

Pottelreuter

Tp 157m/17

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XX.



DER ANONYME MEISTER DES POLIPHILLO.

Bibliothèque Maison de l'Orient



073029

157m/17

TP

Tp 157m | 17

DER
ANONYME MEISTER DES POLIPHILLO

EINE STUDIE
ZUR ITALIENISCHEN BUCHILLUSTRATION UND ZUR
ANTIKE IN DER KUNST DES QUATTROCENTO

VON
JOS. POPPELREUTER

MIT 25 ABBILDUNGEN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904



VORBEMERKUNG.

Die erste Anregung zu der vorliegenden Studie gab die mehrjährige Beschäftigung mit einer Sammlung von Buchholzschnitten im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Der Umstand, dass der Wechsel der Museumstätigkeit auch auf das Gebiet der römischen Antike führte, liess von jenen Interessen für Buchillustration dasjenige für die Hypnerotomachie und ihren Illustrator weiter bestehen.

Zu danken habe ich für freundliches Entgegenkommen den Vorständen der Kgl. Bibliothek, der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbe-Museums, des Kgl. Kupferstich-Kabinetts in Berlin, der Bibliotheken in Köln, Bonn, Wiesbaden, Mainz, Darmstadt, Venedig und vor allem der Bibliothek des Britischen Museums, insbesondere Herrn Proctor †. Mehrere Nachweise verdanke ich Herrn Paul Kristeller.

Köln, Frühjahr 1904.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung	1
Der Stil	3
Die Ornamentik	5
Das Figürliche und die Komposition	10
Verzeichnis der Buchholzschnitte des Meisters	18
Die Kunstgeschichtliche Bedeutung	33



an wird für die *Hypnerotomachia Poliphili*, die als schönstes Erzeugnis der italienischen Buchdruckerpresse im Jahre 1499 aus des Aldus Manutius Offizin hervorging, den Wertmesser passend aus der Bedeutung entnehmen, welche Jak. Burckhardt¹ und Walter Crane² dem Buche zuerkannt haben, jener dem kulturgeschichtlichen Denkmal, dieser dem Kunstwerk. Die Literatur,

welche das Buch hervorgerufen hat, ist bekanntlich eine grosse.³ Jener allgemeinere kunst- und kulturgeschichtliche Gesichtspunkt hat seinen eingehendsten Bearbeiter in Ilg gefunden in der 1872 erschienenen Tübinger Dissertation «Ueber den kunsthistorischen Wert der *Hypnerotomachia Poliphili*. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstliteratur in der Renaissance». Der Stil der Illustrationen selbst ist am eingehendsten beurteilt worden von Delaborde in seiner «*Gravure en Italie avant Marc-Antoine*», von Lippmann in seiner «*Art of Wood Engraving in Italy in the XVth century*», und von Duc de Rivoli in seiner «*Bibliographie des livres à figures vénitiens*».⁴ Ich möchte sagen, dass aus äusseren Gründen die zweite Seite der Sache die weniger vollkommen behandelte ist. Delaborde und Lippmann traten von einer

¹ Die Renaissance in Italien p. 43.

² Book-illustration p. 62.

³ Vgl. die Zusammenstellung von Appell in der Einleitung zum Neudruck der Holzschnitte (London 1893) p. 3 ff.

⁴ Vgl. hierzu auch Paul Kristellers Rezension: Arch. stor. ann. V, 1892, fasc. II, p. 95.

weiter ausgreifenden Behandlung der italienischen graphischen Kunst des XV. Jahrhunderts an den Gegenstand heran, Duc de Rivoli suchte sein Verdienst in der bibliographischen Registrierung der gesamten venetianischen Buchillustration von 1469—1525. So haben diese Gelehrten, indem sie sich an ihre Aufgabe hielten, die Frage nach dem Meister der *Hypnerotomachie* etwa auf diesem Stande verlassen: Delaborde enthielt sich eines positiven Vorschlags bezüglich der Nennung einer künstlerischen Persönlichkeit, Lippmann machte den Versuch mit Barbari, indem er die Signatur b zum Ausgangspunkt nahm, betonte aber mehr die negativen wie die positiven Momente, Rivoli wies diese Signatur dem Formschneider zu und verbot mit aller Strenge, den Meister in den Kreisen der eigentlichen Künstlerschaft zu suchen, verwies ihn vielmehr in die Reihe gewerbsmässiger Buchillustratoren. Mit dem ersten hatte er sicher recht, mit dem zweiten nicht. Trotz Rivolis und Ephrussis Ausführungen und trotz den von ihnen angezogenen Beweisstücken¹ bleibt bei mir die Meinung bestehen, dass wir uns bei der *Hypnerotomachie* auf ähnlichen Höhen umzusehen haben, wie bei manchen Produkten der Buchillustration von Basel, Nürnberg und Wittenberg. Indes wir werden auf den glücklichen Dokumentenentdecker warten müssen. Können wir aber dann inzwischen nicht eines tun? Können wir nicht, unbekümmert um den Namen, versuchen, das oeuvre des Meisters zusammenzustellen und damit den Kreis schärfer ziehen, in welchem er zu suchen ist? In der Tat, so zahlreich die Ansätze zu Zusammenfassungen in der Literatur sind, konsequent durchgeführt sind sie nirgends. Den Schritt, der hier noch übrig war, versucht die vorliegende Abhandlung zu tun und, um das Gesamtergebnis an die Spitze zu stellen: es ergibt sich gleichsam eine Vereinigung der kultur- und der kunstgeschichtlichen Seite der Sache; der Meister der *Hypnerotomachie* erweist sich nach Herausschälung seines oeuvres aus der venetianischen Buchillustration auch ausserhalb seines Hauptwerks als ein Künstler von ausgesprochen antikisierender Richtung, der nur einen seiner ganzen Art und Vorbildung entsprechenden Auftrag fand, als Aldus Manutius im Jahre 1499 grade ihn mit der Aufgabe betraute, den Roman der Antike mit Illustrationen zu versehen. Jene Vorbildung ist es, welche den Meister mit seinem oeuvre aus der Masse der gewerbsmässigen Illuministen heraus in den Bereich wirklicher Kunst erhebt.

