

## EINE GOTISCHE REPLIK DES MUTTER-ANNA-ZEUG- DRUCKS MIT DEN SERAPHIM.

Von Dr. R. FORRER (Straßburg).

In meinem Werke „Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und späteren Kunstepochen“<sup>1)</sup> habe ich auf Tafel XXX einen gotischen Leinendruck reproduziert, welcher Mutter Anna vorführt, wie sie die als Mädchen dargestellte Maria im Lesen und Singen „Gloria laus deo“ unterrichtet, indessen fünf vogelgestaltige Seraphim diese Szene mit inbrünstigem Gesang begleiten. Über dem Ganzen wölbt sich reiche gotische Spitzbogenarchitektur. Alles atmet einen seltenen Reiz inniger Lieblichkeit, fast dem vergleichbar, der von den singenden Engeln der van Eyckschen Altarflügel ausströmt.

Dieses Muster ist auf dem 34 cm hohen und unten 27 cm, oben 24 cm breiten Leinenfragment, Tafel I, zweimal und zwar dicht übereinander zum Abdruck gebracht worden. Aber vom oberen Abdruck ist nur ganz wenig erhalten; man sieht noch den Schemel, auf dem Maria steht und auf den auch Mutter Anna einen Fuß setzt; man sieht noch eine kurze Strecke des Gewandes der Mutter Anna; dann ist der Stoff quer abgeschnitten. Außerdem war der Stoff der Höhe nach in drei Teile zerschnitten, die aber noch genau zusammenpaßten. Ein vierter, nur schmaler Streifen scheint zu der oberen Wiederholung des Bildes gehört zu haben. Dieses ist also nur zu einem sehr geringen Bruchteil, der untere Abdruck der Platte dagegen fast vollständig erhalten. Nur an der rechten Seite oben fehlt der rechte Pilaster des Spitzbogens, unter welchem Anna und Maria ihren Studien obliegen. Aus dem Bilde ergibt sich, daß das Druckmodell in seiner vollen Höhe 29 cm maß, in seiner Breite 27—27 $\frac{1}{3}$  cm, also die für einen gotischen Holzschnitt respektable Größe von rund 800 Quadratcentimetern Flächenausdehnung besaß.

Als Herkunftsort der Originale wurde mir von dem Kölner Vorbesitzer eine Kirche „bei Euskirchen“ genannt. Über das Alter des Druckes schrieb ich a. a. O. S. 29, daß „die Einen für das Stück den Anfang des 15. Jahrhunderts, andere die Zeit um 1440 in Anspruch nehmen.“ In Anlehnung an die von Essenwein<sup>2)</sup> veröffentlichten Plattendrucke dachte ich auch für diesen „Bildzeugdruck“ an einen „Vordruck für Stickerei bestimmt.“

Bezüglich des Herstellungslandes dieses Zeugdruckes schwankte ich damals zwischen Burgund (vgl. S. 28 und 43) und der Kölner Rheingegend (S. 29), wobei für letztere Gegend burgundischer Einfluß in der Zeichnung nicht ausgeschlossen blieb.

1) Straßburg i. E. 1894, 44 S. Text und 57 Tafeln in Licht- und Farbendruck.

2) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1872 S. 241 ff.

In meinem 1898 erschienenen zweiten Zeugdruckwerke<sup>3)</sup> habe ich dann diesen Zeugdruck unbedenklich den deutschen Zeugdrucken angereiht (S. 22 ff. „Der Zeugdruck in Deutschland vom Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert“) und (S. 26) ihn in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Kölner Gegend entstehen lassen, zugleich aber auch als Prototypen auf die italienischen Bildbrokate hingewiesen, welche im 14. und 15. Jahrhundert entstanden sind und eine gleiche Anordnung, d. h. rechteckige Gruppenbilder erkennen lassen, welche der Weber in fortlaufender Wiederholung über- und nebeneinandergesetzt hat.

Gleichzeitig erschien dann in den „Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1897“<sup>4)</sup>, wohin inzwischen mit meiner ersten Zeugdrucksammlung auch jener „Engelsdruck“ gewandert war, eine Abhandlung von Dr. Th. Hampe „Der Zeugdruck mit der heiligen Anna, der Jungfrau Maria und Seraphim (aus der Sammlung Forrer, jetzt im Germanischen Museum) und einige altkölnische Handzeichnungen“. In dieser Schrift analysierte Hampe meinen Zeugdruck von neuem und brachte ihn zusammen mit einer Handzeichnung auf Papier, die das Germanische Museum besitzt und welche dieselbe Engelsdarstellung als Skizze bietet. Hampe hat darin mit guten Gründen die kölnische Herkunft und engen Zusammenhang von Skizze und Zeugdruck betont und als Entstehungszeit der Skizze die Jahre um 1400 nachgewiesen, als Entstehungszeit des Zeugdrucks das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts vermutet.

