

# Buch und Bild im Altertum

Autor(en): **Schefold, Karl**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **7 (1950)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-387656>

## **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.

## Bibliographisches

Die Literatur, die direkt oder indirekt sich mit der Schedelschen Chronik und ihrer Illustrationen befaßt, ist äußerst umfangreich. Nachfolgend wird die für die obigen Ausführungen hauptsächlich konsultierte Literatur angegeben. Weitere bibliographische Angaben, hauptsächlich über die in Zeitschriften erschienene Literatur, finden sich in den hier angeführten Werken:

### *Lexika, Handbücher und allgemeine Darstellungen*

Thieme und Becker, Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907 ff. – Löffler und Kirchner, Lexikon des gesamten Buchwesens. Leipzig, 1935 ff. – Andreas, Willy, Deutschland vor der Reformation. Stuttgart, 1932. – Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin und Leipzig, 1919 ff. – Woermann, Karl, Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig und Wien, 1915 ff. – Glaser, Curt, Die altdeutsche Malerei. München, 1924. – Winkler, Friedrich, Altdeutsche Tafelmalerei. München, 1941.

### *Spezialliteratur*

Haitz, Michael, Schedels Weltchronik. Diss. München, 1899. – Stauber, Richard, Die Schedelsche Bibliothek. Freiburg i. Br., 1908. – Wattenbach, Wilhelm, Hartmann Schedel als Humanist. (Forschungen zur deutschen Geschichte, Bd. 11, 1871, S. 349 ff.). – Loga, V. v., Die Städteansichten in Schedels Weltchronik. Diss. Berlin, 1888. – Gümbel, Albert, Die Verträge über die Illustrationen und den Druck der Schedelschen Weltchronik (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 25, 1902, S. 430). – Sprengler, Josef, Hartmann Schedels Weltchronik. Würzburg, 1905. – Muther, Richard, Die deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance. München und Leipzig, 1884. – Baer, Leo, Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts. Straßburg, 1903. – Thode, Henry, Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt, 1891. – Weinberger, Martin, Nürnberger Malerei an der Wende der Renaissance und die Anfänge der Dürerschule. Straßburg, 1921. – Lützwow, C. v., Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin, 1889. – Wescher, P., Die Illustrationen der Augsburger Schedelschen Chronik (Gutenberg-Jahrbuch, 1933, S. 62 ff.). – Hase, Oskar, Die Koburger, Buchhändler-Familie zu Nürnberg. Leipzig, 1869. – Reimann, A., Pirkheimer-Studien. Diss. Berlin, 1900.

## *Karl Schefold | Buch und Bild im Altertum*



Das wachsende Interesse für mittelalterliche Kunst und die unermeßliche Bedeutung der Buchillustration im Mittelalter lenken die Aufmerksamkeit neu auf die antiken Quellen dieser Bildwelt und besonders auf das Problem der Buchillustration im Altertum. Aus der Spätantike – also aus dem Zeitraum vom Sieg des Christentums unter Konstantin bis zum Ende der monumentalen antiken Kunst nach Justinian – sind einige berühmte Reste illustrierter Bücher erhalten, so die «Quedlinburger Itala»; diese kostbaren Blätter sind nach Böcklers Nachweis der Rest eines elfbändigen Bibelwerkes, das Papst Damasus aus etwa 4000 Fellen in erstaunlicher Kostbarkeit herstellen ließ. Dazu kommen zwei etwas spätere illustrierte Vergil-Ausgaben im Vatikan, die ausgeschnittenen Bilderblätter einer Handschrift der Ilias in der Ambrosiana Mailands und andere Werke, die sich aus mittelalterlichen Nachbildungen rekonstruieren lassen. Hat es solche illustrierten Bücher auch schon in der älteren Antike gegeben?

Diese Frage bejaht K. Weitzmann in seinem bedeutenden Buch «Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration» (Princeton 1947). Auf hellenistischen Reliefbechern, auf Marmorreliefs der

römischen Kaiserzeit, den sogenannten «Iliischen Tafeln» und in anderen Nachbildungen besitzen wir Bilderfolgen, die mit ganz kurzen beigeschriebenen Texten homerische Epen und klassische Tragödien nacherzählen (Abb. 1, 5). Dieses hellenistische zyklische Erzählen denkt sich Weitzmann in illustrierten Texten entstanden. Er versucht, illustrierte Texte des dritten Jahrhunderts wiederherzustellen, indem er die Szenen jener Bilderfolgen auseinandernimmt und zwischen die Kolumnen griechischer Buchrollen einfügt (Abb. 3). Aus den homerischen Bechern und den ilischen Tafeln erschließt er, daß für Ilias und Odyssee mehrere hundert Szenen zyklischer Illustrationen vorhanden gewesen sein müssen. Die Ilias Ambrosiana gehe auf ein in solcher Weise illustriertes Buch zurück, das etwa 500 Szenen enthalten haben müsse. Auch der ganze epische Zyklus und die euripideischen Tragödien seien so illustriert worden.

Die klassische Altertumswissenschaft war zu einer anderen Deutung der Überlieferung gekommen, wie man in Erich Bethes «Buch und Bild im Altertum» (herausgegeben von E. Kirsten, Leipzig 1945), einem Werk, das die Ergebnisse der Arbeit eines ganzen Lebens auf diesem Gebiet zusammenfaßt. Gegen Weitzmanns These erheben sich schon äußere Bedenken. Mustert man die Papyrusfragmente

