Der Holzschnitt

Autor(en): **Landolt, Hanspeter**

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **75 (1975)**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der Holzschnitt

von

Hanspeter Landolt

Die kunstgeschichtliche Einordnung des bedeutenden, bisher unbekannten Holzschnitts mit der Darstellung des Sebastians-Martyriums (Taf. 1.2)[1] wird erleichtert durch die Fakten, die dem Flugblatt zu entnehmen sind: der Text stammt vom Straßburger Humanisten Sebastian Brant (1458–1521), der von 1483 bis 1500 als Dozent an der Basler Universität wirkte; das Flugblatt wurde 1494 in der Basler Offizin des Johann Bergmann von Olpe gedruckt. Man darf somit annehmen, daß auch der Holzschnitt in Basel entstanden ist[2], zumal dort zu dieser Zeit zahlreiche und qualifizierte Kräfte für den Holzschnitt tätig waren.

Nun hat in den frühen 1490er Jahren der Basler Buchholzschnitt, zu dem auch die illustrierten Flugblätter zu rechnen sind, einen Entwicklungssprung gemacht, der mit Albrecht Dürer in Zusammenhang gebracht wird, seit Daniel Burckhardt-Werthemann 1892 dessen Aufenthalt in Basel während der Gesellenwanderung nachwies[3]. Burckhardt setzte eine Jahrzehnte dauernde, zuweilen heftig und leidenschaftlich geführte Diskussion in Gang, die heute als abgeschlossen gelten darf[4]. Allgemein wird jetzt mit Friedrich Winkler angenommen, daß der junge Dürer während seiner Tätigkeit in

Abgekürzt zitierte Literatur:

Schramm (mit Angabe des Bandes und der Abbildung) = Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, 23 Bde., Leipzig 1922–1943.

Winkler 1936 (mit Katalog-Nr.) = Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. 1 (1484–1502), Berlin 1936.

Winkler 1951 = Friedrich Winkler, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff, Berlin 1951. (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte. 36.)

[1] Für die statistisch-technischen Angaben siehe oben S. 8 u. 11.

[2] Theoretisch bestände die Möglichkeit, daß der Holzstock anderswo entstanden ist und von Bergmann « importiert » wurde; für solche Transaktionen gibt es zahlreiche Beispiele, vor allem im Bereich des Buchholzschnitts. Gegen diese Möglichkeit spricht im vorliegenden Fall aber der Umstand, daß der Holzschnitt bis heute unbekannt geblieben ist, also vor der Verwendung für das Flugblatt gewiß nicht als Buchillustration verwendet wurde; als solche wäre er schwerlich verlorengegangen.

[3] Daniel Burckhardt, Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492–1494, München und Leipzig 1892.

[4] Einen umfassenden Forschungsbericht zum ganzen Gegenstand gibt Winkler 1951, S. 102–113.

Basel, die frühestens Ende 1491 begann und sich vielleicht bis in den Winter 1493/94 hinzog, außer dem 1492 erschienenen Hieronymus-Holzschnitt, von dem Burckhardt ausgegangen war, eine große Zahl weiterer Buchholzschnitte beziehungsweise Zeichnungen für solche schuf: die größtenteils nicht geschnittenen, nur als Vorzeichnungen auf den Holzstöcken erhaltenen 139 Illustrationen zu den Komödien des Terenz, die 45 Holzschnitte zum «Ritter von Turn» (1493), 73 (von 105) Holzschnitt-Illustrationen zu Sebastian Brants «Narrenschiff» (1494) sowie mehrere kleine Gebetbuch-Illustrationen. Vielleicht nicht in Basel, sondern möglicherweise in Straßburg, wo sie erschienen sind, schuf Dürer das Kanonblatt mit der Kreuzigung (1493) und den Titelholzschnitt für eine von Martin Flach gedruckte Ausgabe der Opera von Johannes Gerson (1494).