In einem Nachtrage zu Hampes Artikel habe ich dann in den Mitteilungen aus dem Germanischen Museum 1898 unter dem Titel „Noch einmal der Kölner Zeugdruck mit Mutter Anna, Maria und Seraphim“ gezeigt, daß der Zeichner der Papierskizze zu dem Zeugdrucke in noch engerem Zusammenhange stehen müsse, als Hampe angenommen hat, daß in der Skizze ein Entwurf zum Zeugdruck zu suchen ist, „daß die Handzeichnung des Nürnberger Kabinetts als ein Entwurf derselben Hand anzusehen ist, welche auch den Zeugdruck verfertigt hat.“

Bei der großen Seltenheit dieser alten Zeugdrucke durfte man die Erhaltung der oben besprochenen Fragmente als einen besonderen Glücksfall und dieselben als die einzig auf uns gekommenen Zeugen dieses hervorragenden Künstlers betrachten. Umso erfreulicher war daher der Nachweis der zugehörigen Skizze durch Hampe und dann, in meinem oben zitierten Nachtrag, mein Nachweis eines mit dem Zeugdruck zugleich erhaltenen Stickereifragmentes mit Vorzeichnungsspuren in der Art der Weinblattmotive der Hampeschen Federskizze. Damit schien dieser Zyklus seinen Abschluß gefunden zu haben. Umso überraschender war es daher für mich, als ich im Frühjahr 1912 bei einem Züricher Sammler ein zweites Fragment des Seraphimzeugdruckes zu sehen und zu erwerben Gelegenheit hatte und zu Hause bei näherem Vergleich gar entdecken mußte, daß wir es hier mit einer Variante des ersten Zeugdruckes zu tun haben! Und diese Variante bildet ein Zwischenglied zwischen der Kölner Federzeichnung und dem bisher bekannten

3) R. Forrer, „Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit“, Straßburg 1898, mit 81 Tafeln.

4) Mein Buch ist zwar 1898 datiert, mein Manuskript hatte Herrn Dr. Hampe aber bereits 1897 vorgelegen.



Fig. 1. Seraphimdruck Forrer 1898.

Seraphimzeugdruck! (Den letzteren will ich hier kürzshalber als „Druck von 1898“, den neuerworbenen als „Druck von 1912“ zitieren; dieser ist hier Fig. 2 und 3 abgebildet, derjenige von 1898 in Fig. 1.)

In seinem äußeren Ansehen ist das neuerworbene Fragment dem bisher bekannten Stoffdrucke so ähnlich, daß ich bei seiner Erwerbung keinen Moment zweifelte, einen Abschnitt vom gleichen Tuche vor mir zu haben. Die Leinwand ist von gleicher Feinheit, von gleicher Farbe; der Aufdruck ist dasselbe bräunliche Schwarz, wie es der Druck von 1898 mit so vielen gotischen Holztafeldrucken gemein hat; auch hier ist ersichtlich schon in alter Zeit der Stoff in Stücke zerteilt worden. Auch die Maße der beiden Holzstöcke müssen nahezu die gleichen gewesen sein; denn die Breite desjenigen von 1912 ergibt wie die des Stockes von 1898 27 cm und die Höhe des Stockes von 1912 läßt sich auf der linken Bildseite auf  $27\frac{1}{2}$  bis 28 cm eruieren, was hinter derjenigen von 1898 (29 cm) nur um 1 bis  $1\frac{1}{2}$  cm zurückbleibt.

Wie beim Druck von 1898 ist auch bei dem neuen ein und dasselbe Holzmodell dicht neben- resp. übereinander gesetzt mehrfach zum Abdruck gelangt (vgl. Fig. 2). Die vorhandenen Reste beweisen, daß der Holzstock nicht weniger als viermal und zwar in der hier skizzierten Weise abgedruckt worden ist: 

a	c
b	d

Vom Druck a sind die Leiber der Seraphim, die unteren Gewandteile von Sankt Anna und Maria und vom Spruchband das Wort gloria erhalten, außerdem die untere Abschlußbordüre in Gestalt einer Reihe von Vierpaßornamenten. Vom Druck b ist die ganze obere Architektur nebst der oberen Abschlußbordüre, bestehend aus weiß ausgespartem Blattwerk, erhalten, ferner sind vollständig sichtbar die Köpfe der Seraphim, der Maria und der Mutter Anna, letztere bis unter die Schulter. Vom Druck c ist nur wenig von der linken unteren Ecke, vom Druck d das obere linke Bildsechstel erhalten. Das Zusammentreffen der Bildränder kennzeichnet sich durch verstärkte Färbung infolge doppelten Farbauftrages und durch unregelmäßigen Ansatz; die Bilder c und d sind um einen starken halben Zentimeter zu viel nach oben gerückt.