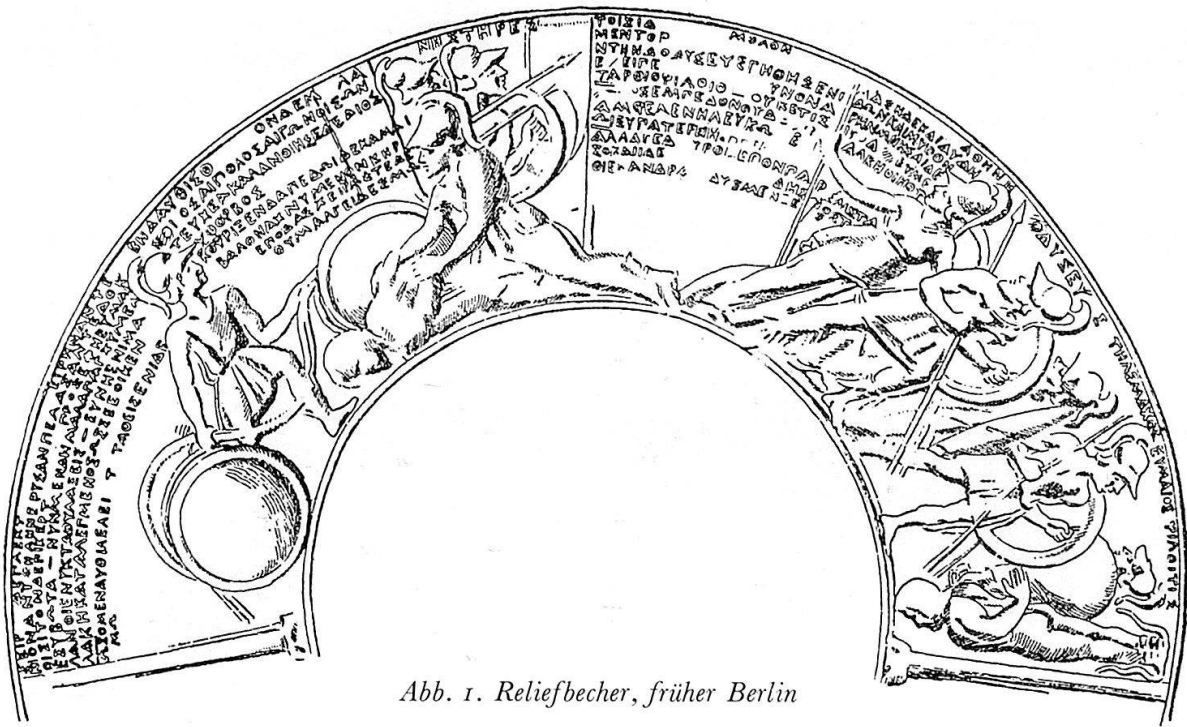


Abb. 1. Reliefbecher, früher Berlin

durch, die er so vortrefflich abbildet, dann findet man kein einziges Bildfragment, das sich als hellenistische Illustration eines klassischen Textes nachweisen ließe. Auch trägt keiner der vielen erhaltenen literarischen Texte, die vor der Spät-

antike geschrieben wurden, solche Illustrationen, wie Weitzmann sie annimmt. Dagegen sind Illustrationen zu wissenschaftlichen Texten verhältnismäßig reich und sicher überliefert (Abb.4). Ferner haben Weitzmanns Versuche, illustrierte



Abb. 2. Protokorinthische Kanne, Rom, Museum der Villa Giulia. Um 650 v. Chr.

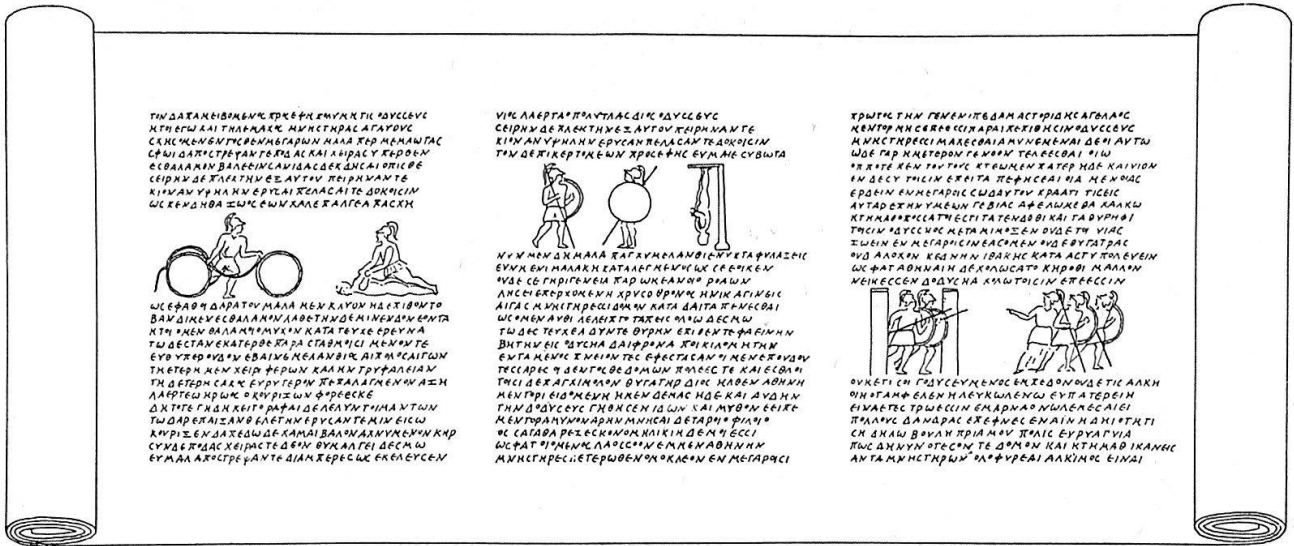


Abb. 3. Weitzmanns Rekonstruktion einer illustrierten Odyssee

griechische literarische Texte wiederherzustellen, etwas Unbefriedigendes. Während die Bilder im Zusammenhang der Reliefbecher als eindrucksvolle Bilderschrift wirken, machen sie auseinandergenommen einen kärglichen Eindruck. Sollte der griechische Leser eine so schwache Phantasie gehabt haben, um solche Bildchen als Lesehilfe zu brauchen? Die spätantiken Illustrationen, die sich Weitzmann als Weiterbildung jener älteren denkt, sind sehr viel bedeutender, sind echte

Bilder, die sich neben dem Text behaupten können, und ihn in ihrer Weise ergänzen.