¹ Notes sur les Xylographes Vénitiens (Extrait de la Gazette des Beaux Arts 1890).

DER STIL.

Die Beschäftigung grade mit den unscheinbareren Teilen der Buchausstattung, die Unterscheidung von gut und schlecht grade bei ihnen, ist geeignet den richtigen Weg zu zeigen. Sie führte den Verfasser zu der Ansicht, dass ein Teil der in den venetianischen Frühdrucken enthaltenen Initialen, Randleisten, Titeleinfassungen und Signete von der Hand des Illustrators der *Hypnerotomachia Poliphili* herrühren müsse. Die beobachteten Uebereinstimmungen waren zu gross, als dass es hätte verwunderlich scheinen können zu finden, dass dieselbe Hypothese bereits einmal ausgesprochen war. Es war geschehen von Eugène Piot im *Cabinet de l'amateur* 1861—62, p. 353 ff. Verwunderlich aber hätte es scheinen können, mit welcher Selbstverständlichkeit die nachfolgende Literatur über Piots Hypothese hinweggegangen, oder wenigstens mit welcher Kürze sie dieselbe abgefertigt hat — wäre es nicht durch die fast gänzliche Vernachlässigung einer Begründung der mitgeteilten Beobachtung von seiten Piots, wie auch die etwas leichtfertige Art, mit der er an die Details herantrat, leider allzu verständlich gewesen. Und doch ist der Weg der Beobachtung, den er eingeschlagen, ein nicht genug zu billigender. Von der Scheidung der ornamentalen Dinge ist auszugehen. Freilich, will man den Weg wirklich zu Ende wandern und nicht schon bald hinter dem Beginn stehen bleiben, wie Piot tat, so erweist er sich etwas mühsam, und die Beweisführung wird leicht etwas kleinlich. Aber die Mühe lohnt sich; denn handelt es sich doch bei dem Meister der *Hypnerotomachie*, auf dessen deutlicheres Bild die Betrachtung zuletzt hinausläuft, um das genussreiche Studium einer recht bemerkenswerten kunstgeschichtlichen Erscheinung. Im folgenden ist denn versucht,

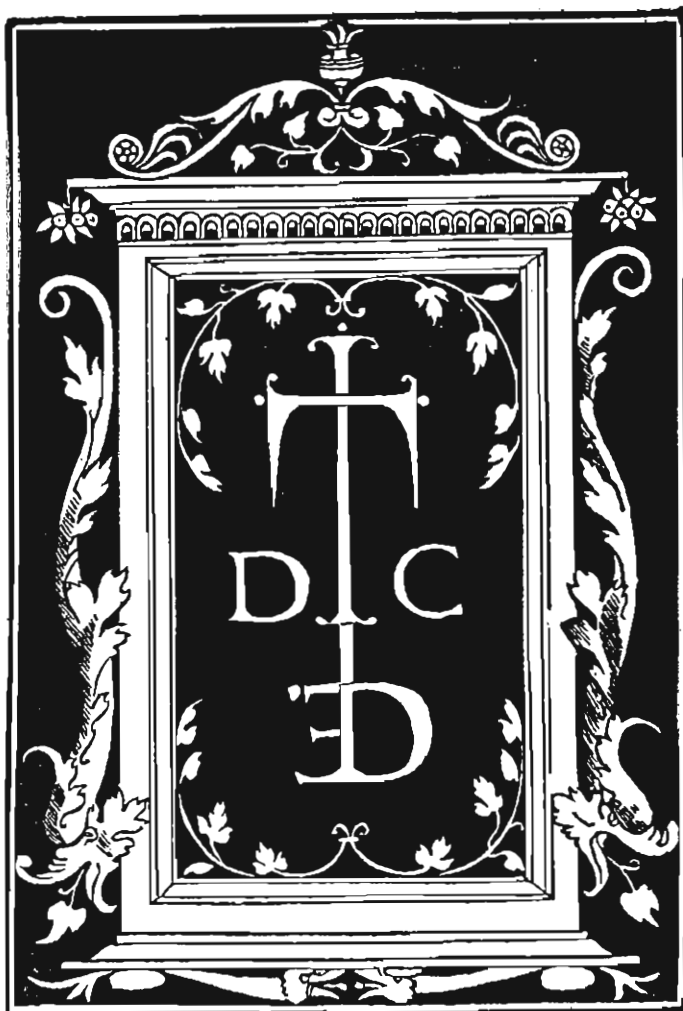


Abb. 1. Aus Sabellicus Eneades 1498.

durch ein Ausgehen von den unscheinbaren ornamentalen Bestandteilen des venetianischen Buchholzschnitts zur Scheidung von Meisterhänden zu gelangen.¹

