 1520 auftritt, festzulegen. Wir müssen uns also nach genauer Prüfung entschliessen, für Orley mit der vorsichtigen Skepsis Friedländers <sup>1)</sup> zu sagen: „Die Berührung mit Dürer *konnte* den Niederländer mindestens lehren, dass neben römischer Grösse noch andere Wege dem Befreiten offenständen“.

Dass Orley mit Dürerscher Graphik in reichem Ausmass umgeben war, beweisen jedenfalls mit völliger Eindeutigkeit die Arbeiten aus seinem Schulkreis. Sie bringen nichts prinzipiell Neues zur Kenntnis, sind jedoch in einigen Fällen von Interesse für die Bestätigung unserer Aussage über den Brüsseler Kunstkreis im allgemeinen. Von den üblichen Werkstattkopien und Verwendungen will ich nur wenige zitieren, wenngleich noch nicht alle bekannt sind.

Die Madonna der sieben Schmerzen in Besançon, wo die kleinen Medaillons Darstellungen aus dem Marienleben und der Gr. P. wiederholen, sei zuerst genannt <sup>2)</sup>. Es ist dabei zu beobachten, wie bei der stattfindenden Reduktion der vielfigurigen Vorlagen aktiv bewegte Figuren vor kontemplativ oder stimmungshaft wirkenden bevorzugt werden. Es ist der Fall bei „Christus im Tempel“ links oben, bei der Grablegung und der Kreuzigung, was ich hier nicht im einzelnen verfolgen will. Die Beschneidung zeigt,

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 95.

<sup>2)</sup> Die mehrfach behauptete Eigenhändigkeit ist vielleicht für die Hauptfigur, keinesfalls jedoch für die Medaillons zu halten. Auch der Katalog in Besançon (J. Magnin 1919) spricht sich in diesem Sinne aus.

dass von einem Verständnis für die tiefenräumlichen Werte einer Figurenkomposition keine Rede sein kann.

Ein anderes Beispiel der Verwertung ist die „Darbringung im Tempel“ bei Frizzoni, Bergamo (Abb. Friedländer S. 176), wo im Giebel des Altares die Mosesfigur aus B. 95 (Marias Verehrung) kopiert erscheint, und wo auch für manche der Vordergrundfiguren, so für die Gestalt des Joseph, Dürerfiguren vorbildlich waren.

J. van Coninxloo's Abschied Christi in Rouen (Abb. Friedl. Preuss. Jahrb. XXX S. 11) nach Dürers Holzschnitt B. 92 (im Gegensinn) ist für die Herauslösung allein des Figurenmotivs höchst bezeichnend.

Schliesslich muss wenigstens der schon mehrfach in der Literatur erwähnte, Orley allerdings schon sehr fern und näher bei Antwerpen stehende Altar der Marienkirche zu Lübeck genannt werden, mit der Darstellung der Dreifaltigkeit nach Dürers Holzschnitt B. 122 (1511) <sup>1)</sup>.

Wichtiger ist eine eindrucksvolle Kohlezeichnung aus einer Serie von Glasfenstervorlagen in riesigem Format, die in Berlin aufbewahrt wird. Sie stellt die Vorführung Christi vor Pilatus dar und wird von Friedländer für eine Arbeit Orleys gehalten <sup>2)</sup> (Abb. VI, 2).

Diese Zuschreibung erscheint uns, zum mindesten was die Ausführung anlangt, nicht ganz gerechtfertigt, solange die vier Marienscenen von 1528 und die sechs Rochus- und Katharinenbilder im Brüsseler Museum <sup>3)</sup> einer anderen Hand gegeben werden <sup>4)</sup>. Die rundlichen Proportionen und der dazu passende dicklich teigige Charakter der Gewandstoffe sprechen für die Hand, die diese Bilder gemacht hat, während andererseits Orleys Zeichenstil der 20er Jahre stark abweicht. Orleys Linie ist zügiger, seine Köpfe sind artikulierter; die plastisch modellierende Art der Schattenlagen wird in seinen Zeichnungen vergebens gesucht.

Im einzelnen ist die Bewegung der kurzen, fleischigen Hände bei Joachim auf der Zurückweisung des Opfers (Abb. Friedländer S. 53) sehr verwandt mit der von Pilatus auf der Berliner Zeichnung; bei beiden ist ferner die Art der Kennzeichnung dün-

<sup>1)</sup> Vgl. Ad. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik. Lübeck 1890.

<sup>2)</sup> Dies geht aus seiner Publikation des zugehörigen „Abschieds Christi“ in den „Niederländischen Romanisten“, Bibl. d. Kunstg. hervor. Zu der Folge gehört ferner eine Kreuzigung in Berlin und wahrscheinlich auch eine Auferweckung des Lazarus, Auktion Argoutinsky-Dolgorukoff, Amsterdam 1925, Nr. 278.

<sup>3)</sup> A. Wouters Nr. 561 u. 562.

<sup>4)</sup> Friedländer a. a. O. S. 174 Abb. 52—55.

neren Stoffes durch „Augen“-bildung sowie des dickeren durch runde Wulste ähnlich zu finden.

Diese Zeichnung ist vielleicht das vollendetste Beispiel für die Art, wie Dürer-Anregungen in Brüssel aufgenommen wurden. Ihre unmittelbare Voraussetzung bildet die kl. H. P., deren überragende Bedeutung sich immer wieder bestätigt.

Wir belegen zunächst die Verwandtschaft: das Prinzip der Gruppenverteilung geht auf B. 31 zurück, indem es die Christusgruppe bildparallel von links, den empfangenden Richter erhöht und frontal gesehen rechts gibt. Dazu kommt die Oeffnung des Bühnenraumes durch zwei Arkaden links, deren rechte durch eine Säule überschritten wird. Dass die Brüstung, über der die Arkaden erscheinen, hier wie dort etwas über der Scheitelhöhe der Christusgruppe verläuft, mag weiterhin beweisend sein. Bei der vordersten Söldnerfigur scheint der an gleicher Stelle auf B. 29 erscheinende Kriegsknecht mitgesprochen zu haben. In gleicher Weise neigt sie den Körper in der Richtung des ausgestreckten Armes vor, hebt sie den Kopf, dass das bärtige Kinn nach vorn stösst. Die Beinstellung ist verändert. Aber eine kleine Verwandtschaft kostümlicher Art fällt noch auf. Die Strümpfe, die unter dem nackten Knie umgekrepelt wurden, sind bei Dürer häufig, in der niederländischen Kunst dagegen ungewöhnlich. (Uebrigens ist die Gegenüberstellung von einer Gruppe und einer Figur gerade in B. 29 eindeutiger ausgeprägt als in B. 31).

Was besagen diese Beziehungen? Sie besagen nicht mehr, als dass auch hier die Kraft der kl. H. P. zu dramatisch wirksamer Erzählung gewirkt hat, aber es wird gleichzeitig deutlich, dass ein Kunstwollen daran anschliesst, dessen Ziele völlig verschieden sind. Lassen sich die Unterschiede vielleicht auf bestimmte, anders geartete Grundeinstellungen zurückführen?

Betrachten wir die räumliche Disposition. Wir sahen, dass sich gewisse Raummotive direkt auf Dürer zurückführen lassen. Dennoch ist ihre Funktion im Bilde völlig verschieden. Bei Dürer (B.31) entstehen die Arkaden durch den Abschluss zweier nach der Tiefe verlaufender Tonnen, deren Anlauf wir verfolgen können. Die rechte Bildseite wird von einer orthogonal gerichteten Wand eingenommen. Bei dem Niederländer gibt es keinen seitlichen Abschluss und keine Decke. Das Bild löst sich schnell in eine Folge hintereinander liegender Raumschichten auf.

Die erste, auf der die Christusgruppe steht, wird pointiert durch den Knick der Stufe. (Welche — entgegengesetzte — Rolle dieses Stufenmotiv bei Dürer spielt, ist aus früheren Erörterungen bekannt). Die zweite wird von Pilatus eingenommen und durch Thronwand, Vorhang und Säule abgeschlossen; die dritte liegt zwischen Brüstung und Arkaden und enthält die beratenden Pharisäer, dann erst folgt als letzte der Hintergrund.

Was diese Art der Komposition völlig von Dürer trennt, das ist das Fehlen jeder Verbindung von Zone zu Zone. Die Architektur dient nicht einer Darstellung des Raumes in seiner Dreidimensionalität (bezeichnend, wie wenig Wert auf einheitlich perspektivische Konstruktion gelegt wurde), sondern wird als Mittel zur Flächenrhythmisierung benützt. Die so gewonnene Klarheit unterscheidet sich ihrem Wesen nach von der Dürers. Es ist eine Klarheit des flächig Aufgeteilten, Unüberschnittenen: eine dekorative Klarheit. Wie sie darin einen besonderen Zug von Grösse, wie alle Formen, Vorhang, Säule, Arkaden einen gewissen breiten Schwung erhalten, das zeigt uns die dekorative — flämische — Neigung in Verbindung mit dem — Brüsseler — Zug zur Monumentalität. Und ebenso ist es mit der zweiten flämischen Eigenschaft, der Bevorzugung der menschlichen Figur: ihr ordnet sich das Brüsseler Pathos zu. In unserem Bilde ist deutlich, wie ganz anders sich in diesen Figuren ihre Hingabe an das Thema ausspricht, als etwa bei Dürer. Da ist jede gemäss ihrer Sonderaufgabe charakterisiert, Haltung und Bewegung im Dienste eines spezifischen, individuellen Ausdrucks abgestuft. (Instruktiv dafür B. 32). Auch die Proportionen variieren nach der Bestimmung. Hier dagegen sind alle Figuren von der gleichen, rundlichen Gestalt, sie sind normiert und ihre Bewegungsmöglichkeiten desgleichen. Nirgends gibt es eckige oder gestraffte Formen. Alles verläuft in den gleichen saftigen Kurven, die genügend Schwung haben, um mit innerer Kraft gefüllt zu erscheinen. Die Bewegung ist drängender, aber nicht im Sinne eines wirklichen Geschehens, sondern als Folge eines grundsätzlichen Pathoswillens <sup>1)</sup>).

Auch der niederländische Künstler strebt zu einer Bildhaftigkeit im Sinne der Renaissancedogmen. Er findet sie bei Dürer.

<sup>1)</sup> Offenkundig ist die gestaltmässige Formulierung italienischer Herkunft. Aber es muss betont werden, dass der Wille zum Pathos Brüsseler Schulgut ist. Nur so kann überhaupt der Sinn des italienischen Einflusses gerade auf Orley verstanden werden.

Aber er sieht sie mit Augen, die das Wesentliche gerade der Dürerschen Formulierung nicht zu erkennen vermögen: die Klarheit des Werdens, sowohl räumlich wie zeitlich. Sein Bild ist eine fertige, abgerundete Einheit, nicht der bildhafte Ausschnitt eines grossen Ablaufs. So ist Dürer für ihn nur *eine* Quelle unter vielen, die sehr leicht durch jede andere hätte ersetzt werden können und für eine spezifische Stilbildung nichts beigetragen hat.

Im Orleykreis finden wir eine Verwertung Dürers, die uns zu einem besonderen Renaissanceproblem heranführt. Der Fall selbst ist einfach genug gelagert.

In Schleissheim ist eine Anbetung der Könige (Kat. Nr. 159) deren Urbild nicht erhalten ist <sup>1)</sup>. Dieses Bild enthält in der Figur des Balthasar (Abb. VI, 3) eine Verwertung von Dürers „Fähnrich“ B. 87. Die Uebereinstimmungen sind gross genug, um trotz des Gegensinns sofort erkannt zu werden. Wieweit die misslungene Zeichnung der Arme auf Kosten des Kopisten gesetzt werden kann, ist nicht auszumachen. Wichtig ist, dass die ganze Haltung im wesentlichen die gleiche ist.

Die Gestalt ist inhaltlich umgedeutet, die Uebernahme also nur aus formalen Rücksichten geschehen. Besonders glücklich fügt sie sich dem übrigen Ensemble auch nicht gerade ein. Ihre Aktion geht an der Maria vorbei. Sie muss vorbeigehen. Dieses Bewegungsschema kennt keine Richtung. Dürers Fähnrich war eine Vorstufe zum Adam, erwachsen aus den Proportionsstudien um 1500, ein Musterbeispiel der antikischen, kontrapostisch ponderierten, männlichen Figur.

Der *Entwerfer* der Münchener Anbetung <sup>2)</sup> spielt mit diesem Motiv. Er gehört einer Generation an, die schon die Früchte aus den Kämpfen geniessen durfte, die um eine solche Gestalt geführt worden waren, und die schon wieder von den Problemen abrückt, die gerade zu einer solchen Formulierung führen mussten. Man könnte von einer Umbiegung ins Manieristische sprechen, so sehr wird das Schema outriert. Die Körperkurve wird durch weiteres Abspreizen des Beines stärker ausgebogen und die Begleitmotive der Kleidung bringen Bewegungswerte und pla-

<sup>1)</sup> Eine zweite Replik ist in einem Brüsseler Triptychon erhalten, das insofern die Gestalt des Originals treuer zeigt, als dessen oberer Abschluss zweifellos in ähnlicher Weise geschweift war. Die Füllung zum Rechteck in München ist unbeholfen genug. Eine dritte Wiederholung in plastischer Ausführung aus dem späten 17. Jh. (oder frühen 18.), gleichfalls in Brüssel.

<sup>2)</sup> Die Zahl der Repliken lässt auf eine berühmtes Original schliessen, das vielleicht von Orley war.



stische Akzente hinein, die der einfachen, klaren Konzeption schon zu widersprechen scheinen <sup>1)</sup>).

Es erhebt sich die Frage: Gibt es in der niederländischen Kunst eine Stilstufe, die solchem Verhalten zur Voraussetzung dient? Gibt es in der niederländischen Kunst einen Künstler, der schon früher die Probleme des nackten Körpers im Sinne italienisch-antiker Auffassung anging?

Ein Altersgenosse Dürers war es, der gleichsam in sich alle niederländischen Bestrebungen dieser Art vereinigte: Jan Gossart gen. Mabuse. Was in dem besprochenen Fall nur wie ein schwacher Nachhall erklang, das war für ihn lange Zeit die dringendste und alle seine Bestrebungen beherrschende Aufgabe: die antiki-sche Schönheit auch dem niederländischen Norden zu gewinnen.

Gossarts Persönlichkeit und Kunst bringen im Rahmen unserer Untersuchung Verhältnisse und Probleme zur Sprache, die sich als ganz ungewöhnlich von allem bisher Behandelten abheben. Schon seine eindeutige Lokalisierung bereitet Schwierigkeiten. In Brügge scheint er gelernt zu haben, 1503 liess er sich in Antwerpen nieder, folgte seinem Mäzen Philipp von Burgund 1508/09 nach Italien und arbeitete nach der Rückkehr fast ausschliesslich in Holland, in Middelburg und Utrecht. Von einer Bindung an bestimmte Lokaltraditionen kann man angesichts des ganzen Werkes nicht sprechen, wenngleich im einzelnen dieser oder jener lokale Zug anklingt. Was allein und immer deutlich bleibt, ist Gossarts flämische Eigenart und Jantzen durfte ihn mit Recht <sup>2)</sup> als Repräsentanten südniederländischen Kunst-wollens holländischer Stiläusserung gegenüberstellen.

Auch sonst bedeutet Gossart einen Sonderfall. Kein Künstler der niederländischen Frührenaissance ist so verbissen formalen Problemen hingegeben gewesen. Man kann insbesondere seinen Bildern der Frühzeit die Probleme gewissermassen an der Stirne ablesen. Niemals ist darunter die Frage nach einer Neu-

---

<sup>1)</sup> Auf einer Tapissérie der Smlg. Erlanger, die Taufe Christi darstellend, (Abb. Keuller u. Wauters, *Les tapisseries historiées à l'expos. de la toison d'or à Bruges 1907*, Tf. 17) ist in ähnlicher Weise für die Figur Christi der Adam von B. 1 verwertet. Die Tapissérie dürfte gleichfalls Brüsseler Herkunft sein.

<sup>2)</sup> Hans Jantzen, *Das Niederländische Architekturbild*, 1910, S. 51/52. Allerdings muss man sich vor Augen halten, dass in dieser extremen Reinheit sich nur die eine Seite des Flämischen geltend macht (Vgl. darüber pg. 59).

fassung alter Inhalte um ihrer inhaltlichen Bedeutung willen. Wo alte Themen auftauchen, da dienen sie als Vorwand zur Lösung bestimmter formaler Aufgaben; jedoch überwiegen bald neue Themenkreise, die den künstlerischen Aufgaben innerlich angemessen waren.

Wir müssen hier jedoch schon darauf hinweisen, dass die Gesamtheit des Gossartschen Schaffens sich nicht in so ausschliesslichem Masse wie es gewöhnlich geschieht, unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammenfassen lässt. In den 20er Jahren sind unverkennbar bei ihm Absichten zu spüren, die entgegen seiner Einstellung in den ersten Jahrzehnten auf eine grössere Vergeistigung seiner Bildvorwürfe, ein intensiveres Eingehen auf inhaltliche Werte drängen. Wir kommen darauf noch zurück.

