

den. Die Ablesung ist mit einem kleinen, aus der Exzentricität der Visierlinien herrührenden Fehler behaftet.

Die Spangen auf der drehbaren Scheibe trugen ehemals eine Bussole.

Das Instrument ist kein einfaches Scheibeninstrument mehr, sondern es ist im Prinzip ein Theodolit, allerdings von einfachster Form und Konstruktion und der Weg von ihm bis zu den äußerst vollkommenen Instrumenten unserer Zeit ist ein weiter, aber die Grundgedanken des Theodolits sind in unserem Instrumente schon verwirklicht.

Unsere Sammlung besitzt keine Instrumente, welche die allmähliche Ausbildung des Theodolites veranschaulichen. Einige derartige Instrumente sind in der fürstlich Wallerstein'schen Sammlung in Maihingen, andere im Museum Fridericianum in Kassel, auch in den geodätischen Sammlungen der technischen Hochschulen, in den Beständen der topographischen Bureaus, der Katasterbureaus u. s. w. dürfte sich manches Material zur Entwicklungsgeschichte des Theodoliten, des vollkommensten geodätischen Winkelinstrumentes finden.

(Fortsetzung folgt.)

Nürnberg.

Gustav von Bezold.

## Der Zeugdruck mit der heiligen Anna, der Jungfrau Maria und Seraphim (aus der Sammlung Forrer, jetzt im Germanischen Museum) und einige altkölnische Handzeichnungen.

(Mit einer Lichtdrucktafel.)

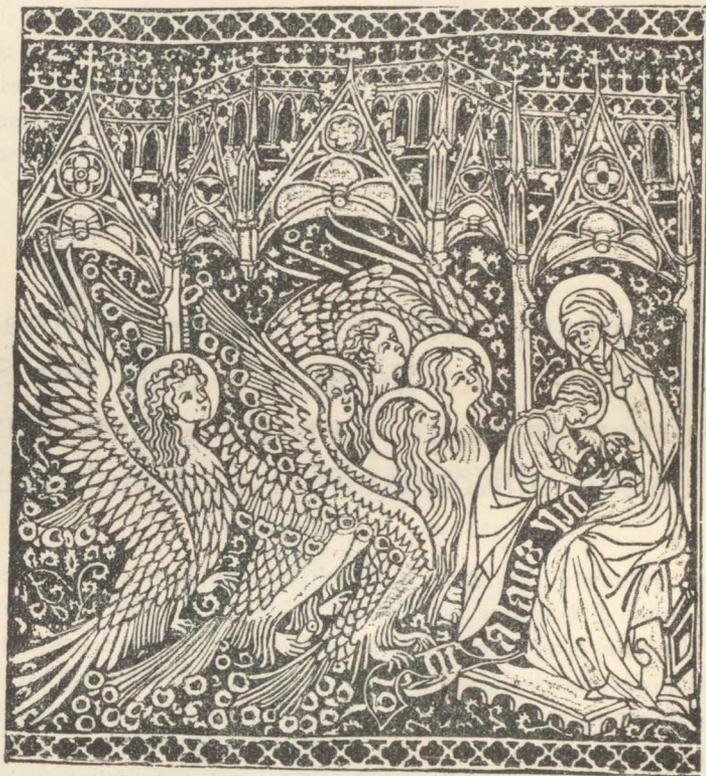
ls das sowohl kunstgeschichtlich, wie auch rein künstlerisch bedeutungsvollste Stück der zu Anfang des Jahres 1895 vom Germanischen Museum erworbenen Dr. R. Forrer'schen Zeugdrucksammlung, mit deren Katalogisierung der Unterzeichnete zur Zeit beschäftigt ist, darf ohne Zweifel der ungebleichte Leinenstoff gelten, dessen schwarz aufgedruckte Darstellung unsere Textabbildung in  $\frac{1}{8}$  der Originalgröße wiedergibt<sup>1)</sup>.

Rechts sehen wir die heilige Mutter Anna in ein faltenreiches Gewand gehüllt auf einer Bank sitzend, den linken Fuß auf einen Fußschemel von der vorauszusetzenden Länge der Bank gesetzt. Ihr zur Seite steht die jugendliche, kaum dem Kindesalter entwachsene Maria, sich lernbegierig über eine Schriftrolle beugend, die sie mit beiden Händen hält und die aufgerollt über den Schoß der Mutter bis auf die Erde hinabfällt. Die heilige Anna weist mit dem Zeigefinger der rechten Hand offenbar auf Noten zu Anfang des Schriftbandes hin, und der weiter folgende Text der Rolle: »gloria laus deo«<sup>2)</sup> zeigt uns, dafs es der Gesang zu Lob und Preis des Höchsten

1) Herr Dr. Forrer war so liebenswürdig, uns das Cliché für diesen Aufsatz wie für den Gewebekatalog zur Verfügung zu stellen.

2) Das letzte Wort verkehrt geschnitten. Vgl. auch Forrer, Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und späteren Kunstepochen. Strafsburg 1894 S. 28.

ist, worin die Mutter die Tochter unterrichtet. Sie wird darin von fünf als Vögel mit Engelköpfen gestalteten Seraphim unterstützt, die hinter der Jungfrau Maria, ihr »heilig, heilig, heilig« singend, den Raum erfüllen. Dieser wird überwölbt von drei gotischen Baldachinen, von denen der mittlere, breitere und auch wohl vorspringend gedachte wiederum in drei Teile geteilt ist. Die mit Krabben und Kreuzblumen geschmückten Wimperge derselben ragen vor einer Arkadenreihe empor, die von einem Vierpafsfries überhöht wird, worauf das Ganze mit einer Bekrönung von Blumen abschließt.



Niederrheinischer (kölnischer) Zeugdruck. 15. Jahrhundert.