Der Basler Holzschnitt um 1490

Die Entwicklung des deutschen Buchholzschnitts von seinem Beginn zu Anfang der 1460er Jahre bis zum Eingreifen Dürers kurz nach 1490 wird von zwei Tendenzen beherrscht: zum einen vom wachsenden Bedürfnis nach naturalistischer Wirklichkeitsdarstellung, zum andern von einem Streben nach feinerer, sorgfältigerer Technik des Formschnitts. Grundsätzlich liegen diese beiden Tendenzen nicht auf der gleichen Ebene, wenn dies auch öfters der Fall sein mag (indem naturalistische Darstellung z.B. mit der Körpermodellierung arbeitet und diese nur durch feine, schmiegsame, tonige Schattenschraffuren erreicht werden kann). Die technische Feinheit ist weitgehend eine Frage der Qualität; durch die harte Konkurrenz im Buchdruck wurden die Offizinen zu rascher und möglichst billiger Produktion gezwungen. Dagegen ist das Verhältnis zum Naturalismus eine Frage des Stils. Diese Entwicklung scheint in einem Kausalzusammenhang mit dem Umstand zu stehen, daß sich im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte mehr und mehr die Maler des Holzschnitts bemächtigt haben, der zuvor offenbar fast ausschließlich in den Händen der Briefmaler – das sind eigentliche Graphik-Spezialisten – lag. Jedenfalls lassen die frühesten Buchholzschnitte mit ihren Dingzeichen und ihrer bewußten Flächenrechnung keine künstlerische Verbindung zur gleichzeitigen Malerei erkennen, wogegen die Holzschnitte Michael Wolgemuts und Dürers um 1490 bereits in die Nähe des Typus der graphischen Gemäldereproduktion rücken.

In Basel, dessen frühe Buchholzschnitt-Produktion sich trotz beträchtlichem Umfang auf einem wesentlich niedrigeren Niveau

als etwa diejenige in Straßburg, Ulm, Augsburg oder Nürnberg befindet[5], tritt das Bedürfnis nach naturalistischer Darstellung und nach technischer Verfeinerung nur sehr schwach in Erscheinung (Abb. 1). Immerhin gibt es bemerkenswerte Ansätze, am deutlichsten erkennbar in jener kleinen Gruppe von Holzschnitten, die Friedrich Winkler mit dem sogenannten Meister des Haintz Narr, der in der Folge neben Dürer an den «Narrenschiff»-Illustrationen arbeiten sollte, in Verbindung brachte[6]. Am interessantesten ist zweifellos der Titelholzschnitt der 1489 von J. Amerbach gedruckten Ausgabe von Augustinus' «De Civitate Dei» (Abb. 2)[7]: Die untere Hälfte mit der Stadt Gottes (Abels) und der Stadt des Teufels (Kains) zeigt zum erstenmal im Basler Holzschnitt eine vom Ganzen her gesehene und gestaltete und nicht als Flächenanordnung von disparaten Einzelmotiven verstandene Landschaft; sogar die beiden Vordergrundsfiguren, welche hoch über die Stadtmauern und -tore hinausragen, werden diesem Landschafts-Ganzen integriert, indem ihr Standort als hoher Hügel veranschaulicht wird, von dem man auf die beiden Städte hinabblickt; entscheidender Träger dieser Raum-Konstruktion ist der Weg, der an der Krete des Hügels verschwindet und dann unten zwischen den beiden Städten wieder erscheint – eine fast schulmässige Formel der ganzen neuzeitlichen Malerei.