Die für uns wichtigste Frage ist die nach den Voraussetzungen seines reifen Stils, den wir um 1515 zuerst rein ausgebildet finden, und der um 1520 in den Spätstil übergeht.

Die Antwort, die von der Literatur gegeben wird, lautet allgemein etwa so: Altniederländische Tradition, darüber hinaus Italien und Dürer. Als summarische Angabe ist das richtig, aber es besagt nicht viel. Das Problem wird erst akut, wenn wir nach der Rolle fragen, die jeder dieser Stilwurzeln zukommt. Darauf antwortet die Literatur verschiedenartig. Gegenüber der wohl seit Vasari überwiegenden Betonung des italienischen Einflusses hat die schärfste gegenteilige Formulierung zuerst Heidrich gegeben, indem er sagte: „Mabuse selbst hat bei diesem Prozess einer Grundlegung der modernen Bildanschauung nur eine abgeleitete Bedeutung — für die niederländische wie für die deutsche Malerei kommt Dürer die erste Stelle zu“. Diese Ansicht wird nun allgemein so gefasst, dass Gossart zwar gewisse Ideale mit der italienischen Kunst teile, dass aber für die Ausführung Dürer als Vermittler unentbehrlich gewesen sei <sup>1)</sup>. Panofsky sagt geradezu: „Gossart übersetzt die Antike aus dem Deutschen (Dürers) ins Niederländische“.

Ich glaube, diese Ansicht ist noch zu allgemein. Es lässt sich

---

<sup>1)</sup> Vgl. M. I. Friedländer, Gossart (Von Eyck bis Bruegel), ferner Winkler, Die Anfänge Jan Gossarts, Preuss. Jahrb. XXXXII. S. 16: „Dürer war der Künstler, der Gossart als künstlerische Persönlichkeit wie als *Vermittler* der südlichen Formenwelt vorbildlich war“. Auf ihm fussend E. Panofsky, Dürers Stellung zur Antike, Wiener Jahrbuch f. K. 1921/22.

vielleicht doch genauer festlegen, in welchem Sinne Dürers Rolle aufgefasst werden muss.

Auch schon für das früheste erhaltene sichere Bild Gossarts<sup>1)</sup>, für die Carlisle-Epiphanie (London) muss man eine durch Heidrich in die Literatur eingegangene Meinung korrigieren. Die Architektur sei „unter dem entscheidenden Eindruck Dürerscher Holzschnitte“ entstanden (S. 272), so folgert er aus der „perspektivischen Konstruktion des Raumes mit stärkster Tiefenentwicklung“ (S. 47). Seit Roger sei die niederländische Malerei an diesen Fragen vorbeigegangen.

Das unzweifelhafte Vorbild dieser Architektur ist aber dennoch ein altniederländisches Bild, Hugo van der Goes' Monfortaltar in Berlin. Wenn wir uns an Hand der Repliken die ursprüngliche Komposition dieses verstümmelten Werkes vergegenwärtigen<sup>2)</sup>, so erhalten wir für den Mittelteil genau die gleiche schachtartige Perspektive, sogar mit gleicher Blickpunktwahl und gleichen Akzenten in der Architektur. (Dass das grossartige Werk des Genter Meisters auch sonst für die Anbetung des Mabuse von Einfluss war, ist leicht nachzuweisen)<sup>3)</sup>. Dennoch kann der Hinweis auf das Marienleben in allerdings sehr abgeschwächter Form bestehen bleiben. Er bezieht sich nur noch auf Erscheinungen wie die Ausstattung der ruinenartigen Architektur in romantisch-naturalistischem Sinn mit überwucherndem Gebüsch, das seine kahlen Verästelungen gegen den Himmel streckt, auf Einzelmotive wie den abschliessenden Bogen (vgl. B. 81), unregelmässig angebrachte Bretter und Balken (vgl. B. 85) und besonders den Stich B. 2, „Weihnachten“); (das Motiv übereck gelegter Bretter auf dem Baumgartner-Altar).

Dass sich Hugo van der Goes und Gossart in dem Verhältnis von Figur und Architektur unterscheiden, indem diese bei dem jüngeren Künstler ganz anders raumhaltig und raumbestimmend wirkt, ist kein Grund, wieder mehr an Dürer zu denken. Gossart setzt dabei eine Entwicklung fort, die längst in der altniederländischen Malerei vorbereitet war (allerdings bezeichnenderweise mehr in Holland oder bei von ihm abhängenden Künstlern, vgl. Geertgens Heilige Sippe, Amsterdam, und Gerhard David, Heilige Nacht, (verschollen, Bodenhausen S. 124, Replik München Nr. 161).

<sup>1)</sup> Es ist anzunehmen, dass es nicht die früheste Entwicklungsstufe Gossarts überhaupt darstellt. So gehört wahrscheinlich die von Baldass (Wiener Jahrbuch XXXV. S. 34) Gossart zugeschriebene „Heilige Nacht“ zu Bildern, die noch vor der Carlisle-Epiphanie entstanden.

<sup>2)</sup> Eine wichtige Rolle spielt dabei die Zeichnung Hans Holbeins d. Ae. in Basel, Nr. 96; andere Kopien vom Meister v. Frankfurt, vgl. Friedl. H. v. d. Goes S. 128.

<sup>3)</sup> Diesen Zusammenhang hat neuerdings auch Dülberg im Handbuch d. K. S. 52 gesehen. Franz Dülberg, Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929.

In der Haltung zu Dürer unterscheidet sich in diesem Frühwerk Gossart also gar nicht wesentlich von dem Brügger Meister des Triptychons in Birmingham, vgl. pg. 71/72.

Wichtiger aber als diese Frage ist das Problem, das sich an Gossarts Aktdarstellungen knüpft. Dreimal hat Gossart in seinen frühen Aktdarstellungen Dürer verwertet. Aber der Schluss, den Friedländer <sup>1)</sup> daraus zog, dass Gossart Ambitionen hatte, denen er nicht gewachsen war, würde nur dann zutreffen, wenn keine wesentlichen Aenderungen an diesen Verwertungen zu finden wären. Die Tatsache der Uebernahme allein besagt noch nichts. Wir haben genug Fälle gesehen, wo sich in der Verwertung des fremden Vorbildes gerade das andere und eigene Stilgepräge manifestiert.

Die erste Verwertung Dürerscher Körpererfindung zeigt die Tafel mit Adam und Eva, die Winkler <sup>2)</sup> publizierte (Abb VII, 1). Das Vorbild ist der Adam- und Eva-Stich B. 1. Die Landschaft ist stark geändert und vereinfacht, und es kann kein Zweifel sein, dass die Figuren allein das Interesse des Künstlers besaßen.

Brügger Schulung macht sich noch geltend. Die Köpfe sind aus der strengen flächenhaften Profilstellung in ein mild geneigtes und bei Eva besonders stark gedrehtes Dreiviertel-Profil gerückt. Ihr Ausdruck ist eher verträumt als achtsam, die inhaltliche Konzentration ist abgeschwächt, es überwiegt das Gefühl der Sonderexistenz der Gestalten.

Die Proportionen sind anders. Adams Rumpf ist länger, Brust und Schulterpartie sind schmaler, die Beine wirken kurz. Auch Eva ist nach oben schlanker. (Auf die Kopftypen kommen wir gleich zurück).

Während Gossart also in manchem Betracht altertümliche Züge in die Dürersche Bildgestalt hineinträgt, geht er in einem Punkt noch über Dürer hinaus. Die Gliederung seiner Gestalten nach tragenden und lastenden Teilen ist stärker ausgeprägt. Die Unterschiede scheinen im ersten Augenblick gering, sind aber höchst beachtenswert. Ganz anders als bei Dürer hängt der Rumpf Adams in den Hüften, und die Kurve, die durch die Körpermitte verläuft, ist viel stärker gekrümmt.

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 127.

<sup>2)</sup> a. a. O. S. 9. Das Bild, von Weisz nur in einer Anmerkung erwähnt, war früher im Gotischen Haus in Wörlitz, jetzt auf Schloss Rohoncz.

Auch in der Gestalt Evas ist eine Aenderung in dieser Richtung vorhanden. Während bei Dürer der Kopf in der Vertikalachse des Oberkörpers verläuft und nur rechtwinklig dazu nach der Seite gedreht ist, biegt Mabuse ihn sichtlich etwas ab; er hängt ein wenig nach der Seite. Damit wird er einerseits selbst als der Schwere unterworfen gekennzeichnet, andererseits wird der Eindruck einer Schwingung im Körper verstärkt, mit dem gleichen Erfolg einer stärkeren Ponderation. Dürers Gestalten wirken daneben wie erfüllt von einer federnden Spannkraft, auch in den Teilen, die keine tragende Funktion haben.

Wie erklären sich diese Abweichungen bei Gossart?

Zur Beurteilung der Rolle Dürers ist die chronologische Stellung des Bildes auf Rohoncz von höchstem Belang. Die entscheidende Frage ist, ob es vor oder nach der italienischen Reise entstand.

Als höchstwahrscheinlich vor ihr entstanden sind die Londoner Epiphanie und der Berliner Oelberg anzusprechen. Die erstere nach Winkler nicht vor 1505/06, der Oelberg sicher noch etwas später, vielleicht 1507. (Auch Weisz, S. 15, hält den Oelberg für jünger).

Dass die Akte in Rohoncz über Dürer hinausgehen, gerade was ihre Ponderation anlangt, das haben wir gesehen. Umso grösser aber ist ihr Abstand von jenen voritalienischen Arbeiten Gossarts. Was sich dort an Körper unter dem Gewand verbirgt, das ist, wenn es sich nicht völlig schwerelos aufreckt, wie der Christus in Berlin oder der Begleiter des Balthasar in London, doch nur in einer Schwingung gegeben, die nichts von einem Gefühl für ausgleichende Ponderierung erkennen lässt. Das Adam und Eva-Bild muss später als jene beiden Werke sein. Liegt es vor oder nach der italienischen Reise? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten, da auch eine eindeutige Chronologie der Werke zwischen der italienischen Reise und dem Neptun und Amphitrite von 1516 nicht existiert.

Mit Sicherheit nach der Reise entstand die Kopie nach dem Genter Altar. Dafür spricht in erster Linie das Motiv des Engels, der aus einem profilierten Medaillon hervorkommt, (der Kopf selbst ist nach van Eycks Verkündigungsendel gebildet), ein ausgesprochen italienisches Quattrocentomotiv, das Gossart vielleicht an der Certosa kennen gelernt hat<sup>1)</sup>. Dort kommt es in sehr ähnlicher Weise vor, (vgl. Alinari 14327 und 14352).

<sup>1)</sup> Da wir über die Route der Hinreise unterrichtet sind, kann Gossart höchstens auf der Rückreise in Pavia gewesen sein.

Nun wird ein Umstand von Interesse, den wir bis jetzt übergangen haben. Die Köpfe der Figuren des Bildes auf Rohoncz sind anders als die Dürerischen. Adam ist ein bärtiger, langschädlicher Typus mit breiter Stirn und länglichem Schnitt der Augen. Auch bei Eva fällt das schmale Antlitz mit seinen etwas schräg gestellten Augen und der zarten Nase auf. Beides sind Typen, die mit den Dürerischen wenig, mit den Eyckischen aber umso mehr zu tun haben. Die Verwandtschaft des Adam mit dem Kopf des Adam oder Gottvater vom Genter Altar kann nicht gelegnet werden. Auch die Eva hat dort (vgl. etwa die musizierenden Engel rechts) ihre nächsten Analogien; wenn auch nicht ganz so nah wie der Adam, so doch gerade im Vergleich zu Gossarts sonstigen Frauentypen auffallend genug.

Der Eindruck des Genter Altars: das würde für die Zeit sprechen, in der die Madrider Kopie gemalt wurde, also für die Zeit nach der italienischen Reise.

Liegt die italienische Reise vor den ersten Aktdarstellungen Gossarts, so sehen wir zunächst keinen Grund, an der primären Bedeutung Italiens und, wie wir gleich sehen werden, der Antike zu zweifeln. Und unsere bisherigen Beobachtungen bestärken uns in dieser Ansicht. Dass Gossart in einem so grundsätzlich wichtigen Punkt, wie die Ponderierung es ist, über Dürer hinausging, wird nun zwanglos verständlich und gewinnt selbst Beweiskraft. Wir erblicken darin die Wirkung eines aus anderen Quellen geschöpften Wissens. Das cinquecentistische Körpergefühl, das sich in der Korrektur Dürers zu erkennen gibt, kann nicht selbst durch Dürer vermittelt sein.

Worin ist nun der Einfluss Dürers zu erkennen? Da Gossart sich in der Erfindung an Dürer hält, haben wir nach einer Richtung darin schon eine Antwort. Wir dürfen nicht vergessen, dass wir bei Gossarts Adam und Eva- Bild Themengleichheit mit Dürer haben. Da die Themen einem Renaissancekünstler meist auftragsmässig gegeben waren, so liegt der Fall seiner Entstehung nach vermutlich so, dass Gossart vor der Aufgabe, einen „Sündenfall“ zu malen, den Dürerstich seiner *Inventio* nach als Grundlage nahm und ihn dann im Sinne seiner eigenen Auffassung vom menschlichen Körper umbildete.

Aber noch in einem Anderen dürfen wir den Einfluss Dürers erkennen.

In Italien hat Gossart im Auftrage seines Gönners Philipp viel

nach Antiken gezeichnet <sup>1)</sup>. Glücklicherweise hat sich ein Dokument dafür erhalten, der sogen. Hermaphrodit in Venedig (Abb. Friedländer, Eyck bis Bruegel Tf. 22) nach dem Apollo der Casa Sassi (heute Neapel, Abb. Alinari 11043). Der Fall beweist zunächst, dass Gossart sehr wohl die Quellen studiert hat. Trotz der Abweichungen von der antiken Statue <sup>2)</sup> kann die Entstehung der Zeichnung in Italien selbst nicht zweifelhaft sein.

Betrachten wir sie nun genauer, so fällt die Art der graphischen Durchführung auf. Die Zeichnung des Hermaphroditen ist die erste grosse niederländische Akt-Zeichnung. Für die graphische Darstellung einer solchen Aufgabe befragte Gossart die niederländische Tradition vergebens. Umso überraschender ist die Gewandtheit, in der der Künstler mit kurzen, wie über die Fläche hinsprühenden Strichen die plastischen Formen herausholt, gelegentlich grössere Flächen mit gleichmässigen Parallelen abdeckt, und wie infolge dieser Bemühung der Körper eine Lebendigkeit der Oberfläche im Spiel des Lichts erhält, die zu den glatten Basaltflächen des antiken Originals in grösstem Widerspruch steht.

Hier, will mir scheinen, dürfen wir die Früchte des Dürerstudiums erkennen. Denn diese Zeichentechnik ist nichts anderes als gezeichnete Stichtechnik, wie sie bei Dürerakten auch schon vor dem Adam- und Eva-Stich (im „Herkules“ B. 73, in der „Nemesis“ B. 77) zu finden war. Dass Gossart schon früh Dürergraphik gekannt hat, beweist uns ja seine Kopie des Windspiels auf der Londoner Anbetung (vgl. pg. 63). Nun sehen wir, was er von Dürer gelernt hat, und gerade der Hund aus dem Eustachiusstich lehrt das gleiche: Nicht das Verständnis für eine neue Körpermechanik, nicht die Prinzipien klassischer Schönheit; sondern — gut niederländisch — die Art der Oberflächenbehandlung, den Reichtum — nicht die Harmonie und Gesetzmässigkeit) der Formen.

Indem wir zum Bild auf Rohoncz zurückkehren, erschliesst sich

<sup>1)</sup> Vgl. Geldenhauers Notiz, zit. b. Weisz S. 4.

<sup>2)</sup> Die Abweichungen sind erheblich. Gossart ergänzte nicht nur die damals noch fehlenden Teile (rechten Unterarm, linken Arm ganz), sondern er veränderte das Standmotiv völlig. Er entlastete das linke Bein stärker, indem er es etwas zurücknahm und auf die Zehen stellte. Der rechte Fuss ist nach auswärts gestellt, bei der Antike nach vorn. Die Disposition des Gewands im Ganzen ist verwandt, in den Einzelheiten aber völlig frei. Die Einziehung der linken Hüfte ist stärker, der Kopf mehr geneigt, die Löckchen ornamental gedreht, der Typus rundlicher. Es fehlt die Sandale.

uns nun erst völlig dessen komplexe Natur. In Italien war in Gossart der Prozess vor sich gegangen, der ihn zum Verständnis der neuen Grundlagen gelangen liess. Und aus antikisch cinquecentistischen Körpergesetzen, aus Eyckischer und Brügger Tradition und aus Dürererischer Oberflächenbeobachtung und Erfindungsreichtum entsteht das erste niederländische Aktgemälde des 16. Jahrhunderts. (Welche Kluft es von den Akten Jan van Eycks oder Hugo van der Goes' trennt, braucht wohl nicht aufgeführt zu werden).