Vergleicht man nun die beiden Drucke, Fig. 1 (1898) und Fig. 2 (1912) genauer, so ergeben sich wesentliche Unterschiede in der Zeichnung. Die Architektur ist eine wesentlich einfachere: 1898 gliedert den Raum in drei große spitzdachige Baldachine, zwischen welche zwei hochspitzige kleinere Baldachine eingeschoben sind; bei 1912 fehlen diese beiden letzteren Baldachine, begnügt sich der Künstler mit den drei großen. 1912 setzte hinter diese eine einfache wagrecht-rechteckige Mauerlucke, 1898 fügt dort eine Anzahl kleiner gotischer Fensterlucken ein. Bei 1898 ist unter jedem der 5 Baldachine die Gewölbestruktur angebracht, bei 1912 ist diese nur bei dem Baldachin über Maria und Mutter Anna zu sehen; hier ist auch die Steinmauerung des Gewölbes angedeutet, bei 1898 dagegen ist diese ausgelassen. Beachtenswert ist ferner, daß der Hintergrund unter den Baldachinen 1898 mit einem Muster in Gestalt zusammengekrümmter Raupen tapetenartig dekoriert ist, wogegen 1912 an die gleiche Stelle naturalistisch gezeichnete Blätter, auf den Boden quadratische Fliesen setzt. Die Schriftrolle zeigt 1898 den Text gl(or)ia oder gr(at)ia laus deo weiß ausgespart auf schwarzem Grunde, 1912 dagegen den Text gloria laus deo mit den Lettern schwarz auf weiß sitzend und schmaler geschnitten. Endlich verwendet 1898 fünf Seraphim,