Aber das ist wie gesagt nicht mehr als ein Ansatz. In andern Druckerstädten, besonders in Nürnberg, war die Entwicklung zu dieser Zeit sehr viel weiter fortgeschritten (Abb. 3). Der Rückstand wurde in Basel erst durch das Eingreifen Dürers aufgeholt. Spätestens mit den Illustrationen des 1493 von Michael Furter für Johann Bergmann von Olpe gedruckten «Ritter vom Turn» erscheint in Basel ein neues Geschlecht von Holzschnitten (Abb. 4): Nicht nur, daß der Schauplatz der Handlung, sei er nun Innenraum oder Landschaft, äußerlich vereinheitlicht wird, er wird auch als organisches Ganzes begriffen, in dem alles ineinandergreift und zusammenhängt; das gleiche gilt für die Menschen, die Bäume, die Pflanzen. Aus den puppenhaft-zappeligen und ungelenken Figuren werden jetzt natürlich agierende Menschen; die Bäume sind lebendige Gewächse, die den Wachstumsprozeß in ihrer Gestalt zur Schau tragen. Die Figuren treten nicht bloß durch Gesten in Beziehung zueinander, sie werden vielmehr als zusammengehörig empfunden, und auch aus ihrer Umgebung sind sie nicht mehr herauszulösen.

[5] Vgl. Arthur M. Hind, An Introduction to a History of Woodcut, Bd. 1, 2. Aufl. New York 1963, S. 325.

[6] Winkler 1951, S. 38ff., Taf. 67–75.

[7] Schramm XXI, 589; Winkler 1951, Taf. 71.

Abb. 1. Titelholzschnitt in: Johannes Gerson, Opera. Basel, Nicolaus Kessler, 1489.

Abb. 2. Titelholzschnitt in: Aurelius Augustinus, De Civitate Dei. Basel, Joh. Amerbach, 1489.

Abb. 3 Titelholzschnitt in: Johannes Gerson, Opera. Nürnberg, Georg Stuchs, 1489.

Abb. 4. Dedikationsholzschnitt in: Ritter vom Turn, Von den Exempeln der Gotsforcht... Basel, Michael Furter, 1493.

Die Bildwirklichkeit entspricht unserer Erfahrungswirklichkeit. Dieses neue Wirklichkeitsverständnis verlangt nach naturalistischer Darstellungsweise, und diese zwingt den Illustrator zu sehr viel nachdrücklicherem und weicherem Modellieren aller dreidimensionalen Gegenstände. Das Weiß des Papiers wird nun plötzlich zum Licht auf den Körpern[8].

Die fortschrittlichsten der schon vor Dürers Aufenthalt in Basel für die dortigen Verleger tätigen Illustratoren sind vom jungen Nürnberger nicht unberührt geblieben. Ein besonders eindrückliches Zeugnis dafür liefert etwa der Titelholzschnitt der Ambro-

[8] Die gründlichste und erhellendste phänomenologische Untersuchung dieser Entwicklung verdanken wir Friedrich Kriegbaum, Zu den graphischen Prinzipien in Dürers frühem Holzschnittwerk, in: Das siebente Jahrzehnt, Festschrift Adolf Goldschmidt, Berlin 1935, S. 100–108. Das Verdienst aber, die Augen für die charakteristischen Besonderheiten von Dürers frühem Holzschnittstil und seiner Motive überhaupt geöffnet zu haben, gebührt Edmund Schilling (Dürers graphische Anfänge, die Herleitung und Entwickelung ihrer Ausdrucksformen, Diss. Kiel 1919, Masch.Schr.), von dem auch Winkler ausgegangen ist.

sius-Ausgabe von 1492, der zwar auf eine Komposition Schongauers zurückgreift, aber offensichtlich von Dürers Hieronymus-Holzschnitt aus dem gleichen Jahr inspiriert ist[9]. Und unmittelbar nebeneinander stehen Dürer und Basler Illustratoren in der 1494 gedruckten Erstausgabe von Sebastian Brants «Narrenschiff». Aber die einheimischen Zeichner für den Holzschnitt erreichen weder Dürers Wirklichkeitsverständnis noch seine zeichnerische Qualität. Ihre Bemühung um Naturalismus ist voller Mißverständnisse, die zeichnerische Form oft holprig und ungeschlacht. Freilich, die Trennlinie zwischen Dürer und den übrigen Basler Illustratoren ist nicht immer scharf zu ziehen: wenn auch die besten und die schwächsten Holzschnitte sehr weit auseinander liegen, so gibt es doch einzelne, deren Zuweisung größte Schwierigkeiten bereitet[10]. Auch die Terenz-Zeichnungen sind von unterschiedlicher Qualität.