Sind diese Dinge erkannt, so ordnen sich die beiden nächsten Beziehungen Gossarts zu Dürer leicht ein. Im Palermitaner Triptychon (Aussenflügel), ist es noch einmal Dürers Erfindung, die Gossart befruchtet. Nicht unwichtig, dass es wiederum beim gleichen Thema geschieht. Das Vorbild war der Holzschnitt B. 17 der kl. H. P. im Gegensinn. Aber schon zeigen die Abweichungen, dass ein neues Ideal der Inventio im Entstehen ist, das manieristische. Die zwei Körper bilden nicht wie bei Dürer eine aus der freiwilligen Zuwendung zweier Einzelwesen entstandene Gruppe. Ihre Ueberschneidungen sind derart, dass ein zufälliges Bild entsteht, dass trotz einer tatsächlich weit einfacheren Zusammenfügung das Ueberraschende der Staffelung und das nicht sehr angenehm Verschränkte der Umschlingung in erster Linie wirkt.

Im vielbesprochenen Berliner „Neptun und Amphitrite“ ist ein Stich Barbari's, Mars und Venus (B. 20), erfindungsmässig die Grundlage der Figurengruppe. Von Barbaris Stil ist nichts darin. Viel eher lebt noch die alte Dürersche Schulung in den aufs äusserste verfeinerten Hell-Dunkelnuancen der Oberfläche <sup>1)</sup>. Was Dürer selbst von der Malerei in die Graphik herübernahm, indem er diese ungeahnt bereicherte, das gibt er hier der Malerei wieder zurück. Aber es darf nicht verkannt werden, dass diese Körper ihrer Gesinnung nach schon sehr weit von den Akten auf Dürers Stich entfernt sind. Wiederum hat Gossart Dürers Formulierung in einer folgerichtigen Weise überschritten. Waren früher bei ihm die plastischen Werte im wesentlichen Erscheinungswerte der Oberfläche, so sind sie ihm jetzt Wirkungen eines zugrundeliegenden Prinzips: der Schwellkraft des menschlichen Körpers.

---

<sup>1)</sup> In der Stellung des Neptun ist auch der Adam noch wirksam.



Unter ihrem Einfluss wachsen die Proportionen übermenschlich, erhalten die Formen klotzige Rundung <sup>1)</sup>. Sicher glaubte Gossart, Dürer weit hinter sich gelassen zu haben und er durfte das von seinem Standpunkt aus auch tun.

In die zweite Hälfte des zweiten Jahrzehnts fallen auch bei Gossart, wie in Holland bei Lukas, die ersten manieristischen Werke. (Bezeichnenderweise wird die reine Hochrenaissanceform nur einmal erreicht, im Berliner „Neptun und Amphitrite“). Ein Dürermotiv lebt auch jetzt noch nach: das Kreuzen der Beine Evas aus dem Holzschnitt B. 17 und das Einwärtsdrehen ihres linken Armes aus B. 1, beides, einer Neigung zum Komplizierten entsprechend, im Sündenfall in Hampton Court <sup>2)</sup> verwertet.

Die Absicht, das Verhältnis Gossarts zu Dürer in der letzten Periode seines Wirkens zu formulieren, stösst auf besondere Schwierigkeiten, da alle äusseren Einflüsse weitgehend eingeschmolzen sind in die Formen eines sehr einheitlichen Stilcharakters. Auch die Literatur gibt selten mehr als Vermutungen und andeutende Hinweise. Soviel scheint sich jedenfalls sagen zu lassen: die Entwicklung Gossarts verläuft im wesentlichen immanent, nach den Gesetzen der Entfaltung einer künstlerischen Persönlichkeit, wengleich natürlich in Uebereinstimmung mit allgemeinen Zeittendenzen. Alle Stilquellen, die man nachgewiesen hat, unter ihnen auch Dürer, sind dies nicht mehr in dem primären Sinne wie in der Frühzeit; d. h. mit dem Nachweis ihres Vorhandenseins erfasst man nicht mehr wirkliche Grundlagen, sondern höchstens Beweisstücke für die Tendenzen, die der Stilbildung zugrundeliegen.

Wir gehen daher am besten von einer Charakterisierung des Spätstils im allgemeinen aus. Er wird gekennzeichnet durch Steigerung der Körperplastik und der dreidimensionalen Figurenbewegung; durch Zunahme der Detaillebendigkeit; durch eine neue Tendenz zur gefühlsmässigen oder aktiv-dramatischen Intensivierung der Themen, was vielleicht nicht ganz ohne Einfluss auf deren Wahl blieb <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Vermutlich spielen dabei Erinnerungen an hellenistische Originale eine gewisse Rolle.

<sup>2)</sup> Kopien in Berlin und Brüssel. Die letztere Bemerkung schon bei Weisz, a. a. O. S. 32.

<sup>3)</sup> Weisz hat dies alles richtig erkannt, wengleich es bei seiner etwas unübersichtlichen Gruppierung des Materials nur unscharf, weil zu verstreut, zum Ausdruck kommt. Vgl. bei ihm S. 50, S. 52, S. 74 u. S. 104.

Deutlich wird diese Entwicklung an Gossarts Behandlung des Bildtypus der Madonna in Halbfigur. Der Ablauf wird am besten charakterisiert durch die Reihe: Carondelet-Madonna von 1517 im Louvre, Madonna mit Traube (Berlin K. F. M.), Madonna bei E. Simon vorm. Kauffmann, Madonna ehem. bei Hollitscher (Abb. Winkler Nr. 146). In dieser Reihe ist mit der Madonna bei Simon eine Stilstufe erreicht, die an Dürer gemahnt. Schon Weisz <sup>1)</sup> erkannte die „Wesensverwandtschaft“ der Wiener Madonna von 1512, die sich unmittelbar vergleichen lässt. Weniger die Aehnlichkeit des Bildausschnittes und die etwas aus der Bildmitte herausgerückte Stellung der Maria beschwört die Erinnerung, als vielmehr die Art, wie das Kind bewegt ist.

Auf der Carondeletmadonna noch sass es aufrecht und recht unbeholfen und steif da. Wie mühselig und gequält eine „freiere“ Bewegung in dieser Zeit aussieht, zeigt deutlich genug das Kind auf dem Prager Lukasbild.

In der Madonna der Sammlung Simon ist eine ganz neue Stimmung da. Ein kräftiger Junge von recht ungestümer Lebensäußerung windet sich in den Händen der Mutter. Die Drehungen, die sein praller Körper macht, sind ganz von der selben Art wie bei dem Christusknaben Dürers in Wien. Dass die Ueberschneidung der Brust fehlt, ändert daran nichts. Wie ähnlich empfunden ist die Wendung des Kopfes gegen das Schultergelenk oder die Art, wie Bauch- und Brustpartie sich gegeneinander verschieben, wie das eine Beinchen kraftvoll angezogen ist — man glaubt die Energie zu spüren, mit der es sich abstemmen wird.

Weisz glaubte daraus auf eine gemeinsame italienische Quelle schliessen zu müssen. Es kommt jedoch noch eine Uebereinstimmung in der Behandlung der Mundpartie hinzu, die sich hieraus nicht erklären lässt.

Auf der Carondeletmadonna war der Mund wie häufig in der Frühzeit <sup>2)</sup> ein wenig geöffnet, sodass die Zähne sichtbar wurden. Die Lippen waren ziemlich lang gezogen. Nun <sup>3)</sup> wird er geschlossen und nach unten etwas zugespitzt, Ober- und Unterlippe bekommen eine schwungvollere Zeichnung und sind gleichzeitig

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 57.

<sup>2)</sup> z.B. bei der Maria auf der Kopie nach Jan van Eyck und der Eva auf „Neptun und Amphitrite“. Joos van Cleve, der das Motiv auch mehrfach anwandte, hat es wohl von Gossart übernommen.

<sup>3)</sup> Auf der Madonna der Sammlung Simon und der des K. F. M.

gewissermassen „auf klein“ geschminkt, d.h. sie gehen nicht bis zu den Winkeln, die übrigens stärker als früher eingetieft werden. Diese Art der Mundbildung der Madonna und gleichzeitig auch die des Knaben mit der etwas aufgestülpten Oberlippe entspricht völlig der Bildung dieser Formen, wie sie sich auf Dürers Wiener Bild findet <sup>1)</sup>.

Gossart *kann* das Wiener Bild gesehen haben (ob er es gesehen haben *muss*, wage ich nicht zu entscheiden), sofern es identisch ist mit einem der beiden Madonnenbilder, die Rudolf der Zweite im Jahre 1600 aus der Sammlung des Grafen Cantecroy erwarb <sup>2)</sup>. Cantecroy wohnte in Besançon, das Bild war also schon im 16. Jahrhundert in Burgund, einem Land, mit dem Gossart durch seine beiden fürstlichen Gönner und besonders durch Carondelet, den „haut Doyen de la métropole de Besançon“ (!) eng verknüpft war. Vielleicht kam Dürers Madonna aus dem Besitz eines dieser Herren in Cantecroys Sammlung.

Der Fall zeigt, ob nun die reale Verbindung bestand oder nicht, dass Gossart gewisse Dürerische Gestaltungsmotive — die allerdings andere sind als früher — im Rahmen seiner neuen Absichten verwerten konnte. Es ist sicher kein Zufall, dass Gossart ungefähr gleichzeitig nun auch beginnt, sich mit den graphischen Techniken zu beschäftigen. Seiner Madonna von 1522 (B. VII, 1) gibt er einen Baumstamm zur Seite, der an verästeltem Zweig ein Signatürtäfelchen trägt; eine Zutat, die sich wie eine Herausforderung an Dürer ausnimmt. In diesem Blatt wird die Falte wieder zum wichtigen Ausdrucksmittel. Untersucht man die Bildung im einzelnen, so findet man nur Formen, die isoliert keinen Moment an der Herkunft von Dürer zweifeln liessen. Die gleichen Dellungen, Knickungen, Verdoppelungen der Röhren, selbst die kleinen Schlaufen am eingelesenen Rand der Halsöffnungen sind bei Dürer nachzuweisen. Nur häuft Gossart in einer manieristi-

---

<sup>1)</sup> Das Motiv des Kopftuches ist in verwandter Art auf Bildern des Joos van Cleve zu finden. Dieser Künstler, der Gossart manches lionardeske Motiv (so z.B. die Stellung des Kindes auf dem Kopenhagener Bild der Madonna mit Stifter, Abb. Weisz Nr. 32. Das Vorbild ist der rechte Knabe auf dem oft wiederholten Gemälde der sich küssenden Knaben) vermittelt zu haben scheint, kommt in den 20er Jahren Gossarts Faltenstil sehr nahe. Vgl. den ersten König auf der grossen Dresdener Anbetung mit Gossarts Lukas auf dem Wiener Bild, wie in beiden Fällen die Stofffülle, ohne Rücksicht auf die Gliederung des Körpers zu nehmen, faltenreich sich ergiesst. Da im Prinzip diese Art bei Gossart schon 1522 im Stich der Madonna vorhanden ist, so dürfte er der Gebende gewesen sein.

<sup>2)</sup> Vgl. Engerth, Kat. der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1886, III, S. 88.

schen Freude am malerischen Reichtum die Motive, sodass ein ganz anderer stofflicher Eindruck entsteht <sup>1)</sup>.

Höchst bezeichnend jedenfalls und ganz eindeutig ist die Unberührtheit von, ja Gegensätzlichkeit zu der Kunst der Lukas von Leiden. Nichts von dessen malerischer Raumfülle und Formenweichheit. Die Schärfe der Einzelform ist oberster Grundsatz. Für den Lockenschmuck des Kindes greift Gossart auf Dürers Adam (B. 1) zurück und imitiert dessen Metallspiralen, allerdings auch hier ganz ohne jenes stoffliche Empfinden für die Eigenart der Substanz, das bei Dürer immer erhalten blieb.

Sein neues Interesse an den Inhalten führte Gossart auch zu einem Thema, das er in dieser Form nur bei Dürer finden konnte: Der Schmerzensmann, von einem seiner Peiniger verhöhnt (Titelblatt der Gr. P., B. 4). Es ist der Gegenstand einer Eisenradierung (P. III. S. 23, Nr. 1), die später einmal falsch, aber garnicht so ganz unberechtigt die berühmte  $\Delta_D$  — Signatur erhielt (Abb. VII, 2). Die Technik und die Durchführung der Zeichnung weisen auf Dürers Eisenradierungen hin. Der Unterarm des Knechts ist mit dem des „Verzweifelnden“ (B. 7) zu vergleichen für die Art der Schraffur im Verhältnis zum anatomischen Bestand. Für die Konzeption des schweren Aufstützens des Kopfes sprach vielleicht eine Erinnerung an B. 16 (Titelblatt der kl. H. P.) mit. Noch über wiegt aber in dem Kampf zwischen artistischem Ehrgeiz und Streben nach inhaltlicher Vertiefung die Freude an der Zurschaustellung des athletischen Körpers zu sehr, als dass der Gehalt in unmittelbarer Weise sprechen könnte <sup>2)</sup>.

Eher gelingt das in dem *Gemälde* des Schmerzensmanns von 1527 (Abb. VII, 3) <sup>3)</sup>. Das wie abwesende Aufblicken der lässig dasitzenden Christusfigur vermittelt einen bestimmten, zu der rohen Hässlichkeit seiner Verspotter kontrastierenden Gefühlsgehalt, und niederländischen Künstlern mochte das in ein-

<sup>1)</sup> In gleichem Sinne Weisz, a.a. O. S. 63. Nur erscheint es mir bedenklich, vom „Einfluss“ Dürers zu reden, wo offensichtlich den Dürerschen Formen ein ganz anderer Sinn untergelegt wird.

<sup>2)</sup> Das — seitenverkehrte — Vorbild für die Bewegung des Körpers war der Mars aus Marcantons Stich „Venus, Mars und Amor“ (B. 345). Umso bedeutungsvoller wird die Abweichung der Kopfhaltung im Dürerschen Sinne, weil dadurch offensichtlich auf die mehr im Geistigen als im Formalen liegende Berührungsebene zwischen Dürer und dem späten Gossart hingewiesen wird.

<sup>3)</sup> Es ist nur in Repliken erhalten. Auch das beste Exemplar in Budapest, das Winkler in seinem Gossart-Artikel im Thieme-Becker mit? als eigenhändiges Exemplar anführte, hat keinen Anspruch darauf.

fachen Gegensätzen aufgebaute Bild als die ideale Fassung eines Andachtsbildes erscheinen, woraus sich vielleicht die Häufigkeit der Kopien erklärt.

Gerade dieser Aufbau aber geht allerdings, wie noch nicht bemerkt wurde, auf Dürer zurück. Es ist der Stich B. 3 aus der K. P., den Gossart nachbildet. Die Raumanlage mit dem erhöhten Vordergrund, der orthogonalen Stufe links und der Säule, ferner mit der rückwärts folgenden, nicht weiter definierten Raumschicht, aus der zwei Halbfiguren auftauchen, schliesslich der Abschluss mit der linksseitigen Oeffnung ins Freie beweist dies zur Genüge (Den rechts neben der Säule bleibenden Raum füllt Gossart mit einer weiteren Figur). Da das Motiv des sitzenden Schmerzensmannes selbst mit hoher Wahrscheinlichkeit von Dürer kommt, so haben wir den Fall einer Verbindung zweier Dürermotive zu einem neuen und unbestreitbar sehr geschlossenen Ganzen.

Der Umstand, dass Gossart gerade dieses Raumbild wählte, und die Aenderungen, die er vornahm, sind bezeichnend dafür, wie wenig es ihm wirklich um Raumwerte zu tun war. Sein Interesse gilt der haptischen Durchgestaltung der *Raumgrenzen*, welcher Art diese auch sein mögen, nicht der des Raumes selbst. Im Verhältnis zu den Figuren ist die Raumgrenze in viel ausschliesslicherem Masse als bei Dürer Folie. (Selbst in der Münchener Danae, deren Rundtempelmotiv noch den „räumlichsten“ Eindruck dieser Gruppe vermittelt, zeigen sich diese Erscheinungen, am schärfsten in der Art des oberen Bildabschlusses).

Wie wenig Gossart gewohnt war, den Raum mit den Figuren zusammenzusehen, beweist der Berliner Entwurf einer Dornenkrönung (Feder), wo eine bildparallele Stufe die einzige Raumandeutung gibt; die Figuren sind in völlig dekorativer Weise über die Fläche verteilt.

In der Ersetzung der stehenden Figur bei Dürer durch eine sitzende verrät sich eine Tendenz des späten Gossart, die Figuren nahe an die Erde zu binden. Vgl. die Entwicklung seiner Sündenfalldarstellungen, die trauernde Madonna (Weisz Abb. 37) und die Danae.