Damit kommen wir von den äußeren zu inneren Bedenken. Das Verhältnis von Buch und Bild war bei den Griechen ein ganz anderes, als wir es gewohnt sind. Seit dem Christentum besitzen wir eine heilige Schrift, deren bildliche Vorstellungen von der Kunst illustriert werden, und in einer ähnlichen Abhängigkeit steht die Kunst seit der Spätantike auch zu den andern

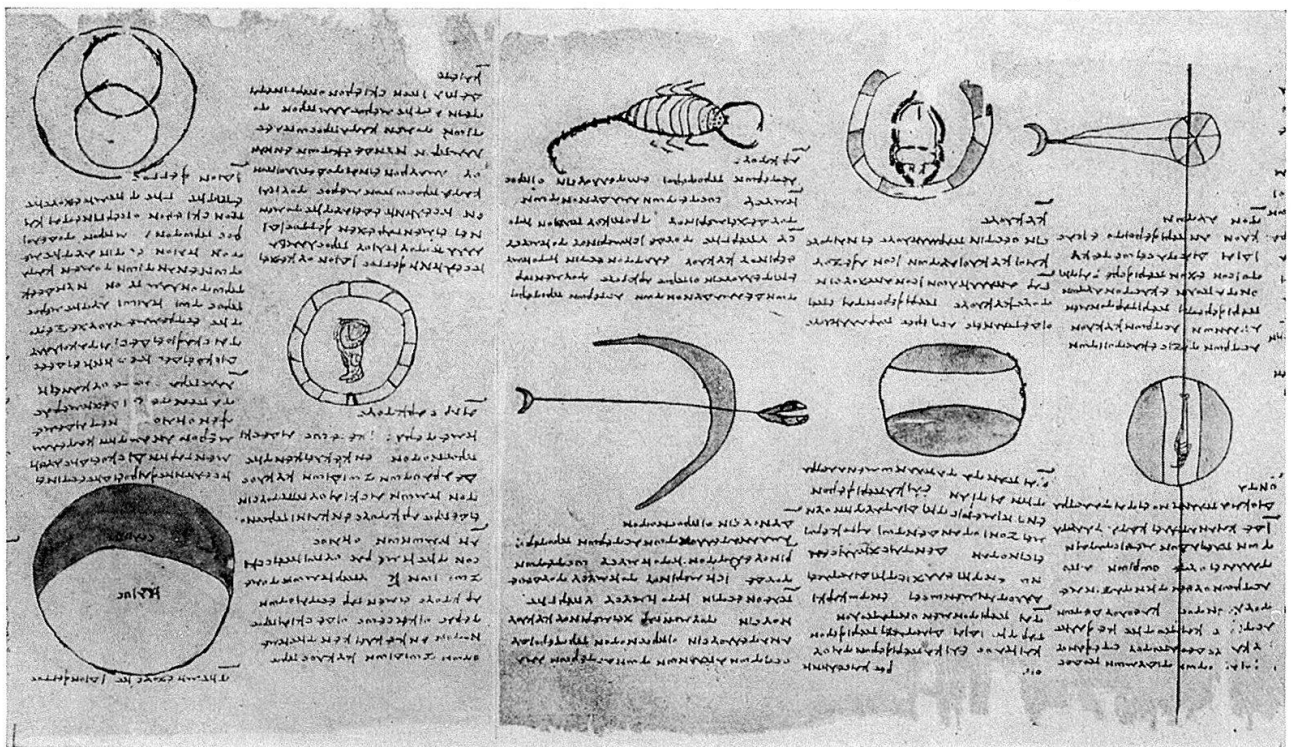


Abb. 4. Astronomische Berechnungen, illustriert



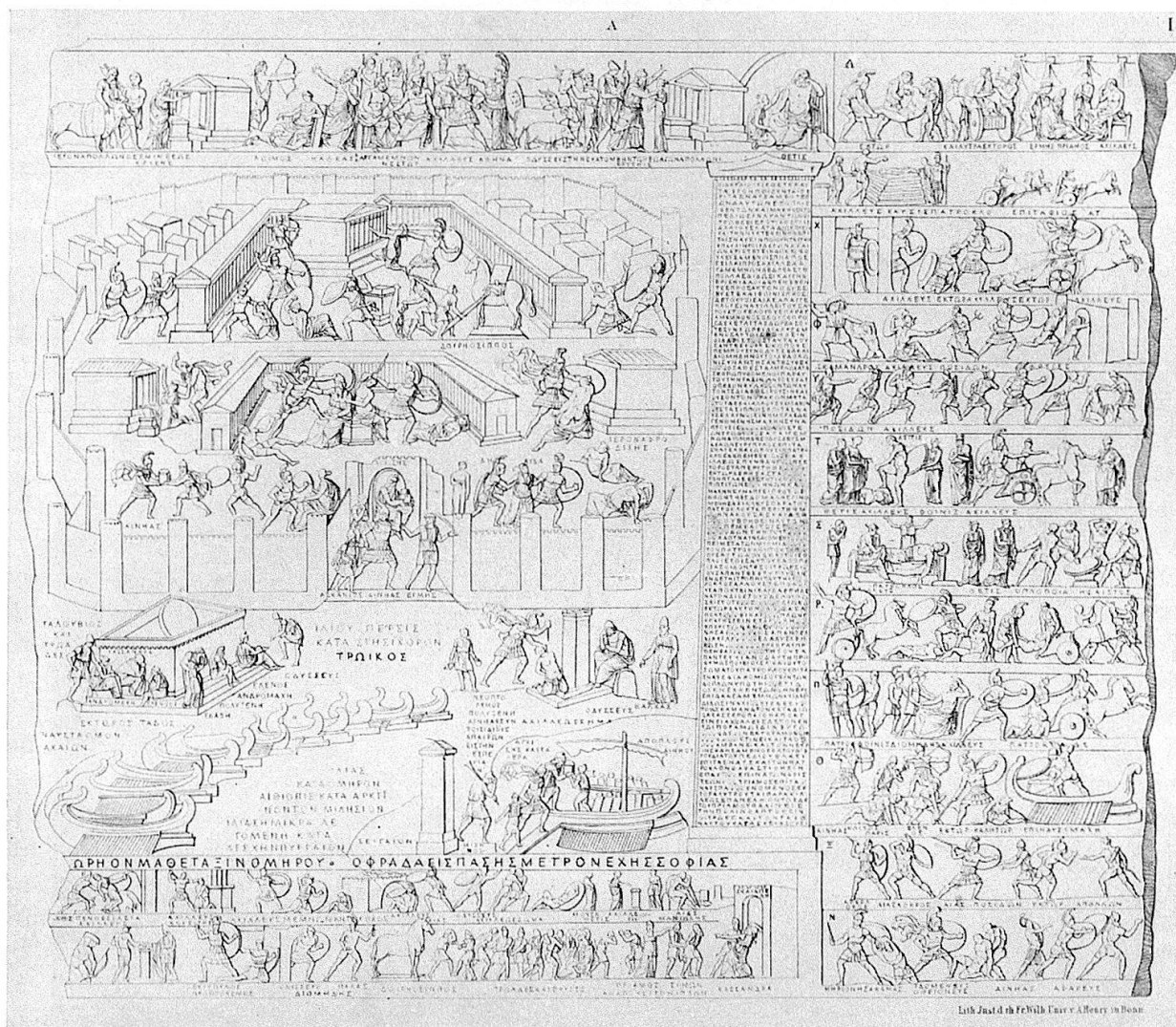


Abb. 5. Marmortafel mit Bildern zu homerischen Epen. Rom, Capitolin. Museum

antiken literarischen Texten. Die Griechen kennen diese Abhängigkeit der Kunst vom Buch nicht. Die Kunst formt selbständig an den Sagenstoffen weiter; oft genug sind uns in Kunstwerken Sagenfassungen erhalten, die keine schriftliche Quelle überliefert, ja man kann sagen: es gibt kein griechisches Bild, das einen Text bloß illustrieren würde; immer ist eigene Erfindung dabei. Diese Eigenart der Kunst erklärt die Bedeutung, welche bei den Griechen das Bilderbuch besaß, also die Bilderfolge, die ohne Text auskommt oder nur kurze erklärende Beischriften verwendet. Solche