

VORTRÄGE DER BIBLIOTHEK WARBURG
HERAUSGEGEBEN VON FRITZ SAXL
V O R T R Ä G E 1 9 2 6 - 1 9 2 7

Reprinted with the permission of the Warburg Institute
University of London

KRAUS REPRINT LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1967

INHALT

	Seite
Verzeichnis der Abbildungen	VII
Vom modernen Denkmalkultus. Von Julius v. Schlosser	I
Der Kölner Meister bei Ghiberti. Von Georg Swarzenski	22
Romanische Kunst und Renaissance. Von Hans Tietze	43
Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert. Von M. D. Henkel	58
Das Weltbild eines avignonesischen Klerikers. Von Richard Salomon	145
Die Akademie von Ham. Von Heinrich Sieveking	191
Personen- und Sachverzeichnis. Von Gertrud Bing	209

1 *



ILLUSTRIERTE AUSGABEN
VON OVIDS METAMORPHOSEN IM XV., XVI.
UND XVII. JAHRHUNDERT.

Von M. D. Henkel in Amsterdam.

EINLEITUNG.

„Die Ovidischen Fabeln sind einer der wichtigsten Gegenstände in der Bildhauer- und Malerkunst. Ohne deren genaue Kenntniß ist der Künstler nicht imstande, die Alten nachzuahmen, und der Liebhaber und Gelehrte kann kein Kenner der Kunstwerke seyn, noch ein hinlängliches Urtheil über die vorkommenden Statuen und Gemälde der alten sowohl als der neuern fällen, wenn er sich diese Fabeln und die damit verknüpfte Götterlehre nicht genügsam bekannt gemacht hat.“

Mit diesen Worten leitet Johann Jacob Volkmann 1772 seine Neuausgabe der Ovidillustrationen in Joachim von Sandrart's Teutscher

Vorbemerkungen: Außer den illustrierten Ovidausgaben im engeren Sinne sind im folgenden auch die ohne Text oder nur mit kurzen Beischriften versehenen gestochenen oder geschnittenen Bilderfolgen berücksichtigt; außer acht gelassen sind dagegen solche Folgen oder auch solche Ausgaben, in denen nur einzelne Episoden aus den Metamorphosen oder den Metamorphosen entnommene Stoffe zusammen mit Erzählungen anderer Herkunft dargestellt sind. So fielen beispielsweise aus dem Rahmen dieser Arbeit die mythologischen Zyklen von Leonard Thiry und von Moses van Wittenbroeck, ebenso wie die reizende Folge von mythologischen Darstellungen in der Art von Spielkarten von Stefano della Bella und eine Ausgabe wie der Temple des Muses von Michel de Marolles, Paris 1659. Selbstverständlich unberücksichtigt bleiben mußten alle Einzelblätter mit aus den Metamorphosen geschöpften Gegenständen. Nur ganz vereinzelt ist von dieser Richtschnur abgewichen worden, wenn es sich um Einzelblätter handelte, von denen man annehmen mußte, daß sie zu einer größeren Folge gehören, von der der Rest nicht mehr vorhanden oder nicht bekannt ist.

Häufig zitierte Literatur:

1. Georges Duplessis, Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XV^e et XVI^e siècles. Paris 1889.
2. Prince d'Essling, Les livres à figures Vénitiens de la fin du XV^e Siècle et du Commencement du XVI^e. Florence u. Paris 1907—1914.
3. A. Geerebaert, S. J., Lijst van de gedrukte Nederlandsche Vertalingen der Oude Grieksche en Latijnsche Schrijvers. Gent 1924.

Bei den angegebenen Maßen kommt erst die Höhe, dann die Breite.

5 ★

Akademie ein. Bis zu dieser Zeit, ja noch ein gutes Stück darüber hinaus, waren Ovids Metamorphosen für die mythologischen Darstellungen, was die Bibel und die Legenda aurea für die religiösen waren.

Kein antiker Dichter ist so viel übersetzt worden, von keinem sind so viele mit Kupfern oder Holzschnitten geschmückte Ausgaben erschienen wie gerade von Ovid. Hier fand der Künstler den Stoff für die Jahrhunderte lang von ihm geforderten mythologischen Themen oft so mundgerecht, daß er diese Abbildungen nur zu kopieren, in die spezielle Technik seines Metiers zu übertragen hatte.

Daß Ovid als mythologische Materialsammlung von den Künstlern benutzt wurde, ja daß der Verleger auf diese Art des Gebrauches in erster Linie rechnete, das beweisen die häufig auf dem Titelblatt vorkommenden Bezeichnungen Malerbibel, Bible des poètes (zuerst Paris, A. Vérard 1493), Schildersbybel und die Anpreisungen derselben als „seer ghenuechlijck en oock profijtlijck, voor alle Edele Gheesten / ende Constenaers / als Rhetrosijns, Schilders / Beeltsnijders / Goudtsmeden / etc. (zuerst in der holl. Übersetzung, Amsterdam, Harman Jansz. Muller 1588.) Man kann ruhig sagen, daß die überwiegende Mehrzahl aller mythologischen Darstellungen in der bildenden Kunst der Neuzeit überhaupt, nicht nur auf Gemälden und graphischen Blättern, sondern auch auf allen kunstgewerblichen Gegenständen, auf Bildteppichen, auf Erzeugnissen der Keramik, auf Bildwerken, auf Plaketten und anderen Metallarbeiten auf Ovid zurückgeht.

Gewiß, einige besonders gelehrte Künstler, oder vielmehr deren Anreger und Auftraggeber, haben auch aus anderen Quellen geschöpft, wie z. B. aus Hyginus, wie Schubring für einige Cassonebilder nachgewiesen hat; aber das sind doch Ausnahmen.

Einige Meisterwerke der großen Kunst, von dem Abschied des Adonis von Tizian und der Apollo- und Daphne-Gruppe von Bernini bis zum Herkules, der den Lichas zerschmettert, von Thorwaldsen, sind ohne Ovid fast undenkbar. Seine novellistische, spannende Art der Behandlung der mythologischen Stoffe, die sich nie in epische Breite verliert, gab den Künstlern gerade das, was sie brauchten, und reizte zur bildlichen Darstellung, im Gegensatz zu Homer, der mit seiner Breitmalerie — trotz Lessing — der Phantasie des Künstlers nicht mehr allzu viel zu tun übrig ließ. Daß Homer verhältnismäßig wenig illustriert worden ist, liegt zum Teil natürlich auch daran, daß er so viel seltener übersetzt worden ist. Ovid ist populär geworden, Homer nie.

Nun muß bei der großen Menge von Ovidillustrationen auffallen, daß sie untereinander keine großen Variationen aufweisen. Ist einmal ein bestimmter ikonographischer Typus gefunden, so zeigt derselbe eine große

Beharrlichkeit und kehrt, von kleinen Nuancen abgesehen, fast immer wieder. Es gibt Darstellungen, wie die Jagd auf den kalydonischen Eber, der Raub der Proserpina, die Schindung des Marsyas, der Sturz des Phaeton, die sogar nur wenig von den Gestaltungen abweichen, die sie schon in der Antike erhalten haben.

Die Erfindungsgabe, die Ursprünglichkeit der Illustratoren wird sich so im Laufe unserer Betrachtung auf ein sehr bescheidenes Maß reduzieren. Wirklich bedeutende Künstler haben sich ja auch nicht berufen gefühlt, den ganzen Ovid durchzuillustrieren und, wie das in vielen Folgen doch der Fall ist, an die 150 oder noch mehr Abbildungen zu liefern. Das war eine Arbeit für die mittelmäßigen Talente, für die Handwerker. Die Großen wählten nur dann und wann ein Ovidisches Thema, wenn es sie aus irgendeinem persönlichen oder rein künstlerischen Grunde zur Darstellung reizte; in vielen Fällen war ihnen die Fabel aber nur ein willkommenener Vorwand, den nackten menschlichen Körper darzustellen. Bei der überwiegenden Mehrzahl der Künstler waren die Ovidillustrationen keine Kunst aus innerem Drange, was bei so ausgedehnten Folgen von in den meisten Fällen doch sehr fernliegenden Vorfällen, die eine lebendige Anteilnahme, ein wirkliches Miterleben erschwerten, auch kaum möglich war, sondern akademische Übungsbeispiele, an denen sie ihr technisches Können, ihr Kompositionstalent und ihre anderen Fertigkeiten zeigen konnten. Es ist nun geradezu erstaunlich, wie phantasie- und gedankenarm sich die meisten der Illustratoren zeigen; denn das Gros begnügt sich hierbei mit der Nachahmung schon bestehender Vorlagen. Die Geschichte der Ovidillustrationen ist daher eine endlose Aufeinanderfolge von Wiederholungen, von Entlehnungen, von Diebstählen.

Virgil Solis, Tempesta und Goltzius, um nur ein paar bekannte Namen zu nennen, sind nach unseren heutigen strengen Begriffen vom künstlerischen Eigentum Plagiatoren, und sie würden vielleicht sogar mit dem Strafgesetzbuch in Konflikt kommen. Damals nahm man es aber damit nicht so genau; der Künstler entlehnte ganze Kompositionen wie einzelne Motive, wo er sie fand. — Zeigt sich also die Ursprünglichkeit solcher Stecher wie der ebengenannten drei als etwas sehr Illusorisches, um so höher muß ein vielen kaum dem Namen nach bekannter französischer Zeichner steigen, Bernard Salomon, von dessen Erfindungsreichtum ganze Generationen von Künstlern gezehrt haben.

Für die Enttäuschung über die Phantasiearmut oder Gedankenträgheit der meisten Illustratoren, die uns das Studium der zahllosen Ovidausgaben bereitet, werden wir auf der anderen Seite aber wieder entschädigt durch die oft recht lustigen Aufschlüsse, die wir über die stilgeschichtlichen Wandlungen bestimmter Motive erhalten; denn die Ko-

pisten und Plagiatoren, wenn sie verschiedenen Perioden oder verschiedenen Nationen angehören, haben fast nie versäumt übernommene Motive umzumodeln, dem Zeitstile und seiner nationalen Nuancierung anzupassen. So liefert uns ein Vergleich der verschiedenen Illustrationsfolgen oft eine amüsante Reihe von Schulbeispielen über das Gegensätzliche der verschiedenen Stilepochen, Schulbeispiele, die um so reiner sind, als die angebrachten Änderungen oft ganz unbedeutend sind und nur auf Rechnung eines andersgerichteten, überpersönlichen Kunstwillens gesetzt werden müssen.

HOLZSCHNITTILLUSTRATIONEN DES XV. JAHRHUNDERTS IN DEN NIEDERLANDEN UND IN ITALIEN UND IHRE KOPIEN.

Die früheste illustrierte Ovidausgabe erschien nicht, wie man vielleicht erwartet hätte, in Italien, sondern in den südlichen Niederlanden, im französisch-niederländischen Kulturgebiet, und zwar in Brügge 1484 bei Brüggens erstem Drucker, Colard Mansion. Die Bilder, Holzschnitte, entsprangen niederländischem Fühlen und zeigen niederländische Gestaltung, obwohl die Darstellungen ikonographisch schon eine lange Entwicklung erst als französische Miniaturen und dann in der letzten kurzen Phase als vlämische Miniaturen durchlaufen hatten. Der Text ist dagegen französisch, und ihm liegt eine lateinische Prosabearbeitung der Metamorphosen, ein Ovidius moralisatus zu Grunde, der von dem französischen Benediktinermönch Pierre Berquire in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in lehrhafter Absicht zusammengestellt war. Der Stoff der Metamorphosen, in der Reihenfolge Ovids, liefert hier nur den Vorwand zu dem verwickelten Gespinnst der scholastischen Moralphilosophie, in das die zahlreichen Liebesabenteuer heidnischer Götter und Helden mit einem großen Aufwand von Scharfsinn und Gelehrsamkeit verflochten sind; also eine Umbiegung der moralinfreien Erotik Ovids in das Christliche und eine Umdeutung der jedenfalls für Ovid eindeutigen Erzählungen in das Mystische. So ist nach dieser Auffassung Thisbe, die in irdischer Liebe zu ihrem Nachbar Pyramus entbrannte babylonische Jungfrau, nur ein Symbol der menschlichen Seele, die einsam in der Welt umherirrend sich wieder mit Gott, bzw. Gottes Sohn zu vereinigen sucht, und diese Rolle übernimmt in galanter Weise Pyramus. Der Quell, bei dem die beiden abends einander treffen, bedeutet die Taufe; der Maulbeerbaum, der sie beschattet, das Kreuz, und der Löwe, der ihre Vereinigung verhindern will, natürlich den Teufel; aber in der Nähe solcher heiligen Symbole kann es der Teufel nicht lange aushalten; er muß die Flucht ergreifen.

So legt der mittelalterliche Scholastiker den scheinbar so einfachen, keines Kommentars bedürftigen weltlichen Erzählungen einen tieferen Sinn unter, wie das heute wieder unsere Theosophen tun; ein Mann wie Steiner sieht in der Odyssee nur eine Folge von inneren Erlebnissen der Seele, die mit Hilfe äußerlicher abenteuerlicher Irrfahrten umschrieben werden.

Natürlich hält sich der Illustrator nicht an diese durch Bilder auch gar nicht faßbare Esoterik, sondern an die realen Vorgänge und liefert also wirkliche Ovidillustrationen. Ovids Helden und Heldinnen stellt er dar als Menschen seiner Zeit, in der französisch-niederländischen Tracht der II. Hälfte des XV. Jahrhunderts. Jedem der 15 Bücher der Verwandlungen ist ein Folioholzschnitt ($18,5 \times 18,4$) beigegeben, außerdem enthält die Ausgabe noch zwei weitere Folioschnitte, die zu der Einleitung gehören, und ferner eine Folge von 17 kleinen Holzschnitten ($11,6 \times 7,5$ oder $12 \times 8,1$) mit Abbildungen der verschiedenen Gottheiten, Illustrationen zu dem dem Ovid vorausgeschickten, ebenfalls ins Französische übertragenen Traktat des Alexander Neckam: „*Libellus de imaginibus deorum*.“

Stilistisch stehen diese Holzschnitte den Arbeiten eines in Gouda tätigen anonymen Meisters am nächsten, sie zeigen aber auch wieder nicht unwesentliche Abweichungen, auch Kölnisches klingt in ihnen an; sie sind aber wohl als das Werk eines in Brügge tätigen Holzschneiders zu betrachten, und auch als sein einziger Versuch. Obwohl in der Ausführung noch unbeholfen, entbehren sie doch nicht eines gewissen Reizes durch die Naivität, die Kindlichkeit der Auffassung, die zum Teil allerdings wohl auf Rechnung miniierter Vorlagen gesetzt werden muß, die der Formschneider vor Augen gehabt hat.

Für die Götterdarstellungen wenigstens habe ich in den Miniaturen einer in Kopenhagen (Thott 399, fol.) befindlichen französischen Handschrift des *Ovide moralisé* die unmittelbaren Vorlagen des Holzschneiders wiedergefunden (Abb. 1 u. 2). Dagegen bestehen zwischen den eigentlichen Ovidillustrationen dieser Handschrift und den entsprechenden Holzschnitten nur entferntere Zusammenhänge; von wörtlichen Kopien kann da kaum die Rede sein; und vielleicht gehen Miniaturen und Holzschnitte auf eine noch nicht ermittelte gemeinsame Vorlage zurück. Dies Abhängigkeitsverhältnis betrifft übrigens nur acht von den siebzehn großen Holzschnitten. Die übrigen neun sind jedenfalls völlig abweichend von den Kopenhagener Vorlagen, und einer, die Jasondarstellung, ist wieder nach der Miniatur einer anderen französischen Handschrift eines *Ovide moralisé* kopiert, die in Paris in der Bibl. Nationale bewahrt wird (Ms. fr. 137, anc. 6803). Diese letztere Handschrift ist nun zweifellos, und die

Kopenhagener, deren Herkunft nicht so weit zurückzuverfolgen ist, aller Wahrscheinlichkeit nach für Louis de Gruthuze, den berühmten Brügger Bibliophilen, angefertigt worden, für den auch Mansion, der Drucker des Ovid, tätig gewesen ist; auch der Stil der Miniaturen weist nach Brügge. Die Frage nun, inwiefern der Holzschnneider auch in seinen Ovidillustrationen von Miniaturen als direkten Vorlagen abhängig ist¹⁾, bleibt für uns hier von untergeordneter Bedeutung, da der Stil der Holzschnitte zweifellos niederländischen Charakter zeigt; in diesem Falle sind also Miniaturist und Holzschnneider Niederländer. Die niederländisch-nordische Auffassung drängt sich sofort dem Betrachter auf; ja man ist geneigt, in der etwas unbeholfenen, steifen und stillen Art, mit der sich die Menschen bewegen, in ihrem kargen, spröden Gebärdenenspiel einen holländischen Einschlag zu sehen, etwas von der eckigen Herbe von den Figuren des Haarlemer Dirck Bouts und der beschaulichen, in sich gekehrten Art von den Menschen des Geertgen tot Sint Jans.

Trotz der Ärmlichkeit der künstlerischen Mittel kann man den Figuren nicht Expressivität und Stimmungsgehalt absprechen; eine unbestimmte Traurigkeit liegt über den Gesichtern, die in vielen Fällen, wie beim klagenden Orpheus oder der verzweifelten Thisbe, der Situation auch angemessen ist, in anderen aber doch nur als die einzige dem Holzschnneider zur Verfügung stehende Gemütsverfassung zu betrachten ist; so gleichen sich all diese Menschen; in den Augen liegt derselbe dumpfe Ernst, und die herabhängenden Mundwinkel drücken dasselbe Gefühl der Verdrossenheit und Lebensunlust aus. Der landschaftliche oder architektonische Hintergrund hat nur die Bedeutung einer Kulisse und ist ganz schematisch behandelt, weist auch zuweilen auffallende perspektivische Fehler auf, wie in dem Fliesenboden bei Minerva und Arachne, sowie bei dem Urteil Agamemnons über die Waffen des Achilles, während er richtig wiedergegeben ist bei der Entführung von Helena.

Die Orpheusdarstellung des Holzschnittes (Abb. 3) ist völlig unabhängig von der kleinen Miniatur in der Kopenhagener Handschrift, auf der überdies, wie auf verschiedenen anderen Miniaturen, der Hölleneingang nicht durch ein Tor, sondern den geöffneten, zähnestarrenden Rachen eines höllischen Ungeheuers wiedergegeben wird. Auf dem Holzschnitt sind zwei verschiedene Episoden aus der Geschichte abgebildet, im Hintergrund auf der Wiese sieht man Eurydice, die von einem grotesken, beflügelten

1) M. D. Henkel, *De Houtsneden van Mansion's Ovide moralisé*, Amsterdam, P. N. van Kampen en Zoon, 1922; E. Schenk zu Schweinsberg, *Bemerkungen zu M. D. Henkel, De Houtsneden van Mansion's Ovide moralisé*. (*Der Cicerone* XVI, 1924, p. 321 ff.); W. M. Conway, *The woodcutters of the Netherlands in the fifteenth century*, Cambridge 1884.

Drachen in die Ferse gebissen wird, und zugleich auf der anderen Seite ihre Befreiung aus dem Höllenkerker, aus dem der dreiköpfige Cerberus auf Orpheus losgestürzt ist.

Auch für die Pyramus- und Thisbedarstellung (Abb. 4) fehlt in der Kopenhagener Handschrift eine entsprechende Vorlage. Die Szene entbehrt hier nicht einer gewissen Innigkeit; der Vorgang ist mit wirklicher Anteilnahme anschaulich geschildert: der tote knabenhafte Jüngling mit steif von sich gestreckten Beinen und die ernste und gefaßte, älter erscheinende Jungfrau, die sich in das lange Schwert gestürzt hat, das sind zwei fein empfundene Gestalten; gewiß, es fehlt das leidenschaftliche Gebaren, der Schmerz der Verzweiflung, wie das bei allen späteren Darstellungen so gern ausgemalt wird; aber diese Schlichtheit und fast pedantische Ruhe, mit der dieser Selbstmord ausgeführt wird, als ob es sich um etwas ganz Gewöhnliches handele, ist typisch niederländisch und entspricht der Seelenruhe, mit der der Brügger Gerard David ungefähr ein Jahrzehnt später die Schindung des Sisamnes vornehmen läßt.

Wie durch und durch niederländisch die Haltung der Illustrationen ist, erhellt besonders bei einem Vergleich derselben mit französischen Kopien, die bald darauf angefertigt sind und die zuerst in der 1493 von Antoine Vérard in Paris herausgegebenen „Bible des Poètes“ vorkommen, dann noch verschiedentlich in andern Ausgaben verwendet werden (so in *Le grant Boèce de consolacion* 1494, in *Boccace, Des cas des nobles hommes et femmes malheureux* 1494, im *Miroir hystorial* von Vincentius Bellovacensis 1495/96 u. a.) und später verkleinert, als Abdrucke von den beschnittenen Holzblöcken noch in der *Bible des Poètes* von 1507 und 1523 und in *Boccace, Généalogie des Dieux* (Paris, Le Noir 1531) Dienst tun müssen.

Technisch steht der französische Kopist zweifellos höher, die Zeichnung ist korrekter, der Schnitt sicherer und deutet auf eine geübte Hand (Abb. 5). Aber der Charakter der Bilder ist völlig verändert. Aus der kindlich-naiven, volkstümlichen Sphäre mit ihrer Innigkeit und Schlichtheit sind wir mit einem Schlage in eine bewußt-kokette, höfische Sphäre von einem beinahe theaterhaften Schein versetzt; aus den treuherzigen, etwas verträumten und zuweilen etwas bäuerischen und ungelenken Naturburschen sind greisenhafte Höflinge geworden, die eine Rolle zu spielen haben und, statt innerliche Ergriffenheit zu zeigen, auf äußerlichen Effekt bedacht sind. Wie bei aller französischen Kunst tritt hier das Spielerische, das Beherrschte, das Streben nach Maß und Eleganz mehr in den Vordergrund als das unmittelbare Gefühl. Pyramus jedenfalls ist als ein alter König dargestellt, der ob seiner Situation zu lächeln scheint, und Thisbe als die dazugehörige Königin; sie hat nicht mehr wie bei Mansion liebe-

voll ihren einen Arm um den toten Geliebten geschlungen, wodurch die beiden Figuren eine so schöne, geschlossene Gruppe bildeten, sondern isoliert von dem Toten, läßt sie sich in das Schwert fallen, das sie mit beiden Händen festhält (was in rein zeichnerischer Hinsicht allerdings einen Fortschritt bedeutet, da bei Mansion der umschließende Arm unproportioniert lang und seine Verankerung in der Schulter nicht deutlich war).

Mit dieser Verschiebung des ganzen Milieus ist nun aber gerade das, was den Charme der niederländischen Holzschnitte ausmachte, die Ursprünglichkeit des Gefühls verloren gegangen; dafür ist auf das Beiwerk, landschaftliche Details, Einzelheiten des Kostüms, architektonische Umrahmung sowie auf die Komposition selbst viel größere Sorgfalt verwendet, so daß eine stärkere dekorative Wirkung erzielt wird; als Ganzes sind sie zweifellos harmonischer, klassischer als die niederländischen Vorlagen.

Gehören die Illustrationen des Brügger Meisters von 1484 noch ganz der Gotik in ihrer niederländischen Formulierung an, die zeitlich zunächst folgenden Darstellungen, die 53 Holzschnitte, die die 1497 in Venedig von Zoane Rosso gedruckte italienische Übersetzung (Duplessis 9, Essling 223) schmücken (ca. $9,3 \times 14,5$), versetzen uns mitten in die Renaissance; hier sind wir auf einmal in einer anderen Welt, in einer Welt, wo die Hemmungen fehlen, die dem nordischen Menschen seine Schwere und Langsamkeit geben, und wo man sich deshalb leichter und ungezwungener bewegt. An die Stelle der engbrüstigen, eckigen und zugleich plumpen, in enganschließende Kleider und knittrige Mäntel und Röcke eingehüllten, kleinbürgerlichen Typen sind breitere, rundere, wohlproportionierte, in weite und frei fallende Gewandungen gekleidete Menschen getreten, die „ihres Leibes froh und seiner Lust“ — wie Stefan George sagt, — und der dumpfe Ernst, der den Gesichtern des Brügger Meisters gleichmäßig aufgeprägt war, und das stereotype Höflichkeitslächeln, das den französischen Herren und Damen von Vêrard anhaftete, haben bei dem Venezianer einem freieren, edleren Ausdruck Platz gemacht, wie hier in unserem Wettstreit zwischen Apollo und Pan (Abb. 6). Wir fühlen uns beim Anblick dieser Holzschnitte der Antike näher und dem Ideal des schönen, harmonisch gebildeten Menschen. Das rein Menschliche tritt übrigens dadurch noch mehr in den Vordergrund, daß der Mensch in vielen Fällen in seinem Naturzustand, der Zufälligkeiten der Mode und damit auch des sozialen Ranges entkleidet, nackt dargestellt wird; und hierdurch kann denn auch das Streben nach Idealisierung des Typus, nach körperlicher Schönheit, viel mehr zu seinem Rechte kommen, ein Streben, das dem Niederländer überhaupt

abging, bei dem Franzosen aber nur in sehr geringem Maße vorhanden war und sich bei ihm in seiner Vorliebe für schlanke, elegante Formen äußerte.

Die Holzschnitte in dieser Venezianer Ausgabe sind nicht alle von einer Hand; mindestens zwei verschiedene Formschneider sind zu unterscheiden. Der eine zeichnet mit den kleinen Buchstaben „i a“, der andere mit der Kapitale N¹⁾; außerdem gibt es noch zahlreiche unsignierte, die unter beide zu verteilen sind. Arbeiten von ihnen kommen noch in verschiedenen anderen Drucken vor. Ihren Schnitten liegen wohl Zeichnungen eines Künstlers zugrunde, der stilistisch mit dem Illustrator der *Hypnerotomachia* des Polifilus von 1498 nahe verwandt ist, ihm jedoch, was Feinheit des Schnittes betrifft, im allgemeinen nachsteht (Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt 1922*^{IV}, p. 139 und 142); dieselben sind dann aber mit verschiedenem Erfolg in das Holz geschnitten worden. Der Monogrammist N zeigt die ungeübtere Hand. Beide beschränken sich, wie der italienische Holzschnitt jener Zeit überhaupt, auf die Hauptlinien, geben außer der feinen Umrißzeichnung nur ein paar Binnenlinien, verschmähen aber fast alle Schraffierungen. So ist der allgemeine Aspekt dieser Holzschnitte ein ganz anderer, hellerer als der der niederländischen Arbeiten; der weiße Grund herrscht vor, von dem sich die von geschmeidigen Linien umrissenen Figuren wie Bildwerke schärfer abheben; eine übersichtlichere Komposition und eine weise Vernachlässigung von Details und Beiwerk tragen mit zu diesem Eindruck bei. Der zeichnerische

1) Die Signatur „ia“ findet sich auf den folgenden siebzehn Darstellungen:

Erschaffung des Menschen, (fol. a 2 recto).

Begegnung zwischen Mercurius und Herse (fol. c 2 v).

Europa und der Stier (fol. c 3 v).

Juno bei den Furien in der Unterwelt (d 7 recto).

Athamas und Ino (d 8 v).

Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas (g 1 v).

Medea verjüngt Aeson (g 6 v).

Lotos und Priapos; Silen (miser Argesto) mit schreiendem Esel (k 6 v).

Cinyras und Myrrha, und Geschichte des Adonis (m 1 recto).

Wettstreit zwischen Apollo und Pan (m 5 recto).

Peleus und die Verwandlungen der Thetis (m 6 v).

Ceyx und Alcyone (m 8 v).

Landung der Griechen vor Troja (n 4 recto).

Paris tötet Achilles (o 4 recto).

Blendung Polyphems (p 8 recto).

Picus und Circe (q 2 v).

Numa Pompilius (r 2 v).

Die Signatur N auf den folgenden 4 (laut Duplessis und Essling 5).