Die Berliner Zeichnung einer Pietà, die H. Wierix als „Gossart“ gestochen hat (A. 270), galt bisher als die Kopie einer verschollenen Komposition Gossarts. Neuerdings wurde sie von Benesch <sup>1)</sup> ohne zureichende Begründung dem Meister einer Ma-

<sup>1)</sup> Albertinakatalog Nr. 37, S. 7.

rienzeichnung in Wien gegeben, der selbst wieder mit Franz Crabbe, dem Mechelner Maler und Graphiker <sup>1)</sup> identifiziert wurde. Es wird dabei nicht klar, ob Benesch nur die Ausführung oder auch den Entwurf Crabbe gibt.

Bei der festgestellten Entwicklung wäre Gossart ein solches Motiv in den 20er Jahren wohl zuzutrauen. Auch die damit verbundene Betonung des Aktes würde gut passen. Weisz verband diesen Akt mit der Amymone; nachdem aber durch Hevesy <sup>2)</sup> eine Nachzeichnung nach Barbari bekannt gemacht wurde, die gerade in der Beinpartie stärker mit Gossart übereinstimmt, so liegt der Schluss auf ein gemeinsames Vorbild für Dürer und Gossart nahe, wenn man nicht annehmen will, dass das durch Hevesy postulierte Barbariblatt, sei es Zeichnung oder Stich, durch Mabuse angeregt wurde.

Man könnte, obwohl es schwer zu sagen ist, was man genau darunter zu verstehen habe, von einer Dürerstimmung der Gossart'schen Pietà reden. Es ist etwas Deutsches in diesem Beieinander von Mutter und Sohn, dessen Eigenart krass in Erscheinung tritt, wenn man eine etwa gleichzeitige italienische Fassung des Themas, die von Sebastiano del Piombo in Viterbo (1525, Anderson 6150) daneben hält.

Der Faltenstil jedenfalls ist völlig Dürerisch, so sehr sogar, dass er sich auf eine ganz bestimmte Dürerepoche festlegen lässt. Es ist die des Marienlebens. Der Faltenkomplex z.B., der sich aus dem Motiv des untergeklemmten Mantels ergibt, ist völlig von der gleichen Art, wie bei der Marienfigur auf B. 86. Gerade diese übergrosse Nähe im Charakter der Faltengebung macht gegen die Autorschaft Gossarts etwas bedenklich. Auch ist fraglich, ob ihm eine solche Unbekümmertheit gegenüber organischen Forderungen, wie sie die ungestützte Lage Christi offenbart, zuzutrauen ist. Als ein vollwertiges Beweisstück für den Anschluss Gossarts an Dürer möchte ich das Werk jedenfalls nicht aufgefasst wissen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass auch für die spätere Zeit Gossarts die Kunst Dürers von Wert gewesen zu sein scheint. Allein bestimmend war sie nicht. Es zeigt sich in allen Fällen, dass es kein „Lernen“ von seiten Gossarts mehr war, sondern ein „Verwerten“; Dürer ist geeignet, aber nicht verbindlich. Zwar bezieht sich das Verwerten auf Stilelemente und nicht nur, wie sonst häufig bei flämischen Künstlern, auf Anleihen äusserlicher Art. Aber die Voraussetzungen, auf denen Gos-

<sup>1)</sup> Vgl. M. J. Friedländer, Nicolas Hogenberg und Frans Crabbe, die Maler von Mecheln, Preuss. Jahrb. XLII. S. 161.

<sup>2)</sup> A. de Hevesy, Two unknown drawings by Jacopo de Barbari, Burlington Magazine 1924/2 S. 143.

sart fusste, insbesondere seine Gebundenheit in den Eigenschaften des flämischen Kunstkreises, liessen es nicht zu einer im Kerne verwandten Gestalt kommen. An Dürer gemessen bleibt seine Wärme kühl, sein Raum flach, seine Erzählung leer. Und dies ist nicht im Sinne irgendeines Qualitätsunterschieds gesagt, der natürlich auch vorhanden, aber für uns irrelevant ist. Es sind eben ganz andere Ziele und ganz andere Bedingungen, für die und unter denen die beiden Künstler schufen.

Anschliessend an Gossart möchte ich kurz noch auf die flämischen Graphiker eingehen, soweit sie noch nicht erwähnt wurden. Die flämische Graphik nimmt entwicklungsgeschichtlich eine unbedeutende Stellung ein. Reicher ausgestattete graphische Blätter, die die Stileigenschaften des 16. Jahrh. aufweisen, gibt es anscheinend erst in den 20er Jahren, als überall schon die darstellerischen Mittel dafür bereitgestellt waren.

Die eigenartigste Persönlichkeit neben Dirck Vellert, deren Werk eine genauere Zusammenfassung verdiente <sup>1)</sup>, ist Frans Crabbe, der zwischen 1501 und 1553 nachweislich in Mecheln tätig war. Seine Kunst, die wir bis jetzt nur aus kaum vor 1520 entstandenen Stichen kennen, zeichnet sich durch einen gewissen Eklektizismus aus. Wir finden Anklänge in erster Linie an Nicolas Hogenberg, dessen künstlerische Herkunft noch nicht genauer untersucht worden ist <sup>2)</sup>, an Lucas von Leyden, Vellert und natürlich auch an Dürer. Da wir seine Entwicklung mangels datierter Arbeiten noch nicht genau übersehen, können wir über die Bedeutung der Dürerschen Graphik für die Ausbildung seines graphischen Stils nichts aussagen. Gross scheint sie nicht gewesen zu sein.

Am nächsten kommt er dem Deutschen in seiner Madonna B. 20 (Abb. VIII, 1), wo in höchst seltsamer Weise zwei winzige Partien wörtlich einem Dürerstich entnommen sind. Das beschattete Stück Rock, das links unter dem schrägen Mantelsaum erscheint und die Aermelpartie des linken Armes sind kopiert nach B. 36 von 1519. Auch in der übrigen Kleidung wurde nicht an Dürermotiven gespart. Wahrscheinlich ist das ganze Motiv der Rasenbankmadon-

<sup>1)</sup> Die erste Identifizierung mit dem „Meister mit dem Krebs“ und die wichtigsten Urkunden in dem zit. Aufsatz von Friedländer.

<sup>2)</sup> Auch er hat Beziehungen zu Dürer (neben solchen zur Donaueschule). Vgl. den Kopftypus seines Christophorus auf B. 6 (Abb. Friedl. S. 163) mit Dürers B. 52 von 1521.

na durch Dürer angeregt. Die Seelandschaft links und der „Signaturstein“ sind weitere Beweisstücke.

Solche Düreranklänge verbinden sich aber schon in dem gleichen Blatt mit Elementen, die deutlich aus anderen Quellen stammen. Der eigenartige Nimbus weist auf Hogenberg. Stärker noch ist der Einfluss Gossarts. Die Bewegung des Kindes geht sehr stark mit Gossarts Christusknaben auf der Wiener Lukasmadonna überein und auch im Kopf der Maria findet sich Gossart'sche Typik und Schmuckform. Das niederländische Kussmotiv, das die Bewegung des Oberkörpers bestimmt, ist mit dem „Dürerischen“ Unterteil nur recht oberflächlich verbunden.

Ein anderes Mal, in dem Abschied Christi B. 5, verbindet sich eine Dürerkomposition mit den Stileigentümlichkeiten Hogenbergs und mehr noch Dirck Vellerts. Kaum erkennt man noch die Vorlage, Dürers B. 92 aus dem Marienleben, so sehr ist alles in turbulente Bewegung geraten, die Figuren nicht minder als die Gewänder. (Für den Stilcharakter dieses Blattes ist es vielleicht nicht bedeutungslos, dass die Bildfüllung wieder an den frühen Dürer, z.B. der gr. P. erinnert, wobei die entfernte Verwandtschaft der Architekturkulisse mit derjenigen der Kreuztragung B. 10 beachtet werden mag). Es ist Antwerpener Geist in diesem Formenüberschwang, mit einem Einschlag Gossart'scher Plastizität. Dürer half gewissermassen der Erfindung nur in den Sattel, ihr Galopp ist eigene Reitkunst.

Jan van Rillaer <sup>1)</sup> war kein eigentlicher Graphiker grösseren Stils. Seine wenigen Arbeiten zeigen, dass er am meisten von Lucas von Leyden gelernt hat, dem er mit seinem Pyramus und Thisbe-Stich überraschend nahe kommt <sup>2)</sup>. Seine Stiche, die stilistisch älter zu sein scheinen als seine Löwener Gemälde, sind in der Technik trocken und einfallslos. Sie setzen in dieser Hinsicht auch schon Vellert voraus, wodurch ihre zeitliche Stellung fixiert sein dürfte. In der von Kuhn nachgewiesenen Kopie nach B. 40 (Maria an der Mauer, Abb. Kuhn Nr. 3; P. III, 3) ist möglichst alles vermieden, was den graphischen Eindruck bereichern könnte, die stoffliche Unterscheidung etwa zwischen Kleid und

<sup>1)</sup> Vgl. A. Kuhn, Jan van Rillaer, der Stadtmaler von Löwen, Z. f. b. K. XXVI 1915, S. 81.

<sup>2)</sup> Kuhn glückte der Nachweis der Verbindung mit Lucas bei dem Berliner „Urteil Salomos“.



Umhängetuch, die Behandlung des Vordergrunds u. dergl. Während das Bild also nach der Seite des Detailrealismus verarmt, verliert es andererseits auch die Grosszügigkeit der Gesamtlage, es wird überall gedrängter (Verhältnis von Kopf zu Architektur; Disposition des Gewandes) und zugleich räumlich dünner (wie flach ist die Marienfigur selbst). Die Stadtansicht wird nicht in perspektivischer Verkürzung an den Vordergrund angeschlossen, sondern gehört in ihrer Gesamtheit zum Hintergrund.

Auch für die Kreuzigung (P. III. 4) <sup>1)</sup> gibt es ein Vorbild bei Dürer, das Kuhn erwähnte, ohne die offenkundige Abhängigkeit zu betonen: B. 24 (1508). Sowohl für Christus wie für Johannes sind die Zusammenhänge z. T. kopiehaft eng, sodass wir sie nicht besonders anführen müssen, zumal die Motive des schräggestellten Kreuzes und des verdunkelten Himmels noch hinzukommen. Die Uebernahme dieses letzteren Motivs ist hier aber nicht, wie in Holland, aus Stiltendenzen der graphischen Gestaltung zu erklären. Der dunkle Himmel wird hier übernommen insofern er teilhat an der Inventio, nicht anders als eine einzelne Figur oder ein anderes Detail. Die Aenderungen betreffen die gleichen Dinge wie bei P. III. 3. In der klagenden Maria werden die altertümlichen Züge, die Rillaer anhaften, und die er nie ganz verlor, besonders deutlich.

Durch die Unzahl seiner und seiner Werkstatt Arbeiten mehr als durch ihre Qualität bekannt ist der Meister S., der früher nach Brüssel gesetzt wurde und neuerdings in einer ansprechenden Hypothese <sup>2)</sup> mit dem Antwerpener Goldschmied Alexander („Sanders“) indentifiziert wurde. Dieser Meister Alexander wird von Dürer häufig genannt. Der Deutsche schenkte ihm sogar Graphik <sup>3)</sup>, und es will gut dazu passen, dass wir in den winzigen Blättchen des Anonymus häufig Kopien Dürerscher Kupferstiche und Holzschnitte entdecken <sup>4)</sup>.

Ein bei Waldmann noch nicht genanntes Blatt fügen wir bei,

<sup>1)</sup> Der einzige vorhandene Druck in Frankfurt ist gebügelt und ausgebessert und in sehr unerfreulichem Zustand.

<sup>2)</sup> Gustav Glück, Eine Vermutung über den Meister S. Festschrift der Nationalbibliothek, Wien 1926, S. 401.

<sup>3)</sup> Lange-Fuhse, S. 115/10.

<sup>4)</sup> Vgl. E. Waldmann, Kopien von Meister S. Mitteilungen der graphischen Künste 1910 S. 1. und Exkurs IV.

das in harmloser Treuherzigkeit aus der stillenden Maria von 1503 (B. 34) eine Mutter der Schmerzen macht (Abb. VIII, 2). Der Stich gehört noch zu den besseren Erzeugnissen einer ganz handwerklichen Uebung, deren unermüdliche Kopiertätigkeit auch Lucas v. Leyden und Dirck Vellert „zugute kam“<sup>1)</sup>.

Ein Wort noch über den flämischen Holzschnitt. Entgegen der kontinuierlich verlaufenden Entwicklung dieses Kunstzweiges in Holland, tritt er in Flandern mit Ausnahme der Buchillustration — die aber wiederum stark von Holland abhängt — nur vereinzelt auf.

Zu nennen wären die zwei Holzschnitte des Gossart (B. VII, 1, 2.)<sup>2)</sup>. Für sie ist eine sehr klare und reine Zeichenweise charakteristisch. Dass die grossen technischen Neuerungen Dürers vorausgegangen sein mussten, bevor diese Arbeiten möglich waren, ist klar. Aber zu dem persönlichen Stil Dürers führen kaum irgend welche Wege. Höchstens könnte man in der Landschaft des „Kain und Abel“ gewisse Beziehungen anmerken.

Trotz dieser Blätter kommt eine so grossartige Holzschnittserie wie die Bilder aus dem Leben der Türken von Pieter Coecke (gezeichnet nach seiner Reise 1533, herausgegeben 1553)<sup>3)</sup> einigermaßen überraschend. Dieser als Maler schwer fassbare Künstler<sup>4)</sup> zeigt darin ein so überlegenes Wissen um die Wirkungsmöglichkeiten des Holzschnitts, wie es höchstens aus einer umfassenden Kenntnis der gesamten europäischen Produktion erklärbar wird.

Natürlich darf nicht vergessen werden, dass an der Erscheinung der Blätter auch der Formschneider einen gewissen Anteil hat, und dass wir in dem Schneider dieser Holzschnitte einen Mann von grosser Uebung und ungewöhnlichem Geschick ver-

<sup>1)</sup> Sein holländisches Gegenstück ist der wohl etwas jüngere Allaert Claesz, über ihn vgl. M. J. Friedländer in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Bei einem genauen Studium der Graphik dieser überwiegend reproduzierenden Stecher dürfte es, in einer Anwendung archäologischer Methoden, nicht unmöglich sein, auf verlorene Stiche des Lucas, des Dirck Vellert oder anderer Künstler zu schliessen, da sich der Stil gerade bei A. Claesz ziemlich rein auch in der Kopie zu bewahren pflegt.

<sup>2)</sup> Vielleicht ist die auf Coeckes Abendmahl als Gegenstück zum Kain abgebildete Grisaille des David und Goliath ebenfalls nach Gossart kopiert.

<sup>3)</sup> Neuausgabe: W. Stirling-Maxwell, The turcs in 1533. Vgl. auch E. Plietzsch in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

<sup>4)</sup> Vergl. M. J. Friedländer, Pieter Coecke v. Alost, Preuss. Jahrb. XXXVIII, 1917 S. 73. Ferner P. Wescher, P. Coecke als Maler, Belvedere 12, 1928 S. 27 ff. Wie ich glaube, kann auch die Kreuzabnahme bei Traumann in Madrid, die Baldass (Eine Komposition B. v. Orleys, Preuss. Jahrb. 1915 S. 227) als Gossart publizierte, mit ziemlicher Sicherheit Coecke gegeben werden. Die Beweisführung im einzelnen muss ich mir jedoch hier ersparen.

muten müssen (vielleicht fand der Schnitt wie die Herausgabe erst nach Coeckes 1550 erfolgtem Tode statt). Jedoch ist Coecke, einer der vielseitigsten Figuren der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts, dessen technisches Verständnis z.B. für die Bildwirkerei gerade der Anlass zu seiner Entsendung in die Türkei war, eine solche Beherrschung auch der Holzschnittzeichnung durchaus zuzutrauen. Jedenfalls gehören Coeckes der Reichtum der Zeichnung und die grosszügige und doch auch zarte Behandlung der Tonverhältnisse an.

Die Zeichnung, die bestimmt wird von dem romanistischen Figurenstil Coeckes, lässt sich mit der Dürers nicht mehr vergleichen. Die Bewegungen der Figuren, der Charakter der Faltenbildung, die Typik, das alles ist anders. Um so schärfer tritt auch hier in Erscheinung, dass die Entwicklung, die Dürers Holzschnittstil in der Art der Lichtbehandlung durchgemacht hatte, auf ihrer letzten Stufe das nicht nur in Deutschland sondern auch in anderen Ländern schlechthin massgebende Vorbild gewesen ist. Das Zusammenfassen der Schattenmassen gegenüber den Lichtpartien und die Rolle der zweiten Kreuzlage als der wesentlich modellierenden gegenüber der ersten als der mehr deckenden (ist diese allein, so modelliert sie natürlich auch) —: das ist dem gesamten abendländischen Holzschnitt durch Dürer gewonnen worden. Insofern sie diese Mittel teilt und — als eines der letzten Beispiele — ihren ganzen Reichtum an Möglichkeiten ausschöpft, ist die Türkenserie trotz ihrer sonstigen stilistischen Andersgerichtetheit ein Glied in der Reihe, die mit der Apokalypse begonnen hatte.