Bilderbücher in der Form der Buchrolle sind nicht nur aus jenen Reliefbechern und den ilischen Tafeln, sondern auch aus andern Indizien zu erschließen. Schon Vasen des siebten Jahrhunderts vor Christus, wie die berühmte Chigikanne (Abb. 2) stellen in mehreren Friesen auf demselben Gefäß Themen in

einer Mannigfaltigkeit dar, die aus der keramischen Entwicklung allein nicht zu verstehen ist und an Bilderbücher als Vorlagen denken läßt. Solche Beobachtungen macht man auf den Vasen immer wieder. Die etruskische Kenntnis der griechischen Bildwelt ist ohne solche Vorlagen gar nicht zu denken. Mit griechischen Textbüchern konnten die Nachbarn der Griechen, die eine andere Sprache sprachen, nichts anfangen, um so mehr aber mit Bilderbüchern. Diese muß man auch sonst als Musterbücher für Maler und Handwerker, Vasenmaler, Teppichwirker und Wanddekorateure voraussetzen; auch im Unterricht mögen sie verwendet worden sein. Im Hellenismus entstand mit der Ausdehnung des Griechentums nach Osten ein neues großes Bedürfnis nach solchen Vorlagen, denn nun huldigten Barbaren weiter neugewonnener Länder der griechischen Kultur. Für die Schät-