Kalydonischer Eber (i 2 v).

Orpheus und Eurydice (l 3 v).

Iphis erhängt sich (q 7 v).

Romulus und Remus (q 8 v).

Stil ist mehr andeutend, als aus- und klein-malend, reliefartig gegenüber dem durch seine Schraffierungen malerische Wirkungen anstrebenden Stil der Niederländer; dabei ermangeln die venezianischen Holzschnitte aber nicht der intimen Züge; ja, in diesen naiv der Wirklichkeit entnommenen Details liegt mit ein Hauptreiz dieser Darstellungen.

Hierzu gehören z. B. die dicken Zöpfe, mit denen der Künstler die Amazonen sowie verschiedene Göttinnen ausstattet, Proserpina, Europa und Medea; ferner der Henkelkorb, in dem Medea die Drachenzähne zur Aussaat trägt, die Mähne des in Rückansicht und starker Verkürzung gegebenen Pferdes auf der Verwandlung des Picus (einem reizenden Blatt) und der einem venezianischen Gondoliere nachgebildete Höllenfährmann, der Orpheus über den Styx setzen muß.

Auch in anderer Weise versteht der Künstler seine Darstellungen fein zu beleben; er sieht die Dinge, die er in Bild bringen will, wirklich vor sich. Man betrachte daraufhin seine Entführung der Europa: wie vorsichtig wird sie von ihren Gefährtinnen auf den Rücken des Stieres gehoben, und wie ängstlich ungeschickt hält sie sich dann an dem einen Horn des Tieres fest!

Um die Darstellung der Geburt des Herkules seinem italienischen Leser so anschaulich wie möglich zu machen, führt der Zeichner uns in eine Venezianer Wochenstube, wobei er sich allerdings auf das Wesentliche der inneren Ausstattung beschränkt. Die Belagerung von Megara durch Minos wird natürlich zu einer Belagerung einer italienischen Stadt jener Tage, mit Mauern und Zinnen, Türmen und flachgedeckten Häusern, wie sie jedermann kannte, und Minos, der auf einem feurigen Roß angesprengt kommt, ist ein italienischer Condottiere; ein sehr hübsches Detail ist hier ferner der von hinten gesehene jugendliche Bogenschütze, der auf einen hinter den Zinnen auftauchenden Kopf anlegt.

Wie fein beobachtet und wie gut wiedergegeben sind ferner auf dem Urteil Agamemnonns über die Waffen des Achilles (Abb. 7) und dem dadurch veranlaßten Selbstmord des Ajax die drei Figuren in Rückansicht im Vordergrund, besonders der Mann mit dem Hut; wie natürlich und „anständig“, würde Goethe sagen, ist seine Haltung; hier hat der Holzschneider auch einmal Schraffierungen angewendet, um Tiefe gebende Schatten auszudrücken. Die Typen sind durchweg harmonische Erscheinungen von freier, natürlicher Gebärde und edlem, männlichem Ausdruck. Man vergleiche damit nur einmal die Darstellung derselben Szene bei dem Brügger Holzschneider (Abb. 8); die Auffassung ist hausbacken, und die Typen sind ordinär, verkniffene und häßliche Gesichter, aber dafür haben wir ein Gefühl der Lebensnähe: so hat man in Brügge unter Karl dem Kühnen auf der Schöffnenbank zu Gericht gesessen, so steif-gewichtig und würde-

voll werden die Gesten der Beteiligten gewesen sein; die Wirklichkeit ist der Ausgangspunkt dieses Brügger Meisters, und ihr gegenüber strebt er nach treuer Wiedergabe. Die Welt, in die uns der Venezianer dagegen führt, ist vielmehr eine Schöpfung der Phantasie, die er mit einigen Reminiszenzen an die Wirklichkeit anschaulicher machen will, und sein Hauptstreben ist auf eine Veredelung der menschlichen Formengerichtet; so sind seine Furien auf Junos Besuch in der Unterwelt (Abb. 9) wohlgebaute, klassische Frauengestalten, auf der Plutodarstellung von Mansion sind es drei alte Hexen mit dünnen Gliedmaßen und Hängebrüsten; der Gottvater bei der Weltschöpfung mit Lockenhaupt und Bart hat beim Italiener etwas Ehrfurchtgebietendes, was uns an Zeusbüsten denken läßt; der Saturn auf dem Titelholzschnitt von Mansion dagegen gleicht einem alten Großvater im Schlafrock und zwingt uns keinen Respekt ab, wie keine seiner Gottheiten. In dem Apollo, der neben dem getöteten Drachen steht, können wir noch einen Nachklang des Apollo vom Belvedere fühlen, was uns bei dem Apollo bei Mansion mit dem besten Willen nicht möglich ist; von dem klassischen Ideal sind wir in Brügger am weitesten entfernt.

Eine wie feierlich-edle Erscheinung ist endlich die Niobe, die die Thebaner vom Opfer für die Latona zurückhalten will; sie bedurfte der Krone gar nicht, mit der sie geschmückt ist; auch ohne dieselbe müßte man sie als die Königin erkennen. Solche Gestalten suchen wir bei dem Brügger Meister vergebens.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß in dieser Venezianer Ausgabe eine Darstellung des Todes des Orpheus vorkommt, die ebenso wie der italienische Stich eines Unbekannten mit der gleichen Darstellung (Unicum im Hamburger Kupferstichkabinett) auf ein verlorengegangenes antikes Original zurückgeht; in beiden Darstellungen ist aber das aus der Antike entlehnte Motiv von einem eigenen dramatischen Leben erfüllt; es ist keine gedankenlose Kopie, sondern eine selbständige Neuschöpfung aus dem antiken Geiste heraus, oder wie Warburg es seinerzeit in seinem Hamburger Vortrag 1905¹⁾ so meisterhaft formuliert hat: „Der Tod des Orpheus ist hier nicht nur ein rein formal interessantes Ateliermotiv, sondern ein wirklich im Geiste und nach den Worten der heidnischen Vorzeit leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühltcs Erlebnis aus dem dunkeln Mysterienspiel der Dionysischen Sage“. Der italienische Kupferstich hat später Dürer zu seiner Handzeichnung von 1494 (ebenfalls im Hamburger Kupferstichkabinett) inspiriert, die dann in dem Stiche „Die Eifersucht“ (Bartsch 73) ihre endgültige Fassung erhielt.

1) Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3.—6. Oktober 1905, p. 55—66.

Was die Geschichte der Blöcke dieser ersten Venezianer Holzschnitte betrifft, so können wir uns hier kurz fassen, da über alle Einzelheiten und besonders das Verhältnis der zahlreichen Ausgaben untereinander das schon erwähnte große Werk von Essling, *Les livres vénitiens à figures*, hinreichend unterrichtet. Nachdem die Blöcke 1501 in Venedig noch einmal für die gleiche italienische Übersetzung verwendet worden waren, wanderten sie nach Parma, wo sie 1505 in einer lateinischen Ausgabe der *Metamorphosen* wieder abgedruckt wurden (Essling 226), hier aber vermehrt um 4 neue Holzschnitte, die wohl auf denselben Künstler zurückgehen wie die ursprünglichen Darstellungen (1. Narcissus, 2. Die Töchter des Minyas beim Spinnen, 3. Phrixus und Helle und Jason mit den Stieren und 4. Minerva und Arachne), und im selben Jahre noch einmal von demselben Drucker in einer andern, fast identischen lateinischen Ausgabe, hier wiederum um sieben neue Holzschnitte vermehrt (Pollard, *Catalogue Dyson Perrins* Nr. 171 und 172 und Seymour de Ricci, *Catalogue d'une collection d'anciens livres à figures italiens appartenant à Tammaro de Marinis*, Milano 1925, Nr. 140).

Im Jahre 1508 kehren die Blöcke nach Venedig zurück und erscheinen zuerst in der italienischen Ausgabe von Alexandro di Bandoni (Essling 227) und dann im folgenden Jahre 1509 in einer lateinischen Ausgabe des Giorgio Rusconi (Essling 228). Inzwischen sind aber verschiedene Blöcke wohl schadhafte geworden oder überhaupt abhanden gekommen; einige der Darstellungen (11) fehlen nämlich ganz; in dem übrigens kompletten Exemplar der zuletzt genannten Ausgabe in der *Bibliotheca Thysiana* in Leiden, das sonst völlig mit der Beschreibung von Essling übereinstimmt, fand ich nicht vor: Jupiter und Callisto, Diana und Actaeon, Raub der Proserpina, Narcissus und Echo, Minerva und Arachne, Triptolemus und Lynceus, Myrrha und Adonis, Polyphem und Acis, Niobe, Schindung des Marsyas, sowie Hippomenes und Atalante. Essling erwähnt diese Tatsache nicht; er gibt nur an, daß fünf der ursprünglichen Blöcke für die fünf ersten Illustrationen durch neue ersetzt sind; davon ist die erste, die Erschaffung der Welt, eine veränderte Kopie in derselben Richtung; aus dem Jupitertypus mit seiner gebieterischen Gebärde ist hier ein segnender, aber lahmer Gottvater geworden; dieser Holzschnitt, der technisch von seiner Vorlage und von den anderen Kopien durch seine Schraffierungen nicht unwesentlich abweicht, ist mit dem Buchstaben „i“ bezeichnet. Die übrigen Kopien sind gegenseitig und zeigen ebenfalls verschiedene kleine Veränderungen; zwei davon, die Erschaffung des Menschen, die I O. G. bezeichnet ist, sowie Deucalion und Pyrrha sind recht gute Arbeiten, die zwei anderen aber, das Diluvium und Apollo und Daphne sind roher geschnitten.

Nach Esslings Zählung enthält die Venetianer Ausgabe außer den 5 neuen Holzschnitt-Kopien 54 Illustrationen, nach meiner dagegen nur 42, von denen zwei überdies, die Amazonenschlacht und die Verwandlungen der Thetis, zweimal verwendet sind.

Abdrucke von einigen der alten Blöcke kommen dann noch in einer lateinischen Ausgabe von 1517 vor (Venedig, Giorgio Rusconi; Essling 230), die aber im übrigen schon gegenseitige Kopien der ursprünglichen Holzschnitte enthält, und in der italienischen von 1522 (Venedig, Giorgio Rusconi, Essling 235).

Früh tauchen nämlich schon Kopien auf, meistens recht minderwertige Arbeiten ohne künstlerischen Wert. Zum ersten Male begegnen wir ihnen in Frankreich, in einer lateinischen Quartoausgabe, die 1510 in Lyon von Claudius Davost für Stephanus Gueynard gedruckt ist (Duplessis 25); es sind verkleinerte, sehr rohe Arbeiten, in derselben Richtung, nur 15, so daß auf jedes Buch nur eine Abbildung entfällt ($7 \times 12,2$); Abdrucken von denselben Stöcken begegnen wir wieder in den lateinischen Folioausgaben von Jac. Huguetan, Lyon, 1518 (Duplessis 38) und von Jac. Mareschal, ebenda, 1519 (nicht bei Duplessis).

Ebenfalls sehr verballhornte, gleichseitige Kopien, hier aber in ihrer vollen Anzahl (62) und ebenfalls verkleinert ($7,2 \times 9,3$; nur die zwei Schnitte mit dem Dichter und dem Weltschöpfer sind größer: $9,8 \times 18,3$) finden sich in der lateinischen Ausgabe von Johannes Thacuinus, Venedig 1513 (Duplessis 30, Essling 229), später wieder verwendet vom gleichen Drucker 1518 (Essling 232) und 1534 (Essling 234).

Wieder andere gegenseitige Kopien enthält die schon erwähnte lateinische Ausgabe von 1517 (Venedig, G. Rusconi, Essling 230); einige der Schnitte, 9 im ganzen, sind mit dem Monogramm L bezeichnet und stehen auf einer etwas höheren Stufe; sie sind unter anderem wieder gebraucht in der italienischen Ausgabe von Giorgio Rusconi von 1522 (Essling 235).

Und so geht es weiter. Sehr rohe verkleinerte Kopien ($4,5 \times 6,1$) treffen wir sodann an in einer lateinischen Ausgabe, die 1526 in Tusculum am Gardasee bei A. Paganini erschien (Duplessis 47).

Alle Freiheit und Lieblichkeit der Originale ist aus diesen Kopien geschwunden; durch geistlose Schraffierungen sind die edlen Konturen verunziert, und nur an der übrigens auch sehr zusammengezogenen Komposition und an einzelnen Details ist das alte Vorbild noch zu erkennen.

Länger als ein halbes Jahrhundert beherrschen die alten Venezianer Illustrationen in schlechten Kopien fast die ganze italienische Produktion. So begegnen wir den Kopien von 1513 noch in einer lateinischen Ausgabe

mit italienischem Kommentar, die 1565 bei G. Griffio in Venedig herauskam (nicht bei Duplessis) und noch später in der italienischen Übersetzung von Lodovico Dolce, die Domenico Fatti 1570 in Venedig verlegte (nicht bei Duplessis), in beiden Fällen zusammen mit einigen modernen Holzschnitten (siehe unten S. 85).

Holzschnitte, die nicht ganz sklavische Nachahmungen der ursprünglichen Illustrationen sind (72), finden sich in der italienischen Übersetzung, die 1522 in Venedig von Jacomo da Leco gedruckt (Duplessis 43, Essling 234) und später noch mehrere Male neu aufgelegt wurde, u. a. 1537 von Nicolo di Aristotile detto Zoppino (D. 62, E. 238). Geht auch ein Teil auf die alten Vorlagen zurück, recht zahlreich sind auch die völlig unabhängigen Darstellungen, die zuweilen eine ganz geistreiche, selbständige Auffassung verraten, wie z. B. Orpheus in der Unterwelt und der Abschied des Ceyx von Alcyone, wo die Heftigkeit der Umarmung schön ausgedrückt ist.

Einige isolierte selbständige Darstellungen in einem neuen freien Stil kommen sodann in einer lateinischen Ausgabe vor, die 1545 in Venedig bei Hieronymus Scotus erschien (Essling 241, nicht bei Duplessis). Aber höchstens vier der 15 Holzschnitte können als wirkliche Ovid-illustrationen angesprochen werden; dieselben stammen jedoch wahrscheinlich aus andern Werken und nehmen zum Teil auf die Textstellen, zu denen sie gehören, gar keinen Bezug; so befindet sich die Darstellung des Todes des Hippolytus (wenn es sich wirklich um eine solche handelt) im II. Buch (p. 36), während die betreffende Erzählung bekanntlich erst im XV. Buch vorkommt. Die andern drei Illustrationen stellen die Geschichte Jasons (p. 63, p. 122 u. p. 144), die von Theseus und Minotaurus (p. 171) und die verschiedenen Taten des Herkules (p. 198) dar; es sind saubere, sorgfältige Arbeiten (ca. $5,3 \times 7,3$). Von den übrigen Darstellungen entfällt eine auf die biblische Geschichte, die Erschaffung der Eva (p. 1), von derselben Hand, wie die vorgenannten Bildchen ($5,8 \times 8$), während der Rest (10 Stück) aus nicht bestimmbareren Illustrationen der römischen Geschichte oder irgend eines Ritterromanes besteht, recht geistreiche Kompositionen mit z. T. manieriert-muskulösen Gestalten in kontrapostischen Stellungen, die auf einen andern Zeichner zurückgehen müssen; sie sind von wechselnden Abmessungen (einige ca. $5,6 \times 7,6$, andere kleiner ca. $3,7 \times 6,3$).

HOLZSCHNITTILLUSTRATIONEN DES XVI. JAHRHUNDERTS
IN FRANKREICH.

In Frankreich fanden die alten Venezianer Holzschnitte von 1497, die, wie wir oben gesehen, schon in einem Lyoner Druck von 1510 als Vorlagen verwendet waren, anfangs noch weitere Nachahmung. So enthält *Le Grand Olympe des Histoires poétiques du prince de poésie* . . . Lyon, Denys de Harsy, 1532 (Duplessis 55) 15 verkleinerte Kopien nach denselben, in der gleichen Richtung, und zwar sind dieselben Darstellungen gewählt, wie in der Ausgabe von 1510; aber da es sich hier um eine Kleinoktavausgabe handelt, sind die Blöcke noch kleiner als dort (ca. $4,2 \times 7,2$ statt $7,2 \times 9,3$). Technisch und künstlerisch stehen diese Holzschnitte übrigens auf einem etwas höheren Niveau als die Kopien von 1510; sie zeigen im Gegensatz zu denselben dünne Umrißlinien und nur spärliche Schraffierungen. In dieser Ausgabe finden sich außerdem noch zahlreiche andere Illustrationen, mit dicken Konturen und zahlreichen Schraffierungen, sehr rohe Schnitte, die in vielen Fällen mit dem Text überhaupt nichts zu tun haben. Ein Teil dieser Abbildungen besteht aus Triptychen, dreiteiligen Kompositionen, die aus einem Stock geschnitten sind und die sich teilweise wieder an die alten Venezianer Darstellungen anlehnen (ca. $3,6 \times 7$), teilweise aber ganz andern Stoffkreisen entnommen sind, wie z. B. die Geschichte der Dido (f. 57 verso) und die von Hero und Leander (f. 64 verso). Von den nicht dreiteiligen Szenen sind die Mehrzahl Illustrationen zur Aeneis (ca. $3,2 \times 7,2$), alle mit Spruchbändern mit den Namen der Hauptpersonen; außerdem finden sich noch Darstellungen landwirtschaftlicher Arbeiten, die vielleicht aus einer Ausgabe der *Georgica* oder der *Eklogen* stammen, sowie Initialen mit Putti, die jedenfalls auf italienische Vorbilder zurückgehen, und Initialen mit Blumen und Tieren, die dagegen wohl französischer Herkunft sind.

In einer späteren Ausgabe des *Grand Olympe*, Paris, Jehan Real, 1539 (Duplessis 71) fehlen die auf den Ovidischen Text bezüglichen Darstellungen, d. h. die 15 Kopien nach den Venezianer Holzschnitten, sowie die dreiteiligen freien Kompositionen völlig. Was geblieben ist, sind daher nur noch Virgilillustrationen, die wir füglich übergehen können. Erwähnt sei nur, daß einige derselben offenbar die Spiegelbilder der Aeneisillustrationen der Ausgabe von 1532 sind, daß sie aber künstlerisch höher stehen als diese früheren Darstellungen, so daß man annehmen muß, daß die mir nur in der Ausgabe von 1539 bekannten Schnitte vor denen in der Ausgabe von 1532 entstanden sind, und daß die letzteren, also die in der Ausgabe von 1532, als die verballhornten Kopien nach den

Holzschnitten zu betrachten sind, die zufälligerweise nur in den späteren Abdrucken von 1539 vorliegen.

Völlig selbständigen Darstellungen, kleinen Holzschnitten (ca. $3,2 \times 5,4$), begegnen wir dann zuerst in einer französischen Prosaübersetzung, die 1539 von Denys Janot in Paris gedruckt wurde (Duplessis 73) und an der verschiedene Künstler von sehr ungleicher Begabung und Stilrichtung mitgearbeitet haben.¹⁾ Drei verschiedene Hände lassen sich deutlich unterscheiden; beginnen wir mit dem unbedeutendsten. Derselbe liefert rohe Arbeit von volkstümlicher Auffassung ($3,3 \times 5,4$); seine plumpen Figuren sind von dicken Linien umrissen, und ebensolche schematisch angebrachte, parallele Schraffierungen dienen zur Wiedergabe der beschatteten Randpartien; die Menschen werden in zeitgenössischem Kostüm dargestellt. Ein charakteristisches Beispiel seiner derben, handwerksmäßigen Kunst ist die Darstellung des Bacchus (Abb. 10), eines ungeschlachten, vierschrötigen Gesellen, auf einem zweirädrigen, von einem Elefanten und einem anderen nicht definierbaren Tiere gezogenen Wagen (p. 49). Seine Illustrationen sind hier für uns von keinem Interesse; die Mehrzahl derselben finden sich in den letzten Büchern.

Der zweite Illustrator, von dem nur eine geringe Anzahl Abbildungen ($3,2 \times 5,5$) herrührt, ist in zeichnerischer Hinsicht weitaus der beste. Die dünnen Konturen und Schraffierungen passen sich den Körperformen wirklich an und vermitteln die Illusion von Licht und Schatten, wodurch eine gewisse Tiefenwirkung erzielt wird. Es wird auch der Versuch gemacht einen landschaftlichen Hintergrund wenigstens anzudeuten, und die ebenfalls meistens in französischer Renaissancetracht dargestellten Figuren sind in Ausdruck, Gebärde und Haltung gut charakterisiert und nicht ohne eine gewisse Grazie. So gelingen unserem Unbekannten ganz hübsche, intime Bildchen, die etwas Eigenes haben, wie die vor einem Standbild Apollos knieenden Musen oder das in einer Landschaft sitzende Paar, das übrigens wie verschiedene andere Darstellungen nichts mit Ovid zu tun hat, oder der durch sein Spiel die Tiere bezaubernde Orpheus (Teil II, p. 84, Abb. 11). Er hält sich dabei ganz in der Sphäre des Volkstümlichen und erhebt keine höheren Präentionen.

¹⁾ Wahrscheinlich ist ein Teil der Holzstöcke dieser Ausgabe auch schon früher verwendet worden und zwar entweder in der französischen Übersetzung des ersten Buches der Metamorphosen von Clément Marot von 1538, ohne Orts- und Druckerbezeichnung (Duplessis 64), oder in der Ausgabe des gleichen Fragments von 1539, die bei Denys Janot in Paris, dem Verleger der oben genannten Prosaübersetzung, erschien (Duplessis 65). Wenn die Angaben von Duplessis auf Autopsie beruhen, wäre ihm allerdings die Identität dieser Blöcke entgangen. Mir ist keine dieser beiden Ausgaben weder in Paris noch im British Museum zu Gesicht gekommen. Später sind die Blöcke laut Duplessis noch für zwei Ausgaben der gleichen Prosaübersetzung gebraucht worden, Paris 1543 und Rouen 1601.

Ganz im Gegensatz dazu strebt der dritte Illustrator, der die meisten Abbildungen ($3,0 \times 5,2$ oder $3,2 \times 5,4$) beigetragen hat und dadurch dem Buch auch seinen Stempel aufgedrückt hat, nach klassischer Haltung (Abb. 12). Auch in technischer Hinsicht weicht er von dem vorigen Illustrator ab; er verzichtet fast ganz auf Tiefe gebende Schraffierungen und gibt beinahe ausschließlich bloße Umrißzeichnung mit im allgemeinen spärlichen Binnenlinien; nur in der Wiedergabe der faltenreichen Gewandungen ist er ausführlicher, aber auch hier ohne jede Licht- und Schattenwirkung. Auch fehlt sehr oft jeder Hintergrund, wodurch der reliefmäßige Eindruck der in einem Plan nebeneinander angeordneten Figuren noch verstärkt wird. Seine Zeichnung ist jedoch nichts weniger als fehlerfrei; die Figuren sind häufig unproportioniert, diese oder jene Gliedmaßen zu lang oder zu plump; von dem Ideal des harmonisch gebildeten Menschen, der uns in der Venezianer Ausgabe von 1497 entgegentrat, sind die Personen daher oft weit entfernt.

Aber die einzelnen Elemente der Komposition sollen nur die Sphäre des klassischen Altertums vortäuschen (Abb. 13), die klassische Architektur mit ihren Säulenhallen, Opferaltäre und Geräte mit antikem Ornament, sodann das Kostüm der Figuren, wenn dieselben nicht, wie sehr häufig, völlig unbekleidet sind, ferner die Typen selbst und ihr Schreiten und Gebaren. In vielen Fällen scheint sich der Illustrator übrigens an bestimmte antike Vorbilder, Reliefs oder Gemmen, unmittelbar anzulehnen, wie z. B. in der Jagd des kalydonischen Ebers (Abb. 14). Der Meleager selbst, seine vornübergegeneigte Stellung, seine gebeugten Knie, sein den Körper vorn fast ganz bloß lassendes, nur an der Schulter durch eine Fibel zusammengehaltenes Oberkleid kommen sehr ähnlich auf einem römischen Sarkophag im Palazzo Doria in Rom vor (Carl Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs, Bd. III, 2, Nr. 236); und Atalante trägt dieselbe Melonenfrisur, steht aber auf dem Relief vor Meleager, dem Eber noch näher, und legt gerade einen Pfeil auf dem nach unten gerichteten Bogen an, während sie auf dem Holzschnitt den Bogen senkrecht hält; ob sie da auch im Begriff ist, einen Pfeil anzulegen, ist nicht deutlich. Die Figur ganz links, der bärtig gebildete Orcus, mit der Hundeleine und dem geschulterten Beil, ist auf diesem und auf anderen Sarkophagen ebenfalls ähnlich dargestellt. Dagegen ist der den großen Stein mit beiden Händen werfende bärtige Mann ganz abweichend von den steinwerfenden Figuren, soweit ich das Material bei Robert habe vergleichen können. Er ist auf dem Holzschnitt, wenn nicht die Hauptfigur, so doch die bewegteste; und Meleager und Atalante fallen in ihren schlappen Bewegungen und Stellungen sehr gegen ihre antiken Vorlagen ab. Es bleibt eben nur bei äußerlicher Nachahmung, auch wieder im Gegensatz zu den Venezianer Illustrationen

von 1497, in denen man wirklich etwas von antikischem Geist spürt. Die Figuren auf den Pariser Holzschnitten des dritten Illustrators sind Zwitterwesen, Akteure; das Antikische ist nur Maske und Pose; echt ist nur ein gewisser lüsterner Zug, der sich zuweilen hineinmischt. Denn es geht häufig recht ungeniert-antikisch-französisch bei den Liebeshändeln zu, die doch das Hauptthema der Ovidischen Fabeln bilden.

Was Duplessis in seiner Bibliographie von den Illustrationen des im selben Jahre erschienenen „Grand Olympe des hystoires poétiques du prince d'poésie Ovide“ (Nr. 71) sagt, die Darstellungen seien meistens „bien françaises de goût“, gilt in noch viel höherem Grade hier. Dies Lüsterne fehlte, trotz aller Nacktheit, völlig bei den italienischen Illustrationen, ebenso wie es der antiken Kunst, trotz aller dort herrschenden Freiheit fremd ist.

Es ist möglich, daß sich bei eingehenderem Studium dieser Pariser Illustrationen die antiken Vorlagen, die der Zeichner benutzt hat, noch nachweisen lassen. Nicht immer ist übrigens die Beziehung zum Texte Ovids deutlich; des öfteren ist ein und dieselbe Illustration auch für verschiedene Erzählungen verwendet, und hat der Verleger von Holzblöcken Gebrauch gemacht, die offenbar für eine ganz andere Ausgabe geschnitten sind, wie u. a. für die unter dem Titel Hecatographie 1540 vom selben Verleger, Denys Janot, herausgegebene hübsche Sammlung von 100 emblematischen Darstellungen, in denen manches auch von klassischer Haltung und wirklichem Adel ist und denen u. a. der Kampf zwischen Herkules und der Hydra entnommen ist; auch diese Holzschnitte sind das Werk zweier verschiedener Künstler, die unserem II. und III. Illustrator entsprechen.

Sind die Holzschnitte in der französischen Ovidübersetzung der Pariser Ausgabe von 1539 mehr als Symptome für die stark klassizistische Strömung in der französischen Illustrationskunst von Interesse denn als künstlerische Leistungen: ästhetisch werden wir ungleich mehr befriedigt durch die Holzschnitte, die kurz nacheinander, in Lyon erschienen sind, 1556 bei Guillaume Rouille (Duplessis 96) und 1557 bei Jan de Tournes (Duplessis 97). In beiden Folgen, so ungleich sie im einzelnen sind, fehlt das Gewollte, das Absichtlich-Antikische in dem archäologischen Beiwerk, das bei den Pariser Holzschnitten von 1539 so unmittelbar ins Auge fiel. Hier denkt man nicht an Entlehnungen, an etwaige antike Vorbilder, die der Rüstkammer der Archäologie entnommen sein könnten; hier ist das Ganze von einem klassischen Geist durchweht, und die Nebendinge, Architektur und Kostüm, nehmen nicht mehr Raum ein, als ihnen, als bloße Staffage, gebührt. Für jede Erzählung Ovids ist eine für sich selbst sprechende prägnante, bildliche Darstellung gefunden.