Die Stellung des Sebastians-Holzschnitts

Weder die äußern Umstände, noch der künstlerische Charakter sprechen gegen die Annahme, daß der Flugblatt-Holzschnitt mit dem Sebastians-Martyrium im Jahre 1493 oder 1494 in Basel entstanden ist, und zwar im Kreise jener Illustratoren, die uns aus zahlreichen Basler Drucken jener Jahre bekannt sind. Schwieriger ist die Entscheidung zwischen Dürer und den übrigen, nicht namentlich bekannten Holzschnitt-Reißern dieses Kreises. Denn gewiß befindet sich der Sebastians-Holzschnitt nicht auf der Höhe der besten Basler Holzschnitte Dürers. So ist er flacher, weniger übersichtlich, weniger zusammenhängend und in der Ausführung erheblich gröber als etwa das hier abgebildete Schlußblatt des «Ritter vom Turn» (Abb. 4). Andererseits ist er doch den wenigen vergleichbaren Arbeiten der Illustratoren neben Dürer weit überlegen[11].

Wir stellen im folgenden die Argumente zusammen, die uns ermutigen, im Sebstastians-Holzschnitt ein Werk Albrecht Dürers zu erkennen.

Komposition: Das Thema der vielfigurigen Sebastiansmarter ist im deutschen Holzschnitt des ausgehenden 15. Jahrhunderts nicht eben

[9] Schramm XXI, 600; Winkler 1951, Taf. 70 sowie S. 41 (Anm. 45) und Abb. 5.

[10] So vermag mich etwa Winklers Zuschreibung an Dürer der als «verworfene und verdorbene» bezeichneten Holzschnitte im «Narrenschiff» nicht zu überzeugen (Winkler 1951, Taf. 42).

[11] Winkler 1951, Taf. 67–76.

häufig. Aus Basel ist es mir außer dem hier behandelten Flugblatt überhaupt nicht bekannt. In Straßburg erscheint es als friesartig gestreckte Illustration eines von Johann Grüninger gedruckten Almanachs auf das Jahr 1493[12]. Doch ist dort die Komposition eine völlig andere; Sebastian bildet die Mittelachse einer symmetrischen Figurenanordnung.

Umso bemerkenswerter ist nun aber, daß die asymmetrische Komposition unseres Flugblattes weitgehend mit derjenigen eines Einblattholzschnitts übereinstimmt, der von Winkler der Gruppe von Dürers frühen, unmittelbar vor der Arbeit an der «Apokalypse» um 1495/96 geschaffenen großformatigen Einblattholzschnitten zugeordnet wird (Taf. 4)[13]. Zwar ist die Zeichnung ausführlicher und feiner (was auch mit dem größeren Format zusammenhängt), aus dem schmächtigen, am Baume hängenden Märtyrer ist unter dem Eindruck von Mantegnas Kunst ein triumphierender Athlet geworden, die auf der früheren Darstellung schemenhaft flache Landschaft wird nun – wie auch die Körper – vom Licht modelliert. Aber das sind alles Veränderungen, die durchaus auf der Linie der Entwicklung liegen, die Dürer, namentlich als Graphiker, in diesen Jahren durchgemacht hat. Wichtiger ist doch das Übereinstimmende. Und schließlich: wird Dürer sich bei seinem Einblattholzschnitt nicht am ehesten an eine *eigene* frühere Komposition erinnert haben?