Diese Darstellung erscheint hell auf dunklem, mit gotischem Distel- und Rankenwerk gemustertem Grunde und wiederholte sich zum mindesten nach oben hin noch einmal. Von dieser Wiederholung scheidet sie eine 12 mm breite Vierpafsbordüre, und eine ebensolche Bordüre bildet auch nach unten hin den Abschluss. Gerade der Umstand, daß wir es gewissermaßen nur mit der Einheit einer Musterung zu thun haben, verdunkelt uns den Zweck, zu dem unser Zeugdruck ursprünglich hergestellt sein mag. Handelte es sich nur um einen einmaligen Abdruck des Modells, um einen Bildruck, so wären wir wohl eher berechtigt, eine Vorlage für Stickerei darin zu erblicken, wie solche nachweislich nicht selten durch Modelldruck hergestellt worden

sind<sup>3)</sup>. Wie die Sache liegt, scheint mir indessen diese Vermutung Forrers<sup>4)</sup> nur wenig Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, um so weniger, als die sorgfältige und elegante Zeichnung doch wohl verrät, daß dieselbe sich selbst Zweck war. Die eigentlichen Stickereivorlagen in Zeugdruck sind zumeist weit größer. In späterer Zeit werden dabei auch wohl die verschiedenen Sticharten zugleich mitangedeutet, wie das z. B. bei dem von Forrer (Die Zeugdrucke Taf. LVI) reproduzierten Zeugdruck, der, im wesentlichen genau nach der Darstellung des Titelblatts von Dürers Marienleben, die Madonna mit dem Kinde zeigt und sich jetzt ebenfalls im Germanischen Museum befindet, der Fall ist. Eher möchte ich noch bei unserm Zeugdruck mit der heil. Anna, der Jungfrau Maria und den Seraphim an die aus einer doppelten Reihe gleicher Darstellungen bestehende breite Einfassung eines auch im übrigen auf einfache Art mit stilisierten Mohnpflanzen, Distelzweigen oder dergl. gemusterten kirchlichen Vorhanges zur Abkleidung eines Raumes (vgl. die zur Fastenzeit vor dem Altar aufgehängten Hungertücher etc.) oder als Wandbehang denken. Ähnliche Doppelborten zu solchem Zweck — die Darstellungen in der Regel freilich nicht von so ansehnlichen Abmessungen — finden sich unter den Geweben des 14. und 15. Jahrhunderts nicht selten.

Ebenso schwer, wie über die ursprüngliche Bestimmung läßt sich über Ort und Zeit der Entstehung des in Rede stehenden Zeugdrucks nach diesem allein selbst Sicheres aussagen. Die Nachrichten über seine Provenienz beschränken sich darauf, daß er in einer Kirche bei Euskirchen gefunden wurde. Wie dieser Fundort, so mußte auch das häufige Vorkommen alter Zeugdrucke namentlich in den ärmeren Kirchen der Gegenden von Köln, Düsseldorf, Aachen u. s. w. von vornherein dazu führen, den Fabrikationsort unseres Zeugdrucks in die Landschaften um den Niederrhein oder die angrenzenden Gebiete zu verlegen, und die auf den Entstehungsort gerichtete Frage hat denn auch bisher nur gelautet und kann in der That wohl nur lauten: nieder-rheinisch-kölnisch oder französisch-burgundisch?

Die Ansicht, daß der Zeugdruck vielleicht burgundischen Ursprungs sei, gründet sich vornehmlich auf einem Urteile W. L. Schreibers, wonach die Auffassung der Seraphim als Vogelgestalten auf Frankreich weisen soll<sup>5)</sup>. Ich kann die Richtigkeit dieser Behauptung nicht kontrollieren, da es mir hiezu an dem nötigen ikonographischen Vergleichsmaterial fehlt. Was ich im Original oder in Abbildungen an Seraphimdarstellungen kenne, steht mit alleiniger Ausnahme der weiter unten zu besprechenden Handzeichnung den Engelsgestalten des Zeugdrucks — denn mit eigentlichem Seraphim, die nach Jesaias 6, 2 drei Paar Flügel haben mußten und für die außerdem eine teilweise Verdeckung des Gesichts charakteristisch ist, haben wir es hier nicht mehr zu thun — völlig fern, und auch Oskar Wulff in seiner verdienstlichen

3) Vgl. namentlich Essenwein im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1872 Sp. 245, Lippmann, Über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bildrucks, im Repertorium für Kunstwissenschaft I (1876) S. 217, Forrer a. a. O. S. 29 u. a. m.

4) a. a. O.

5) Forrer a. a. O. S. 28.

Dissertation »Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelhierarchie in der christlichen Kunst« (I. Teil Altenburg 1894) erwähnt oder beschreibt nichts Ähnliches, obgleich er zahlreiche Typen bespricht und abbildet, S. 68 ff. alle ihm bekannten Seraphdarstellungen bis zum 14. Jahrhundert aufzählt und kurz charakterisiert und S. 72 ff. auch der späteren Umwandlung namentlich der Seraphimtypen ein besonderes Kapitel widmet. Nur zu zwei unter den dort behandelten Fällen bemerkt Wulff, daß man den Eindruck der Vogelgestalt erhalte, »weil die Flügel fast ganz oder ganz unterhalb des Kopfes angeordnet sind«, nämlich bei der Darstellung zweier Vierflügler auf einem rohen Frescogemälde des 13. Jahrhunderts in Nederizy bei Nowgorod und bei zwei ähnlichen Figuren auf der Erzthür der Kathedrale von Susdal (Gouvernement Wladimir), die trotz der Übereinstimmung in der Technik mit den Thüren von S. Paolo und des Domes von Amalfi erst eine Stiftung des 16. Jahrhunderts zu sein scheine<sup>6)</sup>. Beide Werke östlicher Kunstübung können, welches auch immer ihre Vorbilder gewesen sein mögen, für unser Stück gewiß in keiner Weise zur Vergleichung in Betracht kommen. Ich muß also die Frage, ob sich etwa aus der Art der Seraphimdarstellung ein Kriterium für die Herkunft unseres Zeugdrucks ergibt, auf sich beruhen lassen.