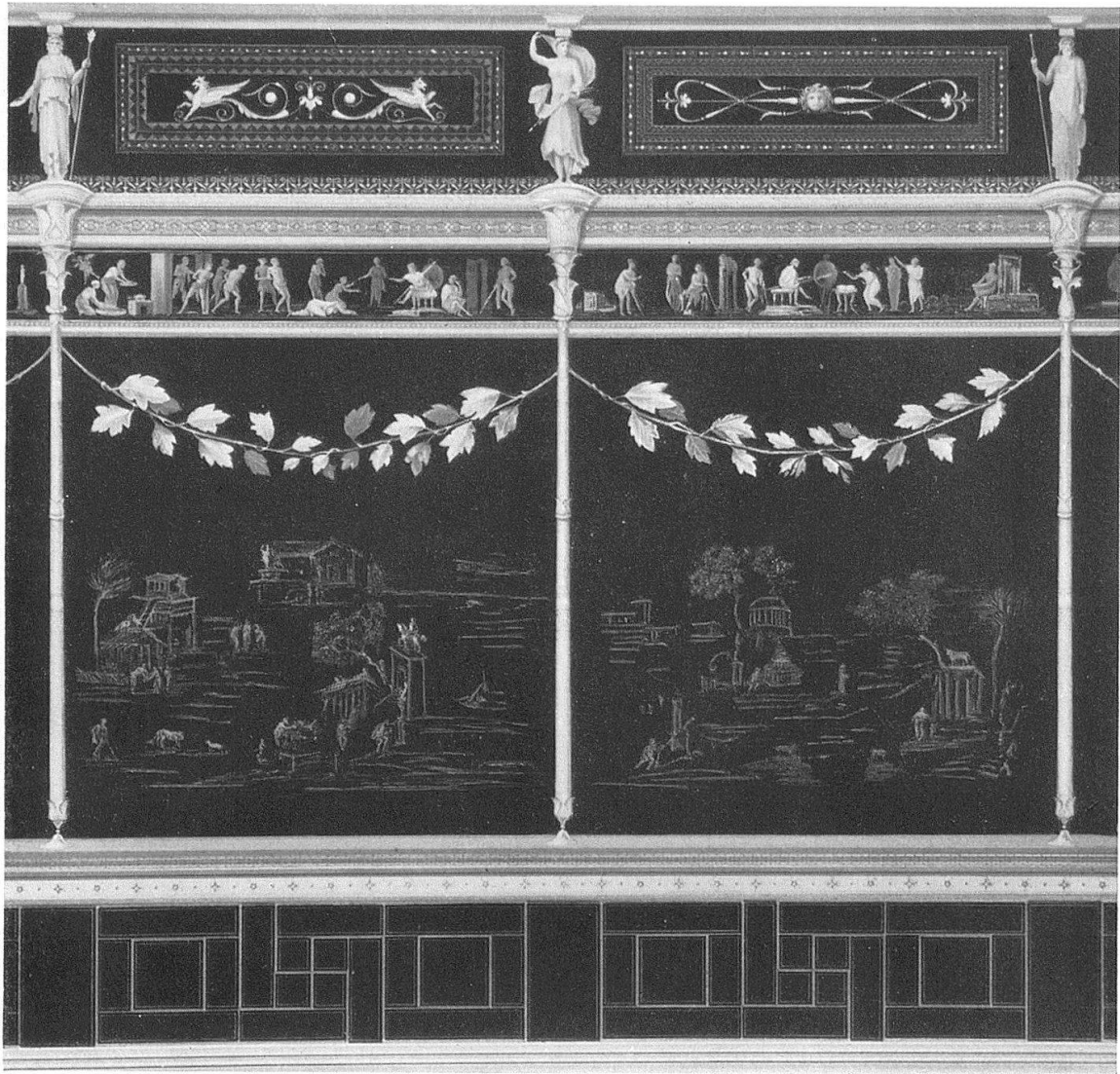


Abb. 6. Wand des Palastes unter der Farnesina. Rom, Thermenmuseum. 19 v. Chr.

zung griechischer Bilderbücher in Italien haben wir ein monumentales Zeugnis im späteren sogenannten «zweiten Stil» der römischen Wandmalerei. In diesem wird es allgemein üblich, im oberen Wandteil schmale Frieze anzubringen, die nach griechischen Bilderbüchern kopiert sind. So ist in einem Zimmer des unter dem Garten der Farnesina in Rom aufgefundenen Palastes (Abb. 6) ein entzückender hellenistischer Fries kopiert, der Gerichtsszenen vor einem ägyptischen König darstellt; im Bad des Menander-Hauses in Pompeji ein Fries mit Parodien griechischer Sagen; in den Odysseelandschaften des Vatikans eine kontinuierende Erzählung von Abenteuern des Odysseus, hier allerdings in römischem Geschmack räumlich ausgestaltet und mit der Architektur verbunden. Auch die Frieze römischer Triumphsäulen hat man mit Recht

seit langem auf die Gattung solcher Bilderfolgen zurückgeführt. Sie sind nicht bloße Illustrationen historischer Texte, sondern selbständige bildliche Darstellungen, welche die Tugenden des unter der Säule begrabenen Kaisers in Beispielen verherrlichen und so seine Apotheose begründen. Noch der kostbarste erhaltene altchristliche Bilderzyklus, die Mosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom, sind nicht einfache Illustration der Bibel, sondern eine Folge von Beispielen christlicher Wahrheiten. In diesem Zusammenhang scheint es mir sicher, daß die ältere Forschung gegen Weitzmann recht behält, wenn sie in der einzigartigen Iosuarolle eine Nachwirkung dieser Tradition erkennt: auch hier sind die Ereignisse in einer Bildfolge erklärt, der kurze erklärende Texte beigeschrieben sind (Abb. 7). Weitzmann, der sie neu herausgegeben hat



(Princeton 1948), sieht in ihr mit Recht ein Werk der byzantinischen Renaissance; aber es scheint mir ganz unmöglich, sie als völlige Neuschöpfung dieser späten Zeit anzusehen. Längst hatte man begonnen, und seit dem vierten Jahrhundert war es allgemein üblich geworden, die Buchrolle, die antike Form des Buches, durch den Codex zu ersetzen. Es ist ganz im Geist einer Renaissance, in einem Werk wie der Iosuarolle auf den älteren Buchtypus zurückzugreifen.

Die von uns erschlossene Bedeutung des griechischen Bilderbuches entspricht ganz der der griechischen Buchrolle überhaupt, wie sie Bethe schildert. Die Erfinder des Buches, der Papyrusrolle, sind die Ägypter. Zwar hatten schon die Sumerer im vierten Jahrtausend die Schrift erfunden; aber ihren schweren Tontafeln, die im alten Vorderasien bis zum Hellenismus im Gebrauch blieben, ist die Papyrusrolle als Mittel, Schriftliches zu verbreiten, unendlich überlegen. Die Ägypter konnten diese Möglichkeiten nicht voll ausnützen, weil ihre Schrift eine schwierige Kunst blieb. Welche Bedeutung Schrift und Buch für sie haben mußten, geht aber daraus hervor, daß ihre ganze Kunst eine Art von Bilderschrift war. Dem bildartigen Charakter ihrer Schrift und ihrer Schwierigkeit ist es angemessen, daß die ägyptischen Papyri im Unterschied zu den griechischen sehr häufig illustriert sind (Abb. 8).

Ganz anders war das Schicksal der Papyrusrolle bei den Griechen. Bei ihnen gab es nie einen abgeschlossenen Priester- und Beamtenstand, war die Schrift nie das Vorrecht einer Kaste, sondern jeder ergriff und lernte, was ihm nützlich

schien; jeder übte die Schrift für seine privaten Zwecke. Darum trat sie früh in den Dienst einer reichen, das ganze Leben durchdringenden Dichtung. Ebenso klar ist es, daß ein so anschauungsfreudiges Volk das neue Mittel der Papyrusrolle auch für Bilderfolgen verwendete. Bethes erste These ist, daß die griechischen Epen vom Umfang von Ilias und Odyssee die Papyrusrolle voraussetzen; denn ohne sie ist die Überlieferung so umfangreicher literarischer Werke nicht denkbar. Er nimmt an, daß die Griechen die Papyrusrolle erst nach der Erschließung Ägyptens durch Psammetich I um 650 v. Chr. erhielten. Tatsächlich besitzen wir eine sichere Überlieferung der griechischen Dichter erst seit dem siebten Jahrhundert. Wer annimmt, daß die großen Epen älter seien, könnte gegen Bethe einwenden, daß die Griechen die Papyrusrolle schon durch die Phönizier erhalten konnten. Aber hier bestätigt die archäologische Überlieferung Bethes These: auch das kanonische griechische Jünglingsbild mit dem vorgesetzten linken Bein und den ruhig gesenkten Armen ist erst in den Jahren der Erschließung Ägyptens um 650 angekommen. Ebenso gibt es erst jetzt die Verbindung vielfiguriger Friese mit mehreren Themen auf der gleichen Vase, wie auf der schon genannten Chigikanne (Abb. 2). Endlich können Gedichte von dem gewaltigen Umfang des epischen Kyklos nur mit den ionischen Riesentempeln des sechsten Jahrhunderts verglichen werden.