¹ Das Studium dieser Dinge hat eine grosse Erleichterung erfahren durch die im Jahre 1894 erschienene zweibändige Kompilation von Reproduktionen aus den venetianischen Figurenbüchern von dem Verleger Ongania: *l'arte della stampa nel rinascimento italiano. Venezia 1894.* Das Buch, dessen Schwächen zu gross sind, als dass man sich bei der Versicherung aufzuhalten brauchte, dass man sie einsehe, hat das grosse Verdienst, über das getrennte Vergleichen der Bücher in den Bibliotheken hinweg eine jederzeitige bequeme Vergegenwärtigung der verschiedenen Manieren des venetianischen Buchholzschnittes ermöglicht zu haben. Im folgenden sind für den Nachprüfenden diejenigen Blätter, die dort reproduziert sind, mit «a. d. st.» (*arte della stampa*) angeführt. — Die Vignetten der *Hypnerotomachie* sind nach den Nummern des englischen Neudrucks von Appell zitiert.

Die Ornamentik.

Wenn man die Masse der Zierinitialen, Titelblätter und Signete überblickt, welche in den venetianischen Drucken zwischen rund 1490 und 1500 erscheinen, und versucht, sie in Gruppen zu scheiden, so liegt die Versuchung nahe, dies nach einem sehr äusserlichen Gesichtspunkte zu tun, nämlich nach der Manier Schwarz-auf-Weiss und andererseits Weiss-aus-Schwarz. Ein näheres Studium indes der Dinge nach den Gesichtspunkten des zeichnerischen Ductus, der ornamentalen Bestandteile, der Flächenfüllung belehrt uns eines anderen: es heben sich hier, abgesehen natürlich von abweichenden kleinen Einzelgruppen, zwei Hauptgruppen heraus, innerhalb deren es gleichgültig ist, ob die erste oder die zweite Art der Lichtwirkung beliebt wird.

Wir beginnen mit den Initialen. In der einen Gruppe,¹ als deren Vertreter hier das Alphabet a. d. st. I, p. 60 oben, weiss aus schwarz, und die Buchstaben I, p. 71, schwarz auf weiss, citirt seien, ist die Pflanze ein mageres Schlinggewächse, das in eine sozusagen bequem en face gestellte Blüte ausläuft und zum Ende eine Traube als Frucht trägt. Verkümmerte Rankenstümpfe zeigen sich in gleichen Abständen am Stengel und geben geringe Abwechslung zusammen mit einigen wenigen Blättern, die einer Art Distel anzugehören scheinen. Es kommen noch andere nichtpflanzliche ornamentale Bestandteile hinzu: Ziervasen, Tierschädel, Cherubimkopf, Perlenschnüre, Muscheln, vereinzelt Fruchtrauben etc. Einen besonders charakteristischen Typus zeigt in den Leisten wie in den Initialen der Delphin. Der Delphin mit unverhältnismässig starkem Kopf, das aufgespernte Maul auf den Boden stützend, zeigt plumpe struppige Bartflossen, die ein andermal sich zu spinosem Blattwerk auswachsen, wie denn auch die Rückenflosse gerne zum *Acanthus spinosus* ausgestaltet wird. Die Sphinx behandelt er nicht ohne Grazie. Typisch läuft bei ihr der Flügel gleich in das Vorderbein hinüber. Im ganzen aber muss gesagt werden, dass der Zeichner die mannigfachen ornamentalen Bestandteile einem etwas primitiv handwerksmässigen Bedürfnis nach Raumfüllung dienstbar macht. In die Mitte eines O setzt er z. B. einen Widder- schädel, über diesen ein Stück Perlenschnur nebst Muschel, in die vier Winkel des Carrees Blätter und Trauben; oder zwischen die beiden Mittelhasen eines M oben einen geflügelten Engelskopf, unten

¹ Der Kürze halber sind die beiden im folgenden in Gegensatz gestellten Manieren mit M.-Gruppe und P.-Gruppe bezw. M.-Meister, Meister der Biblia Mallermi, und P.-Meister, Meister des Poliphilo, bezeichnet:

je eine Traube, an die Seiten Perlenschnüre, wie er denn gerne zu senkrechten Hasten von Buchstaben parallel verkümmerte Perlenschnüre herabhängen oder eben auf den Rand gesetzte Blattwellen herablaufen lässt. Wenn immerhin also der Illuminist hie und da einen einheit-



Abb. 2. Aus dem Ovid von 1897. Fortschritt von ja.

lichen Zusammenhang des Ornaments aufweisen kann, wenn er z. B. die Pflanze aus einem Blumenkorb, einem Tiermaul herauswachsen und sich im Initialenviereck in spiralförmiger Anordnung auswachsen lässt, so ist doch sehr viel mehr das Flickwerk der Füllung für ihn charak-

teristisch. Wie wir schon sagten: dieser Geschmack zeigt sich gleichmässig in einer weiss-aus-schwarz wie einer schwarz-auf-weiss gezeichneten Gruppe.