Dagegen hätten wohl auch andere ikonographische Gründe für die Ansicht, daß die Darstellung der französischen Kunstsphäre angehören und entsprossen sein möge, beigebracht werden können. Zunächst könnte man versucht sein, es aus dem Gegenstand der Darstellung selbst zu schließen. Denn seitdem 1378 der öffentliche Kultus der heil. Anna, der im christlichen Orient bereits frühzeitig geblüht, auch im Abendlande Eingang gefunden hatte, indem Papst Urban VI. ihn den Engländern gestattete, scheint sich anfangs Frankreich demselben mit weit größerem Eifer hingegen zu haben, als Deutschland, wo erst gegen das Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts mit dem mächtigen Aufschwung, den zu Ausgang des Mittelalters noch einmal der Marienkultus nahm, namentlich infolge der Bemühungen des Abtes Trithemius auch die Verehrung der Mutter Anna allgemeiner geworden zu sein scheint<sup>7)</sup>. Schon die verhältnismäßig häufige Darstellung der heiligen Anna als Hauptperson in Werken der französischen Kunst vor der Mitte des 15. Jahrhunderts gegenüber dem seltenen Vorkommen derselben auf deutschem Boden spricht ohne Zweifel dafür. Auch die auf unserem Zeugdruck dargestellte Szene: die heil. Anna ihre Tochter Maria unterweisend, begegnet uns in Frankreich bereits im 14. Jahrhundert, z. B. als Schnitzerei am Chorgestühl der Kathedrale zu Amiens<sup>8)</sup>. Die Szene findet in der Legende der heiligen Anna keine Stütze, »ja es galt sogar als unorthodox, anzunehmen, daß die heilige Jungfrau, die ja seit und vor ihrer Geburt mit allen Gaben des heiligen Geistes reichlich ausgestattet

6) Oskar Wulff a. a. O. S. 80.)

7) Vgl. F. Falk, Die Verehrung der heiligen Anna im XV. Jahrhundert in Der Katholik LVIII, 1 (1878) S. 60 ff. Der Verfasser (Falk) hat vor allem die deutschen Verhältnisse im Auge.

8) Klassischer Skulpturenschatz Nr. 77.

war, von irgend Jemandem unterrichtet zu werden brauchte<sup>9)</sup>. Daher ist diese Darstellung, die weniger dem religiösen als einem rein menschlichen Empfinden entsprang, im Mittelalter nicht gerade häufig. Aus Deutschland wüßte ich im Augenblick kaum eine zu nennen, denn eine gotische Holzskulptur der Kirche zu Kirchlinde in Westfalen, die man nach dem Lichtdruck in den Bau- und Kunstdenkmälern von Westfalen (Kreis Dortmund-Land Tafel 24 Nr. 4) ohne Zweifel als eine solche Darstellung ansprechen würde, wird in dem genannten Inventar als »Selbdritt« mit dem Zusatz »Jesus verstümmelt« — von Ergänzungen sagt der Text indessen nichts — bezeichnet, und eine gleichfalls in Westfalen, in einem Codex der Esterhazy'schen Bibliothek auf dem Schlosse zu Nordkirchen befindliche Miniaturmalerei, die ebenfalls unsere Szene zum Gegenstand hat — vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen Taf. 75 — scheint mir zu starke flandrische Einflüsse zu verraten, um als spezifisch deutsche Kunst in Anspruch genommen werden zu können; sie steht möglicherweise in näheren oder entfernteren Beziehungen zu den »Heures« der Anne de Bretagne, aus deren reichem Miniaturenschmuck Dibdin und nach ihm Guenebault die reizvolle Darstellung »Sainte Anne instruisant sa fille« besonders hervorheben<sup>10)</sup>. — Immerhin sieht man schon aus diesen Anführungen deutlich, daß nicht erst, wie in den meisten ikonographischen Handbüchern zu lesen steht, die Neuzeit, nicht erst Murillo, Rubens u. s. w. das anziehende Motiv in das Bereich ihres künstlerischen Schaffens gezogen haben, sondern daß die Darstellung bereits dem späteren Mittelalter eigen war, Frankreich offenbar früher als Deutschland. Ebenso scheint in der Baldachinarchitektur unseres Zeugdrucks das kräftige Betonen der Horizontale eher auf Frankreich als auf Deutschland hinzuweisen.

Aber gerade hinsichtlich dieser Architektur brauchten wir, auch wenn wir den deutschen Niederrhein bezw. Köln als Entstehungsort des Zeugdrucks annehmen würden, nach einem Vorbilde nicht weit zu suchen. Die Wandmalereien im Chor des Kölner Doms, das Leben der Maria (schon mit zwei Szenen aus der Vorgeschichte), sowie die Legenden der heil. drei Könige, des Papstes Silvester und der Apostel Petrus und Paulus darstellend; weisen als Umrahmung für die einzelnen Hauptbilder eine sehr ähnliche, nur reicher durchbrochene Architektur auf, die teilweise ebenfalls mit Arkadenreihen hinter den Wimpergen und einem Dreipafsries (anstatt des Vierpafsrieses unseres Zeugdruckes), freilich noch mit anschließendem Dach und bekrönender Zackenreihe nach oben hin abschließt<sup>11)</sup>. Ja es macht sich nicht einmal ein durch die verschiedene Entstehungszeit bedingter Stilunterschied be-

9) B. Eckl, Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Skulptur. Brixen 1883, S. 66.

10) Dibdin, Voyages en France I, 162 Anm. A.; L.-J. Guenebault, Dictionnaire iconographique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen âge (Paris 1843) I, 64.

11) Die Kopien und Durchzeichnungen, die Osterwald seinerzeit von den Malereien im Chor des Kölner Doms gefertigt hat und die sich jetzt im kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin befinden, konnte ich durch das freundliche Entgegenkommen der Verwaltung des Kunstgewerbemuseums zu vorliegender Untersuchung im Germanischen Museum benutzen.

sonders geltend, obgleich doch die Malereien des Kölner Domchors ohne Zweifel aus den zwanziger oder dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts stammen — die Weihe des Chors erfolgte schon 1322 —, während wir als die Epoche, in welcher unser Zeugdruck entstanden ist, zunächst einmal die ganze Zeitspanne von 1378 bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts im Auge behalten wollen. Allein nach der Architektur würde man den Zeugdruck vielleicht um einige Jahrzehnte früher datieren.

In gleicher Weise aber könnten jene anderen ikonographischen Besonderheiten — mit stilkritischen Erwägungen kommen wir infolge des Mangels an Vergleichsmaterial der gleichen Technik und Zeit bei unserem Zeugdrucke nicht vom Fleck — nicht sowohl auf französischen Ursprung als nur auf französisch-burgundische Einflüsse deuten, wie sie sich ja in der Kunstübung der Rheinlande während des Mittelalters so häufig und zahlreich geltend gemacht haben. Und so äußert bereits R. Forrer (Die Zeugdrucke S. 28 f.), daß trotz der oben zitierten Meinung Schreibers bei der Herkunft des Stoffes aus jener Kirche bei Euskirchen »immerhin auch der Gedanke an eine am Niederrhein unter burgundischem Einfluß entstandene Arbeit nicht ganz ausgeschlossen« sein möchte, und in seinem neuesten Werk (Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Straßburg 1898 S. 26) nennt er schon etwas bestimmter, wenn auch noch immer zweifelnd, die Kölner Gegend als den Entstehungsort des bedeutsamen Stückes<sup>12)</sup>.