Dies letztere gilt allerdings nur von den 178 Holzschnitten von 1557, die von Bernard Salomon herrühren; diese allein illustrieren den ganzen Ovid, während die Holzschnitte des Lyoner Anonymus von 1556 nur Abbildungen zu den drei ersten Büchern der Marotschen sehr freien Bearbeitung sind. Da diese viel ausführlicher ist als der lateinische Text und mit manchen Einzelheiten ausgeschmückt ist, die im Original fehlen, und außerdem auf diese 3 Bücher 57 Illustrationen entfallen, also viel mehr als das sonst in Ovidausgaben der Fall ist, (wo 30 das Maximum ist), so finden sich hier auch Darstellungen, die ikonographisch Nova sind und in anderen Ausgaben fehlen, wie z. B. die hübsche Szene mit der in eine Kuh verwandelten Jo, die Jupiter anfleht, ihr wieder ihre ursprüngliche Gestalt zurückzugeben (Abb. 15); auf dem betreffenden Holzschnitt ist Jo zum Teil schon wieder in ein menschliches Wesen zurückverwandelt. Diese Episode, obwohl bei Ovid selbst in feiner Weise beschrieben, ist meines Wissens sonst von Illustratoren nicht in Bild gebracht; sie gehört mit zu den besten Arbeiten unseres Künstlers. Im allgemeinen stehen dieselben aber, was Akkuratesse der Zeichnung und geistreiche Auffassung betrifft, den Illustrationen von Bernard Salomon entschieden nach.

Doch gestatten Stil und Technik, beide zusammen zu behandeln und sie den Pariser Illustrationen als etwas Neues entgegenzusetzen; nur das kleine Format haben sie mit ihnen gemein; schmücken sie doch, wie diese, kleine Oktavausgaben; die der Ausgabe von 1556 messen 3,7 (oder 2,8) in der Höhe und 5 (oder 5,2) in der Breite, die der Ausgabe von 1559: 4,2 und 5,5; und in diesen beschränkten Raum sind oft zahlreiche Figuren zusammengedrängt und oft sogar noch in verschiedenen Gründen angeordnet; denn im Gegensatz zu den reliefmäßigen Pariser Illustrationen dehnen sich die Lyoner Darstellungen in die Tiefe, und baut sich hinter den Figuren, besonders bei denen von 1557 (Salomon), oft noch eine sehr reizvolle Landschaft oder ein architektonischer Hintergrund auf. Beide Illustratoren arbeiten mit den gleichen Mitteln, dünnen, oft sehr feinen Umrisslinien und ebensolchen sich den Formen anpassenden, parallellaufenden, kurzen, dicht nebeneinander gesetzten Schraffierungen, so daß der Gesamteindruck der Schnitte dem eines Kupferstiches sehr nahe kommt. Die Schnitte selbst sind oft mit sehr ungleicher Sorgfalt ausgeführt, manche mit großer Freiheit und Sicherheit, andere wieder ungeschickt und nachlässig, was wohl auf Rechnung weniger geübter Gehilfen zu setzen ist. Ebenso weist aber auch die Technik des Abdruckens oft große Verschiedenheiten auf, scharfe Abdrucke wechseln mit verschwommenen ab.

Im allgemeinen ist jedoch Salomon der akkuratere Meister, wie er denn überhaupt der größere Künstler ist, der durch seine geistreiche Auf-

fassung, sein Kompositionstalent, sein Gefühl für das Landschaftliche und seine oft haarscharfe Zeichnung den früheren Meister weit hinter sich läßt.

Für eine Identifizierung des Illustrators der Ausgabe von 1556 bietet das einmal, und zwar auf der Verwandlung des Actaeon (p. 205; Abb. 16), vorkommende Monogramm I. F. einen gewissen Anhalt, welche Darstellung sich übrigens mit zahlreichen andern, nicht signierten Schnitten schon in einer früheren Ausgabe desselben Druckers, der *Picta Poesis* von 1552, findet, wo außerdem noch eine Reihe weiterer Ovidillustrationen zu späteren Büchern vorkommen, die in der ja nur die drei ersten Bücher umfassenden Ausgabe von 1556 fehlen.

Dieses Monogramm I. F. wird von der neuesten Forschung für den Lothringer Formschneider Johann Faber in Anspruch genommen, der erst in Basel tätig war und dort vornehmlich nach H. Holbein Metallschnitte für Bücher lieferte und später für Pariser und Lyoner Verleger arbeitete. Noch in einer 1562 in Lyon erschienenen französischen Bibel, einer Oktavausgabe, kommen Holzschnitte mit diesem Monogramm vor.¹⁾ Mit den bei A. F. Butsch, *Die Bücherornamentik der Renaissance*, Leipzig 1878, abgebildeten Metallschnitten dieses Meisters haben jedoch unsere Ovidholzschnitte nicht viel Gemeinsames.

Da Faber fast ausschließlich nach fremden Vorlagen gearbeitet hat und kein Grund vorliegt, in ihm nun gerade den Erfinder der zum Teil doch recht originellen Illustrationen zu sehen, so tasten wir über die Person des Zeichners im Dunkeln.

Das Monogramm P. V. nun, (das Zeichen des Pierre Vase oder Eskirch), das auf einer der wechselnden, aus Rollwerkverzierungen, Maskarons, Hermen, Faunen und Fruchtgehängen zusammengesetzten Umrahmungen vorkommt, deutet ausschließlich auf den Erfinder dieser *Passepartouts*, die ja von einer anderen Hand sind als die eigentlichen Illustrationen.

Der Illustrator der späteren Ausgabe (Lyon 1557, Duplessis 97), Bernard Salomon²⁾, der bedeutendste Vertreter der Lyoner Holzschniterschule (ca. 1508—1561), hat natürlich die Darstellungen seines Vorgängers gekannt und zum Teil davon auch für seine Kompositionen Gebrauch gemacht; aber er war ein viel zu selbständiger Künstler, um bloße Kopien zu liefern; es handelte sich ja auch nur um einen kleinen Teil der Illustrationen, nämlich die für die ersten 3 Bücher (von den 15), bei denen er sich anregen lassen konnte.

So hat er von der *Gigantomachie* (p. 20) den Riesen unten entlehnt,

1) Natalis Rondot, *Graveurs sur bois à Lyon au XVI^e siècle*, Paris 1898, p. 73.

2) Natalis Rondot, *Bernard Salomon*, Lyon 1897.

der einen schweren Felsblock stemmt und sich dabei etwas zurücklehnt, und zwar als Spiegelbild; doch ist die Darstellung keine genaue Kopie. Dasselbe gilt von den Steine hinter sich werfenden Deucalion und Pyrrha, von Apollo und Python, von Pan und Syrinx, Europa auf dem Stier und Cadmus und der Schlange. Man kann nicht immer sagen, daß Salomon seinen Vorgänger verbessert, da er in seiner Arbeit sehr ungleich ist; in ein und derselben Darstellung ist oft das eine Detail lebendiger, das andere schwächer als bei seiner Vorlage. Dafür bietet besonders die zuletzt genannte Illustration, Cadmus, den Drachen tötend, ein gutes Beispiel. Der frühere Illustrator läßt Cadmus den Leib des Ungeheuers gegen den Baum aufspießen; Salomon läßt ihn den Kopf an den Stamm nageln; und dabei ist ihm der von Schmerz und Wut verzerrte Ausdruck des Tieres vortrefflich gelungen. Dafür ist aber die Figur des Cadmus schlapper, die Bewegung ist zu lässig und der Kopf zu leblos, verglichen mit der Fassung seines Vorgängers, wo Stellung, Haltung der Lanze und auch der Gesichtsausdruck eine viel größere Energie und Kraft andeuten.

Die Illustrationen Salomons finden sich nicht in einer durchlaufenden Ovidübersetzung, die auch ohne die Abbildungen bestehen könnte, sondern sie gehören zu einer Folge von 178 Stanzen, in die die wichtigsten Erzählungen Ovids zusammengedrängt sind.¹⁾

Auf jeder Seite steht immer nur ein Holzschnitt mit den entsprechenden Versen, vielleicht in Nachahmung der ein Jahrzehnt vorher gleich-

1) Als Probe dieser etwas präziösen, spielerischen, aber in formaler Hinsicht einwandfreien Wortkunst mögen die Verse mit der Geschichte von Europa dienen:

Le haut tonant voulant jouir d'Europe
Fille de Roy, et beauté admirable,
Qui lors aux champs jouait avec sa troupe (= troupe),
D'un blanc taureau print forme decevable,
Ainsi mué, la pucelle amiable,
Le trouvait beau, l'aproche & le manie,
Monte sur lui, tant il se rend traitable.
Mais las! de que, en fin se vid ravie.

Die niederländischen Verse von Borluijt in der noch im selben Jahre erschienenen Ausgabe sind keine Übersetzung, sondern stellen selbständige Schöpfungen dar, die von einem weniger korrekten Bau und von einem mehr volkstümlichen Charakter sind — trotz der vielen französischen Wörter, von denen es hier wimmelt — und die gerade dadurch zuweilen sehr komisch wirken. Das auf die Europafabel bezügliche Gedicht möge hier folgen:

Europe van lichamen amiable
Des Conninx dochter, ghinck int tvelt spatieren:
Juppiter in eenen stier admirable
Ghereformeert wit int vel, en albaesteren
Hoornen quam vuer de coninx dochter laueren:
Zy troetelde de beeste Zeer tractabile,
En reeter stautelick vp ouer de veeren:
Maar doens'hueren maechdom liet twas horrible.

falls in Lyon erschienenen Bilder zum Alten Testament von H. Holbein, nur daß hier kurze Bibelstellen den Platz der Verse einnehmen. Wort und Bild stellen so auch buchtechnisch eine Einheit dar, was in manchen Ausgaben, wie der holländischen Übersetzung, die noch im gleichen Jahre erschien (Duplessis 98), durch eine Umrahmung der ganzen Seite noch besonders zum Ausdruck kommt.

Diese Art der Ausgabe bildet einen ganz neuen Typus, der Schule gemacht hat. Die Bilderfolgen von van der Borcht, Tempesta, C. van der Passe und zuletzt noch die von Le Clerc & Chauveau gehen in ihrer Anordnung auf diese Ausgabe zurück, wie alle Bilderbibeln auf Holbeins Altes Testament.

Kehren wir zu den Darstellungen Salomons zurück. Der Franzose ist besonders ein Meister in der Wiedergabe der Bewegung. Fast nie gibt er ruhige Zustandsschilderung, sondern spannende dramatische Handlung. Seine schlanken Figuren bewegen sich mit großer Leichtigkeit und Eleganz, und ihre Gesten sind außerordentlich sprechend. Die Eleganz hat aber zuweilen etwas Übertriebenes und Affektiertes, wie z. B. bei dem die Sonnenrosse lenkenden Phaeton oder dem den Marsyas schindenden Apollo; hier ist die Eleganz schon zur Manier, zur Pose geworden. Weniger expressiv als Bewegung und Gebärde der Figuren sind in der Regel ihre Köpfe, die auch oft zu klein sind, als daß sich darin noch seelisches Leben spiegeln könnte. So gleichen sich viele Gestalten und sind von einer leeren Allgemeinheit. Doch ist wieder eine Figur, wie der auf seinen Raben hörende Apollo oder der auf Acis seinen Felsblock schleudernde Polyphem, auch im Gesichtsausdruck meisterhaft (Abb. 17).

Erstaunlich ist ferner der Phantasie Reichthum des Künstlers, der immer interessante, geistreiche Situationen zu erfinden weiß und sich nie wiederholt. Unter den 178 Illustrationen findet sich kaum eine, die langweilt. Salomon besitzt eben das einem Illustrator unentbehrliche Erzählertalent; er hat die Gabe, seinen Vorwurf in ein unmittelbar zu uns sprechendes Bild umzusetzen, das wir mit einem Blick begreifen und von dem zuweilen auch eine starke räumliche Wirkung ausgeht. In manchen Fällen spielen sich seine Darstellungen vor miniaturhaft feinen, mit ein paar Linien sauber umrissenen landschaftlichen Hintergründen ab, die von einem ganz besonderen Zauber sind. Diesen Ansichten liegt aber kein bestimmtes Landschaftsmotiv zugrunde, wie wir das später bei den Niederländern finden werden, sondern die Landschaft ist ganz allgemein gehalten und wird rein schematisch angedeutet, ebenso wie der Baumschlag, der oft die Vordergründe flankiert.

Ein sehr reizvolles landschaftliches Detail kommt auf der Darstellung Phaetons in seinem Sonnenwagen vor, die überhaupt zu seinen schönsten

Illustrationen gehört (Abb. 18). Wie wunderbar ist hier die Bewegung der gleichmäßig fortstürmenden Rosse wiedergegeben, mit welcher nonchalanten Eleganz hält Phaeton die Zügel des Gespanns — eine Eleganz, die allerdings schon fast an das Manierierte streift — und welchen feinen Kontrast bildet zu dem dramatisch-bewegten Spiel auf den schweren, dunkeln Wolkenballen die helle, friedliche Landschaft darunter! In dieser Darstellung des aufwärtsfliegenden Phaeton spüren wir am deutlichsten den klassischen Geist, in dem all die Erzählungen konzipiert sind; das Ganze versetzt uns in eine antikische Sphäre, ohne daß sich aber irgendwelche Einzelheiten der Architektur oder des Kostüms von ausgesprochener Klassizität aufdrängen und unsere Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken.

Wir erwähnten schon, daß die Illustrationen in der noch im selben Jahre wie die französische Ausgabe erschienenen holländischen Ausgabe (D. 98) von reizvollen Holzschnittumrahmungen eingefasst sind. Leisten mit den kapriziösesten Arabeskenverschlingungen, einige auf weißem Grund, andere auf schwarzem, wechseln mit solchen mit figürlichen Motiven, grotesken und launischen Tier- und Menschendarstellungen, oft von einem entzückenden Humor. Mit Ovid haben dieselben nichts zu tun, obwohl zuweilen lüsterne Faune und antike Gottheiten ihr neckisches Wesen treiben. Gallischer Geist und gallischer Witz ergehen sich in den figürlichen Umrahmungen mit der größten Ausgelassenheit und Unbefangenheit und bezaubernder Eleganz. So sehen wir auf einer Umrahmung (Abb. 19) einen tollen Faschingsaufzug von phantastischen und unförmigen Wesen, in der Art des Hieronymus Bosch, nur eleganter und graziöser, und zwischen ihnen so ergötzliche Figuren, wie den dickbäuchigen Koch, der auf einem Liliputelefanten thront, einen Straußvogel, der von einer Art Zwerg an der Leine geführt wird, und einen Frosch, der gerade im Begriff steht eine Kanone auf eine Gänsemutter abzufeuern, die ihre Flügel beschützend über ihre Jungen ausgebreitet hat.

Diese Bordüren mit figürlichen Motiven, von denen man 17 verschiedene zählt und die sich natürlich häufig wiederholen, bilden durch ihren Inhalt ein Gegengewicht gegen die meistens doch ernsten, wenn nicht tragischen Darstellungen der eigentlichen Ovidillustrationen, und sie stimmen in Stil und Technik sowie durch den Geist, der aus ihnen spricht, so völlig mit den Illustrationen überein, daß sie zweifellos als das Werk von Salomon gelten müssen, während die ornamentalen Umrahmungen, deren es 9 verschiedene gibt, durchaus keine Verwandtschaft damit zeigen.

Die ganze Feinheit der Illustrationen von Bernard Salomon kann man eigentlich erst mit dem Vergrößerungsglase auskosten. Wer mittels

der Holzschnittechnik, die im allgemeinen doch für stärkere, kräftigere Effekte und auf eine größere Entfernung berechnet ist, solche subtilen Wirkungen erzielen kann, muß ein Virtuose in seinem Fach sein; und das ist Salomon ohne Zweifel. Es ist denn auch nicht zu verwundern, daß seine Illustrationen soviel nachgeahmt wurden und die Hauptquelle geworden sind, aus der die Illustratoren in den anderen Ländern, in Deutschland, Italien und den Niederlanden lange Zeit geschöpft haben. Und darin liegt ihre ganz besondere Bedeutung für uns; wir werden deshalb noch öfters auf sie zurückkommen.

Zum Schluß müssen wir noch eine kleine französische Ausgabe mit ursprünglichen Holzschnitten (3,1×5,5 und 3,6×5,5) nennen, die wohl nicht sehr viel später als die zuletzt besprochenen Lyoner Ausgaben, nach der Mitte des Jahrhunderts, in Paris bei Jean Ruelle erschienen ist. Mir ist nur ein Exemplar des Druckes von 1570 zu Gesicht gekommen, das aber mit der von Duplessis unter Nr. 114 aufgeführten Ausgabe des gleichen Verlegers und des gleichen Jahres nicht identisch sein kann; der Druck, der mir vorgelegen hat und den auch J. Lieure in seinem Werke „La gravure dans le livre et l'ornement (La gravure en France au XVI^e siècle) Paris, G. van Oest, 1927“ beschreibt, enthält 69 verschiedene Darstellungen, der von Duplessis dagegen nur 25; außerdem handelt es sich in dem ersten zum größten Teile um wirkliche Ovidillustrationen, was die auf den Bildchen selbst angebrachten Namen der auftretenden Personen noch bestätigen; dagegen sind die Illustrationen in der Ausgabe von Duplessis zum Teil emblematische Darstellungen, die einem Alciatus entstammen. Vielleicht sind aber die Holzschnitte in unserem Exemplar von denselben Blöcken abgedruckt, wie die in der von Duplessis genannten Ausgabe des gleichen Verlegers von 1554 (Nr. 91). Was Duplessis dort über die Art der Holzschnitte sagt, trifft nämlich z. T. zu, obwohl ich seinem Urteil über ihre Qualität, wie öfters, nicht beipflichten kann; er schreibt die Arbeiten verschiedenen Künstlern zu; die einen sind einfache Umrißschnitte „d'un dessin agréable“, die andern dagegen sehr roh geschnitten und „sans valeur“.

Jedenfalls muß man verschiedene Mitarbeiter unterscheiden, und die unklare Vorstellung mit dem nackten Amor zwischen einer von seinem Pfeil getroffenen Frau in antikem Kostüm und einem älteren Mann in zeitgenössischer Tracht (Abb. 20; Lieure, Abb. Nr. 118; hier irrtümlich *Les amours de Byblis* genannt, weil als Illustration zu dieser Geschichte aushilfsweise verwendet) ist offenbar von einer ganz andern Hand als die Mehrzahl der Illustrationen, von denen Lieure verschiedene Proben zeigt. Bei dem genannten Beispiel sehen wir dünne Konturen und spärliche, bzw. gar keine Schraffierungen, die Komposition ist ganz flach gehalten,

reliefmäßig, und die recht ungelenten und unproportionierten Figuren stehen in einem Plan vor ganz schematischem und flachem Hintergrund. Die andern Schnitte zeigen dagegen kräftige Umrißlinien und ebensolche Binnenlinien, die Darstellungen selbst sind ganz lebendig, die Figuren bewegen sich auf verschiedenen Gründen in den Raum hinein, und dieser selbst ist näher angedeutet und hat Tiefe. Aber auch bei dieser Kategorie von Holzschnitten wechseln sorgfältig und sauber ausgeführte, wie z. B. Alcithoe und ihre Schwestern beim Spinnen (p. 138), Arethusa und Ceres (Lieure III; Abb. 21) mit rohen Arbeiten ab, wie z. B. Juno in der Unterwelt (p. 150). Wieder von einer roheren Hand scheint mir die Illustration auf p. 456, Mercur, dem von einer Gruppe Menschen ein Pferd vorgeführt wird (Abb. 22; Lieure Abb. 120, dort irrtümlich Phoebus und Neptun beim Bau von Troja genannt, auch wieder, weil für diese Geschichte verwendet; aber offenbar gar keine Ovidillustrationen). Bei den meisten Schnitten ist der Bezug zum Text ganz eindeutig; nur wenige Blöcke haben mit Ovid nichts zu tun und sind ursprünglich für andere Werke bestimmt gewesen, wie z. B. die Erschaffung der Eva (p. 10), das jüngste Gericht (p. 20) und die Königin von Saba vor Salomo (p. 47 u. 223). Verschiedene der Illustrationen kommen, wie in so vielen dieser volkstümlichen Ausgaben, mehrmals vor. In der Erfindung scheint mir der Zeichner übrigens selbständig und nicht auf frühere Darstellungen zurückzugehen. Daß Bernard Salomon der Erfinder und Holzschnneider ist, ist natürlich ausgeschlossen.

HOLZSCHNITTILLUSTRATIONEN DES XVI. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN.

Bevor wir uns nun der Geschichte der nach Bernard Salomon überall angefertigten Kopien zuwenden, müssen wir wegen der zeitlichen Ordnung erst noch zwei italienische Originalausgaben besprechen, von denen die erste 1553 bei Gabriel Giolito in Venedig erschien (Duplessis Nr. 89, Essling Nr. 246). Dieselbe gehört durch die künstlerische Reife und die technische Meisterschaft ihrer Illustrationen mit zu den anziehendsten Ausgaben, die wir überhaupt besitzen. Dem Text liegt die sehr freie Übersetzung in Stenzen von dem durch seinen Traktat über die Malerei auch in der Kunstgeschichte bekannten Lodovico Dolce zugrunde. Die Holzschnitte (6,3 × 9,1) — im ganzen 94 — unterscheiden sich wesentlich von den bisher besprochenen; besonders der Abstand von den frühen Illustrationen der Venezianer Inkunabel von 1497 ist sehr ins Auge fallend; mehr als ein halbes Jahrhundert liegt ja auch dazwischen; der

Stil ist nun nicht mehr bloß andeutend, sondern ausführlich, kleinmalend; man strebt nach malerischen Wirkungen, der Körper soll sich runden und die ferner liegenden Gegenstände müssen zurückweichen; die Tiefenillusion ist eine der Hauptforderungen geworden. Deshalb arbeitet der Formschneider, der seine Technik nach dem Vorbild der großen deutschen Meister sehr vervollkommen hat, mit einem komplizierten System von Schraffierungen, um das wechselnde Spiel des Lichtes auf den unregelmäßigen, krummen Flächen zum Ausdruck zu bringen, und er handhabt das Messer mit großer Virtuosität. Der Illustrator des Ovid von 1553 ist ein selbständiger Künstler, der sich in seinen Kompositionen unabhängig von seinen Vorgängern zeigt; nur in seltenen Fällen lehnt er sich an frühere Fassungen seines Themas an (wie in dem Apulischen Bauern, p. 198, und in dem Abschied des Ceyx von Alcyone, p. 234, wo er auf die Illustrationen der Ausgabe von 1497 zurückgeht). Neu ist die Sorgfalt, die den landschaftlichen Hintergründen gewidmet wird, wie beim Tod des Argus (Abb. 23) oder beim Selbstmord der Thisbe; aber das Landschaftliche drängt sich ebensowenig, wie anderes Beiwerk, etwa die Architektur, wovor sich die Handlung abspielt, als die Hauptsache auf, wie das z. B. bei den niederländischen Stechern dieser Zeit der Fall ist; Figuren und Landschaft halten sich das Gleichgewicht. Die Figuren selbst sind gut beobachtet, frei und ungezwungen in Bewegungen und Gesten und voll Lebenswahrheit; vortrefflich ist z. B. der von Apollo erlegte Drache charakterisiert (Abb. 24), ebenso das groteske, wechselbalg-ähnliche Geschöpf, das Arachne darstellen soll, die schon zusammengeschrumpft, aber noch mit menschlichen Formen und noch nicht zur Spinne geworden, in ihrem eigenen Gespinnst gefangen hängt (p. 129). Auch sonst weiß der Zeichner durch kleine realistische oder naive Züge seine Darstellungen wirkungsvoller zu machen; diese Funktion haben z. B. der aus Weiden geflochtene Zaun auf den verschiedenen Weltaltern oder die drei großen Knäuel Garn, mit denen Theseus dem Labyrinth naht. Aber trotz dem Realismus im einzelnen wirken die Illustrationen doch immer noch klassisch; und Beiwerk, Architektur und Kostüm versetzen uns in die Antike; ein klassisches Portal zielt das Labyrinth des Minotauros, und Aglauros stellt sich Mercur hinter einer klassischen Tempelfassade von acht korinthischen Säulen in den Weg (Abb. 25).

Einige der Illustrationen, die sich auch durch ihr etwas kleineres Format (5,6 × 7,8) unterscheiden, haben nichts mit dem Text zu tun und stammen aus anderen Ausgaben, wie vier biblische Darstellungen (p. 136 Mauern von Jericho; p. 289 Moses und Aaron vor Pharaon; p. 292 Loth und seine Töchter; p. 300 das Abendmahl). Nach Essling wären auch die Holzschnitte auf den Seiten 100 und 104 (zwei Schlachtszenen)

und 263 (Opferszene) einer Bibelausgabe entnommen; auf die zuerst genannten trifft dies vielleicht zu, obwohl nicht deutlich ist, welche Ereignisse dargestellt sind; die Opferszene auf S. 263 aber ist zweifellos eine Abbildung des Opfers der Griechen in Aulis; links ist der Baum mit der Schlange.

Auf dem Titelblatt finden sich die Buchstaben G. G. F., Giorgio Giolito Fecit; danach müßte man in Giolito, dem Verleger, auch den Formschneider sehen. Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt, 1922, p. 286) ist jedoch der Ansicht, daß der vielbeschäftigte und wohlhabende Verleger nicht zugleich als Illustrator tätig gewesen ist. Die Blöcke dieser Ovidausgabe wurden später noch verschiedentlich verwendet; leidliche Drucke finden sich sogar noch in einer Ausgabe von 1676. Dagegen sind die Blöcke ganz abgenutzt in dem Ovidio storico, politico, morale, Venezia 1688, wo wir auch zahlreichen, ebenfalls von sehr abgenutzten Blöcken abgedruckten Holzschnitten begegnen, die gar nichts mit Ovid zu tun haben, sondern der Bibel oder, nach den darauf vorkommenden Namen zu schließen, einer Ausgabe von Ariosts Orlando furioso entnommen sind. Der Text besteht hier außer kurzen Versen, die die Fabel erzählen, aus moralischen Nutzanwendungen von sehr platter, rationalistischer Tendenz; so dient die Geschichte der in eine Kuh verwandelten Jo dazu, die Frauen zu ermahnen, sich mit den Großen nicht einzulassen; denn sonst erginge es ihnen wie Jo, die zur „Belohnung“ von ihrem Liebhaber in eine Kuh verwandelt sei.

Stilistisch und technisch verwandt mit den Holzschnitten der Venezianer Ausgabe von 1553 sind die der Venezianer Ausgabe von G. Griffio von 1561, der die Übersetzung von Andrea dell' Anguillara zugrunde liegt (Duplessis 104). Dieselbe enthält jedoch nur 15 Illustrationen, zu jedem Buch eine. Es sind von früheren Darstellungen unabhängige, hübsche Neuschöpfungen (6,2 × 9,1), worunter auch eine ikonographisch neue Szene, Cadmus mit seinen Gefährten der Kuh folgend (Buch 3), und ein ganz neues Motiv vorkommen, Gottvater mit wallendem Bart und langen wehenden Haaren hoch oben in den Wolken über dem Chaos schwebend, das auf Michel Angelo zurückgeht und in früheren Fassungen dieser Darstellung fehlt (Buch 1). Untereinander weisen die einzelnen Illustrationen im Schnitt einige Unterschiede auf, so daß man vielleicht zwei verschiedene Formschnneider annehmen muß; so sind die Abbildungen zu Buch 5 (Streit auf der Hochzeit des Perseus), obwohl hier die Bewegung des hinter der Frau anstürmenden Perseus und seiner Gefährten gut ausgedrückt ist, zu Buch 8 (Scylla mit den Haaren ihres Vaters vor Minos) und zu Buch 9 (Herkules und Achelous) im allgemeinen derber ausgeführt.