Im Gegensatz zu diesen Initialen steht nun eine andere Klasse, die einen gänzlich davon verschiedenen Geschmack in der Ornamentpflanze zeigt. Als ihre Repräsentanten seien die Buchstaben L und D a. d. st. I, p 82/83 angeführt. Es ist eine Pflanze mit schlankem Stengel und einem teils voll entfalteten, teils knospenden Blatte. Das voll entfaltete ist dreiteilig und diese Teile sind wiederum mehrfach gezackt; das knospende hat eine zierliche sichelartige Form. Der Stengel setzt mehrfach in einen Kelch ab, um dann aus ihm herauswachsend sich fortzusetzen. Dieser meist zweiblättrige Kelch ist oft von einem Kranze umfallender Blätter eingefasst, ein andermal erweitert er sich zu einem langen Akanthusblatt. Und dann endet der Stengel in der Blüte. Diese ist eine volle fünfblättrige, von einem fünfteiligen Kelch gestützte; die Blütenblättchen sind regelmässig auf dem Rand eingekerbt. Hie und da hängt eine traubenförmige Frucht. Die Wurzel dieser Pflanze bildet vielfach, die Schnauze auf den Boden gesetzt, den Leib nach oben gekehrt, der Delphin — die Veranlassung zu Piots etwas oberflächlich gewählter Bezeichnung «le maître au dauphin»; sehr mit Unrecht, denn der Delphin ist auch ein Bestandteil des anderen Meisters, nur in anderem Formengeschmack. Sehr charakteristisch ist aber für diese kleinen Gebilde die Flottheit der Gesamtanlage im Gegensatz zu der Kleinlichkeit, mit welcher der M.-Meister sich seiner Aufgabe entledigt: mit einem einzigen Schwung verbreitet sich die Pflanze über das ganze Viereck sich zu elastischer Spirale zusammenzwingend, oder auch, wenn aus zwei Wurzeln entspringend, zu zwei durcheinandergeschlungenen Spiralen, und elastisch biegen sich wiederum vom Hauptzweig die einzelnen Zweige, von diesen die Blätter ab.

Nach eben diesen angeführten Eigentümlichkeiten aber lassen sich auch unter den Titelblättern zwei Gruppen scheiden. Die Hand jener ersten Initialengruppe kehrt in einer Anzahl von Titelblättern wieder, die schon durch ihre Gesamtanlage sich zusammenfassen lassen und sich in Gegensatz setzen zu einer zweiten, der zweiten Initialenklasse analogen Gruppe. Sie seien vertreten durch das Blatt a. d. st. I, p. 71, wo gleich die analogen Initialen danebenstehen. Jene ersten sind architektonisch gedacht, es ist die Form der Tabernakelumrahmung, die zweiten sind wie Intarsiaarbeiten empfunden. In jener ersten Gruppe nun findet man in den Pilasterfüllungen grade die Pflanze der ersten Initialengruppe wieder: es ist jenes magere dünnstengelige Gewächs mit

den allenthalben ansetzenden verkümmerten Blattknospen. Gern füllt er die von oben nach unten laufende Leiste mit einer simplen, stets wiederholten Verflechtung magern Rankenwerks, so auch Säulenteile mit einem bis zur Schnur abgemagerten Geschlinge. Man findet wieder die anderen ornamentalen Bestandteile, welche wir oben erwähnten: die Vase, aus welcher das Rankenwerk hervorwächst, in den gleichen Formen; die Blattwelle, mit welcher er die Ränder zu beleben sucht; die Stierschädel in besondern von denen des P.-Meisters verschiedenen Verhältnissen, die aber im übrigen kaum Naturstudium verraten; die Cherubimköpfe, die vielfach zur Raumbfüllung herhalten müssen. Jene besonderen Formen des Delphins und der Sphinx kehren wieder. Diese spielt grade in den Titelblättern eine Rolle. Symmetrisch zueinander gekehrte Sphinxen stehen gerne bei ihm als Begleitung betonter Mittelpunkte, etwa einer Lunette u. dergl. Durch die Endigung in einen belaubten Schlangenleib versteht er es, ihr in einer lebhaft geschwungenen Linie einen Abschluss zu geben. Am besten, oder wenigstens am auffallendsten hat er dies Motiv verwendet in dem Titelblatt (a. d. st. I, 74), welches auch Lippmann pag. 94 als besonders auffallend beschreibt. Sehr bezeichnend ist ein gewisses kerbschnittartiges Strichmuster, so nebensächlich es erscheinen mag: er belebt durch dieses Mittel billigst Bänder, mit denen er dann Säulen umwickelt, Voluten, Säulen- und Vasenteile, ja selbst auch seinen Delphin, den er als Volute bildet und durch Kerben belebt. (Initial a. d. st. I, 68.)

Nun findet sich aber ebenso wie wir zu der ersten Klasse von Initialen die Bordüren fanden, auch zu jenen Initialen mit der schönen breiten Laubornamentik die entsprechende Gruppe von Bordüren. Wir finden dieselben Abstufungen des dreiteiligen Blattes vom vollen Büschel bis zur sichelförmigen Blattknospe, en face gestellt oder überschritten, erweitert zum Akanthus, die gleiche Blüte und Frucht, alles, dem grösseren zur Verfügung stehenden Raum entsprechend, eingehender naturalistisch ausgeführt, und vor allem ist die elastische spiralige Linienführung bis in die kleinsten Endchen festgehalten. Auch der Delphin fehlt nicht mit dem charakteristischen, von dem des andern Meisters so verschiedenen Kopftypus, das Bukranion in ganz andern Proportionen, mit viel mehr Naturkenntnis durchgeführt. Hier ist in erster Linie die schöne, vielgepriesene Herodotbordüre (a. d. st. I, p. 87. Butsch Taf. 4) zu erwähnen, in der dann noch einige für den Meister charakteristische andere Bestandteile hinzutreten: Es sind die Vasen und vasenähnlichen Gebilde mit tordierten Oberteilen, schuppen-