Diese Ansicht Forrers glaube ich wesentlich unterstützen zu können durch einen Vergleich des Zeugdrucks mit einer kleinen Reihe von Handzeichnungen, die das Kupferstichkabinet des Germanischen Museums bewahrt (Hz. 37 und 38). Eine derselben, die als die Rückseite zweier anderer behandelt war und aus diesem Grunde bisher so gut wie unbeachtet geblieben ist, weist nämlich fast genau die gleiche Darstellung wie unser Zeugdruck auf, nur daß, da es sich überhaupt nur um eine Skizze handelt, die Architektur und der letzte der fünf Seraphim fehlt, zu einer Musterung des Hintergrundes erst flüchtige Ansätze gemacht sind und die ganze Szene überdies im Gegensinne erscheint. Unsere Lichtdrucktafel giebt an erster Stelle diese Seite und Darstellung des betreffenden Blättchens (Hz. 38) in Originalgröße wieder. Ein Vergleich mit der Textillustration zeigt, wie Zeugdruck und Handzeichnung sogar in Einzelheiten übereinstimmen. Die Haltung der heiligen Anna und der Faltenwurf ihres Gewandes, Haltung und Lebensalter der Maria, die beidemale — abweichend von anderen Darstellungen und noch mehr abweichend von der Legende, wonach die heilige Jungfrau kaum drei Jahre alt bereits von ihren Eltern dem Dienste des Tempels geweiht wurde — als etwa 12- bis 14jährig dargestellt ist, die Anordnung der vier Hände, die tatzenartige Bildung der Füße bzw. Hände der Seraphim, von denen beidemale einer die Schriftrolle unten halten hilft, die Behandlung des lockigen Haares der Engel, ja Haltung und Ausdruck ihrer

12) Das zuletzt zitierte Werk ist zur Zeit, da ich dies schreibe, wohl noch kaum erschienen. Mir lag ein zum Teil noch handschriftliches Exemplar davon vor, das Herr Dr. Forrer die Freundlichkeit hatte, zur einstweiligen Benutzung zu senden.

Köpfe sind hier wie dort fast völlig die gleichen. In einigen Punkten kann die Handzeichnung gewissermaßen als Kommentar für den Zeugdruck dienen. Man erkennt z. B. aus ihr erst mit Deutlichkeit, daß die je mit einer Art Auge endigenden Schwung- und Schwanzfedern der Seraphim — nur der letzte, fünfte, der in der Handzeichnung fehlt, ist damit nicht in derselben Weise bedacht worden — Pfauenfedern bedeuten sollen: ein sehr ansprechender, wahrhaft künstlerischer Auffassung entspringender Ersatz für die zahlreichen Augen, die, eine frühe Entlehnung vom Cherub, sonst meist, etwa als goldene Flecken, das Gefieder der Seraphim zu bedecken oder auch, in Reihen gestellt, bandartig, wenig sinnvoll zu umsäumen pflegen. Dem allen gegenüber können die bestehenden Unterschiede, daß in der Handzeichnung die Heiligenscheine fehlen, auf dem Zeugdruck der vierte der Seraphim, wie es scheint, eine geschlossene Schriftrolle in der Rechten hält etc. — die wichtigeren Abweichungen wurden ja bereits angegeben — nicht eben schwer ins Gewicht fallen; es wird zugegeben werden müssen, daß zwischen Zeugdruck und Handzeichnung sehr nahe Beziehungen obwalten. Ja man wird sogar noch einen Schritt weiter gehen und sagen dürfen, daß beide aller Wahrscheinlichkeit nach bezüglich des Ortes — von Zeit und Werkstatt sehen wir hier noch ab — der gleichen Herkunft sind, daß also, wenn sich für unsere Handzeichnung der Entstehungsort nachweisen ließe, er auch für den Zeugdruck nachgewiesen wäre.

Allerdings hat ein unwiderleglich sicherer Nachweis in Fällen wie dem vorliegenden seine großen Schwierigkeiten, grenzt, wenn dem Forscher nicht ein günstiger Zufall, ein glücklicher Fund zu Hilfe kommt, sogar ans Unmögliche. Immerhin mußte es, da die nahe Verwandtschaft des Zeugdrucks mit der besprochenen und infolgedessen auch mit einigen weiteren Handzeichnungen desselben Meisters als ausgemacht gelten konnte, in hohem Grade lockend und lohnend erscheinen, nun auch in die weitere Untersuchung einzutreten, der Entstehung, der Schule dieser Handzeichnungen, die überdies nicht unbedeutende künstlerische Qualitäten aufweisen, genauer nachzugehen, selbst auf die Gefahr hin, keine sicheren Resultate zu erzielen, sondern etwa nur einen Wahrscheinlichkeitsnachweis zu erbringen. Diesen wenigstens glaube ich, wie ich der Entwicklung vorgreifend schon hier bemerke, im Folgenden führen zu können. Vielleicht daß Andere, denen der Kunstkreis, um welchen es sich hier handelt, mit seinen originalen Denkmälern örtlich näher liegt, weiter zu gelangen, die Wahrscheinlichkeit zur Gewißheit zu erheben, im stande sind.

Demselben Meister, der die bereits besprochene Handzeichnung skizzenhaft, aber doch nicht ohne manche Feinheiten in der Ausführung entwarf, gehören nun zunächst die beiden Zeichnungen an, welche die andere Seite des Blättchens einnehmen und auf unserer Lichtdrucktafel an zweiter Stelle wiedergegeben sind. Die Benutzung eines und desselben Blattes und die Gleichheit in Stil und Ausführung — man vergleiche z. B. Bildung und Ausdruck des Gesichtes der heiligen Anna mit den Gesichtszügen der zweiten von den beiden Frauengestalten — lassen darüber einen Zweifel nicht aufkommen.