Im Gegensatz zu den Illustrationen von 1553 tritt das Landschaftliche zurück oder ist recht schematisch behandelt; auch das Streben nach Tiefenwirkung fehlt, und die ältere, reliefmäßige Anordnung herrscht vor; auffallend ist dies z. B. auf dem Streit auf der Hochzeit des Perseus. Dafür leistet aber der Illustrator in der Wiedergabe der Bewegung und des Ausdrucks sehr Beachtenswertes. Eine treffliche Probe seiner Kunst ist die Darstellung des Glaucus, wie er Circe, zu erkennen an ihrem Gefolge von Schlangen und Drachen, sein Leid klagt (Abb. 26); sein Körper endet hier aber nicht, wie der Text angibt, in einem Flossenschweif, sondern in menschlicher Gestalt; nur der lange feuchte Bart der See-gottheit entspricht der Beschreibung (Buch 14).

Sehr hübsch sind die in Quadrate gefaßten Holzschnittinitialen zu Beginn eines jeden Buches, die mit figürlichen mythologischen Darstellungen ausgeschmückt sind; acht verschiedene kommen vor: J (mit Juno im Pfauenwagen), G („Gigant“, Polyphem auf Pansflöte spielend), N (Neptun auf Muschelwagen), M (Marsyas und Apollo), D (Daphne, von Apollo bei den Haaren ergriffen), C (Centaur, von Mann mit kurzem Schwert bedroht), und P (Pyramus und Thisbe, wobei letztere sich mit ausgebreiteten Armen in ihr Schwert stürzt) und T (? König naht mit Schwert einer im Bett liegenden Frau und wird von einer anderen Frau zurückgehalten).

Auch diese 15 Holzschnittillustrationen müssen später noch verschiedentlich Dienst tun. Drei der ursprünglichen Blöcke werden von demselben Verleger, G. Griffio, als Ersatz für alte abgenutzte Blöcke für seine kommentierte lateinische Ausgabe von 1565 verwendet, und zwar finden wir hier die Illustrationen zu den Büchern 1, 2 und 6, die Welterschöpfung, die Bitte Phaetons und den Wettstreit zwischen Minerva und Arachne. Die Illustration zu Buch 4 (die Töchter des Minyas auf einem Balkon beim Spinnen) ist nicht von dem alten Block von 1561 abgedruckt, sondern stellt schon wieder eine gegenseitige und ein wenig veränderte Kopie der Illustrationen von 1561 dar. Im übrigen enthält diese Ausgabe, wie wir schon sahen (S. 71), Abdrucke von den Holzstöcken der Ausgabe von 1513 (Essling 229), die wieder verkleinerte und vergrößerte Kopien der Venezianer Urausgabe von 1497 sind.

Ein Teil der Blöcke ging in den Besitz von Domenico Fatti über, der sie 1570 für seine Ausgabe der Übersetzung des Lodovico Dolce gebrauchte (nicht bei Duplessis); sieben von den Illustrationen von 1561 begegnen wir hier wenigstens, und zwar zu den 7 ersten Büchern; die übrigen, zahlreichen Abbildungen (50 verschiedene) sind alles wieder Kopien der alten Ausgabe von 1497 und von denselben Blöcken abgedruckt wie die der vorher genannten Ausgabe des Griffio von 1565, bez. von 1513, mit dem kleinen Unterschied, daß hier noch zwei mehr von den

alten Blöcken vorkommen, während sieben der Ausgabe von 1565 hier nicht mehr benutzt sind. Auch in dieser Ausgabe von 1570 finden sich seitliche Umrahmungen, aus weiblichen Karyatiden und Putten gebildet, und hübsche verzierte Initialen mit Darstellungen aus der alten, speziell der römischen Geschichte, die aber schon recht abgenutzt sind (A: Ajax sich in sein Schwert stürzend; B: zwei Krieger mit Schwert und Lanze auf unbewaffneten, auf einem Thron sitzenden, bärtigen Mann eindringend; C: Cleopatra mit der Schlange; D: Diogenes vor seiner Tonne; F: ein Opfernder; im Hintergrund ein Heer; I: Judith mit dem Haupt des Holofernes; L: Lucretia sich erdolchend; M: Mucius Scaevola seine Hand über das Feuer haltend; N: Neptun mit Dreizack und seinen Rossen; O: (H)oratius Cocles auf der Brücke; Q: Quintus? Curtius zu Pferd in den Abgrund springend; S: Semele sitzend, Jupiter erwartend.

Ein anderer Teil der Blöcke der Ausgabe von 1561, und zwar zu den Illustrationen zu Buch X, p. 184, Orpheus spielt vor den Frauen, zu Buch XIV, p. 236, Glaucus bei Circe, und zu Buch XV, p. 255, Krönung des Numa, findet auch Verwendung in der italienischen Übersetzung des Andrea dell' Anguillara, von der ich nur die Quart-Ausgabe von 1578 (Venedig, Camillo Franceschini; nicht bei Duplessis) zu Gesicht bekommen habe; dieselbe enthält im übrigen mehr oder weniger freie Kopien der Ausgabe von 1561, und zwar von ungefähr den gleichen Abmessungen (ca. 6×9). Diese Kopien müssen nun aber schon vor 1572 entstanden sein und sind wahrscheinlich auch in einer früheren, von mir nicht gesehenen Ausgabe gebraucht, vielleicht in der Quartoausgabe von Francesco de' Franceschi von 1571 (Duplessis 117), da die in einer Duodez-ausgabe der gleichen Übersetzung und des gleichen Verlegers (Francesco de Franceschi) von 1572 (Duplessis 118) vorkommenden, recht minderwertigen Holzschnitte offenbar schon verkleinerte gegenseitige Kopien (2,9×3,6) dieser Holzschnitte von 1578 darstellen; in beiden Ausgaben handelt es sich um 15 Illustrationen. In der Ausgabe von 1578 sind dieselben wieder von weiblichen Karyatiden eingefasst, und darüber steht das „argomento“ mit einer aus Masken und Rollwerk gebildeten Umräumung.

Auf die Holzschnitte der Ausgabe von 1561, bzw. der von 1572 gehen auch mehr oder weniger die kleinen Illustrationen (3×3,5) einer andern Duodez-ausgabe der Übersetzung dell' Anguillaras zurück, die 1582 in Venedig bei den Erben von Marchio Sessa erschien (nicht bei Duplessis), Arbeiten von ungleicher Qualität; ganz sauber geschnittene Darstellungen wechseln mit recht mäßigen oder rohen ab; ein Teil der Illustrationen sind gegenseitige Kopien der Schnitte von 1561, wie z. B. die drei spinnenden Töchter des Minyas (p. 88). Außerdem finden sich hier aber auch

einige neue Darstellungen, die ganz andere Episoden in Bild bringen; so sehen wir hier in Buch X (p. 315): Orpheus, der vor Pluto und Proserpina aufspielt, übrigens ein recht guter Schnitt, während auf der entsprechenden Illustration in der Ausgabe von 1561 Orpheus, der durch sein Spiel die Tiere bezaubert, dargestellt ist.

Wahrscheinlich den letzten, modifizierten Ausläufern der Holzschnitte von 1561 begegnet man dann in der Oktavausgabe der gleichen Übersetzung, die Giorgio Valentini 1617 in Venedig herausgab. Mit Ausnahme der etwas größeren und auch gröberen Phaetondarstellung (4,2×5,5) sind die Schnitte (2,7×3,4) ganz fein ausgeführt, mit dünnen und zahlreichen, eine malerische Wirkung anstrebenden Strichen; aber es ist doch Kunst aus dritter Hand; die Illustration zu Buch IV z. B., die spinnenden Töchter des Minyas (Abb. 27), ist eine gegenseitige Kopie des Holzschnittes aus der Ausgabe von 1582, die ja selbst wieder gegenseitig nach dem Holzschnitt von 1561 kopiert ist. Die Illustrationen sind auch hier von großen und schweren aus Rollwerk und Figuren gebildeten, kräftig geschnittenen Umrahmungen eingefasst, die aber die Illustrationen selbst fast erdrücken.

KOPIEN DER HOLZSCHNITTE VON BERNARD SALOMON IN DEUTSCHLAND UND DEN NIEDERLANDEN.

Mit den Illustrationen der Venezianer Ausgabe von 1561, die in vielfachen Nachbildungen noch bis ins XVII. Jahrhundert fortbestehen, ist wenigstens auf dem Gebiete des ursprünglichen Holzschnittes die Produktion erschöpft. Was von Holzschnitten jetzt noch erscheint, sind Kopien, die fast sämtlich auf die schönen Illustrationen von Bernard Salomon zurückgehen.

Natürlich wurden die ursprünglichen Blöcke von Bernard Salomon in Frankreich selbst später noch verschiedentlich verwendet, wir begegnen ihnen u. a. noch in Ausgaben des alten Verlegers, Jan de Tournes, von 1564 (Duplessis 107) und in der mit italienischem Text von 1584 (hier vermehrt um 17 neue Abbildungen; Duplessis 142). Aber früh tauchen auch schon Kopien auf, z. T. vortreffliche und in derselben Richtung wie die Originale (ca. 4,3×5,5), wahrscheinlich für die Pariser Buchdrucker Jérôme de Marnef und Guillaume Cavellat geschnitten, in deren französischer Ausgabe von 1566 sie zum ersten Male vorkommen, später u. a. wieder gebraucht bei der Übersetzung in Versen von Fr. Habert in der Ausgabe der gleichen Firma, 1573 (Duplessis 121) und 1574 (Duplessis 124), wahrscheinlich auch 1579 und 1580 (D. 130 u. 131); diese Kopien treffen wir auch noch in der Pariser Ausgabe von 1587 an (D. 150

u. 1511). Andere, aber sehr minderwertige Kopien nach Bernard Salomon kommen u. a. in einer französischen Übersetzung vor, die 1628 in Rouen bei Manassez de Preaulx erschien; einige der Holzschnitte sind hier nummeriert. Wieder andere, gleichfalls sehr rohe Kopien, auch z. T. nummeriert, finden sich in der französischen Ausgabe Rouen 1641; hier ist wie in der ursprünglichen Ausgabe von 1559 jedes Bildchen von Versen von D. Ferrand begleitet (ca. $4,5 \times 5,6$).

Außerhalb Frankreichs fanden die Illustrationen von Salomon zuerst in Deutschland Nachahmung. Schon 1563, also vier Jahre nach der ersten Lyoner Ausgabe, erschien in Frankfurt bei dem bekannten Verleger Sigmund Feyerabend eine lateinische Ausgabe der *Metamorphosen* (Duplessis 105), mit genauen, gegenseitigen Kopien sämtlicher¹⁾ Salomonschen Holzschnitte, die in der zweiten, noch im selben Jahre veröffentlichten Ausgabe (Duplessis 106) von wechselnden Rollwerkumrahmungen mit Grottesken, Mascarons, Tierfiguren und Fruchtgehängen eingefasst sind, die aber nicht auf Bernard Salomon zurückgehen; in beiden 178 Stück, als deren Zeichner sich auf dem Titelblatt *Virgil Solis* (1514 bis 1562) als *eximius pictor* vorstellt (Bartsch IX, p. 320). Sein Monogramm kommt überdies zusammen mit dem Monogramm des Formschneiders BV und dem des Formschneiders mit dem gotischen kleinen „h“ verschiedentlich auf den Textillustrationen vor. Daß die Darstellungen aber eigentlich von dem Franzosen Salomon stammen, wird nirgends erwähnt; in der Literatur konnten dieselben denn auch noch trotz Fußes allerdings ganz versteckter Feststellung²⁾ bis vor kurzem als die selbständigen Schöpfungen des deutschen Meisters angesprochen werden³⁾; sie muten denn auch deutsch an und sind als deutsche, wenn auch wörtliche Übertragungen der französischen Vorbilder zu betrachten, nur etwas vergrößert (ca. 6×8 statt ca. $4,2 \times 5,4$) und vergrößert, was nicht ausschließlich auf Kosten ihres veränderten Formates gesetzt werden darf; doch weichen sie in der Ausführung, in Stil und Technik nicht

1) F. Fuße in seinem Aufsätze „Aus der Plakettensammlung des germanischen Nationalmuseums“ in den „Mitteilungen“ 1896, p. 18/19, nahm irrtümlich an, daß ein Teil der Holzschnitte von *Virgil Solis* nicht auf die Vorlagen von Salomon zurückgehe. Sein Irrtum erklärt sich wahrscheinlich dadurch, daß ihm zum Vergleich mit den Holzschnitten von *Solis* in der Frankfurter Ausgabe mit lateinischen Versen von Joh. Posthius, gleichfalls von 1563 (Duplessis 106), nur die von ihm angeführte Lyoner Ausgabe von Salomon mit italienischem Text von 1559 (Duplessis 102) vorgelegen hat und daß diese letztere, die mir nicht zu Gesicht gekommen ist, jedenfalls eine Reihe Holzschnitte anderer Herkunft enthält; denn mit den Holzschnitten in der Lyoner französischen und holländischen Ausgabe von 1557 (Duplessis 97 und 98) stimmen die Holzschnitte von *Solis* völlig überein. 2) S. Anm. 1.

3) So von Felix Braun in seiner ausführlichen Studie über *Solis* in den „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ 1911, p. 53; richtig gestellt von E. W. Braun in derselben Zeitschrift 1913, p. 38.

unwesentlich von ihren Vorlagen ab. Die Holzschnitte von Salomon sind im allgemeinen schlecht gedruckt, häufig unscharf und flau, so daß die Feinheiten nicht zu ihrem Rechte kommen, zum Teil eine Folge der zu schmalen und dünnen Stege des Holzblockes. Bei Solis sind die Stege dagegen breiter, die Umrißlinien daher kräftiger, und da die Technik des Druckens wahrscheinlich mit größerer Sorgfalt gehandhabt wurde, heben sich die Holzschnitte in schönem Schwarz mit viel größerer Schärfe von dem Papier ab. Aber gleichzeitig hat Solis die Typen etwas verändert; aus den schlanken, eleganten Figuren sind mehr gedrungene, mit stärker ausgebildeter Muskulatur geworden, derbere, stämmigere Erscheinungen. Man vergleiche z. B. Apollo, der auf Coronis schießt, in den beiden Fassungen miteinander (Abb. 17 u. 28); bei Solis hat Apollo kräftige Waden bekommen, der Umriß bei Beinen und Armen ist daher bewegter, die Linienführung wellenförmig geworden. Dafür hat aber der Ausdruck von seiner Energie verloren, von dem klassischen Profil Apollos ist nichts übrig geblieben, er hat dafür einen pausbäckigen, lächelnden Amorkopf eingetauscht. Andererseits hat das Gesicht von Coronis bei Solis bestimmte Formen angenommen, und ihre Hand hat statt der drei Finger alle fünf bekommen; bei Salomon waren diese Einzelheiten nur eben angedeutet, skizzenhaft gelassen, wie das bei mehr im Hintergrund befindlichen Figuren seine Gewohnheit ist und wie das auch den optischen Gesetzen besser entspricht. Aber die letzten Feinheiten sind bei Solis verloren gegangen, was ja bei dem kräftigen Schnitt mit den gröberen Konturen und Schraffierungen auch kaum anders möglich war. Das feine Detail des auf der Schulter von Phoebus sitzenden Raben, wodurch das Zusammenspiel der beiden so schön versinnbildlicht wird, ist verschlimmbessert. Noch zwei andere Beispiele seien kurz genannt. Bei der Darstellung des von Cadmus zu Tode getroffenen Drachen (p. 38) ist Solis der charakteristische Ausdruck in dem durch den Todesschmerz verzogenen Auge des Ungeheuers nicht gelungen (dagegen ist der mit einem Bart geschmückte Cadmus suggestiver geworden); und bei der Darstellung von Polyphem und Acis (p. 161; Abb. 29 und 30) ist der hagere, gelenke Cyclop, der den Felsblock nach Acis schleudert, ein plumper, ungeschlachter Geselle geworden, das Grotteske in dieser Erscheinung ist geschwunden, und der sprechende Zug, den Salomon durch das Zähnefletschen des Riesen ausgedrückt hat, ist bei Solis ganz weggelassen.

Auf die verschiedenen Ausgaben, in denen die Blöcke von Virgil Solis später von neuem verwendet wurden, können wir hier nicht näher eingehen. Erwähnt sei nur die Neuausgabe der deutschen Übersetzung von Albrecht von Halberstadt (siehe S. 105 f.), die 1631 in Frankfurt bei Gottfried Tambach (Caspar Rötzel) erschien, und die außer Abdrucken

von den ursprünglichen Blöcken auch einige neue Holzschnitte von andern Abmessungen enthält. Diese paar neuen Holzschnitte fehlen noch in der früheren Neuausgabe dieser Übersetzung von 1609, die nur Abdrucke von den Originalblöcken von Solis enthält; sie haben aber mit Ovid nichts zu tun, wie die zwei Darstellungen des Monogrammistens G K (G K, hinter welchem Zeichen sich der Frankfurter Georg Keller, 1568—1634 verbirgt) auf pag. 451 und 452: Achaemenides vor Polyphem zur Flotte des Aeneas flüchtend [Aeneis II, 590ff.] ($10 \times 10,5$) und die Unterwelt mit Tantalus und Prometheus ($7,2 \times 10,7$), diese wohl auch eine Vergilillustration, und ferner die von Zwickelfüllungen eingefasste ovale Darstellung mit der Landung eines Königs, dem auf dem zum Schiff gelegten Steg ein Krieger entgegengeht.

Wir wenden uns jetzt den zahlreichen Kopisten von Bernard Salomon in Deutschland wie in den Niederlanden zu, die jedoch nicht auf die ursprünglichen Holzschnitte des Franzosen selbst, sondern auf die Kopien von Virgil Solis zurückgehen; dieselben liefern also Kopien zweiten Grades.

So verfährt zuerst der sehr mäßige Kopist, der die von Henric Petri gedruckte Baseler lateinische Ausgabe von 1568 (Duplessis 110) illustriert hat. Die Darstellungen selbst sind hier kleiner ($4,6 \times 6,3$ statt $6,0 \times 8,1$) als die ihres unmittelbaren Vorbildes; die Figuren aber haben ihre ursprüngliche Größe beibehalten und mußten infolgedessen auf der kleiner gewordenen Bildfläche mehr zusammengedrängt werden, sehr zum Nachteil der ganzen Komposition, die nun der Tiefe ermangelt. In vielen Fällen hat sich der Illustrator dadurch zu helfen versucht, daß er den Horizont tiefer genommen, indem er den Himmel weggelassen hat. Bewegungen und Gesten der Figuren sind schlapp, ohne alle Kraft oder Eleganz, und die Köpfe ohne Leben. Der Schnitt der Blöcke ist ungeschickt; besonders störend wirken die ganz schematisch angebrachten, parallel laufenden Schraffierungen, die auf die Formen, die sie zu akzentuieren haben, gar keine Rücksicht nehmen.

Daß der Formschneider nicht die Originale von Bernard Salomon, sondern die Kopien von Virgil Solis benutzt hat, geht u. a. aus seiner Abbildung der Jagd auf den kalydonischen Eber hervor. Hier weicht nämlich Solis in einigen Details von dem Franzosen ab, der in Übereinstimmung mit den Darstellungen auf antiken Reliefs im Hintergrunde parallel zum Bildrande ein großes Netz ausgespannt hat und außerdem Meleager seinen Speiß werfen läßt. Bei Solis fehlt das Netz und stößt Meleager mit dem Speer; und der Baseler Kopist folgt in diesen Änderungen sklavisch seinem Vorbild nach; in einigen anderen Darstellungen erlaubt er sich aber auch ganz unbedeutende Abweichungen, wie in

dem Kampf zwischen Herkules und Achelous und in dem Raub des Ganymed.

Auf zwei Holzschnitten der Baseler Ausgabe kommen übrigens Monogramme vor: auf der Erschaffung des Menschen (Abb. 31) finden sich links oben, wenig auffallend, über dem Holzschnittmesser die Buchstaben H-H; natürlich haben dieselben nichts mit Hans Holbein zu tun, wie schon Duplessis in seiner Bibliographie (Nr. 110) hervorhebt. Wahrscheinlich bezieht sich das Monogramm auf den Schweizer Formschneider Heinrich Holzmüller, der, aus Bern stammend, 1548 nach Basel zieht und von dem zwei ebenso bezeichnete Blätter vorliegen, eins davon der Titel, der in Herolds Heydenwelt, Basel 1554, vorkommt (Nagler, Monogrammisten III, 1022, und Schweizerisches Künstlerlexikon).

Das andere Zeichen, MB (M B), ist auf der Erbauung der Mauern Trojas durch Apollo und Poseidon (Abb. 32) angebracht, und zwar unten, an ins Auge fallender Stelle, groß und deutlich, ohne das Messer; es weist offenbar auf denselben Anonymus, von dem sich u. a. eine Belagerung der Festung Diedenhofen in des gleichen Baseler Verlegers Henric Petris General Historien, Basel 1577, findet (Nagler, Monogrammisten IV, 1651).

Im Gegensatz zu den Kopien der Baseler Ausgabe, die nur geistlose Nachahmungen darstellen, bedeuten die Kopien der Leipziger Ausgabe von Steinmann von 1582 etwas Neues; der Illustrator hält sich zwar auch, was die Komposition und den allgemeinen Charakter der Darstellungen betrifft, an seine Vorlagen, aber er schaltet doch in viel freierer und künstlerisch selbständiger Weise mit denselben. Denn das Interessante an diesen Holzschnitten ist, daß der Kopist eine eigene, persönliche Note hinzubringt, indem er in echt barocker Weise Bewegungen, Gesten und Ausdruck dramatischer gestaltet und zugleich die Figuren derber und erdenschwerer bildet. Er ändert mit Überlegung, fügt realistische, selbst beobachtete Züge hinzu, wie bei der aetas argentea (Abb. 33), wo er ein kleines dem Leben entnommenes Familienidyll gibt, das die Welt der ersten Menschen besser zeichnet als Salomons isolierte Madonnenfigur (Abb. 34): die schlecht bekleidete Mutter — man sieht ein nacktes Bein — die einen Säugling im Arme hält, wendet sich nach dem hinter ihr stehenden Manne um, der seine Hände über dem auf einem primitiven Feuer stehenden Kochtopfe zu wärmen scheint, während unter ihr ein etwas größerer Sprößling herumkriecht; auch die Bewegung des pflügenden Knechtes mit den eingeknickten Beinen ist so viel lebenswahrer, natürlicher ausgedrückt, ebenso wie das Anziehen des Ochsespannes, das, gleichfalls ein typisches Detail, in diagonaler Richtung in die Tiefe strebt. In seiner Technik steht dieser Monogrammist dem Franzosen sogar viel näher als Solis; die Linien sind bei ihm fast ebenso dünn und fein wie bei

Salomon, im Gegensatz zu den größeren Umrissen von Solis. Ein sehr wesentlicher Unterschied von Solis besteht sodann darin, daß die Bildchen selbst etwas kleiner sind ($5,1 \times 7,2$ statt 6×8) und daß in diesem kleineren Raum die Figuren selbst ihre ursprünglichen Maße behalten haben, wodurch sie natürlich größer erscheinen und unser Interesse mehr in Anspruch nehmen. So ist dieser Anonymus nichts weniger als ein sklavischer Kopist; im Gegenteil, er ist der erste, der versucht die typischen Renaissance-darstellungen dem neuen Stilwillen anzupassen, d. h. sie aus dem französischen Renaissancestil in den deutschen Barock zu übertragen, ein Streben, das wir bei allen diesen Anlehnungen an die Vorbilder Salomons beobachten können.

Daß die Figuren Salomons in dieser Umdichtung ihre schlanken und eleganten Formen eingebüßt haben, liegt nicht an dem geringeren Können des Formschneiders, wie das doch teilweise bei Solis der Fall ist, der mittels seiner größeren Technik nicht alle Feinheiten seiner Vorbilder wiederholen kann, sondern eben an diesem anders eingestellten, anders gerichteten Formwillen, wodurch die Kompositionen aus ihrer klassisch-idealen Sphäre in eine mehr reale, irdische versetzt werden. So vergleiche man einmal Apollo und Daphne (Abb. 35, a u. b); wie ist die ganze Szene in ihrer neuen Fassung lebensvoller geworden; der weitgeöffnete Mund suggeriert ein lautes Angstgeschrei der Flüchtenden; bei Salomon denkt man eher an ein spielerisches, neckisches Haschen als an ein Fliehen vor brutaler Gewalt; und wie ganz anders fliegen bei dem deutschen Nachahmer die Beine.

Ein anderes, sehr charakteristisches Beispiel bietet die Pyramus- und Thisbedarstellung (Abb. 36), die von dem Anonymus aus ihrer reliefmäßigen Form in eine diagonal gerichtete gedreht worden ist. Pyramus, dessen Leichnam bei Salomon parallel zum Bildrand ausgestreckt lag, erscheint jetzt in starker Verkürzung, mit den Füßen nach vorne und bildet einen spitzen Winkel mit dem Bildrand, während Thisbe aus ihrer Frontalstellung — nur der Kopf war en profil — in eine schiefe Seitenansicht gerückt worden ist, mit nach Pyramus zurückgewandtem Kopf, der daher in geistreichem profil perdu gefaßt ist; durch diese Änderungen ist jedenfalls die Tiefenwirkung des Bildchens bedeutend gesteigert.

Was den Namen des nicht unverdienstlichen Kopisten betrifft, dafür geben uns zwei verschiedene Monogramme, die besonders im Anfang öfters auf den Holzschnitten vorkommen, einige Fingerzeige. Das Zeichen H H weist auf den sächsischen Formschneider Hans Hewamaul, der 1574 in Halle und 1583 in Dresden nachweisbar ist und von dem vielleicht als früheste Arbeit ein Holzschnitt mit der Fabel vom Löwen und dem Frosch in einer Frankfurter Ausgabe der Aesopischen

Fabeln von 1566 (und 1574) herrührt (Nagler, Monogrammisten III, 1023, Nr. 6).

Das Monogramm C M gehört wahrscheinlich dem Schweizer Christoph Murer (oder Maurer) (1558—1614) an, der ebenso wie der vorgenannte Formschneider mit Frankfurt Beziehungen gehabt hat, wenn einige der mit diesem Zeichen versehenen Holzschnitte in J. Ammans *Icones Evangelicorum* (mit Text von Conradus Lautenbach, Frankfurt 1587) wirklich von seiner Hand sind (Nagler 1699 und Schweizerisches Künstlerlexikon). Christoph Murer käme dann in erster Linie als der Zeichner der Illustrationen in Betracht, vielleicht sogar für einen Teil derselben auch als der Formschneider; auf ihn als Zeichner weist ferner auch die stilistische Verwandtschaft einer 1605 datierten Zeichnung in Braunschweig (reproduziert von der Prestelgesellschaft Nr. 29), auf der die Bestrafung des Marsyas dargestellt ist, eine Variante im Spiegelbild des Holzschnittes in der Leipziger Ovidausgabe (p. 249 des Druckes von 1596).

Interessant ist nun, daß diese in das Barocke übertragenen Kopien der Leipziger Ausgabe von 1582 — an sich schon Kopien zweiter Hand — sechs Jahre später schon wieder von einem unbekanntem Holzschneider kopiert wurden, der also Kopien in dritter Potenz nach Salomons Originalen lieferte (Abb. 36). Dieselben finden sich, hier auf 12 Stück reduziert, in der niederländischen Übersetzung von Joannes Florianus, die 1588 in Amsterdam von Harman Jansz. Muller herausgegeben und gedruckt wurde (A. Geerebaert, *Lijst van de gedrukte Nederlandsche vertalingen der oude schrijvers*, Gent 1924, p. 138, Nr. 1b; E. W. Moes, *De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de XVIe eeuw. Deel I.* Amsterdam, 1900, p. 308).