bedecktem Körper, reichem Unterteil in Blattkelchform oder mit klarer Kannelierung, das Füllhorn, es sind noch die Früchte pickenden Vögel, es ist der Mascaron in breiter, knochiger Formengebung mit dem Akanthusbart, der mit halbgeöffneten Fittichen thronende Adler, der geflügelte Steinbock etc. Sieht man aber auch hier ab von der Lichtwirkung des Weiss aus schwarzem Grund, beachtet vielmehr die einzelnen Elemente, so wird man mit der Herodotbordüre unbedenklich, wenn auch als weniger eklatant aufs Auge wirkend, so doch an ausgezeichneten Eigenschaften gleichwertig, die in einfacher Konturzeichnung in Schwarz-auf-Weiss gehaltene Bordüre zum Ovid von 1497 (a. d. st. II, p. 22. Butsch Taf. 7) zusammenstellen. Die Ornamentpflanze in ihren Abstufungen des Blattes und der Blüte, der Delphin, die Vase, der Mascaron, der Stierschädel, die Linienführung, die Fülle der Erfindung, alles trifft zusammen.

Wir schieden bislang die ornamentalen Stücke in der venetianischen Buchillustration, um sie zu zwei gegeneinanderstehenden Gruppen zusammenzufassen. Richten wir nun das Augenmerk auf die gelegentlichen ornamentalen Beigaben, die sich in den Vignetten selbst finden, so zeigt sich, dass der Unterschied hier konsequent durchgeht. Wer sich von der Zusammengehörigkeit der Herodot- und Ovidbordüre überzeugt hat trotz der grundverschiedenen Lichtwirkung, wird alsbald die ganze Ornamentik in den Illustrationen der Hypnerotomachie wiederfinden. Man greife die ornamentalen Hauptstücke unseres Buches heraus: die Leiste Nr. 24 mit den beiden symmetrisch angeordneten Delphinen, in deren zu Pflanzenranken auslaufenden Schweifen sich Putten wiegen, das geflügelte Fischweibchen Nr. 73 mit den in Laubspiralen auslaufenden Beinen, Satyr und Nymphe Nr. 146 auf dem in Laubwerk auslaufenden Seestier. Man wird hier unschwer den soeben bei den Initialen und Bordüren der zweiten Gruppe charakterisierten pflanzlichen Geschmack wiederfinden; indes nicht nur bei diesen Stücken, sondern im grossen wie kleinen Massstabe in Pilasterfüllungen, Gerätteilen, u. dgl. durch das Buch hindurch, und im Verein damit dann bis ins kleinste hinein auch alle jene anderen ornamentalen Bestandteile, die wir bereits kennen. Wir wollen nicht ermüden durch das Hersetzen von Citaten und überlassen, im Studium des schönen Buches diese Einzelheiten zu finden.

Das Figürliche und die Komposition.

Betrachten wir die Vignetten der Biblia Mallermi, so finden wir etwas magere spitze Gesichter, meist im einfachen Kontur gegeben, ohne Innenzeichnung etwa der Backenknochen etc., ein etwas gekniffenes

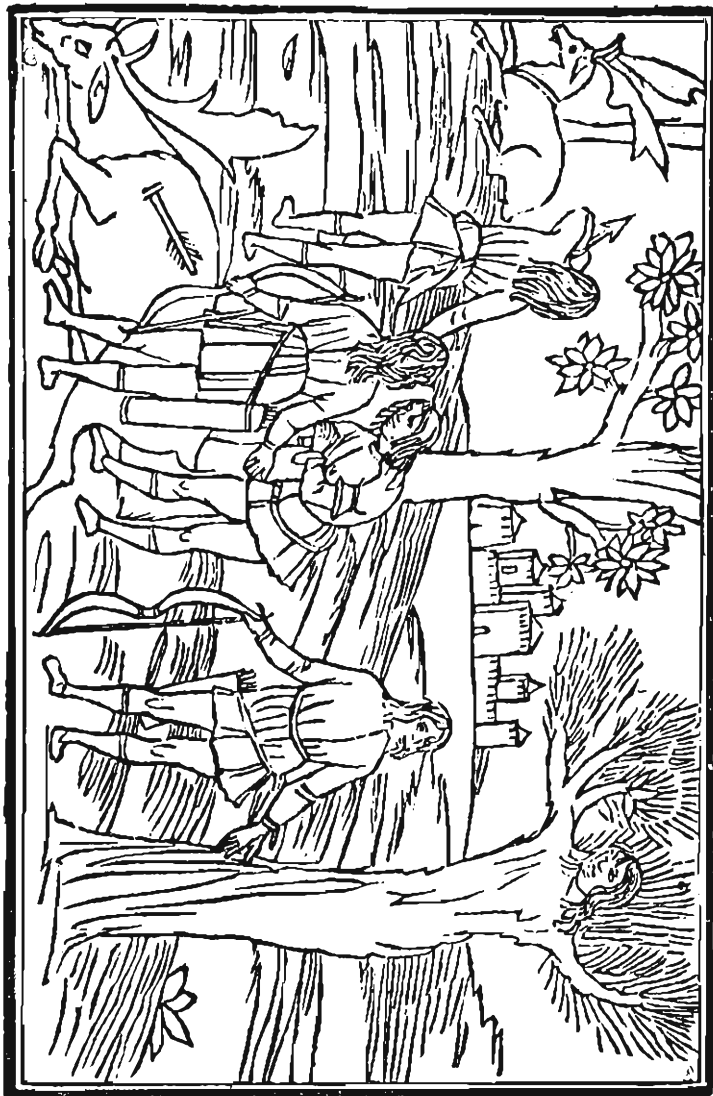


Abb. 3. Aus dem Ovid von 1497. Formschnitt wahrscheinlich von N.

