

das behandelte Problem bisher kaum aus zusammenfassender Überschau dargestellt wurde.

Die Fülle glänzender Bildbeschreibungen und Interpretationen wie die Meisterung einer flüssigen und leicht faßlichen Darstellungsform machen das Lesen des Buches zu einem Genuß. Dem Studenten, für den es gedacht ist, bietet es eine Fülle von Anregungen zu weiterer Vertiefung in die Materie und zu eigener Fragestellung, die durch gute Anmerkungen mit zahlreichen Literaturangaben und einen sorgfältigen Index unterstützt werden. So erfüllt das Buch seine Aufgabe auf vorzügliche Weise.

Sigrid Esche

De Meester van het Amsterdamsch Kabinet.

Met reproducties in lichtdruk van het geheele gegraveerde werk. Inleiding door J. C. J. Bierens de Haan. — A. A. Balkema, Amsterdam, 1947. — 40 S., 96 Abb.

Etwas mehr als fünfzig Jahre nach dem Erscheinen der ersten Gesamtausgabe der Stiche des „Meisters des Amsterdamer Kabinetts“, die Max Lehrs 1893/94 in den Veröffentlichungen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft veranstaltet hat, legt der Verlag A. A. Balkema in Amsterdam erneut das gesamte graphische Werk jenes rätselvollen Gegenspielers Martin Schongauers vor, der in der neueren deutschen Kunstgeschichtsschreibung als der „Meister des Hausbuchs“ bezeichnet wird und trotz jahrzehntelanger Forschungsarbeit noch heute zu den problemreichsten Gestalten in der Geschichte der Graphik gehört.

Während Schongauer im Ikonographischen sowohl wie in seiner strengen, logisch entwickelten Technik wie ein Erfüller langer Traditionen erscheint, als ein wahrer „Meister“ in der Kunst des Kupferstichs, wirkt dieser großartig-eigenwillige Zeichner und Erzähler wie ein unzüftiger „Dilettant“, von dem man sagen konnte, daß er seine graphischen Blätter gewissermaßen nur „zum eigenen Vergnügen“ und geradezu unter „Mißachtung“ des Technischen geschaffen habe. In Wirklichkeit freilich kommt auch er aus bestimmten Bindungen, die nur nicht so offensichtlich in Erscheinung treten wie jene der oberrheinischen Stecher. Seine graphische Kunst ist nur von der Malerei her zu verstehen; sie ruht weniger auf der Schönheit der einzelnen Linie als auf jener malerischen Tonigkeit, die sie mit der Silberstiftzeichnung teilt und die seinen Arbeiten jenen fortschrittlichen, in weite Zukunft vorausweisenden Charakter verleiht.

Er ist auch nicht Kupferstecher im wörtlichen Sinn, denn sein bevorzugtes Instrument ist nicht der Grabstichel, sondern eine Art Radiernadel, und als Bildträger hat er sich offenbar nicht der Kupferplatte, sondern eines weichen, sehr empfindlichen Materials (wahrscheinlich Zinn) bedient. So arbeitet er spielend leicht, ganz seiner beweglichen, oft launigen Phantasie hingegeben, mehr strichelnd als Linien in das Metall grabend, mit dem Erfolg, daß seine Blätter den Eindruck der lockersten Silberstiftzeichnungen bewahren, seine zart geritzten Platten aber nur eine äußerst geringe Zahl von Abzügen gestatten. Seine Stiche (richtiger gesagt Kaltnadelarbeiten) sind deshalb von größter Seltenheit. Unter den 91 Nummern, die Lehrs im VIII. Band seines „Kritischen Kata-

logs" aufzählt, befinden sich 80 Unica. Über dreißig Darstellungen sind nicht mehr erhalten und lassen sich nur noch aus Kopien anderer Stecher (Monogrammist b g, Israhel van Meckenem u. a.) erschließen.

Die neue Ausgabe der Stiche enthält zwei Arbeiten, die bei Erscheinen der ersten noch nicht bekannt waren: eine Halbfiguren-Madonna mit dem Rosenkranz (L. 24; Paris, Slg. Rothschild) und die wichtige, leider nur fragmentarisch erhaltene Darstellung „Boccaccio schreibt die Geschichte der ersten Menschen“ (L. 58; Paris). Außerdem gibt sie fünf Proben der Kopien des Monogrammisten b g nach verlorenen Stichen des Meisters.

In dem wohlunterrichtenden Text, mit dem der Herausgeber J. C. J. Bierens de Haan die Folge der Abbildungen einleitet, kommt verständlicherweise nicht der ganze weite Fragenkreis zur Sprache, in dem sich die Forschung von den verschiedensten Seiten dieser charakteristischen und doch so schwer faßbaren Künstlergestalt genähert hat. Die dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Holzschnitte treten gegenüber den Stichen stark zurück, die Gemälde sind ganz unberücksichtigt, — und damit freilich ein Teil des „Werks“, der für seine volle Erkenntnis von großer Bedeutung ist.

Neben einer allgemeinen Charakterisierung und den nötigen sachlichen Erläuterungen, die zum Teil in das Verzeichnis der Stiche (nach der jetzt maßgeblichen Nummernfolge des Katalogs von Lehrs) aufgenommen sind, beschäftigt sich Bierens de Haan vor allem mit zwei eng miteinander verknüpften Fragen: mit der Namengebung und mit der Herkunft des Meisters.