Nicht nur der Bildtypus der vielfigurigen Sebastiansmarter mutet in Basel zu Beginn der 1490er Jahre fremd und neu an, sondern auch für die Bewältigung einer solchen figurenreichen Komposition im Freiraum gibt es im Basler Holzschnitt vor 1493 keine vorbereitende Leistung. Das Besondere dieser Komposition besteht darin, daß die Figuren zwar noch nicht durch das Licht als in sich geschlossene, selbständige Körper frei-modelliert werden, wie es dann im Einblattholzschnitt von 1495/96 geschieht, daß sie aber doch bei

[12] Schramm XX, 163.

[13] Winkler hat die Zuschreibung an Dürer immer wieder mit Nachdruck vertreten (Klassiker der Kunst: Albrecht Dürer, 4. Aufl. hrsg. von F. Winkler, Berlin und Leipzig 1928, Taf. 198; Winkler 1951, S. 97ff., Taf. 63; ders., Albrecht Dürer, Leben und Werk, Berlin 1957, S. 65). Ihm ist auch Karl-Adolf Knappe, Dürer, Das graphische Werk, Wien und München 1964, gefolgt. Dagegen ist der Holzschnitt bei F.W.H. Hollstein, German Engravings Etchings and Woodcuts, Bd. VII, Amsterdam o. J., unter den Gehilfenarbeiten Dürers («Durer School», Nr. 19) aufgeführt und versuchsweise Baldung zugeschrieben. Harold Joachim hat in seiner Rezension von Winkler 1951 (in: The Art Bulletin, XXXV, 1953, S. 68) die Zuschreibung an Dürer zwar nicht ausdrücklich abgelehnt, aber doch unmißverständliche Zweifel an ihr geäußert.

aller Freiheit der Anordnung als in einem einheitlichen Bildraum zusammengehörig empfunden werden. Dieser wichtige Entwicklungsschritt ist in den späten 1480er Jahren in Nürnberg vollzogen worden, und zwar in der Werkstatt von Dürers Lehrer Michael Wolgemut. Die großformatigen Holzschnitt-Illustrationen des «Schatzbehalter», der zwar erst 1491 bei Dürers Paten Anton Koberger erschien, aber wohl schon in Arbeit war, als Dürer noch bei Wolgemut lernte, zeigen diesen neuen Kompositionsstil schon voll ausgebildet[14]. Für die mit 652 verschiedenen Holzschnitten der Wolgemut-Werkstatt illustrierte, 1493 bei Koberger erschienene, aber offenbar schon 1487/88 begonnene Erstausgabe von Hartmann Schedels «Weltchronik» ist neuerdings die Beteiligung Dürers ausdrücklich behauptet worden[15].

Figuren: Ebensowenig wie die Gesamtkomposition unseres Sebastians-Martyriums stehen dessen einzelne Figuren in Zusammenhang mit dem älteren Basler Holzschnitt. Sie sind durchwegs in weit höherem Maße vom organischen Zusammenhang her aufgefaßt, der Akzent liegt nicht auf der Körpermasse, sondern auf den Gelenken, besonders ausgeprägt bei den drei Schützen. Auf Dürer weist etwa die angeschnittene Profilfigur am linken Bildrand hin: sie begegnet uns u. a. im Terenz-Holzschnitt mit der Theaterszene[16]. Dort finden wir auch den unverwechselbaren physiognomischen Typus des markanten, wie geschnitzten bärtigen Männerkopfs mit langer Nase, für den Dürer bis in die Jahre der «Apokalypse» eine eigentliche Vorliebe hat. Überraschend ist schließlich die Übereinstimmung des Kopfes des Armbrustschützen mit der kleinen Modellstudie auf der Rückseite der monogrammierten und 1489 datierten Zeichnung mit den fechtenden Reitern[17].