Die zwei Illustrationen, die zu Buch I und III (Abb. 37) gehören, sind völlig abweichend und gehen jedenfalls auf andere, mir nicht bekannte Vorlagen zurück. Ob die Illustration zu Buch II, die Bitte Phaetons, auch zu diesen abweichenden Darstellungen gehört oder nach der entsprechenden deutschen Vorlage kopiert ist, ist nicht festzustellen, da dieselbe in dem einzigen erhaltenen Exemplare der Amsterdamer Universitätsbibliothek überhaupt fehlt.¹⁾ In der II. Auflage von 1599 kommt jedenfalls eine genaue Kopie des Leipziger Holzschnittes vor; hier ist auch die Illustration zu Buch III (Cadmus im Kampf mit dem Drachen) durch eine mehr direkt auf Salomon zurückgehende Kopie, die sich von ihrer Vorlage durch die derbere, aber nicht unwirkungsvolle Figur des Cadmus nicht unwesentlich unterscheidet, ersetzt worden; auch das Format ist ein an-

1) Ein zweites Exemplar ist 1914 bei dem Brande der Universitätsbibliothek in Löwen vernichtet worden.

deres als das der deutschen Kopie. Mit dem Holzschnitt zum II. Buch in der II. Auflage von 1599 kämen wir also auf 13 Darstellungen, die genaue Kopien der deutschen Holzschnitte in derselben Richtung darstellen und fast stets die gleichen Abmessungen haben (Pyramus und Thisbe $5,1 \times 6,8$ statt $4,9 \times 6,9$ und Tod des Orpheus $5,1 \times 7,1$ statt $5,2 \times 7$).

Von wem diese Kopien herrühren, ist unsicher. Vielleicht sind sie, wie Moes schon vermutet, das Werk des Druckers und Stechers Harman Jansz. Muller, der auch „figuersnijder“ war. Es ist übrigens zweifelhaft, ob die kräftig und nicht ungeschickt geschnittenen Illustrationen für diese holländische Ausgabe ursprünglich bestimmt gewesen sind; sie passen durch ihr größeres Format nicht in das Buch, da sie an beiden Seiten über den Textrand hinausreichen, ebenso wie die Abbildung zu Buch I, übrigens ein sehr stümperhafter Schnitt. Nur die beiden Cadmusdarstellungen, sowohl in dem ersten Druck, eine ganz feingeschnittene Darstellung ($3,8 \times 5,4$; Abb. 37), und die neue im II. Druck, haben ein geeignetes Format ($4,7 \times 6,1$).

Aber außer den Holzschnitten des Leipziger Monogrammisten wurden auch die Holzschnitte von Virgil Solis selbst, und nicht wie bei ersterem eine beschränkte Auswahl, sondern die ganze Folge in den Niederlanden kopiert. Der außerordentlich geschickte Kopist ging dabei so sorgfältig zu Werke, daß es oft schwierig ist, diese seine Kopien von den Originalen von Solis zu unterscheiden. Auch das Monogramm von Solis hat dieser niederländische Formschneider auf seinen Kopien angebracht. Dieses aus den Initialen V S gebildete Zeichen VS hat noch zu Mißverständnissen Anlaß gegeben, insofern man wohl auch darin das Monogramm des C. van Sichem, das damit einige Ähnlichkeit zeigt, hat sehen wollen CS . Nun ist es trotzdem möglich, daß Christoffel van Sichem der Ältere diese so täuschenden Kopien geschnitten hat. Zum ersten Male tauchen diese Nachbildungen in einer von Peeter Beelaert 1595 in Antwerpen gedruckten Ausgabe der schon erwähnten Prosaübersetzung des Joannes Florianus auf (Geerebaert, p. 138/139, Nr. I^o); dieselben dürften aber wohl schwerlich dafür geschnitten sein, da sie für das Format des Büchleins zu breit sind und über den Textrand hinausragen (ca. 6×8 ; Breite des Textes 6,8), was natürlich bei den Originalen von Solis in der ursprünglichen Ausgabe von 1563 nicht der Fall ist. Man geht daher wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß die Blöcke für eine andere Ausgabe geschnitten wurden, die nicht erschienen ist.

Auch noch in verschiedenen späteren Ausgaben dieser niederländischen Übersetzung kommen diese sauberen Holzschnittkopien vor, und zwar in denen von Gheleyn Jansens, Antwerpen 1608 und Antwerpen 1615, von Guillam Lesteens, Antwerpen 1619, von Jan Beelaert und der

Witwe von Peeter Beelaert, Antwerpen 1631, von Pieter van Waesberge, Rotterdam 1637 und zuletzt 1650, in der letzten Ausgabe aber teilweise schon abgenutzt. (Geerebaert, p. 138/139, Nr. e, g, h, i, j und l).

Was in Deutschland selbst nun nach Virgil Solis angefertigte Kopien betrifft, so seien noch die sehr rohen Holzschnitte in derselben Richtung wie die Originale erwähnt, die u. a. mit Text von Joh. Georg Schoch in einer Leipziger Ausgabe von Ph. Fuhrmann von 1652 vorkommen. Wahrscheinlich als die letzten Kopien der Holzschnitte von Solis sind die 19 gegenseitigen Radierungen zu betrachten, die der dilettierende Amsterdamer Bürgermeisterssohn Nicolaus Witsen zu seinem Zeitvertreib und zu seinem, aber nicht anderer Vergnügen um die Mitte des XVII. Jahrhunderts geätzt hat; glücklicherweise hat er es nur bei dem ersten Buche bewenden lassen. Die stümperhaften Radierungen (5,7—6,1×7,9—8,4) erschienen mit radiertem Text, lateinischen Überschriften und vier lateinischen Hexametern darunter, 1658 in Amsterdam; auf dem Titel erwähnt der Künstler den Zweck der Übung: „otii terendi“ und seine vornehme Abkunft: „Consulis filius“.

Welcher Beliebtheit und wie großer Verbreitung sich die Holzschnitte von Solis erfreut haben, geht auch noch daraus hervor, daß sie keinen geringeren als John Milton zu einer Sammlung Stenzen¹⁾ inspiriert haben, die erst kürzlich aufgefunden und veröffentlicht sind (Hugh C. L. Caudy, *Some newly discovered stanzas written by John Milton on engraved scenes illustrating Ovid's Metamorphoses*. London 1924). Dieselben waren in ein Exemplar der Ausgabe mit den lateinisch-deutschen Versen des J. Posthius aus Germersheim (J. Posthii Tetrasticha, Frankfurt 1563) eingetragen.

¹⁾ Als Probe, wie ein echter Dichter, kein Dichterling, wie der oben zitierte Franzose und Holländer, zwar in spielerischer, aber doch gefühlvoller und anschaulicher Weise seinen Stoff behandelt hat, seien hier zum Vergleich seine Verse auf die Entführung Europas angeführt:

36. Jupiter in a bull

Jove i th' shape of a milke white bull did come
Unto Europe, who wondring to see, so tame
A beast, so neate, so gentle and so fine
At last to stroke, and ride him did incline
The God at last so long with her did play
Till in the sea he carried her quite a way
She holding by his hornes his back did sett
Whilst that the waves her feet and legs did wett.

KUPFERSTICHILLUSTRATIONEN DES XVI. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN.

Giacomo Franco und seine Nachahmer in Italien, Frankreich,
Deutschland und Holland.

Die Ovidillustrationen, mit denen wir uns bisher beschäftigt, waren Holzschnitte, die sich bekanntlich dem Charakter des gedruckten Buches am besten anpassen und zugleich mit dem typographischen Text abgedruckt werden können.

Der Kupferstich gelangt als Buchillustration erst später zur Verwendung, verdrängt dann den Holzschnitt allmählich fast ganz und hat bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts die Alleinherrschaft gehabt. Den ersten in Kupfer gestochenen Oviddarstellungen begegnen wir um 1550 in den Niederlanden, die wir jedoch jetzt hier übergehen, um sie später in einem anderen Zusammenhang zu behandeln. Dieselben sind übrigens nicht eigentliche Buchillustrationen, sondern Stichfolgen, die nicht für eine Buchausgabe bestimmt waren.

Kupferstiche als wirkliche Illustrationen finden wir zum ersten Male in der italienischen Übersetzung in *ottave rime* des Andrea dell' Anguillara, die 1584 in Venedig bei Bern. Giunti erschien (Duplessis 143 Anmerkung; Brunet IV, Spalte 294). In diesen Illustrationen (15,6 × 9,4, ohne Umrahmung; 19,5 × 12,9, mit Umrahmung), zu jedem Buche eine als Ouverture, sind zum ersten Male verschiedene, in keinem Zusammenhang miteinander stehende Erzählungen eines ganzen Buches auf einem Blatte dargestellt, im Vordergrund mit einigen großen Figuren die Hauptgeschichte und in dem aus der Vogelschau gesehenen Hintergrund die anderen Episoden mit zahlreichen kleineren Figuren; eine recht wohlfeile und wenig künstlerische Art der Komposition, wie sie besonders bei Titelblättern sehr beliebt war und wie sie auch auf Wandteppichen zuweilen verwendet wurde. Als Stecher zeichnet, auf jeder der 15 Abbildungen, entweder auf dem Blatt selbst oder der stets wechselnden, aus Rollwerk, Masken und Hermen gebildeten Umrahmung, Giacomo Franco (1550 bis 1620), ein Künstler, der mit leicht geführtem Stichel zarte Wirkungen zu erzielen weiß; in der Erfindung und in der Typenbildung fußt er auf der großen venezianischen Tradition und entbehrt daher nicht einer gewissen Anmut und der malerisch-tonigen Haltung. Ganz reizvoll sind die jedenfalls auch von ihm gestochenen Umrahmungen der Inhaltsangaben der einzelnen Bücher, des in eine Stanze gefaßten *argomento*, das sich immer auf der Seite gegenüber der Illustration befindet; es bestehen drei wechselnde *Passepartouts*, einer mit Rollwerk und Amoretten,

ein zweiter mit Rollwerk und Festons mit Mercur und Minerva und ein dritter mit ähnlichen Motiven und mit Venus und Mars.

Eine der lieblichsten Darstellungen ist die Illustration zum VIII. Buche mit der ganz fein empfundenen Vordergrundsgruppe von Bacchus und Ariadne, die sich übrigens sehr eng an Tintoretts Gemälde anlehnt (Abb. 38); im Mittelgrund sieht man den Tod Meleagers und ganz oben im Hintergrund Scylla, die sich dem davonsegelnden Minos nachstürzt. Die Geschichte Ariadnes wird bei Ovid nur ganz beiläufig behandelt, nur zehn Zeilen widmet er ihr, und doch finden sich in den meisten Ovidausgaben Illustrationen zu dieser Fabel. Entweder ist Ariadne, die Theseus vor dem Labyrinth den rettenden Knäuel reicht, das Thema (wie in der Venezianer Ausgabe von 1497 und bei Bernard Salomon), oder wie hier, Bacchus, der die verlassene Ariadne findet. Es ist nicht unmöglich, daß ein apokryphes Gemälde des jungen Rembrandt (veröffentlicht von J. O. Kronig in *Onze Kunst* XXV [1914] p. 182) auf diesen Stich bzw. eine gegenseitige Kopie desselben zurückgeht; was bei dem Italiener aber eine galante Begegnung war, ist bei dem Holländer zu einem tief innerlichen Erlebnis geworden (*Kunstchronik*, Neue Folge XXVI [1914/1915] p. 377/378; F. Schmidt-Degener in *Tentoonstelling . . . Verzamelingen Bredius & Kronig*. Kunstzaal Kleykamp, Haag, März 1915).

Die Stiche Francos wurden verschiedentlich kopiert, zuerst in Italien, aber hier in der für die Buchillustration geeigneteren Technik, im Holzschnitt, außerdem in etwas verkleinertem Format (9,4 × 6,5 statt 15,6 × 9,4), wodurch die Kompositionen mehr zusammengedrängt wurden, und mit einigen, zum Teil durch das andere Format, zum Teil auch durch die Gegenseitigkeit bedingten Abweichungen. In vielen Fällen haben die Illustrationen einen mehr bildmäßigen Charakter bekommen; an Stelle der schematischen, unkünstlerischen Aneinanderreihung der verschiedenen Darstellungen übereinander ist eine perspektivisch mehr abgestufte Anordnung hintereinander gekommen, und der Nachdruck wird mehr auf die Hauptszene im Vordergrund gelegt, indem die Vordergrundfiguren größer gemacht sind, während die Hintergrundfiguren kleiner geworden sind.

Diese Holzschnitte finden sich zuerst in einer Ausgabe der gleichen italienischen Übersetzung, die 1592 in Venedig bei demselben Verleger, Bernardo Giunti, erschienen ist (Duplessis 156). Sie ahmen die Eigentümlichkeiten des Kupferstiches, die Schraffierungen, die sich rundenden und zuspitzenden Tailen, in vortrefflicher Weise nach; die Figuren wirken daher außerordentlich plastisch, und man muß diesen Kopien insofern, wegen ihrer besonderen Qualitäten, einen höheren Rang zuerkennen als den Vorlagen. Die Holzschnitte sind in der Mehrzahl in

derselben Richtung, der zu Buch XIII (Urteil des Agamemnon) aber in mehreren Punkten etwas abweichend, nur zwei, wenigstens in der Hauptgruppe, gegenseitig, und zwar zu Buch I (Deucalion und Pyrrha und die Gigantomachie), übrigens eine sehr freie Kopie, und zu Buch VIII (Ariadne und Bacchus; Abb. 39).

Die sehr reiche und kunstvolle, die Illustration aber fast erdrückende Umrahmung, die sich abgesehen von einigen unbedeutenden variablen Elementen stets wiederholt und die nicht nach Franco kopiert ist, wird aus sehr plastischen Rollwerkformen und Mascarons gebildet, in die in geistreicher Weise die himmlischen Regisseure der Ovidischen Verwandlungen verflochten sind, oben zu beiden Seiten des Brustbildes des Übersetzers dell' Anguillara die ruhenden obersten Gottheiten, Juno und Jupiter, zu Seiten Bacchus und Apollo und gegenüber Ceres und Minerva, und unten auf breitmäuligen Delphinen (?) die Götter des Meeres und der Winde, und zwischen ihnen in kleinem Medaillon der sitzende Mars, der mit dem sitzenden Mercur oder dem Brustbild Ovids abwechselt; aber die eigentliche, geheime Bewegerin des Spieles, Venus, fehlt.

Spätere Kopien der Francoschen Illustrationen, dann aber wieder in der ursprünglichen Technik, als Kupferstiche, finden wir in Italien dann noch einmal in der italienischen Übersetzung von dell' Anguillara in einer Oktavausgabe, die Marc' Antonio Zaltieri 1607 in Venedig verlegt hat; es sind mäßige, verkleinerte Kopien, die Gasparo Grispoldo gestochen hat.

Mehrfach dienten die Francoschen Illustrationen auch französischen Stechern als Vorlagen. So enthält recht gute und zart gestochene Kopien, ungefähr von denselben Abmessungen wie die Originale (13,9 × 8,6), die französische Übersetzung, die 1606 in Paris bei Matthieu Guillemot erschien (fehlt bei J. Duportal, Contribution au catalogue général des livres à figures du XVII^e siècle [1601—1633], Paris 1914); der Stecher ist der durch seine zahlreichen Porträts bekannte, aus Mainz gebürtige Léonard Gaultier (1561 bis ca. 1630 oder 1641). Die Mehrzahl der Stiche ist in der gleichen Richtung wiedergegeben, fünf als Spiegelbilder, nämlich die Illustrationen zu den Büchern 2, 4, 8, 10 und 14. Anderen Kopien begegnen wir in dem Format 16,2 × 10,3 in einer französischen Übersetzung, die 1617 in Paris bei der Witwe L'Angelier erschien; einigermaßen abweichend ist hier die Illustration zu Buch I, die Erschaffung der Welt: der Gottvater in den Wolken, dramatisch bewegt, und auf der Weltkugel reitend, ist eine genaue Kopie nach H. Goltzius, und auch sonst sind Einzelheiten geändert. Einige der Darstellungen sind hier auch wieder gegenseitig, die Illustrationen zu Buch 8 (Bacchus und Ariadne), zu Buch 10 (Orpheus und Eurydice) und

zu Buch 14 (Glaucus und Scylla), während der Rest in derselben Richtung gestochen ist. Diese Kopien wirken hart und kalt, es fehlen die vermittelnden Zwischentöne, die Bewegungen sind eckig und der Ausdruck nichtssagend geworden; der handwerksmäßige Stecher, der sich auf dem Titelpuffer nennt, ist Jaspar Isaac († 1654)¹⁾. Die Platten wurden 1655 noch einmal für die Quartausgabe der französischen Übersetzung von Du Ryer verwendet.

Auf einem künstlerisch viel höheren Niveau als diese französischen Kopien stehen die ebenfalls etwas verkleinerten Kopien (13,7 × 8,7), die ein namhafter deutsch-schweizerischer Künstler, Matthaeus Merian (1593 bis 1650) für eine lateinische Quartausgabe des Ovid gestochen hat, die 1619 in Frankfurt bei Johann Theodor de Bry verlegt ist; hier sind wieder einige andere Darstellungen als Spiegelbild gegeben, nämlich die Illustrationen zu den Büchern 3, 9, 10, 12 und 13. Die zart gestochenen Kopien Merians haben nun ihrerseits wieder als unmittelbare Vorlagen für die Stiche von J. Blanchin gedient, die in der französischen Prosaübersetzung von 1638 vorkommen, die Jean Barthelin in Rouen verlegt hat (fehlt bei J. Duportal); die Ausführung dieser Stiche ist übrigens weniger hart, als die der zuerst genannten französischen Kopien von Isaac, obwohl sie andererseits wieder nicht so fein ist wie ihr deutsches Vorbild; in entgegengesetzter Richtung zu den ursprünglichen Darstellungen Francos sind hier die Illustrationen zu Buch 4, 8, 9, 11, 12, 13 und 14. Aber Blanchin hat auch wieder nicht die Originale Francos, sondern die Kopien Merians benutzt; das geht u. a. deutlich aus seiner Fassung der Illustration zu Buch I, der Darstellung der Schöpfung usw., hervor, die der reformierte Merian insofern umgeändert hat, als er an Stelle des über den Wolken schwebenden Jupiter-Gottvaters eine weiße Scheibe mit Strahlenkranz gesetzt hat, welche Änderung Blanchin einfach übernommen hat. Die Stiche von Blanchin kommen auch noch in einem späteren Druck desselben Verlegers von 1643 vor; die Platten sind hier aber schon abgenutzt.

KUPFERSTICHILLUSTRATIONEN IN ENGLAND.

Das unkünstlerische Schema der Darstellung ganz verschiedener Erzählungen auf einem Blatt wird auch, abgesehen von diesen Kopien nach Franco, verschiedentlich nachgeahmt, so in der englischen Ovidübersetzung von George Sandys, Oxford 1632 und Paris 1637, sowie in

1) Dies Abhängigkeitsverhältnis von den Stichen Francos ist Jeanne Duportal in ihrem Buche „Etude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660“ entgangen; dieselbe nimmt vielmehr an, daß „l'artiste s'est inspiré des figures gravées par Virgile Solis et celles de Tempesta“ (p. 257).

der lateinischen Ausgabe ebenda 1637. Die Illustrationen, die im übrigen von denen Francos unabhängig sind, sind aber keine englischen Arbeiten, sondern das gemeinsame Produkt des Deutschen Franz Klein (oder Cleyn, 1582—1658), der als Erfinder und Zeichner signierte, und des Holländers Salomon Savrij (1594—1664), der die Radierungen lieferte. Künstlerisch sind sie ohne Bedeutung, trotzdem wurden sie auch wieder mehrfach kopiert, in Holland sowohl als in Frankreich, obendrein noch in kleinerem Format, wodurch die zahlreichen Figuren noch mehr zusammengedrängt wurden. Die holländischen Kopien von P. Philippe (ca. 1635—1707), einem Handwerker dritten Ranges, in derselben Richtung gestochen, kommen zuerst in der lateinischen Oktavausgabe von Leffen in Leiden 1662 vor; die Platten wurden später noch einmal in der lateinischen Ausgabe der Officina Hackiana in Leiden 1670 verwendet. Kopien dieser holländischen Kopien, von J. Mulder angefertigt, finden sich dann noch in der lateinischen Ausgabe, Amsterdam, Blaeu, 1683, und, von einem Anonymus angefertigt, in der französischen Übersetzung von du Ryer, Amsterdam, P. Mortier 1693.

In Frankreich wurden die Illustrationen von Klein-Savrij von einem Monogrammisten L. W. und von Lalouette für die französische Übersetzung von du Ryer kopiert, die 1676 in Paris bei Claude Barbin erschien; die Illustrationen zu den Büchern 1, 2, 4 und 5 sind gegenseitig, die übrigen in der Richtung der Vorlage (ca. 12 × 7); diesen französischen Kopien begegnet man auch noch in der Ausgabe der gleichen Übersetzung, die Jean Cochard in Paris 1680 veranstaltete.

ANTONIO TEMPESTA UND SEINE NACHAHMER.

Nach dieser Abschweifung, die uns bis ans Ende des 17. Jahrhunderts geführt hat, müssen wir wieder zu unserem Ausgangspunkt, den Stichen von Giacomo Franco von 1584, zurückkehren. Obwohl dessen Illustrationen in den Hauptländern verschiedentlich kopiert wurden, so sind sie doch durch ihre unkünstlerische, summarische Art der Darstellung nur von ziemlich untergeordneter Bedeutung, und ist auch ihr Einfluß nicht zu vergleichen mit der Stichfolge eines anderen Italieners, des Florentiners Tempesta (1555—1630), der ungefähr ein Jahrzehnt später seine 150 Illustrationen (9,5 × 11,7; Bartsch 638—787) in die Welt schickt und lange Zeit hindurch als das „klassische“ Vorbild gilt, das sich die Stecher in Frankreich und den Niederlanden nachzuahmen bemühen. Tempesta löst so Bernard Salomon ab, wenn auch noch bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts Salomon in seiner deutschen Umformung noch weiter seine Wirkung in der Holzschnittillustration in Deutschland und den Niederlanden ausübt.

Nun ist Tempesta in der Mehrzahl seiner Kompositionen auch wieder nicht ganz selbständig, denn er geht in vielen Fällen selbst wieder auf die geistreichen Vorbilder von Salomon zurück; aber wenn er sich auch, wie das zuweilen sogar vorkommt, noch so eng an dieselben anlehnt, so hat er ihnen doch einen anderen, italienischen Charakter gegeben, daß man von Neuschöpfungen sprechen muß. Er hat mit seinen Vorlagen dieselbe Operation vorgenommen wie der deutsche Kopist von 1582; d. h. er hat auch versucht dieselben aus der Sprache der französischen Renaissance in die des, hier italienischen, Frühbarock zu übersetzen, aber ohne die Energie und den Schwung, die dem deutschen Formschneider eigen waren; denn das muß gleich vorausgeschickt werden: es sind sehr akademische Stilübungen geworden. Gewiß, die Raumempfindung ist barock; die flachreliefartig in einer Kulissenreihe angeordneten Kompositionen sind in diagonal in die Tiefe führende verwandelt worden, und an Stelle der gleichmäßigen hellen Beleuchtung ist ein malerisches Helldunkel getreten. Diesen letzten Schritt hatte der deutsche Holzschnitzer noch nicht getan, derselbe war ihm aber bei seiner andern Technik auch kaum möglich gewesen; erst die Radierung setzte den Künstler in Stand, feine Beleuchtungsunterschiede und zarte Tonabstufungen zum Ausdruck zu bringen. Geht so Tempesta in dem äußeren Schema seiner Kompositionen über seinen Vorgänger hinaus, in dem Wichtigsten, der Beseelung seiner Personen, bleibt er jedoch hinter demselben zurück. Die Figuren sind sehr vergrößert und in das Konventionelle einer akademischen Eleganz abgewandelt worden, wobei ihre Beweglichkeit und Expressivität abhanden gekommen sind; das Nervöse, Prickelnde, das Salomons Figürchen so reizvoll machte, ist verloren gegangen.

Aus dem leichten Plauderton des Franzosen ist umständliche Redseligkeit geworden. Skizziert Salomon eine Situation mit wenigen Strichen, Tempesta gefällt sich im ausführlichen Ausmalen; man vergleiche in dieser Hinsicht die Narcissusdarstellungen der beiden Meister (Abb. 40 u. 41). Sodann ist die Natur bei Tempesta korrekter geworden; schlanke, gepflegte Bäume sind an Stelle der schiefen, wild wachsenden getreten, das rohe Wasserbecken Salomons ist in ein regelmäßiges, aus Steinplatten künstlich zusammengefügtes Brunnenbassin verändert, und das Wasser, das beim Franzosen aus der Erde sprudelte, strömt jetzt aus einem zierlich gemeißelten Löwenkopf; so ist alles in eine kultiviertere Sphäre gehoben. Charakteristisch ist auch, daß die Schrägstellung des Wasserbeckens jetzt betont wird, dadurch daß die lange Seite diagonal in die Tiefe weist. Derartigen Verschiebungen begegnen wir immer wieder, so bei der Darstellung von Coronis, bei der Verjüngungskur Aesons, bei der Verfolgung der Arethusa durch Alpheus. Bei der Darstellung des Kampfes des Herkules



mit Achelous hat Salomon zwei verschiedene Phasen aus diesem Streit in einem Vordergrundplan gegeben; es versteht sich von selbst, daß Tempesta die zweite Phase in die diagonale Richtung verlegt hat. Dann hat Tempesta die Vordergrundfiguren auch oft vergrößert oder neue Schatten werfende Eckfiguren als repoussoirs eingeführt, um die Tiefenwirkung zu steigern. Doch ist der Hintergrund selbst ihm gleichgültig, seine Landschaften sind konventionell und entbehren des Suggestiven, das Salomons impressionistische Durchblicke haben können.

Wann die Folge Tempestras zuerst erschienen ist, scheint nicht festzustehen; die in der Literatur verschiedentlich als Erscheinungsjahr angegebene Jahreszahl 1606 (bei Bartsch z. B.) ist viel zu spät, da sich der Einfluß dieser Stiche schon 1598 in den Darstellungen von H. Goltzius bemerkbar macht; ganz abgesehen davon, daß Tempesta wohl schwerlich die Erstausgabe eines Werkes einem Antwerpener Verleger, Petrus de Jode, anvertraut haben würde.

Daß nun wirklich Goltzius nach Tempesta, und nicht umgekehrt Tempesta nach Goltzius gearbeitet hat, dafür liefert den besten Beweis ein Vergleich der Darstellungen des Besuches der Minerva bei der Invidia durch diese beiden Meister mit der Fassung desselben Motivs bei Bernard Salomon, auf den Tempesta in diesem Falle wieder zurückgeht (Abb. 42 bis 44). Ein Blick genügt, uns zu überzeugen, daß wir in Tempestras Radierung die gegenseitige, nur in der Figur der Minerva veränderte Kopie nach Salomon zu sehen haben und in dem Stich von Goltzius wiederum die gegenseitige, in der Figur der Invidia veränderte Kopie nach Tempesta. Die Darstellung von Goltzius hat sich am weitesten von dem Urbild entfernt, die von Tempesta hält die Mitte zwischen den beiden. Goltzius benutzte auch noch einige andere Illustrationen Tempestras, wie wir noch sehen werden, zu freien Interpretationen; er besaß selbst aber genügend Erfindungsgabe, um sich mit der Rolle eines bloßen Kopisten nicht zufrieden zu geben.