Die Übernahme der Papyrusrolle um 650 aus Ägypten war die Folge einer Entwicklung des



Abb. 7. Buchrolle mit Bilderfolge aus «Iosua», Mailand

griechischen Geistes, wie die Erschließung Ägyptens überhaupt. Die griechische Plastik war zu einem monumentalen Stil gereift, der sich das ägyptische Motiv als angemessen anverwandelte, und ebenso die griechische Malerei zu einer vielfigurigen Erzählungsweise. Gleichzeitig wuchs das ganze griechische Dasein, im Jahrhundert der Kolonie- und Verfassungsgründungen, zu einem monumentalen Dasein. Sieht man die Geschichte der Literatur in diesem Zusammenhang, so können Riesenepen wie Ilias und Odyssee in der erhaltenen Form erst im sechsten Jahrhundert entstanden sein. Ilias und Odyssee Homers waren, wie Peter Von der Mühl gezeigt hat, kürzere Gedichte. Es wäre eine schöne Aufgabe, die Geschichte des Erzählungsstils in der bildenden Kunst zu verfolgen und mit dem der Dichtung zu vergleichen; man würde dabei für die Erzählungsweise der Bilderbücher manches lernen können, von denen die kunstvollen Schilderungen der François-Vase in Florenz eine Vorstellung geben (Abb. 9). Eine eigenartige Neuerung des Hellenismus ist eine Form des zyklischen Erzählens, die Weitzmann auf den Reliefbechern fein analysiert hat (Abb. 1). Die Szenen sind hier nicht gleichwertig, wie bei den archaischen Bilderzyklen, sondern sie leiten die Handlung ein und aus; das Bild ist so geschmeidig geworden, daß es fortlaufend zu erzählen vermag, wie ein Text. Das großartigste Beispiel

dafür geben die schon genannten Odysseelandschaften.

Müssen wir also die These ablehnen, daß es bei den Griechen illustrierte Dichtungen gab, so kennt man doch seit langem illustrierte wissenschaftliche Texte (Abb. 4). Technische, medizinische, astronomische, zoologische, botanische Texte können das Lehrbild nicht entbehren. Solche Illustrationen sind denn auch in nicht geringer Zahl erhalten, besonders schön in der Wiener Dioskurides-Handschrift der Zeit um 500 nach Christus, die auch die um 80 vor Christus entstandene Bilderbotanik des Krateuas mitenthält. Aus solchen Pflanzenbildern schöpften Spätantike und Mittelalter ihr botanisches Wissen, ebenso wie die Hebammenkunst das ihre aus Handschriften wie der des Soran über Frauenleiden. Bei den astronomischen Bildern gelingt Bethe, der dies Material sorgsam darstellt, sogar der Nachweis für das Alter des Lehrbildes. Das Sternbild des Schützen wird im Mittelalter meist als Kentaur mit gespanntem Bogen dargestellt, nach mesopotamischen Vorbildern, die durch Griechenland vermittelt waren. Daneben aber gibt es ein Schützenbild, das ihn zweibeinig mit Pferdeschenkeln und Schwanz zeigt, also im archaisch-ionischen Bild des Silen. Die Griechen haben die Sternbilder demnach in ununterbrochener bildlicher Tradition seit dem sechsten Jahrhundert vor Christus