*Ein* Blatt aus der Türkenserie (Abb. VIII, 4) teilt mit Dürer noch mehr als diese allgemeine Verwandtschaft, die ja nichts für eine direkte Beziehung beweisen würde<sup>1)</sup>. Es steht in direkter Beziehung zur Radierung der „Kanone“ (B 99. 1518).

Komposition und graphische Durchführung der Landschaft sind weitgehend übernommen. Neben der allgemeinen Konzeption des erhöhten Vordergrunds, der dahinter breit hingelagerten Ebene und eines abschliessenden Hügelzuges ist es im Besonderen die Art, wie die zur Abdeckung des Himmels notwendigen wagrechten Schraffuren nach links hin verlaufen, oder wie die

<sup>1)</sup> Die Rolle, die Anton Woensam v. Worms als Vermittler gespielt hat, müsste noch untersucht werden. Seine Bedeutung für den Holzschnitt wird gewöhnlich unterschätzt, oft gänzlich beachtet. Zur Türkenserie vgl. etwa Albertina, 2, 3, 5.

Abschlusslinie der Berge in zarter Wellenlinie, Baumbestand in kleinen Bogenformen gegeben ist. Auch die Behandlung des Vordergrunds als eines geröllbedeckten, spärlich bewachsenen Bodens gehört der Idee nach der gleichen Quelle an, wenngleich bei Coecke durch die besondere Art der Strichführung ein etwas moosartig weicher Eindruck entsteht. Weitere Aehnlichkeiten kompositioneller Natur ergeben sich durch das Empортаuchen von Halbfiguren hinter den vorderen Bodenwellen.

Diese Verwandtschaft mit einem so einzigartigen Blatt, wie die „Kanone“ es ist, gibt zu denken. Die „Kanone“ war ein höchst kühner Versuch, Landschaft und Menschen frei von bestimmten literarischen Bezogenheiten in ihrem „natürlichen“ Dasein zu zeigen, das allerdings über das rein Genrehafte, wie es Lucas von Leyden in der „Melkerin“ gegeben hatte, durch eine bewusste Hervorhebung des Ungewöhnlichen erhoben wird. Das Ungewöhnliche aber besteht einerseits in der Fremdartigkeit der Gestalten, andererseits in dem Thema der „Kanone“ als dem Symbol eines militärischen und als solcher einen Sonderfall darstellenden Daseinszustands.

Mit dieser Charakterisierung ist die innere Verwandtschaft aufgedeckt, die Coeckes Türkenserie mit Dürers Eisenradierung verbindet. Dass ein Ausschnitt aus Coeckes Reihe noch engere Beziehungen aufweist, wird somit der Anlass, uns zum Bewusstsein zu bringen, dass Dürers „Kanone“ geradezu der Prototyp solcher Darstellungen eines fremdartigen und ausserdem vorwiegend kriegerisch bestimmten Daseins ist. Dass Coecke Bewegung einsetzt, wo Dürer Beharrung gab, entspricht ihrem Unterschied der Stilstufen. Die Idee als solche aber, das Fremdartige in seinem natürlichen Daseinszusammenhang zu zeigen, ist die gleiche und Dürers Eigentum.

Ich will nicht so weit gehen, zu sagen, dass Dürers Radierung Coecke überhaupt die erste Anregung zu seinen Holzschnitten gab. Aber in dem Entstehungsprozess der bedeutendsten Leistung des flämischen Holzschnitts der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts kommt doch, wie wir sahen, Dürers Blatt eine hervorragende Stelle zu, und es ist ein Beweis dafür, wie lebendig und stets gegenwärtig die Dürersche Graphik war, dass man sich sofort der Formulierung bei Dürer erinnerte, wenn eine ähnliche Aufgabe zur Lösung stand.

Der Ueberblick über die Wirkung Dürers in Flandern zeigt den grossen Umfang dieser Wirkung, und es kann ruhig gesagt werden, dass ohne die Anregungen, die man den Blättern des Deutschen entnahm, das Bild ein weitaus ärmeres geworden wäre. Eine andere Frage aber ist die nach der entwicklungsgeschichtlichen Rolle Dürers für die südniederländische Kunst. Die Untersuchungen haben gezeigt, dass diese Bedeutung nicht überschätzt werden darf. Zum mindesten sind die Fälle selten, in denen etwas von der spezifischen Art des Deutschen wirksam wurde. Selbst wo man sich ganz seiner erzählenden Phantasie verschrieb, blieb ein starkes Korrektiv eigener Tendenzen wirksam.

Der Weg führte zum romanisierenden Manierismus und hätte dies auch ohne Dürer getan. Frappiert von dem Reichtum seiner Erfindungen, gepackt durch die Kraft oder Realistik seiner Zeichnung, leistete man eine Zeitlang Dürer Gefolgschaft. Tiefgehende Wandlungen im Anschluss an ihn, wie wir sie in Holland fanden, sind kaum wahrzunehmen.

Wir müssen uns in diesem Zusammenhang (mit allen Vorbehalten, die die Behandlung solcher Fragen erfordert), klar machen, dass Dürer in *einer* Hinsicht entwicklungsgeschichtlich auf einer anderen, älteren Stufe steht, als die meisten der von ihm abhängigen Niederländer. Damit kommen wir auf eine letzte Tatsache, die zur Erklärung mancher dieser Erscheinungen beitragen mag.

Wir meinen die Unterschiede der weltanschaulichen Voraussetzungen. Dürer war nicht zum mindesten deshalb zu seinen so hinreissenden Formulierungen religiöser Inhalte befähigt, weil für ihn die Sicherheit des Glaubens keinen Augenblick in Frage stand. Die Andacht, mit der Dürer die Erscheinungswelt umwirbt, ist erfüllt von einem verwandten Geiste, wie er sich im Paradoxon 29 des schwäbischen Täufers Sebastian Franck ausspricht:

„Die Natur ist nichts anderes denn die von Gott eingepflanzte „kraft eines jeden Dings, Beides, zu wirken und zu leiden. Gott „ist allerwegen in der Natur, er erhält die Struktur der Welt mit „seiner Gegenwärtigkeit und Innensein. Gleich wie die Luft alles „erfüllet und doch an keinem Orte beschlossen ist, wie der Sonne „schein allenthalben ist, den ganzen Erdboden überleuchtet und „doch auf Erden nicht ist, und doch ist, so gar, dass er alle Dinge „auf Erden grünen macht, also ist Gott in allem und wie- „derum alles in ihm beschlossen.’

Anders in den Niederlanden. Es geht aus der Aussage der künstlerischen Dokumente mit grösster Klarheit hervor, dass zu Beginn des 16. Jahrh. der Prozess einer Loslösung von dem Primat der religiösen Idee in ein entscheidendes Stadium getreten ist. Wenn Dvořak <sup>1)</sup> noch für die van Eycks die metaphysische Gebundenheit des Mittelalters aufrecht erhält, so kann bei den Künstlern des frühen 16. Jahrh. davon keine Rede mehr sein. Ihre Kunst ist zweifellos endgültig säkularisiert. Sie ist nicht *mehr*, wie *noch* die Kunst Dürers, auf eine höhere Wahrheit bezogen.

Hier lag die Kluft, die nicht zu überbrücken war. In Holland konnte Dürer grösseren Einfluss gewinnen, weil bei ihm manches zu finden war, was den nationalen Eigentümlichkeiten entgegenkam. Dennoch erreichte auch hier keiner die geistige Intensität des Vorbilds. In Flandern, wo der Sondercharakter an sich schon ferner stand, blieb der Abstand noch fühlbarer. Angesichts der ungeheuer ausgedehnten Wirkung Dürers fällt es schwer, auszusprechen: Wie nah auch mancher Niederländer Dürer kam, wie gerne man sich auch seiner Holzschnitte und Kupferstiche bediente, — die Anschauung von der Grösse dieses Künstlers war einseitig. Aus der eigenen historischen Situation heraus konnten die Niederländer an der grossartigen Synthese mittelalterlicher Glaubenskraft und moderner Darstellungskunst nur die letztere wahrnehmen. Aber auch sie genügte noch zu einer Wirkung, die als Eindruck einer einzigen Künstlerpersönlichkeit immer erstaunlich bleiben wird.

---

<sup>1)</sup> M. Dvořak, Ueber die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus, (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1924 S. 205).

## EXKURS I zu pg. 53

L. Burchard zählt <sup>1)</sup> vier Bücher mit Holzschnittillustrationen des Jan Swart auf:

- 1) Bijbel von W. Vorstermann, Antwerpen 1528.
- 2) Enchiridon des Des. Erasmus, bei M. de Keizer, Antwerpen 1529 (Abb. Nat. IV. 17).
- 3) Postille op die Epistelen ende Euangelien, Basel 1528 bei Adam Anonymus.
- 4) Pomponius Mela, Paris 1530 bei Christian Wechel.  
Durch Beets <sup>2)</sup> wurde
- 5) Het leven van Sinte Kunera, 1530, (Ned. Bibl. Nr. 1365) <sup>3)</sup>  
in die Literatur eingeführt.

Die Tätigkeit Swarts für den Buchholzschnitt, deren Umfang schon aus dieser Aufzählung erhellt, kann noch um einige Fälle erweitert werden. In der wenig durchforschten Bücherillustration des 3. und 4. Jahrzehnts sind noch mehrfach Holzschnitte zu finden, die auf ihn zurückgehen. Trotz vergleichsweise sorgloser Zeichnung und oft flüchtigen Schnittes heben sie sich doch deutlich aus den übrigen Holzschnitten heraus.

Sicher von Swart ist das Titelblatt der „Negen Quaesten“ (1528 bei Jan v. Doesborch, Antwerpen) <sup>4)</sup>. Der figürliche Teil ist auf zwei Stöcken gedruckt; der untere zeigt einen Mann bei einem Mädchen im Bett, während eine Frau von links herantritt. Dieser Stock wurde noch einmal im Text abgedruckt und illustriert dort die Geschichte von Mahomet, der von seiner Frau ertappt wird, während er bei einer Magd schläft.

Der Stil geht so vollkommen mit den Illustrationen der im gleichen Jahr erschienenen Vorstermannbibel überein (vgl. Beets 7 und 66, besonders auch in Bezug auf die Typen), dass eine genauere Vergleichung sich erübrigt.

Besonders reizvoll ist die Keckheit, mit der auf dem anderen Stock die zwei Teufel gezeichnet sind, flott in der Linienführung und fast wie aus einer Künstlerlaune entstanden. Jedoch haben

---

<sup>1)</sup> L. Burchard, Zu Jan Swart, Mitt. der graph. Künste 1914 S. 1.

<sup>2)</sup> Im Text zu seiner Ausgabe der Vorstermannbibel S. 10.

<sup>3)</sup> Facsimile-Ausgabe bei M. Nijhoff, Haag 1902.

<sup>4)</sup> Einziges Exemplar in der Universitätsbibliothek in Gent.

auch sie ihre Vorläufer. Einerseits bringen sie eine willkommene Bestätigung der Zuschreibung des Johannes-Holzschnittes an Swart, denn sie sind offenbar Brüder des Teufelchens, das dort dem Heiligen die Tinte verdirbt. Ihr entwicklungsmässiger Abstand, die schwungvollere Art ihrer Bewegung, das ausgebildetere Linienspiel sprechen für spätere Entstehung und bestätigen also unsere Datierung jenes Holzschnittes. Andererseits wird der Abstand der künstlerischen Handschrift von der Jan de Cocks in seinem Antonius-Holzschnitt gerade bei Vergleichung der im Motiv zum Teil ausserordentlich ähnlichen Figuren sofort fühlbar. Auch die Typenbildung ist eine völlig andere. Die Priorität ist durch die feste Datierung von 1522 dem Holzschnitt Jan de Cocks gesichert. Vielleicht hat Swart im Kreise Jan de Cocks gelernt.

In den „Negen Quaesten“ sind noch andere Holzschnitte, die zum Teil schon in älteren Büchern enthalten, zum Teil neu sind; jedoch ist die Schnittausführung der letzteren arg ungleichmässig und es ist schwer zu entscheiden, ob auch für sie ein Entwurf Swarts anzunehmen ist.

Um 1530 erschien bei Jan Berntsz in Utrecht: „Int paradijs van Venus“ (Ned. Bibl. Nr. 1678). Es enthält auf S. V r° einen ebenfalls unzweifelhaften Holzschnitt Swarts, mit der Darstellung einer sitzenden Frau, der ein Mann in langem Talar etwas doziert (Abb. VIII. 3). Aus dem Text geht hervor, dass es sich um eine Frage über die Untreue des Weibes bei Fernsein des Mannes handelt. Im Gewand der Frau kommen die leicht erkennbaren Eigentümlichkeiten der Swartschen Handschrift in seiner späteren Zeit, die zittrige, spielerische Linienführung, überzeugend zur Geltung.

Das Buch ist in London mit zwei anderen niederländischen Postinkunabeln zusammengebunden, mit: „Der Vrouwen natuere ende complexien“, Utrecht bei Jan Berntsz (1530), und mit einem Medizinbuch, dessen Titelblatt fehlt, gedruckt 1537 bei Vorstermann Antwerpen. (Ned. Bibl. Nr. 2183 und Nr. 1507). In allen drei Büchern sind Holzschnitte im Stil Swarts enthalten, darunter einige, die schon in den „Negen Quaesten“ waren. Besonders häufig kehrt eine Reihe von Brustbildern lehrender Männer wieder, die sich auch sonst mehrfach, besonders in Utrechter Drucken der 30er Jahre nachweisen lassen. Durch die häufige Verwendung wurden sie so oft umgezeichnet und nachgeschnitten, dass nur noch selten die Qualität der Urzeichnung erkennbar ist. Diese aber geht zweifellos auf Swart zurück.

Im „Medicijnboek“ sind einige Landschaftsdetails, die gleichfalls die Handschrift Swarts zeigen.

Die Verbindung zwischen Antwerpen und Utrecht wird dadurch neuerdings belegt. Es ist bekannt, dass Doesborch 1532



nach Utrecht zog<sup>1)</sup>), und es wurde auf Grund der Tatsache, dass er sowohl wie Berntsz im „gulden leeuw“ drucken, vermutet, dass sie ihre Verlage vereinigten. Auf Grund unserer Beobachtungen, dass nämlich Berntsz schon vor 1532 Holzstöcke, die bei Doesborch erschienen, verwendet, wird die Beziehung der beiden auch schon für eine frühere Zeit gesichert. Vielleicht hat Jan Swart, der in Gouda ansässig war, selbst die Vermittlerrolle gespielt.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Nijhoff, W., L'art typographique, Vorbemerkungen über Jan van Doesborch, S. 6.

EXKURS II  
zu pg. 21 u. 89.

Auf Grund seiner Aufzeichnungen im Tagebuch der niederländischen Reise verkaufte oder verschenkte Dürer:

- 8 Apokalypse
- 13 Marienleben
- 10 Grosse Passion
- 78 „Grosse Bücher“
- 30 Kleine Holzschnittpassion
- 25 Kleine Kupferpassion
- 8 „Bücher“ ohne nähere Bezeichnung
- 7 mal den „ganzen Druck“
- 1 mal desgl. (Kupfer und Holz)
- 1 mal desgl. (nur Kupfer)

„Kunst“ für  
118 fl.  
253 Stüber  
12 Dukaten  
31 Ort  
2 Philippsgulden  
3 Pfund

- 13 Hieronymus im Gehäus
- 2 „ sitzend
- 7 Melancholie
- 2 Reuter
- 5 Nemesis
- 1 Meerwunder
- 6 Eustachius
- 6 Antonius
- 5 Adam und Eva
- 2 Weihnachten
- 3 Veronika
- 2 Herkules
- 2 Kreuz
- 2 Neuer Bauer
- 17 Neue Marienbild
- 2 Kleine Marienbild

262 Viertelbögen

81 Halbbögen

52 Grosse Bögen

39 „kleine“ oder „neue“ oder „geätzte“ oder „ganze“ Stück.

---

EXKURS III  
zu pg. 87.