Die erste der Figuren stellt sich uns als eine höchst merkwürdige Vermischung verschiedener ikonographischer Typen dar, für die ich keine Analogie beibringen kann. Es ist offenbar die Jungfrau Maria, die, das lockige Haupt ein wenig nach rechts vorgeneigt, in weiter, faltenreicher Gewandung ruhig dasteht. Aus ihrem Schofse nur mit dem Oberkörper hervorragend ist in kleiner Gestaltung der göttliche Sohn sichtbar. In ähnlicher Weise findet man wohl bei Darstellungen der Heimsuchung gelegentlich die Conception angedeutet, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, daß dann regelmäsig sowohl bei Maria wie bei der Elisabeth die edle Leibesfrucht in kindlicher Bildung erscheint, während wir hier den Heiland am Ende seiner Erlöserlaufbahn dargestellt sehen. Das tote Haupt ist zur Seite gesunken, die Züge des Dulderantlitzes sind von Schmerz verzogen, die durchbohrten Hände liegen kreuzweis übereinander. Es ist dieselbe Darstellung, die uns bei den Vesperbildern, der Beweinung oder Pietà geläufig ist. Gleichwohl kommen Kummer und Schmerz in dem Gesichte unserer Madonna nicht zum vollen Ausdruck. Ist sie doch, wie die Krone deutlich zeigt, nicht etwa als schmerzliche Mutter gedacht, sondern vielmehr als über alles irdische Weh erhabene Himmelskönigin dargestellt. Es ist hier also der Versuch gemacht, die drei bedeutsamsten Momente aus der Geschichte der allerseligsten Jungfrau in einem Bilde, in einer Figur zu vereinigen. Mag man diesen Versuch wohlgeglückt nennen, den Gedanken selbst wird man nicht als besonders geschmackvoll bezeichnen können. Der Künstler hat hier mit dem dogmatisch gebildeten, fromm-gläubigen Christen nicht Schritt gehalten.

Weit mehr mutet uns die letzte Darstellung unseres Blattes, die noch zu besprechen bleibt, an, diejenige der Madonna mit dem Kinde. Die freilich allzu schlanke und kräftige Gestalt der heiligen Jnnfrau ist ganz in ein faltenreiches Gewand gehüllt, das nur das Gesicht, die rechte Hand und eine Fußspitze unbedeckt läßt. Das Christuskind, das sie auf dem rechten, etwas steif gehaltenen Arm trägt, schmiegt seinen Kopf an das Gesicht der Mutter und liebkost sie auch mit dem rechten Händchen, während sich beider Lippen im Kusse begegnen. Trotz der angedeuteten Mängel der Zeichnung verrät dieselbe doch eine nicht zu unterschätzende künstlerische Kraft. Das sinnig und natürlich zum Ausdruck gebrachte Motiv der Liebkosung und die feinen, seelenvollen Gesichter von Mutter und Kind zeugen von Tiefe der Empfindung, der Faltenwurf und der weiche Fluß des Gewandes, das offenbar als ein Wollenstoff gedacht ist, zeigen deutlich eine gute Beobachtung und tüchtige Schulung an. Von der Eigenart seines Denkens und seiner Auffassung waren bereits die vorbesprochenen beiden Handzeichnungen unseres Meisters ein Zeugnis.

Als echten Künstler lernen wir ihn auch aus der letzten der hier zu besprechenden Handzeichnungen kennen, deren Zugehörigkeit zu jenen anderen bereits durch das gleiche Papier, die gleiche Technik und die gleiche Provenienz so gut wie sicher gestellt wird. Es ist der Heiland in voller Vorderansicht und ganzer Figur dargestellt, die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Siegesfahne. Über dem Untergewande trägt er um die

Schultern einen weiten Mantel, der auf der Brust durch eine kleine rautenförmige Agraffe oder Heftel zusammengehalten wird und zu seinen Füßen beiderseits fast symmetrisch am Boden schleppt, sich rechts noch einmal umschlagend. Wir werden auf dieses Motiv im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung zurückkommen müssen. Ähnliches hätten wir übrigens bereits bei der Maria als Himmelskönigin zu beobachten Gelegenheit gehabt. Auch dort schleppt ein Zipfel des Gewandes am Boden. Das langgelockte Haupt des Erlösers umgibt ein kreuzführender Nimbus, wie ein solcher auch das Köpfchen des Christusknaben auf der an dritter Stelle besprochenen Handzeichnung umstrahlt. Das Antlitz soll Hoheit und Milde widerspiegeln, doch haben leider die Augen eher einen schalkhaften Ausdruck erhalten, der die bedeutende Wirkung des Blattes etwas beeinträchtigt. Die Stellung bezeichnet offenbar die erste Phase der Auferstehungsgeschichte: der Heiland hat soeben glorreich das Grab verlassen. In ganz ähnlicher Weise ist der Auferstandene namentlich in späterer Zeit häufig dargestellt worden.

Treten wir nun der Frage nach Nam' und Art unserer Zeichnungen näher, so ist zunächst zu sagen, dafs uns, wie so häufig in solchen Fällen, die Überlieferung völlig im Stich läfst. Das kleine Aufsefs'sche Wappen, das beide Blätter tragen, zeigt nur an, dafs sie zum ältesten Bestande der Kupferstichsammlung des Germanischen Museums gehören. Im geschriebenen Kataloge werden sie als »altkölnische Schule des 14. Jahrhunderts« bezeichnet, ob aus anderen, gewisseren als stilkritischen Gründen, läfst sich nicht sagen. Ein Vermerk, woher sie etwa vom Freiherrn von Aufsefs erworben wurden, findet sich nicht beigefügt.

Etwas bessere Ausbeute gewährt die Betrachtung der Äußerlichkeiten. Im geschriebenen Kataloge werden die Blätter Federzeichnungen genannt. Trotz der feinen Strichlagen mancher Partien scheinen es dennoch Pinselzeichnungen zu sein. Oder man müfste ein Zusammenwirken von Feder und Pinsel annehmen wollen, denn mit der Feder allein wären so sanfte Abschattierungen und Übergänge kaum möglich gewesen. Auch der Zeichner, der, bereits in den fünfziger Jahren, für das Bilderrepertorium des Germanischen Museums sorgfältige Kopien sowohl der Himmelskönigin wie der Madonna mit dem Kinde und des auferstandenen Christus angefertigt hat, bediente sich offenbar hierbei des Pinsels. Die Farbe erscheint tiefschwarz, nicht, wie auf unserer Lichtdrucktafel, mit einem Stich ins Bräunliche. Als Grund diente ein starkes, hie und da leicht wolkiges Papier mit weiter Rippung, die auch im Lichtdruck zu erkennen ist: 11 Rippen = 29 mm. Es geht daher nicht wohl an, das Papier seiner Entstehung nach später als in die achtziger Jahre des 14. Jahrhunderts zu setzen. Von Stegen ist in der Rippung unserer Blätter nichts zu entdecken, dagegen weist das hier in Lichtdruck reproduzierte Blatt in einer Ecke ein allerdings nur zum kleineren Teil erhaltenes Wasserzeichen auf. Dieses Wasserzeichen-Bruchstück sieht aus wie ein durch drei helle Linien in vier ziemlich gleiche, etwa 5—7 mm breite Teile geteiltes Fragment eines Rades mit einer dünnen Speiche. Ich habe es in der mir zugänglichen einschlägigen Litteratur (Kirchner, Keinz, Bri-