Wirkliche Kopien der Tempestraschen Folge im strengen Sinne, aber von etwas größeren Abmessungen (10,4 × 13,7), finden wir zuerst in der französischen Prosaübersetzung von N. Renouard, die 1619 in Paris bei der Witwe L'Angelier erschien (J. Duportal, p. 378) und später mehrfach neu aufgelegt wurde, u. a. von Augustin Courbé, Paris 1651. Verschiedene französische Stecher waren zu diesem Werke herangezogen worden: Joannes Mattheus (oder Mattieu, von ihm 36 Darstellungen), Isaac Briot (1585—1670, von ihm 38), M. Faulte (von ihm 9) und P. Fires († 1636, von ihm 9, sowie der nach einer Zeichnung von D. Rabel gestochene Titelkupfer). Außerdem kommen in dieser Ausgabe 44 nicht signierte Illustrationen vor, von denen einige, wie z. B. der Fall des

8

Phaeton, die Verwandlung der Heliaden, die der Dryope, Pygmalion, die Verwandlung des Cygnus, Vulcan, die Waffen für Achilles schmiedend u. a., wie schon Robert-Dumesnil (*Le peintre-graveur français X*, p. 220) bemerkt hat, wegen ihrer zarteren, helleren Stechweise für Crispijn de Passe jr. (1597—1670) in Anspruch genommen werden müssen, während der Rest unter die verschiedenen Franzosen zu verteilen wäre. Mit Ausnahme von C. de Passe lieferten diese Kopisten korrekte, trockene Übertragungen der Vorlagen Tempestras aus dem freien, malerischen Stil der Radierung in den präzisen und strengen der Grabstichelarbeit. Nicht alle Darstellungen gehen übrigens auf Tempesta zurück; vereinzelt werden auch Illustrationen anderer Meister zum Muster genommen, wie die Radierungen P. van der Borchts (siehe S. 112), von denen Briot für seine Darstellungen von Apollo und Daphne, von Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis und der Verwandlung der Myrrha Gebrauch gemacht hat, oder die Holzschnitte von Virgil Solis, an den sich die Pygmaliondarstellung von Firens in freier Weise anlehnt. Es gibt auch Fälle, wo die Illustrationen auf unbekannte Vorlagen zurückgehen oder vielleicht ganz selbständig in der Erfindung sind, wie die schon genannte Verwandlung des Cygnus und die Verwandlung der Asche der Töchter des Orion in Jünglinge.

Noch bis in das 18. Jahrhundert hinein wurden die Kupfer dieser Ausgabe von 1619 benutzt. So kommen sogar noch ganz leidliche Abzüge der ganzen Folge in der französischen Übersetzung des Abtes Banier vor, die 1738 in Paris erschien.

Andere Kopien nach Tempesta, im Gegensatz zu den eben genannten Stichen, Radierungen, ganz zarte Arbeiten, mit französischen Unterschriften und vierzeiligen französischen Versen darunter, lieferte ein Anonymus für die Folioausgabe der französischen Übersetzung des Pierre du Ryer, die 1660 in Paris bei Antoine de Sommaville erschien (9,6 × 12 ohne die Unterschriften). Dieselbe enthält außer diesen, teilweise gegenseitigen Kopien auch drei signierte Kupferstiche von Jérôme David (ca. 1605—ca. 1670), von denen die Verwandlung des Lycaon nach Goltzius und die von Cadmus und Hermione nach Crispijn de Passe sr. kopiert sind; die Vorlage der spinnenden Töchter des Minyas, der dritten Darstellung, ist mir nicht bekannt. Davids trockene Stechweise ist aber von der zarten Manier, mit der die Kopien nach Tempesta radiert sind, so abweichend, daß man ihm diese Kopien schwerlich zuschreiben kann.

Außer in Frankreich wurde Tempesta auch in Holland verschiedentlich kopiert. Sehr mäßigen, verkleinerten Kopien (ca. 6,8 × 7,9) fast der ganzen Folge, Grabstichelarbeiten, begegnen wir zuerst in der hollän-

dischen Prosaübersetzung des Joannes Florianus, die 1637 von P. van Waesberge in Rotterdam herausgegeben wurde (A. Geerebaert 1 k). Auf dem Titel wird im Gegensatz zu den beiden französischen Ausgaben, die über die Urheberschaft Tempesta schweigen, ausdrücklich erwähnt, daß die „kunstreichen Figuren nach den geistreichen Zeichnungen des berühmten Malers A. Tempeest“ geschnitten sind; F. Brun (tätig von 1627—1648) zeichnet darauf als Stecher; von ihm rühren wahrscheinlich auch die Kopien her. Manches ist übrigens verändert und vereinfacht, und einiges geht nicht auf Tempesta zurück, wie die Darstellungen Aetas ferrea (p. 9), Apollo und Daphne (p. 28), Perseus und Andromeda (p. 132) und die Entführung des Ganymedes (p. 313).

Vortreffliche, gleich große Kopien (9,6 × 11,6) nach Tempesta, nur eine Auswahl von 15, schmücken sodann Vondels klassische Übersetzung in Alexandrinern, die 1671 in Amsterdam bei der Witwe des Abraham de Wees das Licht erblickte (Geerebaert 24); es sind Arbeiten von Abraham Blooteling (1631—1690), dem bekannten Schabkünstler, mit der Radiernadel begonnen und mit dem Grabstichel überarbeitet. Vondel, der in der Kunst das Konventionelle, Gefällige über das Selbständige, Ursprüngliche stellte (siehe die geistreiche Studie von F. Schmidt-Degener, Rembrandt und Vondel im „Gids“ 1919; in deutscher Übertragung in den Studien der Bibliothek Warburg IX, 1928), gibt uns den herrschenden Zeitgeschmack wieder, wenn er in einem Briefe vom 18. des Wintermonats 1670 an seinen Kollegen Johannes Antonides van der Goes schreibt, daß „die Kupfer von Blooteling radiert werden nach Tempeest, die als die besten gelten“ (Vondel-Ausgabe von van Lennep, Deel XI, p. 272, Amsterdam 1867). Die barocken Darstellungen eines Baur, auf die wir später noch zu sprechen kommen werden, wären nicht nach seinem Geschmacke gewesen.

HOLZSCHNITTILLUSTRATIONEN DES XVI. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND.

Was wir bisher von Ovidillustrationen in den germanischen Ländern besprochen haben, waren — mit Ausnahme der Holzschnitte im Brügger Ovide moralisé von 1484 — nur Kopien nach französischen und italienischen Vorlagen. Wir müssen uns jetzt auch den bodenständigen Produkten, die dort entstanden sind, zuwenden und zu diesem Zwecke wieder zu der Mitte des XVI. Jahrhunderts zurückkehren. Auf die Niederlande entfällt dabei der Löwenanteil, Deutschland hat sich nur in bescheidenem Maße daran beteiligt, ganz im Anfang, und dann später noch einmal im Barockzeitalter; und in der ganzen Zwischenzeit herrscht dort Bernard Salomon durch die Kopien von Virgil Solis.

Die erste gedruckte deutsche Ovidübersetzung erschien 1545 in Mainz; derselben liegt die 1210 entstandene Übersetzung des Albrecht von Halberstadt zu Grunde. Jörg Wickram aus Kolmar, in der deutschen Literaturgeschichte durch seine volkstümlichen Romane und sein Rollwagenbüchlein bekannt, hatte den mittelhochdeutschen Text modernisiert und auch die Bilder (8,3 × 14,7) — 45 Stück im ganzen — dazu gezeichnet, derbe, naive Darstellungen, die von einem unbekanntem, handwerksmäßigen Formschneider in Holz geschnitten wurden; auf großen Kunstwert können dieselben natürlich keinen Anspruch machen. Es sind die ungeschickten, aber auch anspruchslosen Versuche eines Dilettanten; als der Neuherausgeber hat Wickram natürlich im Gegensatz zu vielen anderen Illustratoren den Text gründlich studiert und hält sich denn auch genau an den Wortlaut der Ovidischen Erzählung. Auf einem Blatt stellt er in der Regel verschiedene Episoden aus einer Geschichte dar, so auf der Eingangsillustration zum II. Buch gleichzeitig Phaetons Bitte an Apollo, diesen jedoch nicht auf einem Thron sitzend, sondern stehend, mit Zepter und seinem Sohne die Sonne überreichend, sowie Phaetons Fall, wie er von Jupiters Pfeil getroffen, mit der Sonne als Kopf in die See stürzt und Neptun seinen Dreizack gegen ihn erhebt. Die Auffassung ist meistens konventionell und stützt sich auf die Tradition, obwohl sich bestimmte Vorbilder nicht nachweisen lassen. So wird der Hölleneingang durch den mit Zähnen bewaffneten Rachen eines riesigen höllischen Ungeheuers dargestellt (bei Orpheus in der Unterwelt fol. 49 und beim Besuch Junos bei den Furiën, fol. 42), wie er sich auch auf dem Pluto des Mansion von 1484 und auf vlämischen Miniaturen findet (Christine de Pisan, *Epître d'Othéa*, Hs. in Brüssel, Nr. 9392; Faksimileausgabe von J. van den Gheyn, Brüssel 1913). Jupiter wird stets als König mit Krone und Zepter abgebildet (so als Gast von Lycaon, fol. 1), desgleichen Juno, und auch beide zusammen (bei der in eine Kuh verwandelten Jo, fol. 7).

Doch zeigt der Illustrator auch zuweilen eine gewisse derbe Ursprünglichkeit, wenn sich Gelegenheit bietet treulich beobachtete Motive aus der Wirklichkeit anzubringen, wie den Bratkessel auf dem eigenartigen Gestell, in dem Lycaon seinen Sohn braten läßt, das wilde Schwein, das Meleager erlegt, die Schafe, die bei Polyphem weiden, oder eine Landschaftssilhouette am Horizont, ein großes zweimastiges Schiff, das im Hintergrund vorbeigeleitet. Ganz originell ist auch die Vertumnus-Pomona-Darstellung, die er in Übereinstimmung mit dem Text in einen Baumgarten verlegt hat (Abb. 45). Pomona kniet am Boden und ist damit beschäftigt auf Baumstümpfe neue Reiser zu pflanzen; sie selbst ist ein Geschöpf mit grobem, viereckigem Gesicht, ohne jeden Liebreiz; aber

der in eine alte Frau verwandelte Vertumnus, in der charakteristischen Tracht einer solchen, mit Schultermantel und Kopftuch, auf einen Stock sich stützend, ist eine ganz charakteristische Erscheinung; dasselbe gilt auch von dem von der anderen Seite nahenden Vertumnus in seiner wahren Gestalt als Gott, hier als stolzer Ritter.

Aber die Ausführung ist unbeholfen und dilettantisch. Die meisten Figuren sind grobe, bäurische Typen, ungehobelte Gesellen und dicke, schwerfällige Frauen; die Gesichter sind derb und ohne Ausdruck, und die Bewegungen dem rustiken Charakter der Personen entsprechend tölpelhaft, überdies vieles verzeichnet; im Beiwerk gibt Wickram zuweilen ein recht rohes Renaissanceornament (ein einfaches Akanthusblattmotiv an dem Brunnen von Pyramus und Thisbe, ein sehr verschnörkeltes an dem Wagen des Sonnengottes). Es ist Kunst der Volksbücher und Kalenderbilder, die — aber zu den Knittelversen des Übersetzers paßt.

KUPFERSTICHILLUSTRATIONEN DES XVI. JAHRHUNDERTS IN DEN NIEDERLANDEN.

Auf einem ungleich höheren Niveau stehen die frühesten niederländischen Ovidillustrationen, die ungefähr derselben Zeit, der Mitte des 16. Jahrhunderts, entstammen. Hier begegnen wir einer sehr selbständigen Auffassung im Bunde mit einem ganz anderen Können. Bei diesen Niederländern ist der eigentliche Gegenstand oft nur Vorwand für die Darstellung ganz anderer Dinge, wie etwa die liebevolle Schilderung der Landschaft, genau so wie bei den zahlreichen religiösen Bildern aus dem Kreise der Isenbrant und Patinir. Die früheste derartige Folge von wahrscheinlich 15 Kupferstichen in länglichem Quartformat (19 × 28,5 bis 28,7), bei denen neben dem Landschaftlichen das Architektonische, eine ganze Musterkarte von antikischen Gebäuden und anderen Monumenten, die Hauptsache ist, besitzen wir von einem unbekanntem Künstler, der die Überreste antiker Baukunst wahrscheinlich in Italien an Ort und Stelle studiert hat. Die Stiche — übrigens die ersten in Kupfer gestochenen Ovidillustrationen — erschienen im Verlage von Gerard de Jode in Antwerpen, ohne Jahr und ohne Namen des Graveurs; mir sind nur 12 Darstellungen bekannt¹⁾; möglicherweise gibt es aber

1) Die Folge umfaßt im ganzen 12 Darstellungen mit lateinischen Unterschriften in dreizeiligen Hexametern, die aber nebeneinander gesetzt sind. Es sind drei verschiedene Zustände zu unterscheiden.

Im ersten fehlt die Numerierung und findet sich auf der Darstellung von Dädalus und Icarus unten rechts die Verlegeradresse G. d. Jode Excudebat (6 Blätter dieses Zustandes im British Museum). Die Platten gingen später aus dem Besitz dieses Antwerpener Verlegers in den des Amsterdamer Claes Janszoon Visscher über; so entsteht der

mehr. Dem Entwerfer war es in erster Linie darum zu tun, in echt renaissancistischer Gesinnung seine Kenntnisse der antiken Bauformen, besonders natürlich der Säulenordnungen, und ferner auch der antiken Tracht zur Schau zu stellen. Die Darstellungen richteten sich wohl vor allem an die gelehrten Humanisten, die den antiken Stoff in antikischer Aufmachung vorgesetzt haben wollten; deshalb dienten auch als Unterschriften Ovidische Verse, die in einigen Fällen geringfügige Umformungen erlitten haben. Die Figuren von gut beobachteter Muskulatur und eindringlicher Gebärdensprache, an Heemskercksche Typen erinnernd, sind niederländisch-realistisch empfunden; es fehlt ihnen das Edele oder die Eleganz romanischer Illustratoren. Lebensvolle, dramatisch bewegte Figuren vor reicher Renaissance-Architektur finden wir auf dem Raub der Helena, einem durch die Häufung archäologischen Beiwerkes, wozu auch ausführlich gezeichnete Fahrzeuge gehören, sehr interessanten Blatt (Abb. 46). Auf der Pyramus- und Thisbedarstellung (Abb. 47) nimmt eine abwechslungsreiche Landschaft den Hauptplatz ein, und tritt das eigentlich Architektonische mehr zurück, dafür fällt aber das unvermittelt in den Vordergrund hart an den Bildrand gesetzte Grabmonument des Ninus,

II. Zustand; die Blätter sind jetzt numeriert 1—12, die Zahlen befinden sich rechts unten, auf dem ersten Blatt kommt ebenda die Adresse: „J. Visscher excudebat“ vor. Zuletzt finden wir die Platten im Besitz des Amsterdamer Jan Philips Schabalie, dessen Adresse sich auf dem folgenden dritten (?) Zustand auf Blatt 1 und 7 findet, mit den Jahreszahlen 1653, bezw. 1654. Schabalie hat die 12 Blätter in einer Ausgabe der Bilderbibel des Antwerpener P. van der Borcht zusammen mit zahlreichen anderen Stichen, die in keinem Zusammenhang mit den biblischen Geschichten stehen, eingeschaltet unter dem Titel: *Poetische Emblemata op de twaelf Teijckenen des Hemels*, wozu auch ein erklärender Text gehört. In diesem Zustand sind auf den Darstellungen oben in der Luft die zwölf Himmelszeichen hinzugefügt, auf der ersten Gruppe: Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo und Virgo, und auf der zweiten: Libra, Scorpio (sic!), Sagittarius, Capricornius, Aquarius, Pisces; die Numerierung ist geändert, die neuen Nummern befinden sich ebenfalls unten rechts. Wir geben die Blätter in der Reihenfolge der Numerierung des II. Zustandes, der der Aufeinanderfolge der Erzählungen bei Ovid entspricht. Die römischen Ziffern rechts bezeichnen das Buch der Metamorphosen; es fehlen demnach Illustrationen zu den Büchern V, VII, IX, XIV und XV.

1. Deucalion und Pyrrha. Buch I.
2. Minerva bei Invidia. Buch II.
3. Narcissus. Buch III.
4. Thisbe ersticht sich bei der Leiche des Pyramus. Buch IV.
5. Salmacis und Hermaphroditus. Buch IV.
6. Raub der Proserpina. Buch VI.
7. Dädalus begräbt den gestürzten Icarus. Buch VIII.
8. Erisychthon (wie Nebukadnezar) auf allen Vieren kriechend und Gras fressend. Buch VIII.
9. Venus beim toten Adonis. Buch X.
10. Raub der Helena. Buch XII.
11. Hecuba findet die Leiche des Polydorus. Buch XIII.
12. Flucht des Aeneas. Buch XIII.

an dem sich die Liebenden treffen, um so mehr auf, zumal es im Gegensatz zu dem verfallenen Palast, in dessen Keller der Löwe geflüchtet ist, so wundervoll intakt ist, als ob es eben errichtet — oder frisch aus einem Vorlagenbuche für Kenotaphien entnommen wäre.

Sind diese Blätter eines niederländischen Anonymus ganz romantisches, verleiht ihnen das Fremdländische, der aus Italien erborgte klassische Apparat, die Ruinenromantik, seinen besonderen Stempel, viel ursprünglicher und bodenständiger sind die paar wohl nicht viel späteren Darstellungen von Hieronymus Cock (1510—1570) [8 im ganzen]¹⁾ und Pieter Brueghel (ca. 1525/30—1569) [von ihm nur eine], auf die wir, in diesem Punkte von unserem Programm, nur geschlossene Folgen zu berücksichtigen, einmal abweichend, kurz hinweisen müssen, da sie symptomatisch als Äußerungen des niederländischen Formwillens von solchem Interesse sind und sie Schule gemacht haben. Cock, obwohl er wie Brueghel Italien besucht hatte, besaß ebensowenig wie dieser den Ehrgeiz, klassische Sujets in klassischer Umgebung darzustellen. Im Gegenteil er überträgt die Geschichten Ovids (wie einige andere mythologische Gegenstände) aus dem geschraubten Renaissanceton in die Sprache des Volkes und versetzt die klassischen Figuren in der Regel in typisch vlämische Landschaften mit Schlössern, Kirchen und Bauernhäusern seiner Zeit; vereinzelt macht er auch einmal von phantastischen Hochgebirgs- und Flußmündungsmotiven Gebrauch; und als Staffage dienen ihm darin vlämische Bauern in der Landestracht; nur die Helden hüllt er in ein ideal-klassisches Kostüm. Im Gegensatz zu dem vorgenannten Anonymus bedient er sich ausschließlich der zarteren Radiernadel und erzielt damit zuweilen recht hübsche Wirkungen. Er betritt hiermit das Feld, auf dem die Niederländer sich besonders auszeichnen sollten, die intim-malerische Darstellung, in der in ganz anderem Maße als bei den Franzosen oder Italienern das Mensch-

1) Von Hieronymus Cock gibt es im ganzen 8 mythologische Darstellungen von ungefähr gleichen Abmessungen, die man als eine Folge betrachten kann; sechs davon sind dem Ovid entnommen; sie haben sämtlich kurze lateinische Beschriften innerhalb des Bildrandes, und zwei, Nr. 3 und 4, sind 1558 datiert; sie sind nicht nummeriert. Die Reihenfolge, die ihnen als Ovidillustrationen zukämen, wäre:

1. Apollo und Daphne (22 × 30,2), Cock fe. Buch I.
2. Mercur Argus einschläfernd; H. Cock fe. Buch I.
3. Mercur mit dem Haupte des Argus; Cock fecit 1558. Buch I.
4. Cephalus & Procris; H. Cock excu. 1558 (21,6 × 30,4) Buch VII.
5. Das kretische Labyrinth ohne Theseus und Ariadne (19,7 × 29,1), unbezeichnet; Buch VIII.
6. Venus und Adonis (22,2 × 30,2); Cock fe / Cum gratia et priuilegio per an °6. Buch X.
7. Leander schwimmt durch den Hellespont (21,6 × 30,2); Cock fe.
8. Aeneas und Dido.

lich-Gemütvolle zu seinem Recht kommt. Eine reizende Probe seiner schlichten Kunst ist die Darstellung von Mercurius, wie er den Argus, den hundertäugigen Hüter der in eine Kuh verwandelten Jo, durch sein Flötenspiel in Schlaf lullt (Abb. 48). Geistreich und ursprünglich ist die Auffassung der beiden Figuren, Mercurius als das bewegliche, schlaue Kerlchen und Argus als der schwerfällige, dumme Riese, der David- und Goliath-Gegensatz, den keiner der späteren Darsteller wieder aufgegriffen hat, obwohl er doch psychologisch so plausibel ist. Die Personen sind hier unmittelbar in den Vordergrund gesetzt, in die Mitte obendrein, und werden dadurch deutlich als die Hauptsache gekennzeichnet. Aber die Landschaft nimmt doch den meisten Raum ein, und auf sie hat Cock die größte Sorgfalt verwendet; man fühlt hier die Freude an der Entdeckung der Landschaft als selbständigen Vorwurf. Es ist noch die Liebe zu der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen; auf die Vielheit der Details kommt es an: wir sehen denn auch alles, was in einer solchen Landschaft vorkommen kann, Weidegründe mit Vieh, im Vordergrund ein festes Schloß, an die sich einige Bauernhöfe anschließen, einigen Baumschlag im Mittelgrund, und dahinter einen höheren Berg, der wieder von einer Burg bekrönt wird; die verschiedenen Pläne stehen, trotz dem sich nach dem Dorf zuschlängelnden Wege, noch unvermittelt nebeneinander; es fehlt eben noch die Einheit. Doch ist es ein lustiges Bildchen geworden.

Brueghels einzige mythologische Darstellung, die aus Ovid geschöpft ist, der Fall des Icarus (R. van Bastelaar, *Les estampes de Peter Brueghel l'ancien*, Bruxelles 1908, II A 2, 270 × 330, übrigens nicht von Brueghel selbst radiert, sondern nur nach seiner Zeichnung wahrscheinlich von H. Cock, nicht von Hoefnagel, wie Bastelaar meint, Abb. 49), zeigt in ihrer Landschaft ein weniger national-niederländisches Gesicht als Cocks Radierungen, wie ja überhaupt seine für die Wiedergabe durch den Kupferstich gezeichneten landschaftlichen Darstellungen, im Gegensatz zu seinen Gemälden, nicht der heimatlichen Natur entnommen sind, sondern Hochgebirgs- oder Alpenvorlandschaften festhalten; so auch beim Fall des Icarus, aber hier in phantastischer Weise umgestaltet und mit einer Flußmündung kombiniert, und insofern, durch ihren fremdländischen Charakter der Landschaft, einen Gegensatz zu dem volkstümlichen Cock bildend. Der eigentliche Gegenstand, der fallende Icarus, ist bei ihm, wie ja auch bei seinen in Landschaften verlegten religiösen Darstellungen, fast in noch höherem Grade als bei Cock nur der Anlaß zur Ausbreitung und Anhäufung der verschiedenartigsten landschaftlichen Motive. Die hoch oben in der Luft sich abspielende Katastrophe ist so unauffällig und findet auch nirgends einen Widerhall; Zuschauer fehlen völlig, die

dagegen wohl auf seinem Brüsseler Gemälde und der davon inspirierten Radierung von H. Bol als teilnehmende Figuranten eingeführt sind.

In den Fußstapfen Cocks und Brueghels wandelt der eben genannte Antwerpener Hans Bol (1534—1593); auch ihm sind die Ovid entnommenen Vorwürfe¹⁾ oft nur der Vorwand zu einer behaglich breiten Aus-

1) Mir sind im ganzen 16 Oviddarstellungen von Hans Bol bekannt; dieselben liegen in zwei Zuständen mit verschiedener Numerierung vor. Im ersten Zustand kommen die Nummern rechts unten vor, im zweiten überarbeiteten links unten, und einige davon mit kurzen lateinischen Unterschriften auf dem unteren Plattenrand. Die Numerierung beim ersten Zustand läuft bis 29, aber es fehlen die Darstellungen 1—8, 16, 20 bis 23, 27 und 28; diese Numerierung entspricht durchaus nicht der Reihenfolge der Erzählungen bei Ovid, auch nicht der Aufeinanderfolge verschiedener Episoden ein und derselben Geschichte; so hat eine Darstellung des Sturzes Phaetons die Nummer 24, während die vorhergehenden Momente (Phaetons Bitte) die Nummer 25 und (die Dürre infolge der Fahrt) die Nummer 26 tragen.

Bei den Darstellungen des II. Zustandes, die mir zu Gesicht gekommen sind, gibt es nun wieder die Unregelmäßigkeit, daß sich darunter verschiedene befinden, die die gleiche Nummer tragen, woraus man schließen muß, daß die ganze Folge entweder in zwei kleinere Folgen zerlegt worden ist oder daß noch ein dritter Zustand angenommen werden muß, in dem die Stiche noch einmal unnummeriert worden sind.

Nun bestehen außerdem von Bol auch Darstellungen aus der biblischen Geschichte von den gleichen Abmessungen. Van der Kellen äußerte in seinem *Peintre graveur hollandais et flamand*, Utrecht 1866, p. 97, schon die Vermutung, daß dieselben vielleicht mit den Ovidillustrationen ursprünglich eine durchlaufende Folge gebildet hätten.

Und wirklich kommen die oben angeführten fehlenden Nummern des I. Zustandes auf den religiösen Darstellungen vor; nur 3 und 4 sowie 27 und 28 fehlen. Die beiden letzten Nummern werden nun aller Wahrscheinlichkeit nach auf den zwei Ovidillustrationen gestanden haben, die mir nur mit den Nummern des zweiten Zustandes 4 und 5 bekannt sind, sie schließen sich den vorhergehenden Nummern 25 und 26 inhaltlich jedenfalls am besten an. Es fehlen also nur noch Darstellungen für die Nummern 3 und 4.

Van der Kellen glaubte übrigens die Blätter Bol absprechen und Pieter van der Borcht zuweisen zu müssen, weil einmal Bol stets seine Arbeiten bezeichne und ferner in der Literatur zwar biblische und mythologische Szenen von van der Borcht, aber nicht von Bol erwähnt würden. Beide Gründe sind indes nicht stichhaltig; denn erstens kommt H. Bols Name, wenigstens als Erfinder, auf der Darstellung von Tobias und dem Engel auf dem II. Zustand vor: „i (oder I) Ioan Galle excudit — Tobias iunior Angelo comite abit Rages (sic) Medorum — I. Bol inv. in Brabantia“, und zweitens kennen wir von P. van der Borcht eine große Folge von Ovidillustrationen (siehe S. 112), die van der Kellen damals unbekannt waren. Aber, und das ist für uns ausschlaggebend, stilistisch stimmen diese Ovid- und Bibelillustrationen so mit dem sicheren Werke Bols überein und weichen hingegen von dem van der Borchts in einer Weise ab, daß an der Urheberschaft Bols kein Zweifel bestehen kann.

Da meines Wissens diese gemischte Folge von Bol nirgends beschrieben ist, möge sie hier in der Reihenfolge des I. Zustandes ihren Platz finden; die arabischen Ziffern hinter den Titeln geben die Nummern an, die auf den mir bekannten zweiten Zuständen vorkommen, während die lateinischen Ziffern die Numerierung bezeichnen sollen, die die mythologischen Darstellungen haben müßten, wenn sie sich an den Ovidischen Text angeschlossen:

1. Gott befiehlt Abraham sein Vaterland zu verlassen?
2. Abraham auf dem Wege nach Kanaan oder Abschied Abrahams von Lot.
- 3.
- 4.

klassische und realistische, bestehen bei Bol friedlich nebeneinander, auch wenn sie in der Icarusdarstellung miteinander in Verbindung gebracht sind, indem die Bauern unten in der Landschaft verwundert und erschreckt nach dem Schauspiel, das sich über ihnen in der Luft abspielt, aufwärtsblicken. In anderen Fällen ist die Haupthandlung von dem episodischen Beiwerk auch räumlich geschieden, wie auf der Darstellung von Cephalus und Procris, wo diese beiden durch eine Baumgruppe von der übrigen Landschaft isoliert sind (Abb. 51).