Zusammenstellung der Kopien nach Dürers Gemälde des hlg.  
Hieronymus in Lissabon

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 1) Genua, Palazzo Bianco  | } | zitiert nach<br>Valentiner,<br>Les arts<br>anciens<br>de Flandre I.      |
| 2) Uffizien   |   |  |
| 3) Karlsruhe Nr. 141  |   |  |
| 4) München Nr. 137  |   |  |
| 5) Chateau sur l'Isola bella au Lac Ma-<br>jeur   |   |  |
| 6) Althorp, Earl of Spencer   | } | zitiert nach<br>Firmenich-Richartz<br>Z. f. christl. Kunst<br>1906 S. 1. |
| 7) Petersburg, Eremitage Nr. 452  |   |  |
| 8) Smlg. Hoech, München Nr. 122   |   |  |
| 9) Schloss Harff, Graf von Mirbach  |   |  |
| 10) Smlg. Schnütgen, Köln   |   |  |
| 11) Smlg. Léon Goldschmidt, Paris   | } | zitiert nach<br>Baldass,<br>Joos van Cleve,<br>S. 32.                    |
| 12) Smlg. des Duc de Fife   |   |  |
| 13) Hannover, Provinzialmuseum, Nr.<br>301  |   |  |
| 14) Countess of Seafield  |   |  |
| 15) Versteigerung Ulrike v. Levetzow,<br>Lepke 1900   |   |  |
| 16) „ Bononi — Cereda, Mai-<br>land 1896  | } | zit. nach Goldschmidt<br>Das Museum. II.                                 |
| 17) Rom, Accademia di S. Luca   |   |  |
| 18) ehem. Smlg. Kaufmann, Berlin.   |   |  |
| 19) Gotisches Haus, Wörlitz.  |   |  |
| 20) Mus. Boymans, Rotterdam.  |   |  |
| 21) Brüssel, Museum (Depot).  |   |  |
| 22) Wo? Exposicion de arte historico, Granada.<br>(Abb. Museum, revista mensual de arte espanol, II. 1912). |   |  |
| 23) Thorn, Johanneskirche (Epitaph) 15??  |   |  |
| 24) Prag, Rudolphinum 1572!   |   |  |

M. J. Friedländer legte 1912 der kunsthistorischen Gesellschaft  
eine Abbildung des Lissaboner Bildes vor und erwähnte, dass an

40 niederländische Kopien bekannt seien. Die obige Liste ist also unvollständig, was bei der Verstreutheit dieser meist ganz mittelmässigen Werke nicht verwunderlich ist. Da dem Verfasser nur die wenigsten der angeführten Bilder im Original oder in Abbildungen bekannt geworden sind, kann er für die Richtigkeit der Liste nicht eintreten. Insbesondere ist möglich, dass *ein* Bild unter zwei verschiedenen Nummern registriert wurde.

---

EXKURS IV  
Zusammenstellung der Kopien Dürers von Meister S. und  
Allaert Claesz.

- I) Kopien vom Meister S.
  - 1) Der Koch und seine Frau, nach B. 84.
  - 2) Sieben-Schmerzen-Maria, nach B. 34, (1503) (S. Abb.)
  - 3) Christus vor Kaiphas, nach B. 6. (1512.)
  - 4) Sebastian, nach B. 55, im Gegensinn, sign. S
  - 5) Kreuzigung, nach B. 59, (Holzschnitt) im Gegensinn.
  - 6) Anbetung der Hirten, nach B. 20 kl. H. P.
  - 7) Knecht aus Katharinenholzschnitt B. 120 (Pass. III. 76/251).
- Ia) Freiere Verwertung durch Meister S.
  - 1) Nach dem Koch und seiner Frau, B. 84.
  - 2) Nach dem hlg. Georg zu Fuss, B. 53.
- II) Kopien von Allaert Claesz
  - 1) Hlg. Georg zu Fuss, nach B. 53. im Gegensinn.
  - 2) Satyrfamilie, nach B. 69 (1505) im Rundformat.
  - 3) Teile aus dem „Verzweifelnden“ B. 70, Gegensinn, 1554.
  - 4) Maria auf Halbmond, nach B. 30.
  - 5) Verkündigung, nach B. 19. kl. H. P.
  - 6) Kreuzigung (welche?) zit. nach Aumüller, 34.
- IIa) Freiere Verwertung durch Allaert Claesz.
  - 1) Madonna am Baumstamm, nach B. 35, (1513).(A.45; P.78).
  - 2) Ein Bauer aus B. 86, (A. 135; B. 38).
  - 3) Madonna sitzend, mit Sternenkrone. Unikum auf der Auktion Boerner, Nov. 1928, Nr. 210. Christkind und Arm der Maria nach B. 31 (1508), die untere Partie nach B. 42 (Madonna mit der Meerkatze).

Trotz einiger Erweiterungen über die bisher bekannten Fälle, ist sicher auch diese Aufstellung noch unvollständig. Sie hat nur den Zweck, einen kleinen Beitrag für die Verbreitung Dürerscher Graphik zu bringen, da darin mehrfach Blätter vorkommen, die uns sonst in den Niederlanden noch nicht begegnet sind. Von irgend welcher kunsthistorischen Bedeutung sind diese meist winzigen und oft für kunstgewerbliche Verwendung gedachten Arbeiten nicht.

---

## LITERATUR-VERZEICHNIS

- 1) AA, VAN DER, Biografisch Woordenboek der Nederlande, Haarlem, 1852–1878.
- 2) ARSÈNE, ALEXANDRE, La Collection de M. Jean Dollfus, Les Arts, 1904, Januar, S. 6.
- 3) ASCHENHEIM, CHARLOTTE, Der Rochusaltar der Jakobskirche zu Antwerpen, Die christl. Kunst 1909/10 S. 169.
- 4) ——— Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance, Strassburg 1920.
- 5) BALDASS, LUDWIG VON, Eine Komposition Barent van Orleys, Preuss. Jahrb. 1915, XXXVI. S. 223.
- 6) ——— Notizen über holl. Zeichner des XVI. Jahrh. Mitt. der graph. Künste, Wien 1915 S. 25; 1916 S. 4; 1918 S. 11.
- 7) ——— Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel, Jahrb. des allerh. Kaiserhauses XXXIV 1918 S. 111.
- 8) ——— Die Anfänge des niederländischen Sittenbildes, Ausgewählte Kunstwerke der Smlg. Lanckoronski, Wien 1918 S. 19.
- 9) ——— Mabuses Heilige Nacht, eine freie Kopie nach Hugo van der Goes. Wiener Jahrbuch, 1919 S. 34.
- 10) ——— Jakob van Utrecht, Z. f. b. K. N. F. 1920 S. 241 (besprochen ebda. S. 284, Friedländer).
- 11) ——— Die Wiener Gobelinsammlung, Wien 1920.
- 12) ——— Dirk Vellert als Tafelmaler, Belvedere 1922 S. 162.
- 13) ——— Die Gemälde des Lucas van Leiden, Wien 1923.
- 14) ——— Joos van Cleve, Wien 1925.
- 15) ——— Bernhart van Orleys Ruhe auf der Flucht nach Egypten, Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1926 S. 129.
- 16) ——— Tapissierieentwürfe des niederl. Romanismus, Jahrb. der kunsthist. Sammlgn. Wien 1928 S. 247.
- 17) ——— Joachim Patinirs Christophorus-Zeichnung, Mitt. der graph. Künste 1928 S. 23.
- 18) ——— Neue Bildnisse und Zeichnungen des Joos van Cleve, Z. f. b. K. 1928/29 S. 145.
- 19) BARTSCH, A., Le Peintre-Graveur, Wien 1801–21.
- 20) BASSERMANN-JORDAN, E., Unveröffentlichte Gemälde alter Meister . . . . 1907–10.
- 21) BECKETT, Francis, Altermaler i Danmark, Kopenhagen 1895.

- 22) BEETS, N., Dirck Jakobsz Vellert, L'art flamand et hollandais 1906 S. 133; 1907 S. 105; 1908 S. 89; 1912 S. 129 La Revue d'art 1925 S. 116.
- 23) ——— Pieter Cornelisz Kunst, Glasschrijver en schilder? Bull. ned. oudh. Bond, 1909 S. 10.
- 24) ——— Ontleeningen, Bull. ned. oudh. Bond 1911, S. 8.
- 25) ——— Lucas de Leyde, Bruxelles et Paris 1913.
- 26) ——— Zestiende eeuwse kunstenaars, Oud Holland 1914 S. 1.
- 27) ——— L'exposition de peintures et de sculptures néerlandaises antérieures a 1575, L'art fl. et holl. 1914 S. 189.
- 28) ——— De houtsneden in Vorstermanns Bijbel van 1528, Amsterdam, 1915. (besprochen: Mitt. der graph. Künste 1919 S. 47, Baldass).
- 29) ——— Le peintre-verrier Anversois Dirk Vellert et une verrière de l'église St. Gervais à Paris, La Revue de l'Art ancien et moderne, XXI. (1907) S. 393.
- 30) BEISSEL, STEPHAN, Das Leben Jesu Christi von Jan Joest in Kalkar, München-Gladbach 1900.
- 31) BENEDICT, KURT, Jan Swart van Groningen, Z. f. b. K. 1924/25 S. 174 und S. 240.
- 32) BENESCH, OTTO, Die niederländischen Handzeichnungen der Albertina, XV. und XVI. Jh. 1928. (besprochen: Pantheon, März 1929, Wescher).
- 33) BENOIT, CAMILLE, Le triptyque d'Oultremont et Jean Mostaert, Gazette des beaux arts 1899 S. 265 und 369).
- 34) BINDER, MORITZ, J., Studien zur Entwicklungsgeschichte des Malers J. Scorel, Diss. Tübingen, 1908.
- 35) BIOGRAPHIE NATIONALE de Belgique, Bruxelles 1872.
- 36) BOCK, ELFRIED, Die Bildnisse des Lucas v. Leiden, Monatshefte f. Kunstwiss. 1910 S. 405.
- 37) BODENHAUSEN, Frhr. E. v., Gerhard David und seine Schule, München 1906.
- 38) BRANDEN, J. v. D., Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, 1883.
- 39) BRENNER, H., Zu Dürers Stich „Adam und Eva“ von 1504, Repertorium f. K. XXIII S. 453.
- 40) BRISING, HARALD, Quentin Massys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande, 1908, Leipzig.
- 41) BROCKWELL, M. W., The Adoration of the magi by Jan Mabuse, London, 1911.
- 42) BURCHARD, L., Zu Jan Swart, Mitt. d. graph. Künste 1914. S. 1.
- 43) BURGER, WILLY, Die Malerei in den Niederlanden von 1400–1550, München 1925.
- 44) CARSTANJEN, F., Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance, Vierteljahrschrift f. wiss. Philosophie XX. Sonderdruck Altenburg 1906.
- 45) CHMELARZ, ED., Ein Verwandter des Breviarium Grimani in der Kgl. Hofbibliothek. Jahrb. d. allerh. Kaiserh. 1889.



- 46) CLEMEN u. FIRMENICH-RICHARTZ, Meisterwerke westdeutscher Malerei auf der kunsthist. Ausstellung Düsseldorf 1904. München 1905.
- 47) COHEN, WALTER, Studien zu Qu. Massys, Bonn 1904.
- 48) ——— Marinus van Roymerswaele, Les arts anciens de Flandre, II. S. 153.
- 49) ——— Die Ausstellung frühholländischer Malerei und Plastik in Utrecht, Z. f. b. K. 1914 S. 25.
- 50) ——— Jan de Cock, Genius 1921, S. 79.
- 51) ——— Altniederländische Gemälde auf Schloss Hugenoet, Festschrift für Clemen, 1926 S. 412.
- 52) ——— Jan van Scorels „Einzug in Jerusalem“ Oud Holland 1927.
- 53) ——— Alte Malerei aus rheinisch westfälischem Privatbesitz, Cicerone, 1928. S. 49.
- 54) COLVIN, Sidney, Eine Sammlung von Handzeichnungen des Lucas van Leiden, Preuss. Jahrb. 1893. S. 175 u. S. 231.
- 55) CONWAY, W. M., The woodcutters of the Netherland, Cambridge 1884.
- 56) ——— The van Eycks and their followers, London 1921.
- 57) CUST, Lionel, Notes on pictures in the Royal Collections. Paintings attributed to Lucas van Leiden. London 1911.
- 58) DAVID, HARRY, Dürer und Jan v. Scorel, Z. f. b. K. 1925/26, S. 32.
- 59) DELEN, A. J. J., Histoire de la gravure dans les anciens Pays-bas . . . I. Paris et Bruxelles 1924.
- 60) DESTRÉE, J., Tapisseries et sculptures bruxelloises, Bruxelles, 1906.
- 61) DEMONTS, LOUIS, A lost Lucas van Leiden, Burl. Mag. 1923, S. 124.
- 62) DIEDERICH, EUGEN, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, Jena 1908.
- 63) DILTHEY, W., Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jh. Archiv f. Gesch. d. Philosophie Band 5.
- 64) DODGSON, CAMPBELL, Beschreibendes Verzeichnis der Buchillustrationen Lucas van Leidens, Repertorium 1900, S. 143.
- 65) ——— Zu Jost de Negker, Repertorium 1898, S. 377.
- 66) ——— Zwei unbeschriebene Holzschnitte des Lucas von Leyden, Festschrift für Friedländer 1927 S. 107.
- 67) ——— Eine Apostelserie von Jacob Cornelisz. Preuss. Jahrb. 1910 S. 40.
- 68) ——— Zu den Holzschnitten Jan Swarts, Mitt. der graph. Künste 1910 S. 33. Wien.
- 69) ——— An early dutch woodcut of St. Christopher, Burl. Mag. 1911 S. 44.
- 70) ——— Neues über den Monogrammist N. H. Mitt. der graph. Künste, Wien 1914, S. 4.
- 71) ——— Albrecht Dürer, Old Master Drawings 1928, S. 15.
- 72) DÜLBERG, FRANZ, Die Leydener Malerschule, Diss. Berlin 1899 (besprochen Friedländer, Repertorium 1899, S. 328).
- 73) ——— Lucas van Leyden als Illustrator, Repertorium 1898, S. 36.

- 74) DÜLBERG, FRANZ, Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden, Oud Holland 1899, S. 65.
- 75) — Das jüngste Gericht des Lucas van Leyden, Repert. 1899, S. 30.
- 76) — Das Alkmaarer Jüngste Gericht etc. Repertorium 1900, S. 203.
- 77) — Die Ausstellung altniederl. Meister in Brügge, Z. f. b. K. N. F. XV. 1904. S. 187 (Schluss).
- 78) — Frühholländer I–IV. Haarlem 1903–1907. (besprochen Z. f. b. K. 1907 S. 79 Friedländer und Z. f. christl. K. 1906 S. 354 Firmenich-Richartz).
- 79) — Lucas van Leiden, L'art flam. et hollandais 1909 S. 1.
- 80) — Lucas van Leyden, Haarlem 1912 sowie Leipzig s. a.
- 81) — The feeding of the five thousand by Cornelis Engelbrechtzoon, Burl. Mag. 1923 S. 173.
- 82) — Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929.
- 83) DURRIEU, PAUL, La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415–1530), Bruxelles et Paris 1921.
- 84) DVOŘAK, MAX, Die Anfänge der holländischen Malerei, Preuss. Jahrb. 1918, S. 51. Neudruck im Anhang des Rätsels der Kunst der Brüder van Eyck, München 1925.
- 85) — Ueber die historischen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924 S. 205.
- 86) EIGENBERGER, ROBERT, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien 1927.
- 87) FIENS-GEVAERT, Les primitifs flamands, Bruxelles 1908–1912.
- 88) FIRNENICH-RICHARTZ, E. Exposition de l'Histoire de l'art à Dusseldorf, Les arts anciens de Flandre I. 120.
- 89) — Ein Madonnenbild nach Dürers Vorlagen von Marinus von Roymerswaele, Z. f. christl. Kunst 1906 S. 1.
- 90) FLOERKE, HANNS, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von Carel van Mander, München und Leipzig, 1906.
- 91) FRIEDLÄNDER, MAX J., Die Leihausstellung der New Gallery in London, Januar–März 1900; Repertorium f. K. XXIII, S. 254.
- 92) — Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jh. auf der Ausstellung zu Brügge 1902, München 1903.
- 93) — Die Brügger Leihausstellung 1902 (Schluss) Repertorium 1903, S. 147.
- 94) — Hugo van der Goes. Eine Nachlese. Preuss. Jahrb. 1904, S. 108.
- 95) — Neues für Jan Mostaert. Repertorium 1905 S. 517.
- 96) — Barent v. Orley. Preuss. Jahrb. 1908 S. 225, 1909 S. 9; 89; 155.
- 97) — Eine Zeichnung Jakobs von Amsterdam, Amtliche Berichte aus den Königl. Sammlungen 1908/09.