quet u. s. w.) nicht identifizieren können. Am nächsten kommt ihm etwa das bei Keinz (Die Wasserzeichen des XIV. Jahrhunderts in Handschriften der k. bayer. Hof- und Staatsbibliothek in den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wissenschaften I. Cl. XX. Bd. III. Abt. München 1896) unter Nr. 60 abgebildete und beschriebene Wasserzeichen des 14. Jahrhunderts (dessen Provenienz übrigens dunkel bleibt), doch bricht unser Radfragment auf der einen Seite deutlich mit einer, wie es scheint, gebrochenen Linie ab, worauf die Rippen sich fortsetzen.

Gemäfs der Erfahrung nun, dafs sowohl Klöster wie Werkstätten sich bei dem regen Papier-Kleinhandel damaliger Zeiten in der Regel nicht mit gröfseren Papiervorräten für längere Zeit zu versehen pflegten, dürfen wir wohl aus der beschriebenen Art des Papieres schliessen, dafs auch die Handzeichnungen in den achtziger, spätestens neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sind. Sie früher als 1378 zu datieren, geht schon aus dem oben mehrfach angezogenen Grunde nicht gut an.

Die ikonographischen Besonderheiten unserer Zeichnungen sind bereits ausführlich dargelegt worden. Für die weitere Untersuchung ergibt sich aus ihnen nicht eben viel, jedoch mag schon hier auf die Ähnlichkeit, die zwischen unserer Madonna mit dem Kinde und der sog. Madonna mit der Bohnenblüte im Kölner Museum hinsichtlich des sonst nicht gerade häufig vorkommenden Gestus der Liebkosung obwaltet, hingewiesen sein. Zur eigentlichen Führerin aber müssen wir nunmehr die Stilkritik wählen und an ihrer Hand namentlich die Frage nach dem Entstehungsort zu beantworten versuchen.

Wir können auch da wohl, schon wegen der nahen Verwandtschaft der Handzeichnungen mit dem Zeugdruck, von vornherein die frühere Beschränkung eintreten lassen und wiederum lediglich fragen: niederrheinisch-kölnisch oder französisch-burgundisch? Die erwähnte Bezeichnung der Blätter als »alkölnische Schule« legt es nahe, diese Möglichkeit in erster Linie zu erwägen, jene Bezeichnung, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem allgemeinen Charakter der Zeichnungen, einem sicherlich nicht zu unterschätzenden Faktor, entspringt, zuvörderst näher auf ihren Wert zu prüfen.

Auf die Zeit, in der die noch streng stilisierten, ernsten Wandmalereien im Kölner Domchor vermutlich durch die hervorragendsten Kräfte unter den zeitgenössischen Kölner Künstlern geschaffen wurden, folgt in der Geschichte der kölnischen Malerei jene Epoche, welcher Meister Wilhelm, »der beste Maler in allen deutschen Landen«, wie ihn der Limburger Chronist nennt, ihr Gepräge gegeben haben mufs. Leider hat es bisher nicht gelingen wollen, ein Bild von der Eigenart dieses Meisters zu gewinnen. Wir können ihm zur Zeit noch kein Werk mit einiger Sicherheit oder auch nur Wahrscheinlichkeit zuschreiben, wie denn Denkmäler der Kölner Malerei aus jener Epoche überhaupt nur äufserst spärlich erhalten sind. Meister Wilhelm starb 1378; seine Kunst und sein Stil könnte also für uns ohnehin zur Vergleichung nicht in Betracht kommen.

Aber auch die folgenden Entwicklungsphasen der Kölner Malerei liegen noch sehr im Dunkeln. Firmenich-Richartz, der sich in neuester Zeit durch

zahlreiche Studien unbestreibbare Verdienste um die Erforschung der altkölhnischen Malerei erworben hat — freilich mußte seine Thätigkeit namentlich für die älteste Zeit zunächst mehr im Niederreißen, denn im Aufbauen bestehen —, knüpft bei der Betrachtung der Kölner Malerei in den Jahrzehnten nach Meister Wilhelms Tod, die dann von der Kunst des Meisters der Madonna mit der Bohnenblüte abgelöst wird und die für uns hier von ganz besonderem Interesse ist, an die sicher datierten Miniaturmalereien der Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbücher der Universität Köln an, die von verschiedenen Händen herrühren<sup>13)</sup>. Sie stammen sämtlich aus den neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts und legen in der That Zeugnis dafür ab, daß erst um diese Zeit der alte starre Stil des Mittelalters der für die spätere kölnische Malerei so bezeichnenden innigen, milden und individuellen Auffassung zu weichen beginnt, freilich müssen wir hinzufügen: in der Buchmalerei. Ob nicht für die Wand- und Tafelmalerei, soweit letztere damals schon existierte, der Umschwung etwas weiter zurückdatiert und nicht doch vielleicht dem weitberühmten Meister Wilhelm kein ganz unwesentlicher Anteil daran zugeschrieben werden dürfte, was Firmenich-Richartz durchaus in Abrede stellt<sup>14)</sup>, kann hier nicht näher untersucht werden. Gegenwärtig zu halten hat man sich dabei jedenfalls, daß die große Malerei zu jener Zeit wohl mit der Bildschnitzerei nicht aber mit der von Mönchen oder besonderen Illuminatoren geübten Miniaturmalerei Seite an Seite und gleichen Schrittes marschierte, große Neuerungen und Stilwandlungen stets von jener ausgegangen sind, während der Buchmalerei in der Regel ein konservativerer Zug anhaftet, alte Tradition in ihr länger fortwirkt. Das wird auch bei der Beurteilung des Verhältnisses unserer Zeichnungen zu jenen Miniaturen in Anschlag zu bringen sein.