Landschaft: Am nachdrücklichsten zeugt nun aber für die Autorschaft Dürers die Landschaft im Hintergrund der Sebastiansmarter. Diese Seelandschaft, die von Hügelkulissen mit Baum- und Buschketten abgeschlossen wird, ist recht eigentlich ein Leitmotiv von Dürers Freiraumdarstellung, und durch ihn ist sie in der Folge zu einer geläufigen Formel der altdeutschen Graphik überhaupt geworden. In Basel erscheint sie zum erstenmal öfters im «Ritter vom Turn» 1493 (Abb. 4)[18], anschließend dann 1494 im «Narren-

[14] z.B. Winkler 1951, Taf. 82.

[15] So von Leonhard Sladeczek, Albrecht Dürer und die Illustrationen zur Schedelchronik, Baden-Baden und Strasbourg 1965. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 342.)

[16] Winkler 1951, Taf. 49.

[17] Winkler 1936, Nr. 20.

[18] Schramm XXII, 1014, 1029, 1030, 1032, 1038, 1042.

schiff»[19] sowie im Straßburger Kanonblatt von 1493, dessen Zuschreibung an Dürer unbestritten ist[20]. Die Landschaft auf der Holzstockzeichnung mit dem schreibenden Terenz kommt in der Seitenverkehrung, auf die sie ja berechnet war (Taf. 3), in den wesentlichen Teilen derjenigen unseres Sebastians-Holzschnitts sehr nahe. Noch größer ist die Übereinstimmung mit dem Titelholzschnitt der Nürnberger Gerson-Ausgabe von 1489 (Abb. 3), die von Erich Römer mit guten Gründen Dürer zugeschrieben wurde[21]: die Kulisse des Mittelgrundes rechts gibt den Blick auf eine Brücke frei, die über einen Fluß oder eine Seebucht zum Tor einer Stadt führt, die das Seeufer säumt und sich im Hintergrund verliert. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß Dürer diese Landschaftsformel aus Nürnberg mitgebracht hat, wo sie mindestens in Ansätzen schon vor 1489 erscheint, so etwa im «Heiligenleben» 1488 bei Koberger[22]. Aber auch in Dürers Zeichnungen der Wanderjahre begegnen uns wenigstens einzelne ihrer Elemente: so in der «Hl. Familie» der Sammlung Gathorne-Hardy, Donington Priory[23], in der Berliner «Hl. Familie»[24] und im «Reiter mit Landsknecht»[25], im Kasseler «Hl. Martin mit dem Bettler»[26] und im «Reiter mit dem Krummsäbel» des Louvre[27]. Wenn nun auch gewiß nicht bestritten werden kann, daß Dürer diese Formel der Landschaftsdarstellung noch während seiner Lernzeit in Nürnberg kennengelernt und dort vielleicht selbst ausformuliert hat, also von Nürnberg nach Basel brachte, so hätte er sie doch auch in Basel selbst aus oberrheinischen Voraussetzungen entwickeln können. Sie findet

[19] Winkler 1951, Taf. 7, 9, 26, 35, 38, 39.
[20] Winkler 1951, Taf. 55.
[21] Erich Römer, Ein unerkannter Holzschnitt Dürers, in: Der Sammler, Deutsche Kunst- und Antiquitäten-Börse, 11 (1921, 11. Juni), S. 5–7. – Es beruht auf einem Irrtum, wenn Frank Hieronymus (Gersons Engel – rehabilitiert, in: Für Christoph Vischer, Direktor der Basler Universitätsbibliothek 1959–1973, von seinen Mitarbeitern, Basel 1973, S. 18) meint, der Nürnberger Gerson-Holzschnitt komme schon in der Straßburger Gerson-Ausgabe von 1488 vor. Es handelt sich hier und dort nicht nur um zwei verschiedene Holzschnitte, sondern auch um verschiedene Darstellungstypen. Der Unterschied liegt vor allem in der Landschaft. Überraschend ist allerdings, daß der allgemein Dürer zugeschriebene, 1494 in Straßburg erschienene große Gerson-Holzschnitt nicht auf den Nürnberger Typus von 1489, sondern auf denjenigen der Ausgaben Straßburg 1488 und Basel 1489 zurückgreift.
[22] Schramm XVII, 59.
[23] Winkler 1936, Nr. 24.
[24] Winkler 1936, Nr. 30.
[25] Winkler 1936, Nr. 50.
[26] Winkler 1936, Nr. 51.
[27] Winkler 1936, Nr. 52.