- 98) FRIEDLÄNDER, MAX J., Das jüngste Gericht Colyn de Coters. Preuss. Jahrb. 1910. S. 245.
- 99) — Dürers Entwurf mit den neun Christophgestalten, Preuss. Jahrb. 1911 S. 85.
- 100) — Die Antwerpener Manieristen von 1520. Preuss. Jahrb. 1915 S. 65.
- 101) — Der Meister des Morrisontriptychons. Z. f. b. K. 1915. S. 12.
- 102) — Von Eyck bis Brueghel. Berlin 1916; II. Aufl. 1921.
- 103) — Pieter Coecke v. Alost. Preuss. Jahrb. 1917 S. 73.
- 104) — Der Meister von Frankfurt. Preuss. Jahrb. 1917 S. 135.
- 105) — Ein neues Madonnenbild Jan Gossaerts, Cicerone 1917 S. 121.
- 106) — Jan Wellens de Cock, Z. f. b. K. 1918 S. 67.
- 107) — Nicolas Hogenberg und Frans Crabbe, die Maler von Mecheln, Preuss. Jahrb. 1921. S. 161.
- 108) — Die niederländischen Manieristen, Bibliothek der Kunstgeschichte Bd. III. 1921.
- 109) — Die niederländischen Romanisten, Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 22, 1922.
- 110) — Der Meister der Mansimagdalena, Preuss. Jahrb. 1915 S. 12.
- 111) — Lucas v. Leyden, Meister der Graphik, Leipzig 1926 (besprochen Belvedere 1927, Baldass, und Repertorium 1925 S. 154, Glaser).
- 112) — Sitzungsberichte der Kunsthist. Gesellschaft 1911, S. 75. (Gossaert).
- 113) — Sitzungsberichte der Kunsthist. Gesellschaft 1912 S. 112.
- 114) GAVELLE, EMILE, Cornelis Engelbrechtsz. Lille 1929.
- 115) GEISBERG, M., Israhel v. Meckenem, Verzeichnis der Kupferstiche I. v. M. 's. + 1503. Strassburg 1905.
- 116) GELDER, J. J. DE, Some Unpublished works by Jan W. de Cock. Burl. Mag. 1927. S. 297.
- 117) — Twee teekeningen van Jan de Cock, Oud Holland 1928. S. 241.
- 118) GLÜCK, GUSTAV, Jan Mostaert, Z. f. b. K. N. F. VII. 1896 S. 265.
- 119) — Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jh. (Dirck Vellert) Jahrb. d. allerh. Kaiserh. 1901 S. 1. (besprochen Mitt. d. graph. Künste, 1902 S. 92, C. Dodgson).
- 120) — Ueber einige Bildnisse von Jan Mostaert, Festschrift für Wickhoff, Wien 1903.
- 121) — Ein neu aufgefundenes Werk Jan Scorels, Cicerone 1910 S. 589.
- 122) — Dürers Gemälde des Hlg. Hieronymus. Die graphischen Künste, Wien 1912 S. 21.
- 123) — Ein neugefundenes Gemälde Scorels, Oudh. Jaarboek 1923 S. 183.
- 124) — Eine Vermutung über den Meister S. Festschrift der National-Bibliothek, Wien 1926 S. 401.
- 125) — Die Kunst der Renaissance im Norden. Propyläen-Kunstgeschichte 1928.

- 126) GÖBEL, HEINRICH, Wandteppiche I. Niederlande, Leipzig 1923.
- 127) GOLDSCHMIDT, AD., Lübecker Malerei und Plastik, Lübeck 1890.
- 128) ——— Anfänge des Genrebildes, Das Museum II. S. 33.
- 129) ——— Lambert Lombard, Preuss. Jahrb. XL. S. 206.
- 130) GOFFIN, ARNOLD, La Flandre en Italie, La revue d'art. 1925 S. 64.
- 131) GONSE, L., Les chefs-d'œuvre des Musées de France I. Paris 1900.
- 132) GRAEFF, FELIX, Jan Sanders v. Hemessen, Leipzig 1909. (besprochen Monatshefte f. Kunstwiss. 1910 S. 301 Binder).
- 133) GRAUL, RICHARD, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden, Leipzig, 1889.
- 134) HABERDITZL, F. M., Zu den Holzschnitten Jan Swarts, Mitt. d. graph. Künste 1913 S. 15.
- 135) HÄNDCKE, B., Dürers Beziehungen zu J. de Barbari, Pollaiuolo und Bellini. Preuss. Jahrb. XIX. S. 161.
- 136) ——— Der französisch-deutsch-niederländische Einfluss auf die italienische Kunst von ca. 1200—1650, Strassburg, 1925, besprochen von Antal, Kritische Berichte 1927/28, S. 19.
- 137) HAGEN, OSKAR, War A. Dürer in Rom? Z. f. b. K. 1917 S. 255.
- 138) ——— Das Dürerische in der ital. Malerei Z. f. b. K. 1918 S. 223.
- 139) HAUSER Y MENET, Tapices de la corona de España, Madrid 1903.
- 140) HAUTTMANN, M., Dürer und der Augsburger Antikenbesitz, Preuss. Jahrb. 1921 S. 34.
- 141) HEIDRICH, ERNST, Zur Chronologie des Dürerschen Marienlebens, Rep. XXIX., 1906. S. 227.
- 142) ——— Dürers schriftlicher Nachlass, Berlin 1908 II. 1920.
- 143) ——— Altniederländische Malerei, Jena 1910.
- 144) HETZER, TH., Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jh. Berlin 1928.
- 145) HEVESY, A. DE, The drawings of Jacopo de Barbari, Burl. Mag. XLIV. 1923 S. 76.
- 146) ——— Two unknown drawings by Jacopo de Barbari, Burl. Mag. XLV. 1924 S. 144.
- 147) ——— Jacopo de Barbari, Paris et Bruxelles 1925.
- 148) HIRTH-MUTHER, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten München, 1893.
- 149) HÖHN, HCH., Deutsche Holzschnitte bis zum Ende des 16. Jahrh., Königstein i/T. und Leipzig 1925.
- 150) HOFFMANN, EDITH, Az Jparművészeti Múzeum Brüsszeli Kárpitja, Budapest 1915.
- 151) HOLTROP, J. W., Monuments Typographiques des Pays-bas, La Haye 1868.
- 152) HOOGWERFF, G. J., Nederlandsche Schilders in Italie in de XVI.e eeuw, Utrecht 1912. II. 1921.
- 153) ——— en BYVANCK, Nordnederlandsche Miniaturen, Haag 1922.
- 154) ——— Jan van Scorel, Haag 1923.
- 155) HULIN DE LOO, G., Bruges 1902; Catalogue critique précédé d'une introduction. . . . Gent 1902.

- 156) HULIN DE LOO, G., Jan Provost. *Konst en Leven*, Gent 1902.
- 157) ——— Ein authentisches Werk von Goosen v. d. Weyden im K. F. M. Preuss. Jahrb. 1913 S. 59.
- 158) ——— A unknown Portrait by Qu. Metsys, *Burl. Mag.* 1923 S. 212.
- 159) HÜLSEN-EGGER, Die römischen Skizzenbücher des M. v. Heemskerck, Berlin 1913-16.
- 160) HYMANS, H., Die altniederl. Malerei und ihre Beziehungen zum Kupferstich, *Mitt. d. graph. Künste* 1888.
- 161) JANTZEN, HANS, Das niederländische Architekturbild, Leipzig, 1910.
- 162) ——— Scorel und Bramante, *Cicerone* 1910 S. 646.
- 163) ——— (Rez.) Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle in Hamburg 1924. *Repertorium* 1925 S. 150.
- 164) JONGH, JOH. DE, Het hollandsche Landschap in ontstaan en wording, Den Haag 1903.
- 165) JUSTI, LUDWIG, Jacopo de Barbari und A. Dürer, *Repertorium* 1898 S. 346 und 439.
- 166) KAHN, ROSY, Die Graphik des Lucas v. Leiden, Strassburg 1918 (besprochen *Kunstchronik* 1919/20 S. 178 Friedländer).
- 167) ——— Zur Frage der Buchornamentik in der Renaissance (Dürer, Urs Graf) *Mitt. d. graph. Künste* 1921 S. 53.
- 168) KALCKEN, M. GUSTAVE VAN et M. J. SIX, *Peintures ecclésiastiques du moyen-âge . . . en Hollande*, Haarlem (besprochen *Monatshefte f. K.* 1907 S. 32 Cohen).
- 169) KÄMMERER, L., Ein bezeichnetes Werk des Meisters vom Tode Mariä, *Preuss. Jahrb.* XI. S. 150.
- 170) KAUFFMANN, HANS, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig 1924.
- 171) KEHRER, H., Dürers Adorationsbilder und ihre Verwertung. *Z. f. b. K.* 1909 S. 61.
- 172) KELLEN, PH. V. D., Das Kupferstichkabinett in Amsterdam 1911, *Mitt. der graph. Künste* 1914 S. 24.
- 173) KEULLER und WAUTERS, *Les tapisseries historiques à l'exposition de la toison d'or à Bruges* 1907.
- 174) KLOSS, E., Die Entwicklung des deutschen und niederländischen Holzschnittstiles im 15. Jh. *Diss. München* 1923.
- 175) ——— *Speculum humanae salvationis*, Ein niederländisches Blockbuch. München 1925.
- 176) KRISTELLER, PAUL, Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten, Berlin 1911 (II.)
- 177) KRONENBERG, M., Lucas en Jan Seversz (?) *Het boek* 1924 S. 142.
- 178) ——— Een drukkerij te Harderwijk in 1514? *Het boek* 1928 S. 1.
- 179) ——— *Houtsneden van Dürer in Nederland nagevolgd*, *Het boek* 1928 S. 195.
- 180) KUHN, ALFRED, Jan van Rillaer, der Stadtmaler von Löwen, *Z. f. b. K.* 1915 S. 81.

- 181) KUMSCH, EMIL, Die Dresdener Passionsteppiche und ihre Beziehungen zu Dürer. Mitt. d. sächs. Kunstsmg. IV. 1913.
- 182) KUNSTWERKE aus dem besetzten Nordfrankreich. München 1918.
- 183) LANGE-FUHSE, Dürers schriftl. Nachlass, Halle 1893.
- 184) LESSING, JULIUS, Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzvaters Jakob, Vorbilderhefte des Kunstgew.-Museums 1900.
- 185) MANDER, KAREL VAN, Het schilderboek, Amsterdam 1618.
- 186) MELY, F. DE, Une vierge de Cornelis v. Coninxloo, Revue de l'art XXIV, S. 274.
- 187) MERLOS, J. J., Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. (Köln? 1895.
- 188) MICHEL, A., Histoire de l'art, T. V. Paris 1912.
- 189) MOES, E. W., De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw, Haag und Amsterdam 1900-1915.
- 190) MOES, E. W., De Stomme Passye van Jacob Cornelisz, Oud Holland 1901 S. 129.
- 191) — und MARTIN, Oude Schilderkunst in Nederland I; 1910.
- 192) MOLHUYSEN, BLOK en KOSSMANN, Nieuw nederlandsch biografisch Woordenboek, VII, 1927 S. 740.
- 193) MUCHALL-VIEBROOK, TH. L., Ein neuer Gobelinentwurf von P. Coecke v. Aelst. Münchener Jahrb. 1928. S. 203.
- 194) MULLER, MR. S., De Geboorteplaats van Mabuse, Oud Holland 1916 S. 149.
- 195) MÜLLERS, S. und VETH, J., Dürers niederl. Reise, Berlin 1918. (besprochen Kunstchronik 1919/20 S. 247 Friedländer).
- 196) NEURDENBERG, ELIS., De Muurschilderingen in het Koor van de Martinikerk te Groningen, Bull. ned. oudh. Bond 1924, S. 241.
- 197) NIJHOFF, WOUTER, L'art typographique dans les Pays-Bas 1500-1540, Haag 1926.
- 198) — en KRONENBERG, Nederlandsche Bibliographie van 1500-1540, Haag 1919-1927.
- 199) OVERVOORDE, J. C., Een weinig bekend Altaarstuk van Cornelis Engelbrechtsz. Bull. ned. oudh. Bond 1911 S. 303.
- 200) PAIS, A., Tapisseries d'après les Cartons de van Orley, Les Arts 1904 S. 17.
- 201) PANOFKY, ERWIN, Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915.
- 202) — Dürers Stellung zur Antike, Wien 1922.
- 203) — Noch einmal Kopie oder Fälschung, Z. f. b. K. 1928/29 S. 182.
- 204) PAULI, G., Alte Meister in der Hamburger Kunsthalle, Z. f. b. K. N. F. XXXI. (1920) S. 185.
- 205) — Dürer, Italien und die Antike, Vorträge der Bibliothek Warburg 1921/22.
- 206) PIERRON, SANDER, Les Mostaert, Bruxelles et Paris 1912.
- 207) PINDER, W., Das Problem der Generation, Berlin 1926.
- 208) POPHAM, A. E., The engravings of Dirck Vellert, Print Collectors Quarterly 1925 S. 343.
- 209) — Drawings of the early flemish school, London 1926.

- 210) PREIBISZ, L., Martin v. Heemskerck, ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus. . . . Leipzig 1911.
- 211) RATHE, KURT, Der Richter auf dem Fabeltier, Festschrift für Schlosser 1927 S. 187.
- 212) RIEGL, ALOIS, Das holländische Gruppenportrait, Jahrb. des allh. Kaiserh. XXIII. 1902; S. 71.
- 213) RING, GRETE, Beiträge zur niederl. Bildnismalerei 1913, Leipzig.
- 214) ——— Wiedergefundene Gemälde aus den Sammlungen der Margarete von Oesterreich. Monatshefte f. K. 1914 S. 263.
- 215) ——— Zu Jan van Scorels Obervellacher Altar, Kunstchronik XXIX 1917 S. 328.
- 216) ——— Nachtrag zu Jan van Scorel, Kunstchronik 1918/19 S. 179.
- 217) ROMBOUITS PH. u. LERIUS, TH. v., De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, Haag 1872.
- 218) ROOSES, MAX, Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart 1914.
- 219) SCHAEFER, K., Das Triptychon des Lübecker Rats Herrn H. Kerckring von 1520 im Museum zu Riga, Z. f. b. K. XXXI. S. 74.
- 220) SCHEIBLER, L. A. Die Gemälde des Jakob Cornelisz, Preuss. Jahrb. 1881 S. 13.
- 221) SCHLIE, FR., Das Altarwerk der beiden Meister J. Bormann u. B. v. Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow 1883.
- 222) SCHLOSSER, J. v., Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter, Jahrb. d. allh. Kaiserh. XXIII. S. 279 1902.
- 223) SCHMIDT-DEGENER, Kalraet in Boijmans, Oude Kunst 1918/19 S. 285.
- 224) ——— Jan Provost und seine Disputation der Hlgn. Katharina, Z. f. b. K. N. F. 1919 S. 68.
- 225) SCHMITZ, H., Die Glasgemälde des kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin 1913.
- 226) ——— Deutsche Glasmalereien der Gotik und Renaissance, München 1923.
- 227) SCHRETLEN, M. J., De Meester van Delft, Oud Holland 1922/23. XL. S. 14.
- 228) ——— Het vroege werk van Jakob Cornelisz, Bull. ned. oudh. Bond 1925 S. 143.
- 229) ——— Dutch and flemish woodcuts of the XV. century, London, 1925.
- 230) SEGARD, ACHILLE, Jean Gossart dit Mabuse, Brux. u. Paris 1923.
- 231) SIEBERT, M., Die Madonnendarstellung in der altniederl. Kunst von J. v. Eyck bis zu den Manieristen, Strassburg 1906.
- 232) SIX, J. J., Van Hout, Cornelis Buys en Jacob Cornelisz, Oud Holland XLII. S. 1 (1925).
- 233) SJÖBLOM, A., Die koloristische Entwicklung in der niederl. Malerei des 15. u. 16. Jh. Berlin 1928.
- 234) SMITH, S. C. Kaines, Isenbrandt um 1510, Burl. Mag. 1928, S. 238.

- 235) STAHL, E. K., Die graphische Darstellung von Naturereignissen, von Luft- und Lichtphänomenen in Dürers Apokalypse. München 1916.
- 236) STAHL, E. K., Die Legende vom hlg. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jh. München 1920.
- 237) STEINBART, K., Die Tafelgemälde des Jacob Cornelisz v. Oostsanen, Strassburg 1922. (Besprochen Kunstchronik 1923 S. 605, Friedländer).
- 238) ——— Ein neuer Scorel, Oud Holland 1926 XLIII S. 128.
- 239) ——— Nachlese im Werk des Jacob Cornelisz, Marburger Jahrbuch f. Kunstw. 1929, S. 213.
- Auch diese neue Arbeit Steinbarts, die dem Verfasser erst während der Drucklegung zu Gesicht kam, streift nur flüchtig mit zwei zudem sehr problematischen Hinweisen das Verhältnis zu Dürer. Einige der von mir erwähnten Holzschnitte sind in ihr erstmals abgebildet, jedoch bleibt eine vollständige Aufstellung des graphischen Werkes Jacob Cornelisz' nach wie vor eine der dringlichsten Aufgaben.
- 240) STERCK, J. F. M., Jan van Hout, die scilder, 1506, Oud Holland 1919 XXXVII. S. 86.
- 241) STRÜMPELL, ANNA, Zur Kritik von Hieronymus im Gehäuse, Marburger Jahrbuch 1925/26 S. 173.
- 242) THIEME-BECKER's Künstlerlexikon, seit 1907, Leipzig.
- 243) TIETZE, HANS, und E. Tietze-Conrat, Der junge Dürer, Augsburg 1928.
- 244) TIETZE-CONRAT, E., Der französ. Kupferstich der Renaissance, München 1925.
- 245) TORMO, ELIAS, La perla de la Coleccion Bosch, legada al Museo del Prado (El van Orley de 1522), Boletin de la sociedad española de excursiones 1916 S. 74.
- 246) VALENTINER, W., Oeuvres satiriques de Qu. Massys, Les arts anciens de Flandre I. S. 40.
- 247) ——— Die Gewölbmalereien in Naarden, Bull. ned. oudh. Bond 1905 S. 84.
- 248) ——— Zwei Orleyschüler, Repertorium 1905 S. 252.
- 249) VOSS, H., Eine Kreuzabnahme des Colijn de Coter im Museo Civico zu Messina, Cicerone 1909 S. 29.
- 250) ——— Handzeichnungen alter Meister im Leipziger Museum, Z. f. b. K. N. F. XXIV. 1913 S. 222.
- 251) VRIES, S. G. DE, und S. MORPURGO, Das Breviarium Grimani, Leipzig 1904.
- 252) WALDMANN, E., Kopien von Meister S. Mitt. der graph. Künste 1910 S. 1.
- 253) WAUTERS, A., Bernard v. Orley, Bruxelles, 1893.
- 254) WEALE, W. H. J., Lancelot Blondeel, Burl. Mag. 1908 S. 96u. 160.
- 255) WEISZ, E., Ein neues Bild Jan Mostaerts, Z. f. b. K. 1909 S. 215.
- 256) ——— Jan Gossaert gen. Mabuse, Diss. Halle 1912; Parchim i/M. 1913. (Besprochen Monatshefte f. K. 1913 S. 455 Winkler).