Unter letzteren verraten nur die in dem Privilegien-, Eid- und Statutenbuch von 1392 eine wirkliche Künstlerhand, wenn auch nicht, wie Firmenich-Richartz meint, einen »Künstler allerersten Ranges«. Nur diese stehen auch bereits völlig auf dem Boden des neuen Stiles, für den überschlankte Zierlichkeit der Gestalten und »minnigliche Zartheit« der Empfindung so charakteristisch sind, während die Miniaturen der anderen Bücher bei handwerksmäßigerer Ausführung noch mehr oder weniger in den Bahnen der älteren, strengeren, gebundeneren Kunstweise verharren. Dennoch läßt sich sowohl bei diesen, wie bei jenen eine ganze Reihe sicherlich nicht zufällig zu unseren Handzeichnungen stimmender Züge aufzeigen. So ist die Zeichnung und Haltung des Körpers des Gekreuzigten in dem Statutenbuch von 1392<sup>15)</sup>

13) Vgl. Firmenich-Richartz, Meister Wilhelm. Eine Studie zur Geschichte der altkölhnischen Malerei, in der Zeitschrift für christliche Kunst IV (1891) Sp. 250 f. Diejenigen vier Statutenbücher, welche jetzt das Stadtarchiv zu Köln in Verwahrung hat, nämlich das Privilegien-, Eid- und Statutenbuch der Universität von 1392 (Nr. 1), das Statutenbuch der medizinischen Fakultät von 1393 (Nr. 7), das Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbuch von 1395 (Nr. 2) und das Privilegienbuch der Artistenfakultät von 1398 (Nr. 4), habe ich dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Verwaltung des Kölner Stadtarchivs im Germanischen Museum benützen können.

14) a. a. O. Sp. 252 f. 15) Reproduziert in dem mehrfach angezogenen Aufsatz von Firmenich-Richartz Sp. 249.

fast genau die gleiche, wie bei der Darstellung des Schmerzensmannes auf der oben an zweiter Stelle besprochenen Handzeichnung, und zeigt sich der weiche »fast antikische« Faltenfluß der Gewandung des Engels Matthaei in demselben Buche<sup>16)</sup> mit der Wiedergabe der Gewandung unserer Madonna mit dem Kinde auf das nächste verwandt. Im Ausdruck der Gesichter freilich und namentlich in der Behandlung des Haares glaubt man noch wesentliche Abweichungen zu erkennen. Während insbesondere das Köpfchen des Engels — über die Behandlung der Köpfe des Heilandes, der Maria oder des Johannes auf dem Kreuzigungsbilde des Buches kann man leider wegen der mangelhaften Erhaltung nur schwer urteilen — durchaus dem bekannten Typus des Meisters des Münchener Veronikabildes etc. entspricht, nimmt man doch Anstand, die Köpfe, wie sie unsere Handzeichnungen aufweisen, mit Bildern wie die Veronika (Katalog der Gemäldesammlung der kgl. älteren Pinakothek Nr. 1) den Klarenaltar, die Madonna mit der Bohnenblüte, (im Kölner Museum), die Madonna mit den Erbsenblüten oder St. Katharina und St. Elisabeth (Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde Nr. 7, 88 und 89) und so vielen anderen über einen großen Teil Niederdeutschlands verbreiteten, kurz mit der ehemals fälschlich Typus Meister Wilhelms genannten Stilrichtung und Ausdrucksweise direkt in Parallele zu setzen. Dabei machen jedoch die Zeichnungen nicht so sehr den Eindruck größerer Unreife — höchstens die häufig nach den inneren Augenwinkeln hin verschobenen Pupillen könnten an die Prophetenbilder aus dem Hansasaale des Kölner Rathauses erinnern, mit deren strenger Art sie im übrigen nichts mehr zu thun haben — als den von Erzeugnissen einer anderen selbständigen und eigenartigen Künstlerindividualität. Möglich allerdings, daß dieser Eindruck durch die Verschiedenheit der Ausführung — der vielfarbigen Gemälde und Miniaturen einerseits, der einfach in Schwarz ausgeführten Handzeichnungen andererseits — wesentlich bedingt ist oder doch verstärkt wird. Unsere Blätter mit authentischen Kölner Handzeichnungen aus der Wende des 14. Jahrhunderts vergleichen zu können, habe ich bisher keine Gelegenheit gehabt.

Auch die Miniaturen der anderen Kölner Universitätsbücher bieten bei einem Vergleich mit unseren Zeichnungen im Allgemeinen wie im Besonderen manches Analoge. Da finden wir bei dem Johannes des Kreuzigungsbildes, welches das Privilegienbuch der Artistenfakultät von 1398 schmückt, wie bei unserer Madonna mit dem Kinde den wohl gelungenen Versuch gemacht, durch entsprechende weiche Vertreibung der Lichte und Schatten den sanften Fluß und Faltenwurf eines wollenen Obergewandes wiederzugeben, wie wir das ähnlich auch bei Kölner Tafelbildern und Werken der Kölner Plastik aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts beobachten können; man vergleiche z. B. die Gewandung des heil. Johannes auf dem von Schnütgen im II. Jahrgange der Zeitschrift für christliche Kunst (1889) Sp. 137 ff. publizierten und besprochenen altkölnischen Tafelgemälde aus dem Kölner Museum. — Ganz besonders häufig begegnet uns sodann in den Miniaturen dieser Universitätsbücher das oben näher beschriebene Motiv des am Boden schleppenden, sich

<sup>16)</sup> Reproduziert ebenda.

in der Regel noch einmal umschlagenden Gewandzipfels, zuweilen bei ein und derselben Figur doppelt in fast symmetrischer Anordnung wie bei dem segnenden Heiland unserer Handzeichnungen; man vergleiche hierzu namentlich den Engel des Matthäus in dem Statutenbuch der medizinischen Fakultät von 1393, die Madonna auf dem erwähnten Kreuzigungsbilde des Buches von 1398<sup>17)</sup> Maria und Johannes auf dem Kreuzigungsbilde des Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbuchs von 1395. Die unteren Teile der Figuren, des Hauptbildes in dem Privilegien-, Eid- und Statutenbuche von 1392 sind leider durch das Auflegen der Finger bei der Eidesleistung bis zur Unkenntlichkeit verdorben. Dafs es sich hierbei in der That um eine spezifisch kölnische Eigentümlichkeit aus dem Ende des 14. Jahrhunderts handelt, scheinen auch andere kölnische Arbeiten jener Zeit, wie beispielsweise die beiden in der Zeitschrift für christliche Kunst VII (1894) Sp. 23 ff. von Schnütgen veröffentlichten altkölnischen Madonnenbildchen in durchsichtigem Email u. a. m. zur Genüge darzuthun. Schon im benachbarten Westfalen wie andererseits in der gleichzeitigen französisch-burgundischen Kunst kommt es, soweit ich sehe, in dieser Ausprägung kaum vor.