Sieht man von den Tafelbildern und der schwer überschaubaren Menge der Holzschnitte ab, die im Laufe der Zeit mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit dem großen Anonymus zugeschrieben worden sind, und geht man von dem viel deutlicher umrissenen zeichnerischen und stecherischen Werk aus, dann sind es zwei große Komplexe, die die künstlerische Erscheinung des Meisters bestimmen: die Stiche, die sich nahezu vollständig (82 von 91 Blatt) im Amsterdamer Kupferstichkabinett erhalten haben, und das sogenannte „Mittelalterliche Hausbuch“ im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg-Waldsee mit seinen köstlichen, in Stil und Qualität freilich nicht ganz einheitlichen Zeichnungen.

Zum Unglück für die Forschung läßt sich die Herkunft in beiden Fällen nicht völlig klären. Das Hausbuch, dessen oberdeutscher Ursprung wenigstens durch den Dialekt der Texte gesichert ist, scheint erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in die fürstlich Waldburgschen Sammlungen gelangt zu sein und die Stiche des Amsterdamer Kabinetts lassen sich nur bis in die im 18. Jahrhundert entstandene Sammlung des P. C. Baron von Leyden zurückverfolgen. Gerade hier hätte eine genaue Nachricht über die Umstände der Erwerbung besonders aufschlußreich sein können; denn man darf wohl mit Lehrs „aus der fast durchwegs ausgezeichneten Qualität der 82 Abdrücke schließen, daß sie in gerader Linie aus der Werkstatt des Künstlers herkommen“, und es ist wohl mehr als ein „bloßer Zufall“, wenn sie sich heute noch vereint finden.

Jedenfalls scheint in der Wahl des Namens „Meister des Hausbuches“ oder „Meister des Amsterdamer Kabinetts“ schon ein gewisses Bekenntnis zu liegen, aus welcher

Blickrichtung man das Problem seiner künstlerischen Herkunft zu lösen sucht. Dafür ist die Geschichte der Forschung *charakteristisch, deren wesentliche Linien Bierens de Haan umsichtig nachzeichnet.

Seit Duchesne als erster die Bedeutung dieses Meisters erkannte (1834) neigte man dazu, in ihm einen Niederländer zu sehen, und diese Auffassung wirkte auch noch eine Weile fort, als E. Harzen (1860) in den Stichen und in den Zeichnungen des Mittelalterlichen Hausbuchs die gleiche Hand erkannte und damit für die oberdeutsche Herkunft des Meisters eintrat. Lehrs hat bereits 1887 die Folgerung daraus gezogen und den Namen „Meister des Hausbuchs“ in Vorschlag gebracht, wenn er auch aus äußeren Gründen für die Veröffentlichung von 1893/94 noch den älteren Namen beibehielt.

Von dieser Veröffentlichung ist eine starke Anregung auf die deutsche Forschung ausgegangen. Man versuchte die Brücke zur Malerei und zur Holzschnitt-Illustration zu schlagen, nicht immer zum Heil und Ruhm der Stilkritik. Da es sich aber erwies, daß ein wesentlicher Teil der Tätigkeit des Meisters sich am Mittelrhein vollzogen haben muß, wurde eine etwaige niederländische Herkunft immer fragwürdiger und das Problem schließlich kaum mehr in Erwägung gezogen. Man leugnete nicht gewisse Verbindungsfäden, aber man neigte mehr dazu, in dem Meister einen Deutschen zu sehen, der vorübergehend in den Niederlanden tätig war (wofür Analogien leicht beizubringen sind), als einen gebürtigen Niederländer, der für eine gewisse Zeit am Rhein, etwa in Speyer oder Mainz, sesshaft geworden war.

Bierens de Haan betont nun von neuem diese zweite Möglichkeit, und wenn er auf die Bezeichnung „Meister des Amsterdamer Kabinetts“ zurückgreift, so kommt darin ein Zurücklenken auf ältere Wege der Wissenschaft zum Ausdruck. Damit begegnet er aber zugleich der letzten Wendung in der deutschen Forschung. Denn bekanntlich hat Ernstotto Graf zu Solms in einer umfassenden Studie über den Hausbuchmeister (Städel-Jahrbuch IX 1935/36) den Versuch unternommen, den Meister mit dem aus Utrecht stammenden Maler Erhard Reuwich zu identifizieren, der den Mainzer Domherrn und Dekan Bernhard von Breidenbach auf einer Pilgerfahrt ins Heilige Land begleitete (1483/84) und dessen berühmten Reisebericht selbst illustriert und in Druck gebracht hat.

Der Verfasser macht sich die Argumente von Graf Solms zu eigen; er vermehrt sie um eigene Beobachtungen und kann schließlich darauf hinweisen, daß bereits 1892 ein holländischer Autor, Dr. A. Pit, in dem Meister des Amsterdamer Kabinetts Erhard Reuwich zu erkennen glaubte. In seiner vorsichtigen, um Objektivität bemühten Darstellungsweise aber betont er nachdrücklich, daß es sich in der Vermutung von Pit und Solms vorläufig nur um eine — freilich sehr bedeutsame — Arbeitshypothese handelt. Sie wird ihre Tragkraft erst bewähren müssen. Der klärenden Forschung bleibt noch viel zu tun. Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen.

Auf jeden Fall aber ist zu hoffen, daß die verdienstvolle Neuausgabe dieser einzigartigen Stiche die Anregung zu erneuter Beschäftigung mit ihrem genialen, die Gegebenheiten seiner Zeit so weit überragenden Schöpfer geben werden.

P. Halm