sich nämlich weitgehend bereits in Martin Schongauers Stich der «Großen Kreuzgruppe mit vier Engeln»[28], der seinerseits direkt auf Dürer gewirkt hat, wie die wichtige Zeichnung aus der Zeit der Wanderjahre im Louvre beweist[29]. Es ergibt sich also die merkwürdige Komplikation, daß Schongauers Motiverfindung am Oberrhein zunächst nicht aufgegriffen wurde, wohl aber in Nürnberg, von wo sie durch Dürer wieder an den Oberrhein vermittelt wurde.

Die Zuschreibung unseres Sebastians-Holzschnittes an Dürer wird vermutlich nicht unwidersprochen bleiben. Gegen sie sprechen manche offensichtliche Mängel der Zeichnung, vor allem etwa die unklare Wiedergabe der räumlichen Situation, des Hügelgeländes im Vorder- und Mittelgrund, aber auch der Figuren (besonders der drei Schützen, die man nur mit Mühe auseinanderzuhalten vermag), sodann der Schraffuren, die – vor allem in den Geländepartien – gar nicht konsequent zur Modellierung der plastischen Form eingesetzt werden, sondern einem leblosen Schematismus unterworfen sind. Indessen wird man hier doch bedenken müssen, daß die Qualität und die innere Einheit eines Holzschnitts nicht bloß durch den Entwerfer, sondern auch durch den Formschneider bestimmt wird und daß die Formschneider-Arbeit jede Zuschreibung ungemein erschwert. Nichts ist für diese Problematik aufschlußreicher als der große Abstand zwischen den gezeichneten und den geschnittenen Basler Terenz-Illustrationen.

Unter diesen Aspekt muß auch ein zweiter Einwand gestellt werden, der auf den ersten Blick sehr viel schwerer wiegt: daß nämlich der Sebastians-Holzschnitt entwicklungsgeschichtlich zwischen die Illustrationen zum «Ritter vom Turn» und das Titelblatt der Hieronymus-Ausgabe von 1492 eingeordnet werden muß, jedenfalls vor dem «Ritter vom Turn» von 1493. Er ist aber erst 1494 gedruckt worden. Gerade wegen des Anteils der Formschneiderarbeit lassen sich aber solche Entwicklungsketten beim Holzschnitt nicht strikte nachweisen. Auch der Basler Hieronymus-Holzschnitt Dürers von 1492 hat in einer entwicklungsgeschichtlichen Reihe seinen Platz *vor* den Illustrationen des «Schatzbehalters» von 1491.

Die Zierleisten

Die beiden Zierleisten unseres Sebastians-Flugblatts sind von je drei ungleich langen, recht willkürlich zusammengestellten Holz-

[28] B. 25; Lehrs 14; Julius Baum, Martin Schongauer, Wien 1948, Abb. 17.
[29] Winkler 1936, Nr. 19.

stöcken gedruckt. Diese gehörten zum Materialbestand der Bergmannschen Offizin. Sie finden sich im «Narrenschiff» von 1494 auf Schritt und Tritt wieder. Überraschend ist nun allerdings, daß Dürer noch um 1500/01 im Entwurf für die Holzschuhersche «Beweinung Christi»[30] auf das Rankenmotiv des Mittelstücks der rechten Leiste unseres Flugblattes zurückgriff.

[30] Winkler 1936, Nr. 193.