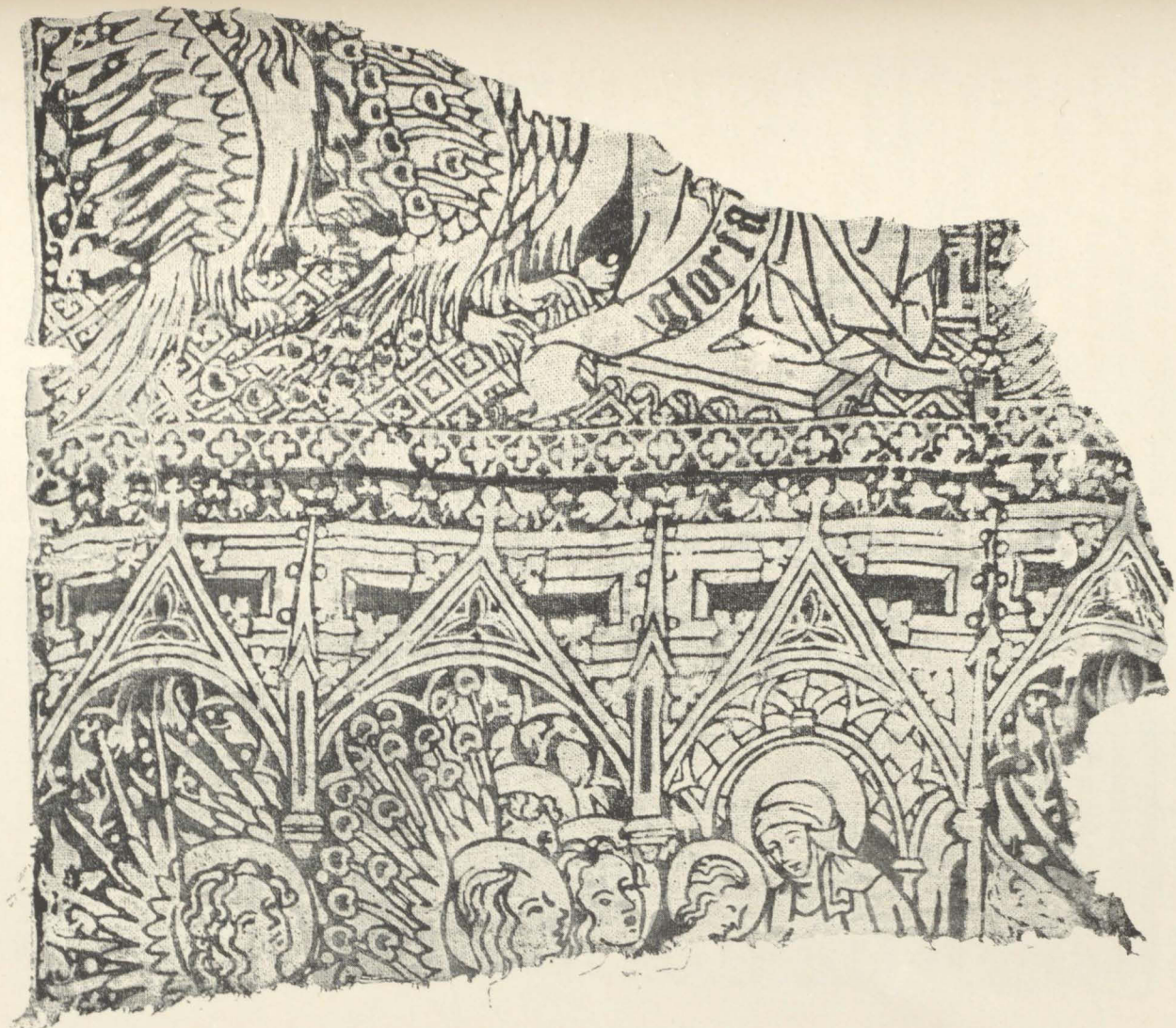


Fig. 2. Der Seraphimdruck Forrer 1912.

1912 nur deren vier, wobei nicht nur die Köpfe und Leiber, sondern auch zum Teil die Flügel, besonders die hinteren unter dem mittleren Baldachin, verschieden gestellt sind.

Trotz dieser evidenten Unterschiede (ihre Zahl ließe sich leicht noch vermehren) erhellt doch aus der ganzen Anlage wie aus allen Details, daß man es hier mit zwei Holzschnittplatten ein und desselben Künstlers zu tun hat. Man braucht nur die Gesichter und die Haarbehandlung zu vergleichen, um sich darüber absolut klar zu sein. Die Frage erhebt sich nun, welche Platte die ältere war. Mir scheint, daß die Platte 1912 die ältere, die Platte 1898 die jüngere Edition darstellt. Man wird wohl die stärker gegliederte Architektur als einen Versuch auffassen dürfen, den ursprünglich einfacheren Aufbau schöner und reicher zu gestalten. Das gleiche Bestreben zeigt die Einfügung eines fünften Seraphim. Ersichtliche Verbesserungen stellen dar einerseits die Weglassung der das Bild 1912 unruhig gestaltenden Mauerbildung im Gewölbe, anderseits die Einfügung der als weiße Flächen wirkenden Gewölbe; die veränderte Flügelstellung im Hintergrunde des mittleren Baldachins; die Schwarzfärbung des Schriftbandes, sodaß dieses sich als ruhige schwarze Linie einfügt (wobei aber dem Holzschneider die Buchstaben mißlungen sind, da das deo verkehrt ausgefallen ist).

Zu diesen Argumenten gesellt sich ausschlaggebend ein Vergleich mit der Papierskizze Hampes: Dieser liegt die Platte von 1912 wesentlich näher als die Platte von 1898. Wie die Platte von 1912 hat auch die Papierskizze noch nicht fünf, sondern erst vier Cherubim und wie die Platte von 1912 verwendet auch die Papierskizze für den Hintergrund Pflanzenblätter, während der Druck von 1898 an ihre Stelle jene „gekrümmten Raupen“ setzt. Besonders eklatant prägt sich endlich die größere Übereinstimmung zwischen Papierskizze und Druck von 1912 aus in dem Kopftuch der Sankt Anna. Seine Faltung über dem Kopfe und an den Schläfen entspricht genau der Kölner Papierskizze, wohingegen beim Drucke von 1898 das Tuch über dem Kopfe vielfach gefältelt erscheint und an den Schläfen an die Stelle der einfachen Verknotung eine kompliziertere Verschlingung getreten ist.

Nun zeigt die Platte von 1912 an mehreren Stellen (so bei der Stirnlinie der Maria und beim mittleren Seraphim) Linienunterbrechungen, welche vermuten lassen, daß zur Zeit des Abdruckes der Holzstock schon abgebraucht bzw. beschädigt war; wahrscheinlich haben sich im Laufe der Jahre diese Ausbrüche derart gemehrt, daß eine Ersatzplatte benötigt wurde, wobei dann die erwähnten Abänderungen und Verbesserungen in der Komposition zur Ausführung kamen. So ist jetzt der Ring geschlossen, erweist sich die Kölner Federzeichnung als Vorstudie zum Holzstocke des Zeugdruckes von 1912 und die Platte von 1898 als ein an dessen Stelle getretener Ersatz. Die Platte von 1912 wird sich zeitlich der Papierskizze unmittelbar angeschlossen haben, also noch um 1400 zu datieren sein, die Platte und den Druck von 1898 dagegen werden wir einige Jahre später, also mit Hampe um 1410 zu setzen haben. Und auch unsere gemeinsame Verlegung des Herstellungsortes [von Papierskizze | und Zeugdruck nach Cöln am Rhein hat durch den] Nachweis eines [noch engeren Zusammenhanges zwischen Skizze und Zeugdruck an Wahrscheinlichkeit gewonnen — umsomehr, als auch der Zeug-