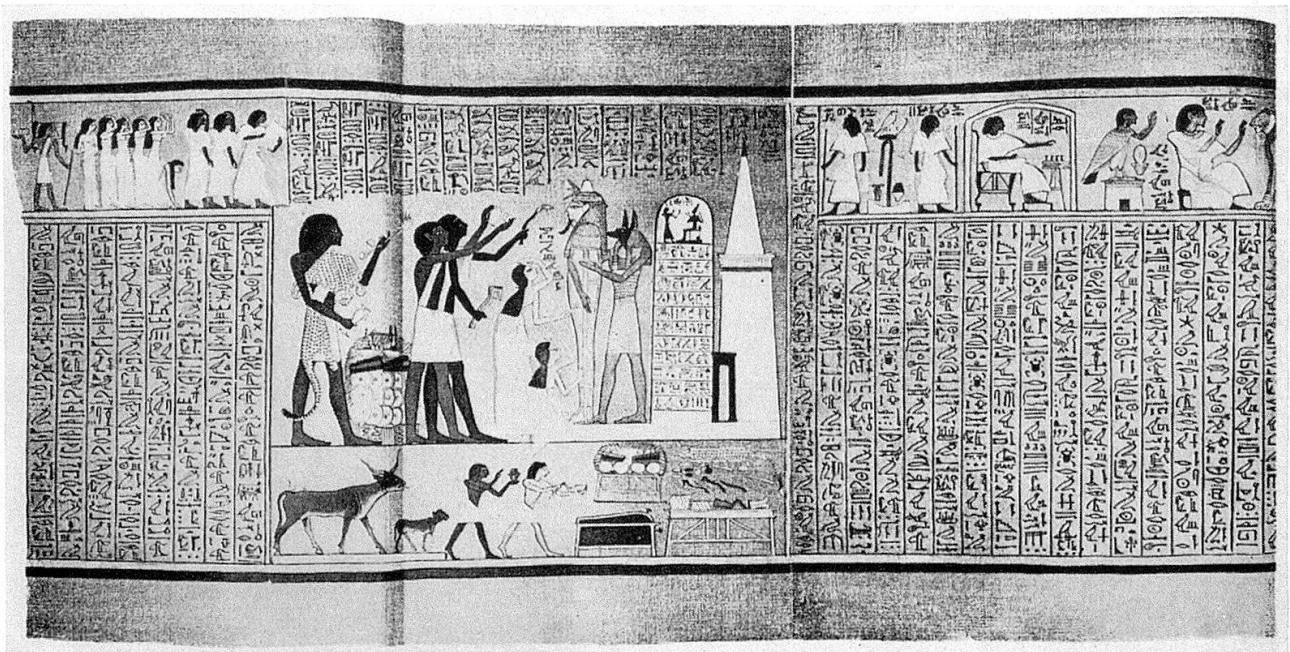


Abb. 8. Illustration aus einem ägyptischen Papyrus



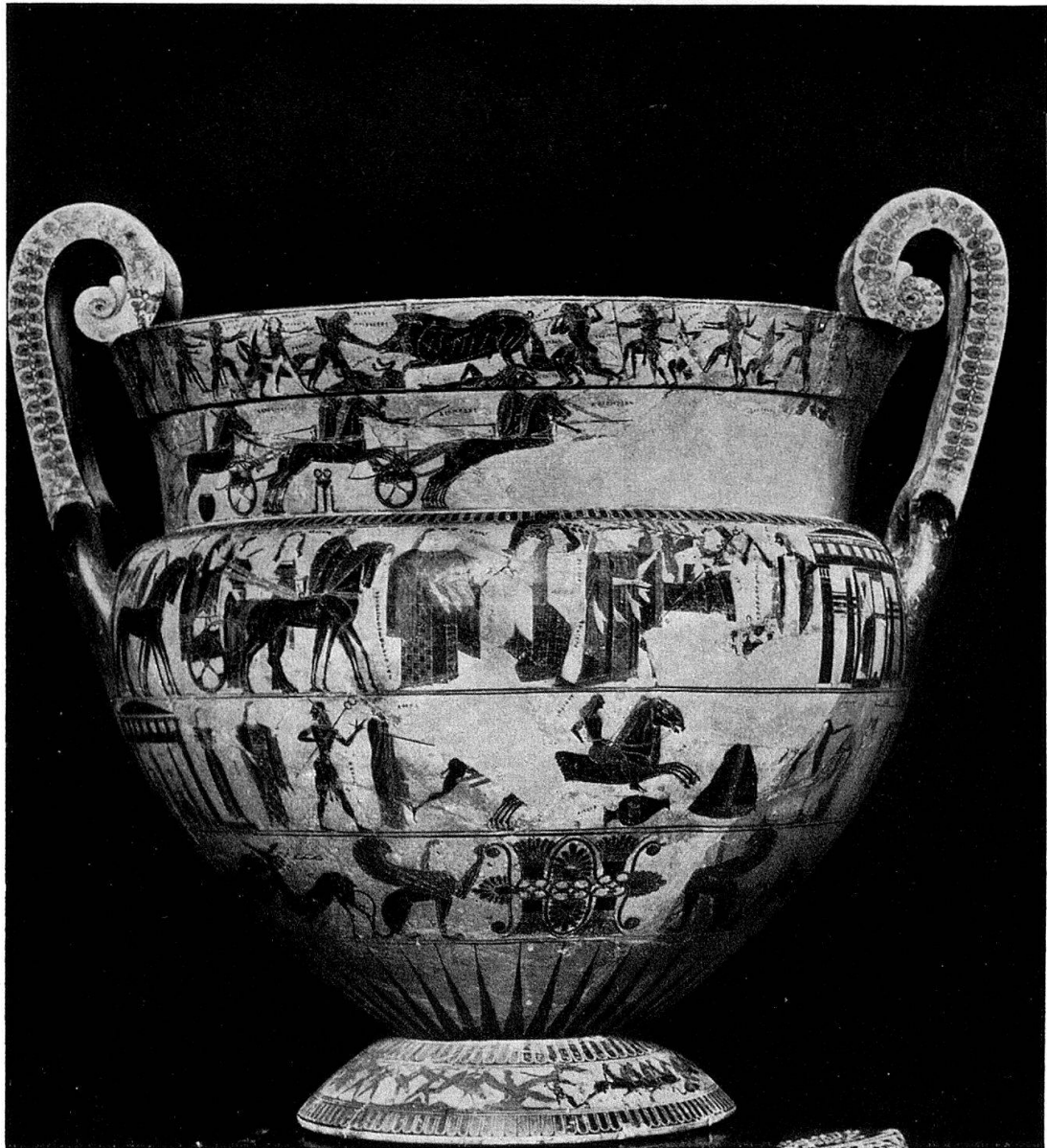


Abb. 9. Françoisvase Florenz, Archäolog. Museum. Um 570 v. Chr.

vermittelt. Auf dieselbe Zeit geht das Sternbild des «Engonasin» zurück, denn es zeigt einen Mann im archaischen Knielaufschema.

Wieder anders als das Lehrbild sind die reich überlieferten Illustrationen zu Lustspielen des Terenz zu erklären (Abb. 10). Sie erklären sich aus römischem Interesse; entsprechende griechische Dramenillustrationen gibt es nicht. Offenbar hatte man in Rom das Verlangen, auch beim Lesen die Gestalten in den richtigen Masken und Kostümen vor sich zu sehen. So sind also die illustrierten Lehrbücher und Terenzdramen Ausnahmen, welche die Regel nur bestätigen, daß den Griechen das illustrierte Buch fremd war. Dasselbe gilt vom Autorenbild

(Abb. 11), das nach einem schon früher geführten Nachweis Bethes hellenistische Textausgaben einleitete.

Kehren wir nun zu den illustrierten Büchern der Spätantike zurück, so gewinnen wir überraschende Ergebnisse. Die illustrierte heilige Schrift ist ein illustriertes – Lehrbuch, denn um eine Lehre handelt es sich auch hier. Nun verstehen wir, warum jetzt die fortlaufende Illustration auch literarischer Texte zur Herrschaft kam. Als heilige Schriften faßten die Heiden der Spätantike aber auch Vergils und Homers Werke auf. Der gebildete römische Adel, der seine Überlieferung stolz dem neuen Christentum entgegenstellte, deutete Vergil als ein heiliges Ge-



Abb. 10. Illustration zu Terenz

dicht, das mit kultisch feierlichen Worten gepriesen wird. Man muß jene Handschriften des Vergil im Vatikan und der Ilias in der Ambrosiana gleichsam als heidnische illustrierte Bibeln

verstehen, die der christlichen entgegengestellt werden. Die Wirkung dieser Bücher mußte eine gewaltige sein, denn die griechische bildschöpferische Kraft war längst versiegt; um so mehr klammerte man sich an die Nachbildungen klassischer Gestaltenwelt. Die illustrierten Epen der Spätantike sind ein Denkmal der Kraft ihrer heidnischen Gesellschaft, die das antike Erbe für das kommende Zeitalter in faßliche Formen prägte.