Auge und meist struppiges Haar, das allerdings lockig hatte ausfallen sollen. Der Gesichtskontur selbst besteht in einem stets repetierten einförmigen Strich. Ebenso lässt sich von der sonstigen Behandlung des Nackten beim M.-Meister urteilen, dass ein angelerntes Schema stets

wiederkehrt. Charakteristisch sind für ihn im Gegensatz zum P.-Meister die schlanken Verhältnisse der Gestalten, entsprechend den schwächtigen Gesichtern, charakteristisch ist bei ihm, dass das Unterbein der spitze Fortsatz des Oberbeins ist, statt dass, wie beim P.-Meister die Wade nochmals in kräftiger Rundung absetzt. Im allgemeinen gesagt: seine Kenntnis des Nackten ist gering, und die zeichnerische Richtigkeit lässt im allgemeinen viel zu wünschen übrig. Die Köpfe setzen unrichtig auf, die Oberschenkel verlaufen falsch in den Torso, und was denn dergleichen Zeichenfehler zu sein pflegen. Schwung der Linienführung zeigt auch die Draperie nicht; die Gewänder haben nichts leicht fallendes, sondern infolge der kärglichen steifen Strichführung etwas hartes, altertümlich hölzernes. Wenig Kenntnis verrät er — und darin allerdings geht es dem P.-Meister ähnlich — in den tierischen Körpern: Löwe, Hase, Elefant, auch das Pferd erinnern kaum an die Natur. Und fragen wir im allgemeinen nach der Gabe der Beobachtung, so werden wir feststellen: der Zeichner gibt seine Figuren in Handlung, so wie es der Inhalt der illustrierten Stellen verlangt; dass indes dabei je etwas zutage käme, was überraschende Naturbeobachtung verriete, kann nicht gesagt werden: er quält sich redlich mit seinem Illuministengewerbe.

Etwas sehr charakteristisches aber und etwas, was ihn im tiefsten Grunde vom P.-Meister unterscheidet, ist die Komposition, vor allem das Mass, mit welchem er die Bildfläche füllt. Es gilt hier dasselbe, was wir von seinen Initialen sagten: er hat das dilettantische Bedürfnis nach einer völligen Füllung der Fläche; er duldet kaum einen leeren Fleck im Bilde und in diesem Bestreben bildet sich bei ihm eine Art von Austupfung der Fläche aus, die fast für alle seine Illustrationen, besonders aber für diejenigen mit landschaftlichen Beigaben bezeichnend ist. Ueberall verteilt er die Kräuter und Kräutchen, und wo ihm das zu mühsam wird, hilft er sich darüber hinweg mit seinen Tupfen und Tüpfchen. Ja auch die Leere des Fussbodens im Interieur duldet er nicht einmal, auch hier fängt er zu tupfen an und erzeugt so sein charakteristisches *criblé* (cf. das *Silentium in Cantalycii epigrammata a. d. st. I, p. 76*). Und hat man diese Zeichnungsmanier einmal ins Auge gefasst, so wird man bald allenthalben bei kleineren Gelegenheiten bemerken, wie er in diese mechanischen Tupfungen verfällt: die Zeilen eines Buchs, Schattenlagen, Kerbschnitte an Architekturteilen, wie auch an seinem Delphin, das Drachensfell, das Gefieder des Greifs, die Strahlen Gott Vaters, die Musterungen von Stoffen, alles wird mit diesem Rezept ganz oder zum Teil erledigt. Mechanisch

ist bei ihm aber auch die Gruppenbildung. Liebt er es schon, wenn er kleinere Gruppen von drei, vier Figuren bildet, möglichst eine oder zwei derselben zu verstecken, um der zeichnerischen Mühe überhoben zu sein, so gibt er sich vollends eine erhebliche Blöße bei der Darstellung einer Menge von Figuren; er verfährt, wie unfertige kindliche Zeichner in der Darstellung von Figurenreihen tun: er setzt die Konturen rasch hintereinander eng zusammen und erzeugt dadurch billigst den Eindruck der Menge (cf. die Schlacht im Livius a. d. st. I, 95).

Von diesen Eigenschaften grundverschieden zeigt sich der P.-Meister. Die Köpfe haben meist etwas zum Körper unverhältnismässig schweres, indes meist eine kräftige, oft beinahe üppige Rundung; der äussere Kontur geht auf den Linienverlauf der Natur, soweit es in der Grösse möglich ist, ein: durch Andeutung der Backenknochen, des Wangenschlusses an die Nasenflügel, der oberen Lippenscheidung, des Kinns und der Kinngrube, der Mundwinkel, der Stirnmuskulatur, wird das Gesicht weiter ausgestaltet und belebt. Das Auge nimmt bei der en face-Stellung des Gesichtes gerne eine starke Wendung nach der Seite, gleich als ob die Männer und Frauen den Glanz desselben ganz besonders zur Geltung bringen wollten; und in Verbindung mit der über den Augen etwas zusammengezogenen Stirn, erhält der Gesichtsausdruck etwas strenges, ernstes. Ein fast wirkliches Lockenhaar umrahmt diese Gesichter, und selbst wo ein kleineres Format der Illustration dem Zeichner wie dem Formschneider die Aufgabe erschwert, ist schematisch harte Strichführung selten. Die Proportionen der Körper sind von denen des M.-Meisters verschieden, seine Gestalten sind nicht so schlank wie die jenes; sie sind sehr viel eher untersetzte zu nennen. Bei der Ausführung geht er auf das ganze körperliche System ein; und er kann das tun, denn er zeigt sich sehr wohl in den Linien des Nackten bewandert. Bei grösseren Torsi gibt er die Innenzeichnung, Brust, Rippen, Bauchmuskulatur usw. mit angemessener Ausführlichkeit und er gibt sie richtig; das gleiche ist zu bemerken von Armen und Beinen, wo neben dem richtigen Verlauf des Konturs, eine gute Kenntnis und Wiedergabe der Kniebildung statt alles anderen hervorzuheben ist. Man beachte noch, wie die Körper richtig bewegt sind, wie vor allem bei den stehenden Figuren die Ponderation eine richtige nach den von der Antike gefundenen Gesetzen ist.