Die niederländische Auffassung mit ihrer Betonung des Landschaftlichen wirkt auch noch fort in der Folge von 178 Radierungen (6,7 × 8,4) des Antwerpener P. van der Borcht, die 1591 in Antwerpen bei Jan Moretus erschien; das Landschaftliche ist hier aber dem festen Kompositionsschema untergeordnet, das er von Bernard Salomon sklavisch übernommen hat. In manchen Fällen liefert er sogar ganz genaue Kopien nach dem französischen Meister, den er aber wohl nur auf dem Umwege der Kopien von Virgil Solis benutzt hat; dieselben geben stets das Spiegelbild der letzteren und stimmen daher in ihrer Richtung wieder mit den ursprünglichen Vorlagen überein. In anderen Fällen sind es nur einzelne Figuren, die er übernimmt. Den entlehnten Kompositionen fügt er aber fast stets etwas Eigenes hinzu; und dies Neue sind in erster Linie die landschaftlichen Hintergründe, die er mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit behandelt, hierin also die vlämische Tradition fortsetzend. Wie Bol belebt er die heimatliche Natur, die ihm dafür die Motive hergab, mit vlämischen Volkstypen, Bauern und Wanderern. Seinen Interieurs sucht er im Gegensatz dazu ein klassisches Cachet zu verleihen durch quasi-antike Details, die sich aber oft zu sehr aufdrängen und dann dem Gesamtaspekt Eintrag tun. Im übrigen strebt er nach größerer Tiefenwirkung, indem er im Gegensatz zu den gleichmäßig beleuchteten, schattenlosen Gründen Salomons gern einen dunkeln Vordergrund einem hellen Hintergrund entgegensetzt, oder indem er zuweilen auch Bewegungen, die bei Salomon reliefmäßig, parallel zum Bildrand verlaufen, in diagonale Richtung verlegt, wie z. B. bei dem pflügenden Bauern in der aetas argentea, eine Änderung, die ja auch schon der deutsche Kopist von 1582 vorgenommen hatte, auf den jedoch P. v. d. Borcht nicht zurückgeht.

Auch bemüht er sich, die Beweglichkeit seiner Figuren zu steigern; ein typisches Beispiel dafür bietet die Phaetondarstellung (Abb. 52). Hier bekundet der Meister schon durch die Wahl eines anderen Momentes, und zwar des Augenblickes, wo die Pferde, unruhig geworden, im Begriff sind sich loszureißen und Phaeton die Macht über sie verliert, seine neue Kunstauffassung, seine barocke Gesinnung. Sehen wir bei Salomon (Abb. 18)

noch das ruhige, gleichmäßige Aufsteigen, die Pferde ganz en profil, bei v. d. Borcht dagegen die gesteigerte und ungeordnete Bewegung und das Durchbrechen des vertikalen Planes. Auch bei dem Anonymus von 1582 ist die Szene in dem gleichen Geiste modifiziert; aber beide sind unabhängig voneinander; es lag in der Luft. Die gesteigerte Bewegung treffen wir auch an in der Verfolgung Daphnes durch Apollo (Abb. 53). Wie ist hier alles, verglichen mit der Vorlage, dramatischer geworden, das ganze Tempo ist beschleunigt, wie wirft Apollo Arme und Beine, und wie ist der Ausdruck in den Gesichtern inniger geworden, besonders in dem feinen Köpfchen der verfolgten Daphne; und dann wie viel malerischer wirkt dies Bildchen durch die lebhaften Schatten, wie spricht hier der Ton, und wie viel körperlicher-plastischer erscheinen die Figuren. Charakteristisch ist auch der völlig veränderte Hintergrund, diese anheimelnde Landschaft mit dem Berg, den vereinzelt Bauernhöfen und den Krämern, die mit ihren Körben auf dem Rücken zum Markt ziehen.

Nicht immer ist v. d. Borcht in dem Ausdruck seiner Köpfe so glücklich wie in dieser Darstellung; im Gegenteil, in den meisten Fällen steht er Salomon in der Lebendigkeit des Ausdrucks weit nach, ebenso wie in der Schärfe der Zeichnung; es fehlen die besonderen, von der jeweiligen Situation geforderten Gesten; die Bewegungen bleiben konventionell und die Köpfe leer. Die Figuren selbst, derbere und schwerere Typen, erman- geln in der Regel der Geschmeidigkeit und Eleganz, die Salomons Er- scheinungen so reizvoll macht, sie sind auch oft in ihren Proportionen verzeichnet und wiederholen sich stets. So erweist sich P. v. d. Borcht, trotz manchem Fortschritt im einzelnen, der aber mehr auf Rechnung der Zeit oder der Rasse, nicht aber auf höhere künstlerische Qualitäten zu setzen ist, doch als ein recht untergeordnetes und unselbständiges Talent. — Spätere Abdrucke von den abgenutzten Platten v. d. Borchts kommen u. a. noch in der holländischen Übersetzung des Seger van Dort vor, die 1650 in Antwerpen bei Geeraerd van Wolsschaten erschien. Der Titulkupfer dieser Ausgabe ist von Pieter de Jode gestochen, was Geerebaert in seiner Bibliographie (p. 144, Nr. 13) zu dem Irrtum ver- anlaßte, ihm auch die Illustrationen selbst zuzuschreiben. Drängt sich bei v. d. Borcht ebenso wie bei Bol der Gegensatz zwischen dem anti- kischen und dem niederländischen nicht besonders auf, weil zwischen den beiden Sphären meistens auch eine räumliche Scheidung vorgenommen ist — die Apollo- und Daphnegruppe ist ganz in den Vordergrund gesetzt und beherrscht denselben, und nur der Hintergrund ist für die Schilderung der Landschaft mit ihren bestimmten realistischen Details bestimmt — es gibt aber auch Fälle, wo dies Nebeneinanderbestehen der verschiedenen Stilelemente zu Diskrepanzen führen kann, wie in einer ganz isoliert stehen-

den Darstellung eines Anonymus nach D. Vinckeboons (1578—1629), die wir, obwohl es sich hier wieder um ein einzelnes Blatt handelt, doch eben hervorheben müssen. In Bild gebracht ist der Besuch Apollos bei Leukothea (Abb. 54; 14,7 × 20,3); der Vorgang ist ganz in eine Ecke gerückt, aber stilvoll in einen offenen Renaissancepalast verlegt, auch die Gewandung der beiden Figuren, — so viel davon noch übrig ist — ist antikisch; aber dieses Herrenhaus erhebt sich auf einem vlämischen Bauernhof, der die Hauptsache scheint und jedenfalls den größten Teil des Raumes einnimmt; hier fühlt sich der Künstler in seinem Element; alles ist mit der größten Treue abkonterfeit; die Hühner, der bellende Hund und der Bauer, der vornüber gebeugt sein Pferd von draußen durch das Pfortchen rechts hineinzieht, sind hübsche, der Wirklichkeit abgelauschte Züge, die aber infolge ihres ausgesprochen niederländischen Lokalkolorits den stärksten Kontrast mit den klassischen Elementen in der Ecke bilden; hier ist ein Bruch, eine Kluft, die zwischen zwei Welten klafft¹⁾.

Das Antikische und der Alltag sind hier so unvermittelt, mit einer solchen naiven Rücksichtslosigkeit nebeneinander gestellt, daß man fühlt, noch einen Schritt weiter, und das klassische Element ist völlig verdrängt. Aber dieser letzte Schritt wird nicht getan, konnte damals auch nicht getan werden, und sicherlich nicht von einem Vinckeboons. Erst ein Rembrandt hat ein Menschenalter später den Mut dazu. Vorläufig setzt die klassizistische Bewegung von neuem mit einer solchen Macht ein, daß für eine selbständige, realistische Behandlung der Ovidischen Erzählung kein Platz ist.

War bei den zuerst besprochenen frühen niederländischen Darstellungen der klassischen Richtung, den Stichen nach Heemskerck, der Nachdruck auf die Architektur und das archäologische Beiwerk gelegt, und waren die Menschen, die übertrieben langen, manierten Gestalten, von mehr untergeordneter Bedeutung, bei den späten Romanisten, gegen

1) Von dem Anonymus, der nach D. Vinckeboons arbeitete, sind mir noch drei andere mythologische Darstellungen von demselben Format bekannt, von denen zwei Ovid entnommen sind. Vielleicht bilden sie den Rest einer größeren Folge, zu der vielleicht einige Blätter anderer Stecher oder auch noch weitere Blätter nach Vinckeboons durch diesen Anonymus gehören, die daher in den Kupferstichkabinetten über verschiedene Mappen zerstreut ihr Schattendasein führen. Das Amsterdamer Kabinett bewahrt noch:

1. Begegnung zwischen Jupiter in der Gestalt der Diana mit Callisto in einem Walde (14,5 × 20,3).

2. Thisbe sich an der Leiche des Pyramus den Tod gebend (14,9 × 20,2).

3. Leander sich entkleidend und zugleich durch das Meer schwimmend (14,9 × 20,2).

Auf sämtlichen Blättern finden sich Unterschriften in lateinischen Distichen und ist der Name des Erfinders angegeben (DBoens Invent of Inventor.)

Vinckeboons, von dem man nur geistreiche Radierungen kennt, kommt als Stecher hier nicht in Frage.

Ende des Jahrhunderts kehrt sich dies Verhältnis um, und der Mensch ist da gerade die Hauptsache, aber der nach einem bestimmten Schönheitskanon konstruierte Idealmensch, der männliche Typus von einer außergewöhnlich kräftig ausgebildeten Muskulatur, das Herkules-Ideal, und der weibliche von einer übertrieben üppigen Formenbildung, und beide Typen in ungewöhnlichen, schwierigen, michelangelesken Contrapoststellungen und Verkürzungen dargestellt, daß diese gesteigerten männlichen und weiblichen Eigentümlichkeiten noch mehr ins Auge fallen. Denn es galt hier in erster Linie seine Wissenschaft, seine anatomischen und perspektivischen Kenntnisse zu zeigen. Der Ruskinsche *pride of science* treibt hier seine üppigsten Blüten. Da es diesen Romanisten und Manieristen — deren Theoretiker, Karel van Mander, Ovids *Metamorphosen* bekanntlich eine besondere Schrift gewidmet hat, — auf genaue plastische Durchbildung des Körpers, auf schwungvolle Linienführung ankam, war die Grabstichelarbeit mit ihren den Rundungen des Körpers scharf folgenden, an- und abschwellenden Tailen das geeignetste Ausdrucksmittel. Der größte Meister in dieser Kunst war Hendrik Goltzius (1558—1616), und von ihm besitzen wir eine Folge von 52 Illustrationen zu den ersten 4 Büchern, in den Jahren 1585, 1590 und 1615 erschienen, die als ein typisches Produkt des Romanismus von besonderem Interesse sind; allerdings sind die Stiche selbst nicht von ihm ausgeführt, sondern nur nach seinen Zeichnungen und zum Teil wohl unter seiner Leitung von Schülerhand auf die Platte übertragen (Bartsch III, p. 104, Nr. 31 bis 82).¹⁾

Wir stehen oder standen bis vor kurzer Zeit diesen Darstellungen ziemlich kühl gegenüber und finden, daß hier mehr ein großer Virtuose als ein großer Künstler am Werke ist. Es sind vortreffliche akademische Aktstudien, aber Bewegungen und Gesten sind einstudiert, theatralisch-opernsängerhaft; den Figuren fehlen der Adel, der den frühen italienischen Illustrationen eigen ist, und die Eleganz, die die Arbeiten von Bernard Salomon so reizvoll macht; der Ausdruck der im Verhältnis zu den Körpern meistens zu kleinen Köpfe ist nichtssagend, und der landschaftliche Hintergrund konventionell und wirklichkeitsfremd, im Gegensatz zu den Landschaftsporträts in den Blättern der volkstümlichen Illustratoren; doch sind die Stiche technisch mit großer Meisterschaft behandelt, und sie gehören als reine Grabstichelarbeiten, trotz allem, zum Vorzüglichsten, was es von klassizistischen Ovidillustrationen gibt.

Goltzius ist übrigens, wie wir schon früher erwähnt haben (S. 102), in

1) Die Folge wurde später noch häufig abgedruckt; ganz abgenutzt sind die Platten in einer Ausgabe, die in Buchform mit Buchdrucktitel 1728 bei Hendrik Bosch in Amsterdam „over't Meijsjes Weeshuis“ erschien.

einigen Darstellungen abhängig von fremden Vorbildern. Bernard Salomon und Tempesta haben ihm verschiedentlich das Schema zur Komposition oder ein bestimmtes Detail geliefert (Nr. 9 Lycaon, nach Tempesta; Nr. 13 Apollo und Python gleichfalls; Nr. 29 Arcas schießt auf die Bärin [Callisto], nach Bernard Salomon p. 27; Nr. 33 Coronis von Neptun verfolgt, nach beiden; Nr. 38 Minerva bei Invidia, nach beiden (siehe S. 102; Abb. 44); Nr. 20 Europa, nach Tempesta; Nr. 43 Cadmus und der Drache, nach Tempesta), das er im Sinne des Barock selbständig umgeschaffen hat. Vor allem ist die Bewegung dramatischer geworden, und wird eine stärkere Tiefenwirkung erzielt, dies letztere häufig durch kühne Verkürzungen, wofür die nach Bernard Salomon gegenseitig kopierte Verfolgung der Coronis durch Neptun ein gutes Beispiel liefert.

In der Darstellung der heftigen und schnellen Bewegung ist Goltzius in dieser Folge von 52 Blättern am glücklichsten. Aber es bleibt meistens bei dieser äußerlichen Bewegung, es fehlt in der Regel die innere Bewegtheit; die leidenschaftlich sein sollende Geste wirkt so als Pose. Nur ganz selten gelingt es ihm, auch seelisches Leben zum Ausdruck zu bringen, wie in der Verwandlung der um den verunglückten Phaeton weheklagenden Schwestern, der Heliaden, der Heliostöchter, in Bäume, einem Blatt von eigener Erfindung (Abb. 55). Hier spricht wirklich ein starkes Pathos, das sich in den verzweifelten Gebärden, in dem Ausstrecken der Arme, in dem innigen Abschiedsgruß der Mittelgruppe äußert. Hier ist Goltzius auch besonders wieder in der Mittelgruppe eine gewisse Eleganz gelungen, die um so mehr auffällt, als sie mit dem plumpen Schwanen-Mensch, dieser Zwitterbildung zwischen einem an sich so edeln Tiere und den unförmigen wulstigen Beinen in seltsamer Weise kontrastiert¹⁾.

1) Die Darstellungen von Goltzius fanden als Vorlagen für die verschiedensten kunstgewerblichen Techniken Verwendung. Eine der glänzendsten Arbeiten des holländischen Silbertreibwerks, die sogenannte „Popta-Schotel“ von 1671, ein großes Waschbecken, das mit der dazu gehörigen Schenkkanne im Museum zu Leeuwarden bewahrt wird, jetzt als eine Arbeit des Leeuwardener Silberschmieds Tjeerd Jarichs van der Lely betrachtet, ist auf dem Rand mit 8 in kräftigem Hochrelief ausgeführten Darstellungen verziert, die bis auf eine (Apollo und Daphne) nach Goltzius kopiert sind; die verschiedenen Szenen sind durch ein Knorpelornamentmotiv voneinander geschieden; dargestellt sind Europa auf dem Stier (B. 40), Cadmus vor dem Standbild des Apollo (B. 41), Juno und Semele (45), Pan und Syrinx (18), Apollo und Coronis (34), Apollo und Battus (16) sowie Apollo und Herse (39); die Darstellungen auf dem Innern der Schüssel gehen auf unbekannte Vorlagen zurück.

Ein anderer kunstgewerblicher Gegenstand, der mit einer Komposition von Goltzius verziert ist, ist eine große polychrome Delfter Schüssel mit dem Raub der Europa im Niederländischen Museum in Amsterdam (Nr. 501; nach Bartsch 40).

Auch auf einem vlämischen Bildteppich fand ich eine der Goltziusschen Darstellungen, den Besuch Apollos bei Leucothea (Bartsch, Nr. 81) wieder; derselbe kam auf einer Versteigerung von A. Mak, Amsterdam 2. XI. 1920, vor (Abb. im Katalog; 285 × 245).

Den Stil von Goltzius ins Kleine und Zierliche abgewandelt finden wir dann bei dem nur wenige Jahre älteren Crispijn de Passe Sr. (1565 bis 1637), einem sehr fruchtbaren und handwerksmäßigen Stecher, der auf dieselbe schematische Weise und im selben Format die Bibel und Vergils Aeneis illustriert hat. Sein Ovid, ohne Text, nur mit 2 lateinischen Distichen auf der Platte, erschien zuerst in Köln im eigenen Verlag 1602 (D. Franken, *L'œuvre gravé des van de Passe*, Amsterdam 1881, Nr. 1338), eine zweite Ausgabe mit einem typographischen Text von lateinischen und deutschen Versen folgte 1607.

In einem Teil seiner Darstellungen (7,2 × 12,4) folgt de Passe den Goltziusschen Fassungen sklavisch nach, in andern lehnt er sich an Bernard Salomon oder Tempesta mehr oder weniger frei an, wieder in andern geht er auf eigens für diese Ausgabe von dem Vlamen Martin de Vos (1531 bis 1603) gezeichnete Vorlagen zurück¹⁾. De Passe ist in jeder Hinsicht ein typischer Nachläufer ohne Ursprünglichkeit; von einem neuen Raumgefühl merkt man bei ihm noch nicht viel; es ist fast alles reliefmäßig gehalten, und der Hintergrund, oft abwechslungsreiche Prospekte, mit derselben kleinmalenden Ausführlichkeit behandelt wie der Vordergrund. Bewegungen und Ausdruck der Gesichter sind posenhaft und unwahr und die Typen selbst meistens plump und bäurisch. Besser ist er in seiner Behandlung des nackten menschlichen Körpers, und in seinen Göttinnen und Nymphen gelingt es ihm sogar zuweilen, das Spiel des Lichtes auf dem blanken Fleisch zum Ausdruck zu bringen; dagegen sind die Umrisse scharf und hart. Er handhabt den Stichel übrigens mit großer Akkuratess, und es liegt ein zarter, silbriger Schimmer über seinen Stichen. Die technische Virtuosität versöhnt uns zum Teil wieder mit dem Mangel an Gestaltungskraft und Ausdrucksvermögen und Härten oder Ungeschicklichkeiten der Zeichnung. Eine gute Probe seiner Kunst bietet die Darstellung von Perseus und Andromeda (Abb. 57), die, wie uns die Unterschrift belehrt, auf eine „Erfindung“ des Martin de Vos zurückgeht, der aber seinerseits wieder Salomon (Abb. 56) kopiert. Was der letztere nur andeutungsweise, gleichsam impressionistisch gegeben hat, das mußten de Vos-de Passe weiter ausmalen: die Hafenstadt am Ufer und das hübsche Detail der Schiffe am Horizont sind eine Zutat des Niederländers, auch die kräftigere Licht- und Schattenwirkung und die tonige Behandlung des nackten Körpers der Andromeda. Aber trotz der

1) Dem Martin de Vos wird auch ein früher im holländischen Privatbesitz befindliches Skizzenbuch mit Zeichnungen nach antiken Bildwerken (Reliefs) zugeschrieben; verschiedene Proben daraus sind publiziert in Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs.

Aber es ist fraglich, ob diese Zeichnungen wirklich von de Vos herrühren; und jedenfalls ist davon für die Oviddarstellungen de Passes kein Gebrauch gemacht.

größeren technischen Vollendung im einzelnen ist das Ganze kaum lebendiger geworden, und jedenfalls ist das Figürchen der Andromeda bei dem Franzosen geschmeidiger und nervöser, und der hier beritten dargestellte Perseus in seiner schnellen Bewegung überzeugender als die gleichsam an Tauen von oben festgehaltene Theaterfigur bei de Passe¹⁾.

DAS XVII. JAHRHUNDERT IN DEN NIEDERLANDEN.

Eine der reichst ausgestatteten niederländischen Ovidausgaben erschien in der II. Hälfte des 17. Jahrhunderts, als die niederländische Kunst schon im Zeichen des Niederganges stand, 1677 in Brüssel; der Text war allerdings hier nicht niederländisch, sondern französisch und lateinisch, nur der Druckort und dadurch die Mehrzahl der Zeichner und Stecher, die von dem Verleger, François Foppens, zur Mitarbeiterschaft herangezogen waren. Denn abweichend von den bisherigen niederländischen Ausgaben sind die Illustrationen, die hier reine Grabsticharbeiten sind und deren Maße zwischen 15,6 und 16,3 in der Höhe und 21,5 und 22,6 in der Breite schwanken, das Werk verschiedener und sehr verschiedenartiger vlämischer sowie holländischer Künstler. Auf den Stichen selbst finden wir allerdings nur die Namen einiger südniederländischer Stecher; auf dem Titelpuffer stellt sich uns der Antwerpener Martin Bouche vor, wohl um den Anschein zu erwecken, daß die Illustrationen auch von ihm herrühren oder daß er den Hauptanteil an dem ganzen Werke habe; die überwiegende Mehrzahl der signierten Stiche ist denn auch von seiner Hand, sogar ein großer Teil der unbezeichneten Illustrationen. Qualitativ bedeutender ist jedoch der quantitativ geringe Anteil, den eine holländische Stecherin, Magdalena de Passe, an dem Werke hat, deren Namen aber auf keiner ihrer Illustrationen vorkommt, ebensowenig wie die Namen der anderen holländischen Stecher, ihrer Brüder Crispijn und Willem de Passe, des Theodor Matham und des F. Bloemaert; diese holländischen Meister waren zum Teil schon lange tot, als das Buch erschien; die Hauptmitarbeiterin war schon vor 1640, also 37 Jahre vorher, verschieden; und eine ihrer hier

1) Ebenso wie die Darstellungen von Goltzius wurden auch die von C. de Passe als Vorlagen für kunstgewerbliche Arbeiten verwendet. So findet sich an einer Apotheke in Zellerfeld im Harz ein Basrelief in Stuck mit der Verwandlung des Actaeon in einen Hirsch, die nach C. de Passe kopiert ist. Ferner bewahrt das Andreas-Museum in Hildesheim ein steinernes Brunnenbecken mit derselben Darstellung (Denkmalpflege 9. I. 1909 und Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, 1907, p. 39). Auch für drei recht rohe Plaketten eines niederländischen oder deutschen Künstlers aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts im Britischen Museum (Whitcombe Greene Collection) haben die Stiche von C. de Passe die Vorbilder geliefert (Europa und der Stier, Cadmus und der Drache, sowie Perseus mit dem Kopf der Medusa).

verwendeten Platten, Salmacis und Hermaphroditus, trägt im ersten Zustand das Datum 1623. Man muß daher annehmen, daß die Stiche der holländischen Mitarbeiter für eine Ovidausgabe bestimmt gewesen sind, die aus uns unbekanntem Gründen nie erschienen ist, daß der Brüsseler Verleger die Platten erwarb und die noch fehlenden Darstellungen bei einheimischen Antwerpener Stechern in Arbeit gab; deren Illustrationen dürften daher erst kurz vor 1677, dem Erscheinungsjahr des Werkes, entstanden sein und repräsentieren so stilistisch eine fast um ein Menschenalter spätere Periode als die Produkte der holländischen Mitarbeiter; der Unterschied zwischen beiden ist denn auch ein fundamentaler. Die Kompositionen der Antwerpener, wohl größtenteils nach Zeichnungen von H. Abbé (geb. 1639; bez. Stiche p. 1 u. 249) ausgeführt, geben in flotter Zeichnung lebhaftere Bewegungen, übertriebenes Gebärdenspiel, exaltierten Ausdruck, unruhigen Linienfluß, schematisch-oberflächlich skizzierten landschaftlichen Hintergrund; sie sind übersichtlich, und ihre Stechweise ist offen, die fein geschwungenen, regelmäßigen Tailen stehen in ziemlichen Abständen, die hellen Partien sind häufig ganz weiß gelassen, so daß die Stiche licht und blond erscheinen.

Im einzelnen bestehen natürlich wieder Unterschiede zwischen den drei Antwerpener Stechern. Die Arbeiten von Martin Bouche († 1693) wirken am offensten; hier ist am meisten weiß gelassener Grund. Pierre Paul Bouche (geb. 1646) arbeitet dagegen mit tieferen Schatten und ist malerischer; und Fred. Bouttats († 1676) liebt auch stärkere Kontraste, steht jedoch beiden, was Sicherheit der Linienführung betrifft, nach.

Als Probe dieses vlämischen Barocks diene ein Stich von M. Bouche, die Darstellung des Besuches von Minerva bei Arachne (p. 175; Abb. 58), die nach dem Wettstreit in der Kunst des Webens mit der eifersüchtigen Göttin in eine Spinne verwandelt wird. Der Stich ist allerdings nicht bezeichnet, weist aber alle Eigentümlichkeiten seines Stiles auf. Man vergleiche damit die sichere Darstellung von Minos und Scylla (p. 433).

Im Gegensatz zu den Arbeiten der barocken Vlamen zeigen die Kompositionen der Holländer mehr ruhige Zustandsschilderung; dieselben geben Idyllen, und wo dramatische Bewegung gefordert wird, wie etwa beim Raub der Proserpina, versagen sie, oder sie werden lyrisch-sentimental, wie bei Orpheus in der Unterwelt oder Apollo und Daphne. Dafür sind alle Details, wie in der schönen Darstellung von Salmacis und Hermaphroditus, der landschaftliche Hintergrund, der Baumschlag, die Pflanzen auf dem Erdboden usw., mit großer Ausführlichkeit wiedergegeben, so daß man manche Pflanzen und Stauden botanisch bestimmen könnte; es ist holländische Kleinmalerei, und darin besteht ihr Reiz.

Dementsprechend ist die Stechweise sehr ausführlich und oft sogar kleinlich. Zwischen den Arbeiten der verschiedenen Mitglieder der Familie de Passe bestehen nun wieder nicht unerhebliche Unterschiede. Auf den Stichen von Crispijn jr. (1597—1670)¹⁾ und Willem (1598—1637) finden sich nur ganz zarte und feine Linien, es fehlen die kräftig anschwellenden Taillen und dadurch die starken Kontraste; die Blätter wirken daher wieder offener und heller; sie weichen aber in ihrer ganzen Haltung so stark von den Arbeiten der Vlamen ab, daß eine Verwechslung mit diesen nicht möglich ist (Abb. 59); doch ist es schwer, das Werk der beiden Brüder selbst scharf von einander abzugrenzen. Die dargestellten Typen wechseln, ebenso wie bei Magdalena de Passe, was zum Teil wohl auf Rechnung der verschiedenen Vorlagen gesetzt werden muß, obwohl sie sicherlich auch Blätter eigener Erfindung gestochen haben. Die Figuren sind zuweilen plump und derb, besonders die nackten weiblichen Schönheiten, die Gesichter häufig platt, viereckig und gewöhnlich, ein anderes Mal nähern sich die Typen einem klassisch-akademischen Schönheitskanon und sind dann nicht ohne Liebreiz und im Ausdruck von einer weiblichen Zartheit, aber stets undramatisch. Das einzig sichere Blatt von Crispijn, das als Ausgangspunkt dienen muß, ist die Darstellung einer hockenden Venus, die Amor den Liebespfeil auf Neptun abschießen läßt, wozu das Amsterdamer Kabinett die Vorzeichnung besitzt; der weibliche Akt ist hier von einer gewissen, aber etwas banalen Feinheit; sehr charakteristisch ist der ausführlich behandelte Vordergrund mit den großen Blattpflanzen, dem Schilf und der Irisblume; das Ganze macht einen blonden und zarten Eindruck.