Fig. 3. Der Seraphimdruck Forrer 1912 ergänzt.

druck von 1912 nach den Mitteilungen des Vorbesitzers in seiner Provenienz auf eben jenes Rheingebiet zurückgeht. Die Reihenfolge wäre also:

- Papierskizze Hampe 1897 entstanden zirka 1395—1400,
- Holzstock des Druckes 1912 entstanden zirka 1400,
- Zeugdruck Forrer 1912 entstanden zwischen 1400 und 1405,
- Holzstock des Druckes 1898 entstanden zirka 1405,
- Zeugdruck Forrer 1898 entstanden zwischen 1405 und 1410.<sup>5)</sup>

Mit dieser merkwürdigen Folge von rheinischen Kunstprodukten aus den Zeiten des Meisters Wilhelm gewinnt die rheinische Kunst ein ganz neues Gesicht, werden uns neue Wege gewiesen; gar manches Kunstblatt, dessen Autor man bis jetzt nach Burgund oder Italien verwiesen hat, ist vielleicht in Zukunft mit gleichem Recht am Rhein zwischen Straßburg und Cöln zu suchen.

5) Im Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunstsammlungen 22 Bd. (1901) hat Dr. Kristeller S. 142 ff. in dem Aufsätze „Ein venezianisches Blockbuch im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin“ auch meinen ersten Engelsdruck zitiert und diesen für Italien, speziell für Venedig in Anspruch genommen, Hampes Zeichnung der Veroneser Malerschule des 14. oder beginnenden 15. Jahrhunderts zugewiesen. — Leitend waren für Kristeller rein stilistische Gründe. Tatsächlich weist der Stil des Engelszeugdruckes, besonders auch eine mehr in die Breite als in die Höhe gehende gotische Architektur, auf Oberitalien. Und beim ersten Anblick jenes Zeugdruckes wurde ich sofort an die bekannten italienischen Brokatwebereien in Form rechteckiger, bildartiger Darstellungen von Mariä Verkündigung, Christi Anbetung usw. erinnert, wie Proben beispielsweise Nr. 95, 96, 101, besonders verwandt aber Nr. 190, 191, 203—205 des Kataloges der Textilsammlung Errera bieten (Collection d'anciennes étoffes réunies et décrites par Me. Isabelle Errera, Bruxelles 1901).

Aber man beachte, daß Zeugdrucke immer mehr oder minder bloße Surrogate sind, deren Wiege oft weit abseits lag von dem Lande, welches das Vorbild geschaffen hat. Sie kopieren irgend einen orientalischen oder italienischen Stoff und ihr Stil ist dann ein gut orientalischer oder italienischer, ohne daß deshalb der Zeichner, der Modellschneider, der Drucker, der Stoff orientalischen oder italienischen Ursprunges zu sein brauchen. So gehen unsere am Rhein gefundenen mittelalterlichen Zeugdrucke größtenteils auf orientalische und italienische Gewebeprototypen zurück, ohne aber im Orient oder in Italien entstanden zu sein. Ähnlich verhält es sich allem Anschein nach auch mit unserem Engelsdrucke. Stilistisch wurzelt er in Italien und geht zurück auf die oben erwähnten Bildwebereien, die für Kirchengewänder, Möbel- und Wandbezüge Verwendung fanden. So klären sich die stilistischen Bedenken Kristellers ungezwungen auf. Aber diese Bildgewebe sind nach Burgund, nach Deutschland und noch weiter nordwärts gewandert und haben hier unsere Künstler und Handwerker beeinflußt und zur Nachahmung gereizt. Und die vielen von Hampe und von mir gegebenen Indizien sprechen in der Tat für den von italienischer, flandrischer und burgundischer Kunst so viel beeinflussten Mittel- und Unterrhein als Hervorbringer dieser Engelszeugdrucke. Als neuestes Argument in dieser Richtung tritt nun noch die wiederum deutsche Provenienz auch des zweiten Engelsdruckes hinzu.