Auch die Behandlung der Draperie steht unvergleichlich höher, wie beim M.-Meister. Durch einen reichen Faltenwurf, vor allem aber durch eine konsequent breite, fast etwas fleckige Strichführung bleibt uns der Eindruck des schematischen, altertümlich hölzernen

erspart und gewinnen wir den des stofflich weichen. Und es sei nicht vergessen, hinzuzufügen, dass der Formschneider b der Manier des Zeichners trefflich nachzugehen versteht.

Wir sagten schon oben, dass in der Kenntnis der Tierkörper dem



Abb. 4. Aus dem Ovid von 1497. Formschnitt von ia.

P.-Meister ein ähnliches Zeugnis auszustellen sei, wie dem M.-Meister. Nur ein ähnliches allerdings; denn manche Tiere sind recht passabel gezeichnet, so z. B. das Pferd, das Rind, der Widder, der Adler; merkwürdig schlecht aber ist durchweg der Löwe geraten, ein Tier,

welches zu studieren ihm vielleicht eine günstige Gelegenheit nicht gekommen war.

Nun aber noch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem M.-Meister und dem P.-Meister: das ist der verschiedene Geschmack in der Flächenfüllung. Wir charakterisierten oben des ersteren dilettantische Art Figuren zu häufen und alle etwaigen leeren Stellen im Terrain und Interieur mit seinen Tupfen zu füllen. Das liegt dem andern fern. Er scheut die Leere nicht, vielmehr zeigt sich bei ihm allenthalben das Bedürfnis nach ruhigeren Flächen. Er liebt es, einzelne Figuren und kleinere Gruppen einfach in die leere Fläche hineinzusetzen; es geniert ihn ein völlig weisser Hintergrund gar nicht; Architekturteile dürfen sich ganz nackt präsentieren. Und so vor allem ist auch sein Empfinden im Landschaftlichen. Nicht notwendig braucht das Firmament dicht bewölkt, jeder Winkel von Busch, Wiese, Feld und Bach gefüllt zu sein. Gerade diese Einfachheit der Landschaft macht einen Hauptreiz in den Zeichnungen unseres Meisters aus, und wirklich dürfen manche derselben den Anspruch erheben, monumental genannt zu werden. Dieser Geschmack aber ist das Resultat der zeichnerischen Studien nach dem antiken Relief — wovon wir weiter unten allgemeiner sprechen werden — und die Einwirkung der im Banne des antiken Reliefs stehenden zeitgenössischen Medaillenkunst. Und das liegt keineswegs etwa an dem Umstande, dass der zu illustrierende Inhalt der Hypnerotomachie ihn in diese Richtung gedrängt, sondern diese Eigenschaft erstreckt sich auch auf seine anderen Leistungen und Aldus Manutius war sehr wohl beraten, als er im Jahre 1499 gerade ihn zur Illustration des den Geist der Wiedergeburt der Antike so hervorragend aussprechenden Buchs heranzog. Der Meister der Biblia Mallermi hätte die Aufgabe sicher mangelhaft gelöst; denn seine ganze Erziehung liegt im alten Illuministengewerbe.

Dass es endlich bei unserem Meister, wenn man von einzelnen, durch den Umfang der gestellten Illustrationsaufgabe bedingten Wiederholungen absieht, glänzend bestellt ist, um Beobachtung und Erfindung, ist von andern schon oft genug gesagt worden und die Zuteilung an die glänzendsten Namen ist nicht zu verwundern. Man wird in der Tat nicht müde, in dem schönen Buche zu blättern, um sich von Seite zu Seite an der Feinheit des wechselnden Ausdruckes, der reichen Phantasie, den capriziösen Sprüngen der Erfindung zu erfreuen; der Meister der Hypnerotomachie ist wirklich einer der witzigsten Vignettenzeichner, welche die Kunstgeschichte gehabt hat.