Es könnte leicht noch eine Reihe weiterer Übereinstimmungen zwischen unseren Handzeichnungen und den Miniaturen der Universitätsbücher oder anderen Werken kölnischer Kunstthätigkeit aus der Wende des Jahrhunderts namhaft gemacht werden. Die angeführten wichtigeren Parallelen genügen indessen, um die nahe Verwandtschaft beider Gruppen zu erweisen. Und da nun der Nachweis ähnlich naher Beziehungen zur französischen Kunst oder niederländisch-burgundischen Schule auf erhebliche Schwierigkeiten stößt — nur die kräftig-schlanke Gestalt der Madonna mit dem Kinde scheint auch hier burgundische Einflüsse zu verraten, erinnert unwillkürlich ein wenig an Claus Sluters Madonna vom Portal der Karthause zu Dijon —, so werden wir wohl unbedenklich unsere Handzeichnungen, in Übereinstimmung mit dem handschriftlichen Katalog, als Leistung eines bedeutend angelegten Kölner Meisters aus der Wende des 14. Jahrhunderts ansprechen dürfen.

Damit neigt sich aber auch hinsichtlich des Zeugdrucks, von dem unsere Untersuchung ausging und der im Mittelpunkt derselben steht, das Zünglein der Wage zu Gunsten Kölns, und es bliebe nun nur noch zu erwägen, in welcher Zeit dieses bedeutende Stück daselbst entstanden sein mag.

Auch darüber sind bisher die Meinungen geteilt; die Einen möchten als Entstehungszeit des Zeugdrucks den Anfang des 15. Jahrhunderts, Andere die Zeit um 1440 in Anspruch nehmen.<sup>18)</sup> Die Entscheidung darüber, welche von diesen beiden Ansichten der Wahrheit am nächsten kommt, würde ohne Zweifel ganz wesentlich erleichtert werden, wenn sich das Verhältnis, in dem der Zeugdruck und die an erster Stelle besprochene Handzeichnung zu einander stehen, näher bestimmen ließe. Könnte man nachweisen, dafs die Zeichnung ein Entwurf zu dem betreffenden Zeugdruckmodel gewesen sei, so dürfte man sicherlich die Entstehungszeiten beider nicht allzu weit ausein-

17) Reproduktion bei Firmenich-Richartz a. a. O. Sp. 249.

18) Vergl. Forrer, Die Zeugdrucke etc., S. 29.

anderrücken, müßte sich vielmehr notwendig zur ersten der beiden Ansichten bekennen. Wäre aber jene Zeichnung etwa die Skizze zu einem jetzt untergegangenen oder verschollenen Tafel- oder Wandgemälde, von dem dann erst der Modelzeichner die Darstellung entlehnt hätte, so läge zu so früher Datierung des Zeugdrucks nicht die gleiche Nötigung vor. Mein subjektives Empfinden — um sichere Anhaltspunkte kann es sich kaum noch handeln — neigt mehr der letzteren Auffassung zu. Es kommt dafür u. a. der durchaus statuarische Charakter der in den drei anderen Handzeichnungen zur Darstellung gebrachten Figuren in Betracht, die wahrscheinlich auf eine Ausführung in Holz berechnet waren. Davon weicht allerdings die Darstellung der heiligen Anna mit der Jungfrau Maria und den vier Seraphim erheblich ab. Sie war ohne Zweifel eher auf eine malerische Wiedergabe als auf eine Ausführung in Relief oder gar als plastische Gruppe berechnet. Die Handzeichnungen entstammen also augenscheinlich einer ansehnlichen, namentlich mit der Herstellung von Altären, Heiligenfiguren, bemalten Reliquien-schreinen u. s. w. beschäftigten Maler- und Bildschnitzerwerkstatt, und daß man bei einem solchen Betriebe nebenher auch Zeit gefunden habe, Vorzeichnungen für den Zeugdruck zu fertigen, ist nicht sehr wahrscheinlich. Vermutlich war diese Arbeit Sache der Zeugdrucker und Modelstecher selbst oder blieb den Formschneidern für den Holzschnitt, den Wappen- und Briefmalern etc. überlassen.

Trotzdem aber möchte ich, auch wenn es sich so verhalten sollte, was schwer mit Sicherheit zu entscheiden sein dürfte, den Zeugdruck zeitlich nicht allzu weit von unseren Handzeichnungen fortrücken, vielmehr annehmen, daß die originelle und wirkungsvolle neue Darstellung einen feinsinnigen Künstler unter den Zeugdruckern alsbald zur Nachahmung gereizt habe. Stilistische Gründe stehen einer solchen Annahme, nach der wir also die Entstehung unseres Zeugdrucks etwa in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu setzen hätten, meines Erachtens nicht entgegen, sowenig sich allerdings aus der Art der Darstellung des Zeugdrucks selbst triftige Gründe gegen eine spätere Entstehung desselben beibringen lassen.

Doch wir sind damit unversehens auf das Gebiet der reinen Hypothese gelangt, in das wir nicht weiter vordringen wollen. Die Frage nach dem Namen von Zeichner oder Zeugdrucker bleibe unberührt, und nicht minder die Frage, welche Stellung dem Meister unserer Handzeichnungen innerhalb der Geschichte der altkölnischen Malerei etwa zuzuweisen sein möchte. Bei einem Vergleiche mit dem gesamten Vorrate an Denkmälern der kölnischen Kunst aus dem Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, der Zeit des Übergangs vom alten zu einem neuen Stil, würde sich ohne Zweifel noch manches nicht Uninteressante für die Zeichnungen und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung ergeben. Für uns waren sie hier zunächst nur Mittel zum Zweck.

Nürnberg.

Th. Hampe.