*Nachtrag.* Nach der Abfassung dieses Aufsatzes wird mir eine Abhandlung in holländischer Sprache bekannt, die sich eine ähnliche Aufgabe gestellt hat und von einem der besten Kenner der antiken Buchmalerei stammt: A. W. Byvanck, *De oorsprong van het geïllustreerde boek*, in «Huldeboek Pater B. Kruitwagen» (1949). Auch er lehnt Weitzmanns Rekonstruktion illustrierter griechischer literarischer Texte ab und sagt mit Recht, daß man nicht einmal die erklärenden Figuren in wissenschaftlichen Texten, die er S. 107 aufzählt, Illustrationen im strengen Sinn nennen kann, denn sie sind nur Behelfszeichnungen, setzen nicht das Wort ins Bild um; wir nannten sie Lehrbilder (oben S. 110). Schriftsteller des ersten Jahrhunderts nach Christus, die nach Byvanck von illustrierten Büchern sprechen, nennen nur Autorenbilder, die es nach Bethes Nachweis schon in griechi-



Abb. 11. Kopie des 6. Jahrhunderts n. Chr. in einer Handschrift in Wolfenbüttel nach einem Autorenbild des Mathematikers Euklid (?)

schen Büchern gab: Seneca, de tranq. animi 9, 7; Martial 14, 186; Sueton, Domitian 10. Die Abbildungen in Germanicus' Version von Arats astronomischem Lehrgedicht gehen nach Byvanck auf einen Himmelsglobus, nicht auf griechische Lehrbilder zurück (vgl. aber Bethes Nachweis oben). Byvanck begründet seine These in einer großangelegten Untersuchung, die mir ebenfalls erst jetzt bekannt wurde: De platen in de Aratea van Hugo de Groot, with a summary: The Illustrations in the Aratea of Hugo Grotius and a List of Illustrated Astronomical Manuscripts, Mededelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 12, 2, Amsterdam 1949.

Das illustrierte Buch der Kaiserzeit, dessen einzelne Bilder durchaus auf griechische Vorbilder zurückgehen, ist also eine Äußerung des damaligen Klassizismus, der es dem Leser erleichtern will, sich eine Vorstellung von der klassi-

schen Wirklichkeit zu machen, die hinter dem Text des Buches steht.

Wenn Byvanck allerdings die «homerischen Becher» ins erste Jahrhundert herabdatieren möchte, im Anschluß an C. W. Lunsingh Scheurleer, Grieksche Ceramiek (1936) S. 162f., so dürfte dem doch der späthellenistische Charakter des Reliefstiles widersprechen; er scheint mir unmöglich neben neuattischen Werken, wie sie durch den Fund von Mahdia seit sullanischer Zeit nachweisbar sind. Man wird die Gattung dem gelehrten Späthellenismus des zweiten Jahrhunderts zuschreiben dürfen. Byvanck nimmt Reliefbecher aus Edelmetall als Vorbild an. Jedoch scheinen mir die reichen Inschriften und der literarische Charakter der meisten «homerischen» Becher außerdem Bilderbücher mit kurzen begleitenden Texten als Vorbild zu fordern. E. Bethes Buch, über das wir oben berichten, ist offenbar Byvanck nicht zugänglich gewesen.

### *Walter Kern | Der Illustrator Charles Hug*

**C**harles Hug ist am 22. Juni 1899 in St. Gallen geboren. Es war für einen Menschen seiner Sensibilität ein harter Weg vom Maschinenmeisterlehrling zum freien Künstler. Den ersten Schritt in die Freiheit versuchte er in Genf als Schriftensreiber. 1923 geht er nach Berlin und findet rasch Anschluß an die Kreise um die Zeitschrift «Kunst und Künstler», die Bruno Cassirer herausgab und Karl Scheffler redigierte. Für «Kunst und Künstler» schuf er seine ersten Lithographien aus dem Berliner Theater- und Variétéleben. Daneben zeichnete er für die «BZ am Mittag» und arbeitete am «Querschnitt» mit, einer literarisch und künstlerisch ebenso anspruchsvollen Zeitschrift, wie sie «Kunst und Künstler» für die bildende Kunst war. Er lernte Max Liebermann kennen, dem er seine Arbeiten vorlegen durfte, und der Meister bestätigte dem jungen Manne, daß er bei weiterer Ausbildung «Tüchtiges, vielleicht sogar Hervorragendes zu leisten imstande sei».

Mit dieser Ermunterung ging er 1925 nach Paris und arbeitete als Pressezeichner. Aufenthalte in Nordafrika und Südfrankreich beschließen die Wanderjahre. Charles Hug kehrt in die Schweiz zurück und zeichnet, lithographiert und malt mit jener verbissenen Zähigkeit und Geduld, die ein glückliches Gegengewicht zu seiner verfeinerten Empfindsamkeit sind.

Er reagiert als Mensch auf die leisesten Regungen. Der Ausdruck seines Gesichtes ist ununterbrochene Bereitschaft, Eindrücke aufzunehmen und sie, auf seine persönliche Weise umgeformt, mit behutsamer Geste wiederzugeben. Er spricht meist leise, und seine Phantasie umkreist dabei das Wort mit der gleichen Subtilität, wie sein Federstrich eine Figur aus weiter Ferne des Erlebens herzuholen scheint.

Alles an ihm ist Einfühlung und Bereitschaft. Eine solche Aufnahmefähigkeit, die sich vor allem auch bei dichterischen Werken bewährte, mußte ihn zur Illustration führen, denn Geschautes und Gelesenes wurden in ihm gleicher-