Blicken wir nunmehr zurück auf das i n d e n o r n a m e n -

talen Leistungen, so wie wir sie oben gruppiert, enthaltene Figürliche. Wir finden bei der ersten Gruppe den etwas spitzen Gesichtstypus, umrahmt von dem struppigen Haar bei den Figuren, den Sphinxen, den Mascarons, den Amoretten, den Centauren und wir können hinzufügen auch bei den Löwen; denn es ist ein und dieselbe Mache. Es sind auch gerade noch genug Proben des Nackten vorhanden, die uns belehren, dass bei mangelhaftem Verständnis desselben der gleiche Geschmack in den Proportionen u. s. w. vorliegt. Der Zeichner geht einem starken Betonen der Teile und Glieder des Körpers aus dem Wege: er beherrscht ihre Darstellung eben nicht. Wir sehen auch jene Steifheit in der Behandlung der Draperie und vollends jene durch eine dilettantische, intensive Füllung gekennzeichnete Kompositionsweise, wenn er, um das Terrain zum Ausdruck zu bringen, sein criblé (a. d. st. I, 71) anbringt, oder (I, 68) seine Gruppen durch emsiges Hintereinandersetzen von Kopfkonturen bildet. So weit gelangen wir allein schon, ohne die in manchen der Umrahmungen als selbstständige Holzstöcke eingesetzten, aber ganz unzweifelhaft von derselben Hand herstammenden Illustrationen als Belege für unsere Behauptung heranzuziehen.

In der anderen Gruppe, welche wir zu den Illustrationen der Hypnerotomachie ziehen, ist der Vorrat an Figürlichem in den Umrahmungen nicht so reichlich zu finden. Dafür ist aber auch der eine Fall um so eklatanter: es sind die figürlichen Bestandteile der Herodotbordüre. Hätten wir nicht den direkten Beleg in einer erhaltenen Handzeichnung, worauf wir später zu sprechen kommen wollen, so könnten wir auch so wie so von dieser Zeichnung sagen, dass sie antiken Kompositionsgeschmack verrate, gleich wie wir dies bei den Illustrationen der Hypnerotomachie ableiteten; und die Zusammenstellung hält auch in den andern Punkten Stich: Gesichtstypen, Proportionen, Behandlung des Nackten, Draperie, Landschaft. Vollends wird man auch die Illustration, die Krönung des Herodot darstellend, hinzuziehen und hier alle Eigenschaften unseres P.-Meisters wiederfinden. Ebenso in der Ovidbordüre, wo man in den Putti, vor allem aber in der Fussleiste — auf den ersten Blick eine Studie nach einem antiken Relief — unseren Meister wiederfindet; nicht zu verwundern, denn die Illustrationen selbst des Buchs sind ja schon lange dem Meister der Hypnerotomachie zugeschrieben worden.

Ich komme nach der vorstehenden — ich gestehe etwas ausführlichen aber doch notwendigen — Analyse zu dem folgenden Resultat: jeder Versuch im venetianischen Buchholzschnitt zwischen 1490 und

1500 die Hände zu scheiden hat als obersten Satz festzuhalten: die Biblia Mallermi und die Hypnerotomachie sind nicht nur selbst in ihrem Charakter grundverschieden: sie sind auch die

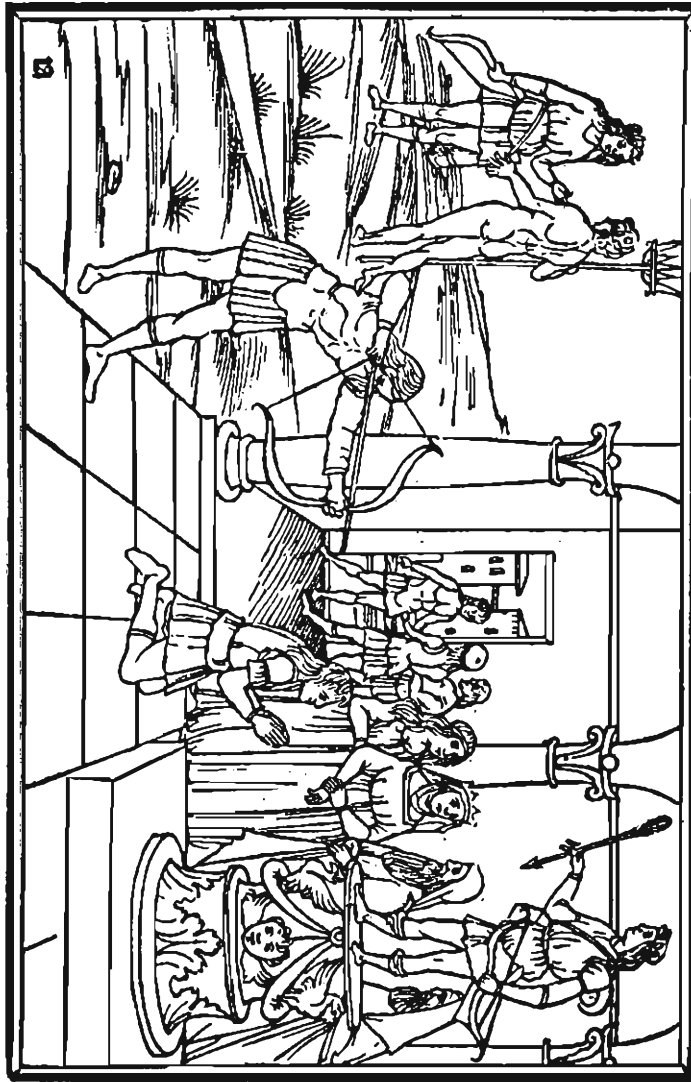


Abb. 5. Aus dem Ovid von 1497. Fortschritt von la.



Zentren zweier einander gegenüberstehender Gruppen der venezianischen Buchillustration. Das Nichterkennen oder Nichtbeachten dieses Verhältnisses ist der Grund der seitherigen Unklarheit gewesen. Lippmann und Delaborde haben beide diesen Fehler gemacht. Lippmann sagt p. 125: «If we compare