- 257) WEISZ, E., Eine Kopie Hans Baldungs nach Jan Gossaert, Cicerone 1913 S. 536.
- 258) WEIXLGÄRTNER, A., Alberto Duro, Festschrift für Schlosser, Wien 1927. S. 162.
- 259) WESCHER, P., Zur Chronologie der Gemälde des Cornelis Engelbrechtsen, Z. f. b. K. 1924/25 S. 96.
- 260) ——— Um Jan de Cock, Z. f. b. K. 1925/26 S. 212.
- 261) ——— P. Coecke als Maler, Belvedere 1928 S. 27.
- 262) ——— Beiträge zu Cornelis Teunissen v. Amsterdam, Zeichnungen und Holzschnitte, Oud Holland, 1928 S. 33.
- 263) ——— Holländische Zeichner zur Zeit des Lucas v. Leyden Oud Holland 1928 S. 245.
- 264) ——— Eine unbeschriebene Holzschnittfolge des Lukas von Leyden, Pantheon 1929 S. 321.
- 265) WILLIS, F. C., Zur Kenntnis der Antwerpener Kleinmeister des frühen 16. Jh. Monatshefte f. K. 1914 S. 43.
- 266) WINKLER, FR., Studien zur Geschichte der niederl. Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jh. Jahrb. des allerh. Kaiserh. XXXII (1911) S. 279.
- 267) ——— Gerhard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit, Monatshefte f. K. 1913 S. 271.
- 268) ——— Die niederl. Schulen in der Sammlung Cremer, Dortmund, 1914.
- 269) ——— Die Galeriebilder des W. v. Haecht und Barent v. Orley, Mitt. aus den sächs. Kunstsammlungen, 1916. S. 43.
- 270) ——— Die Anfänge Jan Gossaerts, Preuss. Jahrb. 1921 S. 5.
- 271) ——— Die altniederl. Malerei, Berlin 1924.
- 272) — Zwei neue Bilder von Scorels Italienfahrt, Z. f. b. K. 1924/25 S. 205.
- 273) ——— Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jh. (besprochen Jahrb. f. Kunstwiss. 1926 S. 118 Kämmerer).
- 274) WITTING, F., Lancelot Blondeel, Strassburg 1917.
- 275) WÖLFFLIN, HEINRICH, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905; III. 1919.
- 276) WOERMANN, KARL, Geschichte der Kunst, Leipzig und Wien, IV. II. 1919.
- 277) WÖZL, A., Das Castell del Buon Consiglio zu Trient, Mitt. der Centralkommission 1897 S. 132.
- 278) WYTSMANN, S., Tableaux peu connus en Belgique, Brux. 1903.
- 279) ZIMMERMANN, M. G., Ein bisher unbeachtetes Gemälde A. Dürers, der hlg. Hieronymus, Z. f. b. K. XII. S. 18.

---

KATALOGE von Sammlungen und Versteigerungen.

PUBLIKATIONEN graphischer Gesellschaften, wie der Dürer, Vasari-Society, der Prestelgesellschaft etc.

---

## VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

- Aertgen v. Leiden 52 (Anm.).  
 Aertsen, Pieter 87.  
 Altdorfer 46 (Anm.), 95.  
 Amstel 64.
- Baldung 46 (Anm.).  
 Barbari 119, 125.  
 Beer, Jan de 21 (Anm.), 96.  
 Beham, Barthel 95.  
 Bles 63, 64.  
 Blondeel 60 (Anm.).  
 Bocholt, Frans v. 8, 30 (Anm.).  
 Bol, Hans 93 (Anm.).  
 Bosch 8, 12 (Anm.), 21 (Anm.).  
 Bouts, Aelbert, 9, 11.  
 Bouts, Dirck 9, 11.  
 Brueghel, Jan d. Ae. 93 (Anm.).  
 Burgkmair 21 (Anm.), 46 (Anm.).
- Castagno 10 (Anm.).  
 Claesz, Allaert 76, 129 (Anm.), 141.  
 Cleve, Joos v. 64, 68—69, 70, 87,  
 121 (Anm.), 122 (Anm.).  
 Cock, Jan de 22, 52 (Anm.), 63,  
 65 (Anm.), 99, 135.  
 Coecke, Pieter van Aelst 64, 129  
 —131.  
 Coninxloo, Jan v. 108.  
 Coninxloo, Cornelis van 65 (Anm.)  
 Cornelisz, Jacob 9, 10—18, 19, 24,  
 25, 35—37, 39—45, 46, 47  
 (Anm.), 48, 49, 58.  
 Cornelisz, Lucas 36 (Anm.).  
 Coter, Colijn de 101, 102.  
 Crabbe, Frans 125, 126.  
 Cranach 46 (Anm.), 55 (Anm.).
- David 17 (Anm.), 32 (Anm.), 63  
 (Anm.), 70, 71, 74, 114.  
 Douwermann 100.
- Engelbrechtsen, 8, 9, 18—22, 23,  
 29.  
 Eyck, Jan v. 19 (Anm.), 116, 117,  
 119, 121 (Anm.), 133.
- Geertgen 6, 8, 20, 32 (Anm.), 82,  
 114.  
 Ghirlandajo 10 (Anm.).  
 Goes, Hugo v. d. 17, 71, 114, 119.  
 Goltzius 1.
- Gossart, Jan (Mabuse) 36 (Anm.),  
 57, 58, 60, 63, 64 (Anm.), 70,  
 72, 105, 112—126, 127, 129.
- Hemessen, Jan Sanders v. 87.  
 Hogenberg, Nicolas 126, 127.  
 Holbein, Hans d. Ae. 114 (Anm.).  
 —, d. J. 48, 49 (Anm.), 55.
- Isenbrandt 64 (Anm.), 66, 73—74.
- Kunst, Pieter Cornelisz 28—29.
- Leiden, Lukas v. 9, 13, 18, 22—  
 28, 29, 32—35, 36, 44 (Anm.),  
 45—48, 56, 57, 58, 95, 106  
 (Anm.), 123, 126, 127, 129, 131.  
 Leonardo 10 (Anm.), 81.  
 Lützelburger 48.
- Mantegna 16 (Anm.), 33.  
 Marcanton 61, 95, 123.  
 Massys, Jan 84 (Anm.).

- Massys, Quentin, 67, 68, 69, 79, 80—81, 82, 85.  
 Meckenem 30, 35 (Anm.).  
 Meister des Binderschen Marien-  
 todes 52 (Anm.).  
 — des Chevalier délibéré 8, 39.  
 — der Josephs-Legende 101.  
 — des Lucia-Martyriums 8.  
 — des Ludolphus 8.  
 — der Lübecker Bibel 8, 39  
 (Anm.).  
 — des Lydwinalehens 8, 39,  
 42 (Anm.).  
 — der Magdalena Mansi 69.  
 — der Magdalenen-Legende  
 101.  
 — der Mailänder Anbetung 96.  
 — der Virgo inter virgines 8.  
 — „S.“ 128, 141.  
 — von 1500 77—78, 79.  
 — von 1518 65 (Anm.), 96, 97  
 —99.  
 — von Delft 8.  
 — v. Flémalle 69, 78, 105  
 (Anm.).  
 — v. Frankfurt 79, 114 (Anm.).  
 — v. Zwolle 8.  
 Memling 70, 77 (Anm.), 78.  
 Mostaert 57 (Anm.).  
 Negker, Jost de 42 (Anm.), 46  
 (Anm.).
- Orley, Bernhart v. 60, 64, 67, 101,  
 103, 104, 105—111.  
 —, Valentin v. 101.
- Pacher, Michael 16 (Anm.).  
 Patinir 52 (Anm.), 64, 67—68, 70.  
 Piombo, Sebastiano del 125.  
 Pontormo 38 (Anm.).  
 Provost 78—79.
- Raffael 106.  
 Rillaer, Jan v. 127—128.  
 Romano, Giulio 123.  
 Roymerswaele 63, 76, 82 (Anm.),  
 83—87.
- Schongauer 9, 19, 30 (Anm.), 31,  
 35, 78.  
 Scorel 57 (Anm.), 58, 64.  
 Swart, Jan v. Groningen 48—53,  
 54, 55, 57, 58, 134—136.
- Teunissen 54—56, 58.
- Utrecht, Jacob v. 66 (Anm.).
- Vellert, Dirck 66, 88—96, 99, 126,  
 127, 129.
- Weyden, Roger v. d. 63 (Anm.),  
 100, 101, 102, 114.  
 Wiericx, H. 124.  
 Woensam, Anton v. Worms 130  
 (Anm.).

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

- Tafel I, Abb. 1: JACOB CORNELISZ., Abendmahl, Holzschnitt, Runde Passion B. 1 (Berlin).
- „ 2: ——— Abendmahl, Holzschnitt, Stumme Passion, (Berlin).
- „ 3: ——— Ecce homo, Holzschnitt, Stumme Passion, (Berlin).
- II, „ 1: LUCAS VAN LEYDEN, Adam und Eva, Kupferstich, B. 7 (Berlin).
- „ 2: ——— Geisselung Christi, Kupferstich, B. 48, 1521 (Berlin).
- „ 3: ——— Christus und Veronika, Kupferstich, B. 72, 1515, (Berlin).
- „ 4: „LUCAS VAN LEYDEN“ (?), Ausschnitt aus der Frau am Spinnrad, Holzschnitt, (Rothschild, Paris).
- III, „ 1: P. CORNELISZ. KUNST, Vergil im Korbe, Zeichnung, 1523, Amsterdam.
- „ 2: J. SWART VAN GRONINGEN, Auferstehung Christi, Ausschnitt aus dem Titelblatt der Vorstermannbibel von 1528, Holzschnitt.
- „ 3: ——— Ausschnitt aus der Schiffspredigt, Holzschnitt, (Berlin).
- IV, „ 1: CORNELIS TEUNISSEN, Ausschnitt aus dem Ausritt des Soorgeloos, Passavant III. 11, Holzschnitt, (Berlin).
- „ 2: JOOS VAN CLEVE, Ausschnitt aus der Beweinung Christi, (Paris).
- „ 3: Unbekannter Meister, Verkündigung, Miniatur, (Brüssel).
- V, „ 1: DIRCK VELLERT, Oeffnung des 5. Siegels, Glasfensterentwurf, (vorm. Rothschild, Paris).
- „ 2: ——— Bademagd, Zeichnung, (Paris).
- „ 3: A. DÜRER, Proportionsstudie, L. 225, 1500, (London).
- VI, „ 1: Nach COLIJN DE COTER?, Auferstehung Christi, Rechter Flügel eines Triptychons, (Brüssel).
- „ 2: BARENT VAN ORLEY(?), Christus vor Pilatus, Glasfensterentwurf, Kohle, (Berlin).
- „ 3: Werkstatt B. VAN ORLEYS, Ausschnitt aus der Anbetung der Könige, Triptychon, (Schleissheim).

- Taf. VII, Abb. 1: JAN GOSSART, Adam und Eva. (Schloss Rohoncz).  
„ 2: — — Der Schmerzensmann, Eisenradierung, Passavant III. 1, (Berlin).  
„ 3: Kopie nach JAN GOSSART, Der Schmerzensmann, (Budapest).
- VIII, „ 1: FRANS CRABBE, Maria küsst ihr Kind, Kupferstich, B. 20, (Berlin).  
„ 2: MEISTER S., Ausschnitt aus der Sieben-Schmerzenmaria, Kupferstich, (Berlin).  
„ 3: J. SWART VAN GRONINGEN, Illustration aus „Int paradys van Venus“, Utrecht um 1530, (London).  
„ 4: P. COECKE VAN AELST, Türkendarstellung, Holzschnitt aus der Türkenserie, (Berlin).
-



1



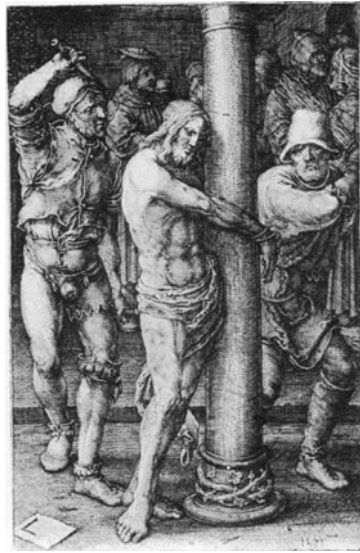
2



3



1



2



3

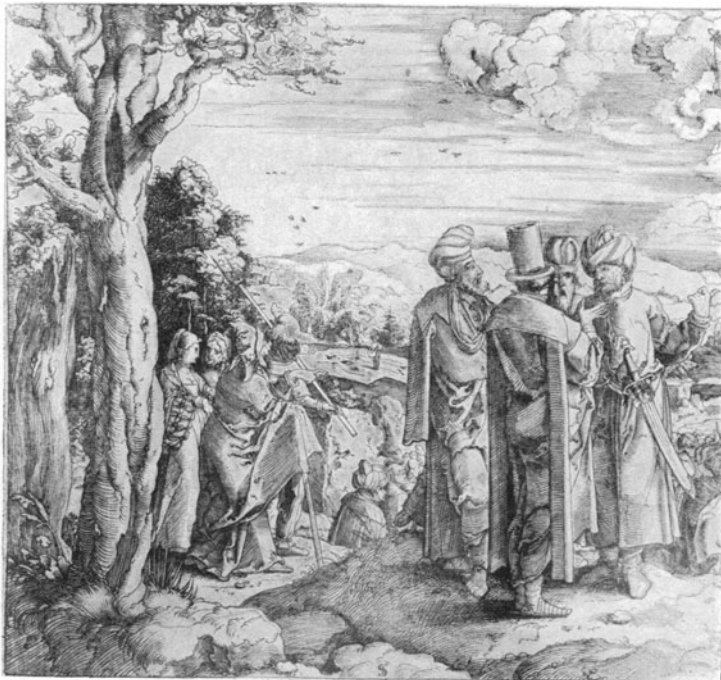


4



2

1



3





2

1



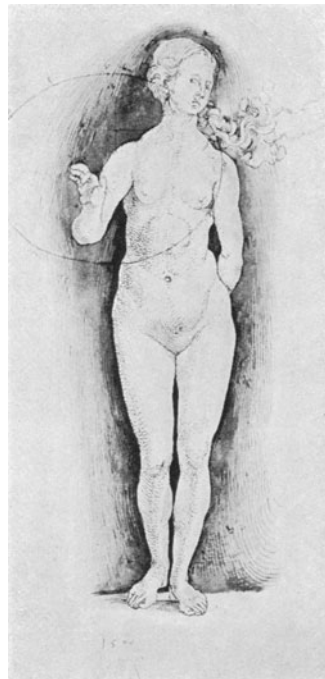
3



1



2



3



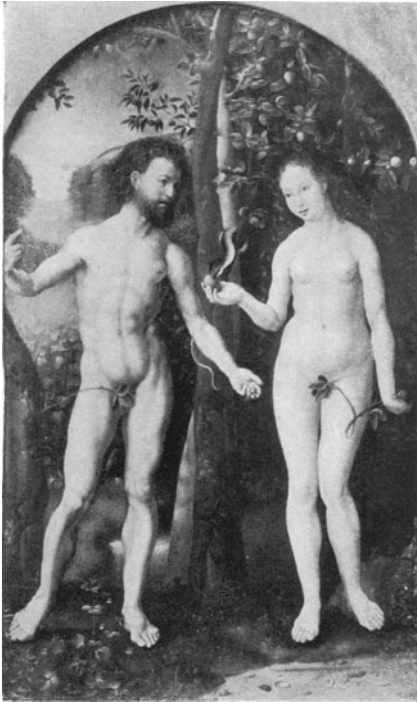
1



3



2



2

1



3



1



2



3



4