Bei Magdalena de Passe dagegen kommen auch die tiefer gerisenen, stärker anschwellenden Taillen vor und damit auch Partien von tieferem Schwarz, und zugleich werden auch die lichten Stellen aus leicht geritzten dünnen Linien und Punkten gebildet; die ganze Platte ist so oft von einem dichtmaschigen Netze von Linien überzogen; zuweilen liegt ein feiner silbriger Schimmer über ihren Blättern, zuweilen leidet aber durch die zu ausführliche Behandlung der Gesamteindruck, es fehlt dann an der nötigen Tiefe. In den frühen Abzügen zeigt das Schwarz oft einen sammetartigen Glanz, daß die Lichter wie bei einem Schabkunstblatt aus dem schwarzen Grund herausgearbeitet scheinen. Der Einfluß ihres Stadtgenossen, des Ritters Goudt, des Freundes von Elsheimer, macht sich dabei wohl geltend, wie in den Blättern nach Elsheimer selbst und nach Pijnas, und in den beiden Nachtstückchen mit Kerzenlichteffekt: Juno in Gestalt einer alten Frau bei Semele (p. 88), Pygmalion und sein lebendig

1) Diesem Crispijn de Passe dem Jüngeren sind wir schon früher begegnet als wahrscheinlichem Mitarbeiter der französischen Ovidausgabe von 1619; siehe S. 103.

gewordenes Bildwerk, zu dem voll Bewunderung seine alte Schaffnerin tritt (p. 322; Abb. 60). Als Vorlagen zu den beiden zuletzt genannten Werken könnte Magdalena de Passe Gemälde von zwei andern Utrechtern, G. Honthorst oder H. ter Brugghen, benutzt haben, die ihrerseits dann wieder von Tempesta oder Solis inspiriert wären. Einige andere Stiche sind übrigens in der Tat nicht nach eigens zu dem Zweck der Vervielfältigung angefertigten Zeichnungen, sondern nach Gemälden ausgeführt; und diesem Umstand entlehnt diese Ovidausgabe noch ein besonderes Interesse, da uns vielleicht auf diese Weise Gemälde bewahrt geblieben sind, die verschollen oder ganz verloren gegangen sind. Von Malern, von denen Werke für diese Ausgabe verwendet worden sind, müssen an erster Stelle die beiden größten Meister der niederländischen Schule, Rubens und Rembrandt genannt werden, die so zu postumen Mitarbeitern dieser Ausgabe geworden sind. Von Rubens ist das heute im Kölner Museum bewahrte Bild genommen: Juno die Augen des toten Argus über den Pfauenschwanz streuend (p. 36; Abb. 61).

Magdalena de Passe kann sich in ihrer Wiedergabe dieses Werkes zwar nicht mit den eigentlichen Rubensstechern messen; denn ihrer Stechweise fehlen doch der Schwung und die Sicherheit der Linienführung, und sie hat ihr Vorbild nicht unwesentlich vergrößert. Die Gesichter haben ihren Adel eingebüßt; das gilt besonders von der noch im Wagen sitzenden Dienerin, die das bei den de Passes mehr vorkommende, viereckige, breite und gewöhnliche Gesicht bekommen hat; auch Arme und Hände sind plump geworden. Für das Große in Rubens fehlte ihr das Verständnis, und zur Wiedergabe desselben reichte jedenfalls ihr Können nicht aus. Dafür hat sie aber das Stillebenartige betont, und in der Stoffbehandlung und in der Wiedergabe des Pfauenschwanzes Virtuosenhaftes gegeben; und wegen dieser Qualitäten hat ein guter, früher Abzug noch seinen großen Reiz.

Das Rembrandtsche Gemälde, das in unserer Ovidausgabe durch den Stich festgehalten ist, stellt die Geschichte von Diana und Actaeon dar (Abb. 62); das noch erhaltene Original befindet sich in der Sammlung des Fürsten zu Salm-Salm in Anholt (Bode 196); der Stecher hat nur die linke Hälfte des Bildes wiedergegeben und sich dabei verschiedene kleine Änderungen erlaubt; die Komposition ist mehr zusammengedrängt und oben unter der halben Baumhöhe abgeschnitten; aber das sind Kleinigkeiten, die nicht so ins Gewicht fallen; viel schwerer wiegt, daß die Kontrastwirkung zwischen dem Waldesdunkel im Hintergrund und dem Knäuel von weißen Frauenleibern in der Reproduktion des Stechers ganz verloren gegangen ist; auch von der geheimnisvollen Stimmung des abendlichen Waldes mit seinen tiefen Schatten ist nichts mehr übrig ge-

blieben; und die Mondsichel, die man nach einigem Suchen an dem hellen Himmel über der Lichtung entdeckt, ist nur eine dürre Anweisung für den Verstand; von der Abenddämmerung merkt man in dem Stiche nichts mehr.

Auf dem Rembrandtschen Gemälde ist rechts noch die Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto dargestellt, und dies ist der für die psychologisch-realistische Auffassung des jungen Rembrandt am meisten charakteristische Teil des Bildes; wie sich Dianas Nymphen auf die Unglückliche stürzen, wie sie die sich mit allen Kräften sträubende vergewaltigen, um sich von ihrer Schande mit eigenen Augen und Händen zu überzeugen, mit wilder Schadenfreude über den Fall ihrer Genossin, und wie eine, die dahinter steht, in ein rohes, wieherndes Gelächter ausbricht, das ist mit einer Lebenswahrheit intuitiv erfaßt, wie das einzig und allein Rembrandt konnte; alle anderen Darstellungen dieser Erzählung sind Theater daneben. Bei Rembrandt ist es nicht mehr Callisto, es ist die Gefallene, das verführte Gretchen, schlechthin, an deren Unglück sich die schämigen Mitschwestern schamlos und herzlos weiden; aus dem speziellen Fall ist bei ihm ein typisches, immer wiederkehrendes Geschehen geworden. Dagegen zeigt Rembrandt in dem Actaeonfragment weniger Ursprünglichkeit; und jedenfalls tritt er damit nicht als der Gegenpol von Rubens auf. Rubens steht zur italienischen Renaissance und damit auch zur Antike in einem wesentlich anderen Verhältnis als Rembrandt; für den ersteren sind die mythologischen Vorwürfe ein Anlaß, ideale Menschengestalten möglichst in lebhafter, aber edler Bewegung darzustellen; ihm schwebt dabei stets der antike Schönheitskanon als Norm vor; und nach diesem modelt er seine urwüchsigen, kraftstrotzenden vlämischen Modelle um. Rembrandt ist diese formale Schönheit gleichgültig, ihn interessiert nur der Mensch, und er stellt sich auch Götter und Helden mit menschlichen Trieben, menschlichen Schwächen vor.

Neben den genannten, ganz isoliert stehenden Gemälden von Rubens und Rembrandt sind auch noch in derselben Weise, ohne Wissen der Künstler und nach ihrem Tode, vereinzelt einige Werke von Adam Elsheimer, Jan Pijnas und Adriaen van de Venne für diese Brüsseler Ausgabe exploitiert worden.

So geht auf Elsheimer (1578—1610) die eigenartige Darstellung von Cephalus und der toten Procris (p. 283) zurück. Auf dem ersten Zustand dieses Stiches (D. Franken, *L'œuvre gravé des van de Passe*, Nr. 977) findet sich eine lateinische Widmung der Magdalena de Passe, der Stecherin, an Rubens; derselbe muß also spätestens 1640, in Rubens' Sterbejahr, entstanden sein. Magdalena de Passe sah das Gemälde Elsheimers, das sich heute in englischem Privatbesitz befindet, wahr-

scheinlich in Utrecht bei Hendrik Goudt (1585—1630), der verschiedene Gemälde des mit ihm seit seinem römischen Aufenthalt befreundeten deutschen Malers besaß und nach denselben einige der trefflichsten Kupferstiche angefertigt hat; hinter dessen kongenialen Interpretationen stehen die Arbeiten von Magdalena de Passe allerdings weit zurück; sie ermangeln besonders der Tiefenwirkung, in der gerade H. Goudt so Hervorragendes leistet.

Nach J. C. Pijnas (ca. 1580—1631) stach Magdalena de Passe das schöne Blatt mit der ganz Elsheimerschen Darstellung der Vereinigung von Salmacis und Hermaphroditus, das dem holländischen Dichter Jacob Cats gewidmet ist, und wie wir oben erwähnten, die Datierung 1623 trägt (Abb. 63).

Von Adriaen van de Venne (1589—1662), dem geistreichen Illustrator der Werke von Cats, rührt die Zeichnung zu dem Wettlauf von Hippomenes und Atalante her (p. 335), der Stich ist wahrscheinlich eine Arbeit von Magdalena de Passe. Diese Darstellung mit verschiedenen, grotesken holländischen Volkstypen in zeitgenössischem Kostüm, u. a. dem Maler-Dichter van de Venne selbst, fällt ebenso wie einige andere Illustrationen, die aber durchweg von nordniederländischen, nicht südniederländischen Künstlern herrühren, einigermaßen aus dem Rahmen des Buches, in dem doch im allgemeinen nach einem klassischen oder fremdländischen Charakter gestrebt wird; in der Komposition, der diagonalen Richtung der Laufenden und der Zuschauer sowie den auffallenden Eckfiguren links als Repoussoirs, auch der Arme und Beine werfenden Bewegung der Hauptpersonen, lehnt sich diese Darstellung an den Stich Crispijn de Passes des Älteren an, der, nach einer Vorlage von M. de Vos ausgeführt, in der oben (S. 107) genannten Ausgabe von 1602 vorkommt.

Als Erfinder einzelner Blätter sind ferner noch zu nennen Abraham Bloemaert (1564—1651), für den wohl Vertumnus und Pomona (p. 462), von Frederik Bloemaert (ca. 1610—1669) gestochen, und Latona und die lykischen Bauern in Anspruch genommen werden müssen (p. 187), sowie Abraham van Diepenbeek (1596—1675), nach dem P. Clouwet (1629—1670) wohl als seinen einzigen Beitrag in dieser Ausgabe das goldene Zeitalter gestochen hat (p. 6).

Nach Stichen von Cornelis Bloemaert (ca. 1603—ca. 1684), die das Werk von Michel de Marolles, *Tableaux du Temple des Muses*, Paris 1635, schmücken und denen selbst wieder Zeichnungen des eben erwähnten van Diepenbeek zugrunde liegen, sind die folgenden Illustrationen mit geringen Abweichungen kopiert: Echo und Narcissus, von P. P. Bouche gestochen (p. 93), sowie Alpheus und Arethusa (p. 170) und Niobe und ihre Kinder (p. 181), diese beiden wohl Arbeiten desselben

Meisters. Außer den bisher genannten Stechern müssen aber auch noch einige andere Unbekannte Kupfer für das Werk geliefert haben; denn verschiedene Darstellungen, wie z. B. Mercur und Battus (p. 67), Minerva bei Invidia (p. 71 nach Tempesta), Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis (p. 264, gegenseitig nach O. Vaenius aus dessen *Emblemata Horatiana*, Antwerpen 1607) und einige andere stehen qualitativ zu sehr dem Werk der namentlich angeführten Stecher nach, um unter sie verteilt zu werden.

Eine Darstellung des nächtlichen Besuches von Isis bei der schwangeren Telethusa mit Gefolge, u. a. einem Stier (Buch IX, p. 303) gilt im Amsterdamer Kabinett als ein Stich von C. van Dalen nach C. Berchem, eine Zuschreibung, die auf J. Ph. van der Kellen, den Verfasser des *Peintre-graveur hollandais*, zurückgeht, aber kaum aufrecht erhalten werden kann.

Der geheime Regisseur aber, der in dieser Darstellung und in vielen anderen, wie bei einem Marionettenspiel, die Figuren in bestimmte Gruppierungen und zu stereotypen Bewegungen und Gesten zwingt, ist wieder Bernard Salomon, der entweder durch die Kopien von Virgil Solis oder die Umbildungen von Tempesta die Phantasie der Künstler beherrscht. Direkte Kopien nach Solis oder Tempesta kommen allerdings nicht vor; nur von Anlehnung kann hier die Rede sein. Natürlich haben, schon infolge des so viel größeren Formats, die Kompositionen nicht unwesentliche Veränderungen erfahren, zuweilen sind sie nur auseinandergezogen, zuweilen ist aber auch die Anzahl der Figuranten ausgebreitet. So bot sich dem Illustrator in dem Orpheus in der Unterwelt (Abb. 64), der ohne Zweifel von Solis oder Salomon inspiriert ist — Haltung und Stellung des harfenspielenden Orpheus ist sehr ähnlich, ebenso wie die Gruppe von Pluto und Proserpina, die von dem Holländer nur menschlicher-gefühlvoller dargestellt ist — Gelegenheit, das Hölleninnere selbst, das bei Solis auf dem kleinen Raume nur eben angedeutet werden konnte, recht ausführlich abzubilden und mit einer Menge phantastischer Wesen auszustatten und dabei noch das Flammenmeer im Hintergrund anzubringen, das obendrein als Kontrast zu dem dunkleren Vordergrund Dienst tun muß. Ein anderes Mal, in der Pygmaliondarstellung, bei der die Gruppe Pygmalions und seiner Statue ziemlich genau als Spiegelbild von Solis entlehnt ist — Stellung und Haltung von Pygmalion sind ganz gleich — ist die Figur der alten Schaffnerin, die mit ihrer Kerze hinzutritt, eine geistreiche Zutat des Künstlers, und ist die ganze Szene durch das zeitgenössische Kostüm, das die Personen tragen, aus einer klassisch-antikischen Sphäre in eine realistisch-holländische übertragen worden; und damit ist denn hier auch der ganze Charakter der Darstellung verändert. Bei den vlämischen Mitarbeitern sind dann vor allem noch, wie wir ein-

gangs hervorhoben, Bewegungen und Gebärden Sprache im Sinne des Hochbarocks gesteigert worden. Ein treffliches Beispiel dafür bietet die schon erwähnte Darstellung von Minerva und Arachne (Abb. 65); bei Tempesta hat Minerva ruhig-gebieterisch eine Hand erhoben, und Arachne ist schon in das Gewebefestgebannt; bei Bouche (Abb. 58) ist aus dem ruhigen vornübergeneigten Stehen mit einem Spielbein eine energische Vorwärtsbewegung geworden, an der auch der Oberkörper teilnimmt, und beide Arme sind leidenschaftlich ausgestreckt, um dem Befehl mehr Nachdruck zu verleihen, wie um Arachne zu verfolgen und festzuhalten; und Arachne, entsetzt, erschreckt, fällt hintenüber in das Netz, dem sie entfliehen will. Ein großartiger Schwung ist an die Stelle des steifen Stehens getreten, und die Gestalten sind durch stärkere Schattenwirkungen kräftig herausgearbeitet und wirken malerisch-plastisch, verglichen mit der nuancenlosen, reliefmäßigen Haltung Tempestras.

Die Stiche der Brüsseler Ausgabe von 1677 hatten auch wieder ihre Schicksale. Abzüge von den alten Platten mußten z. B. noch in der Folioausgabe der Vondelschen Übersetzung Dienst tun, die 1703 von P. und J. Blaeu in Amsterdam herausgegeben wurde. Verkleinerte und sehr mäßige Kopien, numeriert 1—123, finden sich sodann in der Duodecimoausgabe der holländischen Prosaübertragung des Abraham Valentijn, die 1697 bei Pieter Mortier in Amsterdam das Licht sah (11,6—11,9 × 7—7,5). Dieselben Kopien wurden vom gleichen Verleger 1718 noch einmal für seine Duodecimoausgabe der französischen Übersetzung des du Ryer verwendet; hier ist der neue Titelkupfer von A. D. Putter, einem der vielen holländischen Stecher dritten Ranges, gestochen, dem aber wohl kaum die Kopien selbst zugeschrieben werden dürften, da dieselben immer noch auf einem etwas höheren Niveau stehen als dieses elende Machwerk von Titelbild; die Ausgabe von 1718 enthält außerdem noch 15 nicht numerierte Illustrationen zu Eingang jedes Buches, auf denen verschiedene Erzählungen zusammen dargestellt sind und die identisch sind mit den Kopien nach Klein-Savrij aus der Amsterdamer Ausgabe von Pierre Mortier von 1693 (siehe oben S. 100).

Ungleich bessere Kopien in der Größe der Originale, von B. Picart (1673—1734) und seinen Schülern auf die Kupferplatte übertragen und um einige neue Illustrationen vermehrt, schmückten die Folioausgabe mit lateinischem und französischem Text, die 1732 bei R. und J. Wetstein und W. Smith in Amsterdam erschien. Der Charakter der Stiche ist natürlich völlig verändert; aus der machtvollen und natürlichen Sprache des niederländischen Barock sind sie in die weichliche und gekünstelte des beginnenden französischen Rokoko übertragen, und das

Pathos ist durch Koketterie, die Kraft und Würde durch Eleganz und Pose ersetzt worden.

Obwohl die Brüsseler Ovidausgabe von 1677 in die Periode des niederländischen Barock fällt, kann sie doch als Ganzes kaum als ein typisches Werk des Barock gelten. Die holländischen Mitarbeiter jedenfalls sind verspätete Nachläufer der Goltziusschule, und nur die vlämischen könnte man dem Barock einreihen, aber dann der späteren, mehr veräußerlichten Richtung. Dazu kommt, daß die Mitarbeiter doch nur Künstler von ziemlich untergeordneter Bedeutung waren, in denen sich das Kunstwollen daher nur selten so rein und so bestimmt aussprechen konnte wie bei den Großen. Nur ein Rembrandt hätte den Ovid im Geiste des Barock illustrieren können, wie die wenigen mythologischen Gemälde und Zeichnungen dartun, die er geschaffen hat; und was wir von andern niederländischen Illustrationen aus dieser Zeit besitzen, ist denn auch von Rembrandt abhängig; aber es sind außer der Helldunkelwirkung nur Äußerlichkeiten und Einzelheiten, die man Rembrandt abgesehen hat, wie z. B. der Anonymus in den 15 Darstellungen (11,5 × 6,6) der holländischen Prosaübersetzung eines Unbekannten, die 1643 bei Pieter Robijn in Amsterdam erschien, 1647 von Jan Schipper neu verlegt wurde und von der Abraham de Wees 1662 einen Neudruck veranstaltete, mit Kopien nach den ursprünglichen Illustrationen (Geerebaert 12).

Sollte z. B. der sehr wenig klassische Niobide (auf der Illustration zu Buch VI, p. 271; Abb. 66), der, fliehend, vom tödlichen Pfeil getroffen, mit vom Laufen her noch erhobenen Händen, in Dreiviertelwendung nach links hinten, sich umschaute, nicht dem auf Rembrandts Nachtwache vorauslaufenden Knaben nachgebildet sein? Die Nachtwache stammt aus dem Jahre 1642, das Buch erschien 1643. In beiden Fällen fungiert diese kontrapostisch gestellte Figur als Eckfüllung und Repoussoir; Rembrandt selbst hat sie wieder von dem fliehenden Philister von dem Kampf zwischen David und Goliath von Raffael-Marc-Antonio übernommen.¹⁾

Auch das dem finsternen Höllenschlund zustürmende Gespann Plutos mit der entführten Proserpina (Illustration zu Buch V, p. 139) könnte von einem Werke Rembrandts, dem Raub der Proserpina in Berlin, angeregt sein — wenn es nicht, was in diesem Falle wahrscheinlicher ist, direkt nach Tempesta's Stich kopiert ist; aber die Steigerung im Ausdruck und die stärkere Kontrastwirkung zwischen Licht und Dunkel kämen dann doch vielleicht auf Rechnung Rembrandts.

An Tempesta lehnt sich unser Anonymus übrigens auch offenbar

1) Jan Veth, *Rembrandt en de Italiaansche Kunst: Oud-Holland*, XXXIII (1915), p. 7/8.

in der Niobedarstellung an, und in anderen Illustrationen ist der Einfluß dieser fast kanonisch gewordenen Stiche unverkennbar, so in den Illustrationen zu den Büchern I (Deucalion und Pyrrha), VIII (Dädalus und Icarus), XI (Tod des Orpheus, obwohl hier ohne Zweifel die Tiere von dem Holzschnitt von Salomon oder Virgil Solis entlehnt sind) und XII (Opfer der Iphigenie in Aulis). Aber das klassische Kostüm, das die Figuren bei Tempesta trugen, ist in ein barockes, halb orientalisches, halb renaissancistisches verändert worden, ebenso wie ihre klassisch-akademische Gebärden Sprache zu einer barock-expressiven gesteigert worden ist, unter dem Einfluß Rembrandts und seiner Schule. Darauf gehen sicherlich der vor dem Opferaltar der Iphigenie knieende König Agamemnon zurück, der von irgendeinem die Götzen anbetenden König Salomo abstammt, wie auch der in ein merkwürdiges Phantasielkostüm gesteckte Narcissus, der mit Federbarett, Pluderhosen, Puffärmeln und einem Köcher mit Pfeilen um die Schulter gemütlich neben einem verfallenen Brunnen sitzt und in das spiegelnde Wasser starrt, jedenfalls eine sehr ursprüngliche Auffassung von einem „schönen“ Jüngling (Abb. 67). Von Idealfiguren sind die Typen dieses Anonymus überhaupt sehr weit entfernt, und unbekleidet sehen die plumpen, derben Menschen wie Wechselbälge aus, wie der von Hercules in die Höhe gestemmte Achelous, den der Illustrator des Anstandes halber mit einer Art Badehose bekleidet hat (Buch IX, p. 277). Aber der Illustrator ist in diesen seinen Figuren wie auch in seiner Auffassung originell, wenn die Figuren auch ordinär und die Auffassung holländisch-platt ist, und er strebt immer nach Leben und Ausdruck, und insofern ist er eine typische Barockerscheinung. Barock ist auch sein Ornament, wie er es z. B. an Plutos Wagen und an Agamemnons Opferaltar anbringt. Seine Stechweise ist hart und trocken und steht der von Salomon Savrij (1594—1664) nicht unwesentlich nach, dem man die Stiche schon einmal, zu Unrecht, zugeschrieben hat (Catalogus van F. Muller & Co., Populaire schrijvers der XVIIe en XVIIIe eeuw, 1893, Nr. 346).

Auf einem technisch etwas höheren Niveau steht ein anderer holländischer Illustrator des Barock, Coenraat Decker (1651—1709), ein Schüler von Romeijn de Hooghe, der aber im Ausdruck viel schwächer und weniger ursprünglich als sein Lehrer ist. Von ihm stammen die 15 radierten Darstellungen (11,4 × 6), die sich zuerst in der Duodeztausgabe der holländischen Prosaübersetzung von Abraham Valentijn (Leiden, Daniel van Gastbeek) 1678 finden, und später noch einmal in einer 1697 bei Pieter Mortier in Amsterdam erschienenen Ausgabe vorkommen. Die Figuren sind von einer faden Eleganz und konventionellen oder, wenn es sich darum handelt, dramatisches Leben auszudrücken, ungeschickten und

ganz versagenden Gesten (wie bei Pyramus und Thisbe) und schwächlichlichem sentimentalem Ausdruck, die Männer als korrekte Römer gekleidet, die Frauen in einem zeitlosen Idealkostüm, das Ganze ohne jede selbständige Auffassung. In einigen Fällen liegt Anlehnung an die Vorlagen *Tempesta* vor, der Raub der Proserpina ist eine nur wenig geänderte gegenseitige Kopie, auch das Detail am Wagen, der aufgesperrte Höllenschwengel, stammt gleichfalls daher; ebenso sind das Urteil des Midas, Diana und die lykischen Bauern, Europa auf dem Stier wohl von *Tempesta* abhängig, der Rest geht nicht auf nachweisbare, frühere Darstellungen zurück. Natürlich ist die Helldunkelwirkung stärker als bei *Tempesta*, und ihr verdanken die nur mit der Radiernadel zart ausgeführten Blätter noch einen gewissen Reiz, dessen aber die mit dem Grabstichel hinterher übergangenen ermangeln (Abb. 68; Geerebaert 26).

DAS XVII. JAHRHUNDERT IN DEUTSCHLAND.

Die interessantesten Ovidillustrationen des Barock hat Deutschland hervorgebracht in den 150 Radierungen (12,4 × 20,3), die der um 1600 in Straßburg geborene und 1640 in Wien gestorbene Johann Wilhelm Baur 1639 angefertigt hat, die aber erst nach seinem Tode 1641 in Wien erschienen sind, hier finden wir die höchste Steigerung nach dem Dramatischen und Expressiven, und hier finden wir eine ursprüngliche Auffassung, die sich mit der Rembrandtschen berührt und vor dem krassesten Realismus nicht zurückschreckt, wie z. B. in der Darstellung der weiblichen Akte. Man könnte fast meinen, daß seine weiblichen Nacktfiguren von Rembrandts Eva vom Sündenfall (1638) angeregt wären; es sind ähnliche derbe, rein animalische Wesen; aber das Inkubationsstadium ist zu kurz; und es ist wohl nur eine zufällige Übereinstimmung, da sonst von einem Einfluß des übrigen auch jüngeren Rembrandt nichts zu spüren ist. Auch zeigt Baur neben dieser realistischen Haltung im Figürlichen zugleich ein ausgesprochen klassizistisches Gesicht in seinen ausführlichen architektonischen Hintergründen, ein Element, das bei Rembrandt völlig fehlt, und das Baur in seinen Hafensichten und Gärten ohne Staffage nur um seiner selbst willen behandelt hat; und in diesen oft sehr reichen Palastfassaden und Palastinterieurs, die mit leichter Nadel sehr zart radiert sind, bekundet Baur eine starke dekorative Begabung durch seinen feinen Sinn für klaren Aufbau und strenge Symmetrie. Seine Architektur bleibt im allgemeinen leicht und übersichtlich gegliedert und wird nie schwer und massig. Wirklich barocken Formen begegnet man nur in den paar Möbeln, mit denen er die hohen Innen-

räume ausstattet. Das Kostüm seiner Figuren ist antikisch oder orientalisches, in letzterem Falle Rembrandt etwas ähnelnd.

Mit großer Liebe behandelt Baur den landschaftlichen Hintergrund, der bei ihm erst wieder die Bedeutung bekommt wie bei den frühen niederländischen Radierern, nur mit dem Unterschied, daß das Landschaftliche der eigentlichen Handlung untergeordnet bleibt. Wesentlich ist auch der Unterschied in der Behandlung des Landschaftlichen von den Darstellungen der *de Passes*, die nur die einzelnen Unterteile der Landschaft interessieren und bei denen sich dieselben daher nie zu einem Ganzen fügen, das die Illusion der Tiefe gibt. Ein feines, lyrisches Empfinden spricht sich in diesen Hintergründen Bours aus, die mit den leidenschaftlich-dramatischen Szenen im Vordergrund einen auffallenden Kontrast bilden. Wie innig-zart wirkt die fein-gerissene Silhouette der nach dem Hintergrund zu führenden verschiedenartigen Baumreihen auf der Darstellung von *Latona* und den in Frösche verwandelten Bauern (Abb. 69); aber wie ist die Landschaft hier doch auf ihre Kulissenfunktion beschränkt, und wie bleibt die dramatische Gruppe der die Götter anflehenden *Latona* und die groteske der Frösche und Bauern die Hauptsache. Wegen ihres schönen Hintergrundes seien hier besonders hervorgehoben der Tod der *Coronis* (Nr. 21), *Narcissus* (Nr. 32), *Pyramus und Thisbe* (Nr. 36), *Salmacis und Hermaphroditus* (Nr. 40), *Ceres und Stellio* (Nr. 51), der Tod des *Orpheus* (Nr. 100) und *Hekuba und Polymestor* (Nr. 124), die letztere Darstellung noch reizvoll belebt durch die lange Reihe von Schiffen, die, mit ihren Masten, Tauen, Rudern und Wimpeln haarscharf gezeichnet, das Auge den langen Küstenstreifen entlang in die Tiefe führt.

In der Komposition macht Baur, wie so viele seiner Vorgänger des öfteren bei *Tempesta* Anleihen; er bildet aber seine Vorlagen in sehr selbständiger Weise um, wie z. B. in der Darstellung des Todes von *Orpheus* (Nr. 100). So hat ihm wohl auch für den Besuch des ertrunkenen *Ceyx* bei seiner Gattin *Alcyone* (Nr. 110; Abb. 70) der Stich von *Tempesta* vorgelegen, obwohl ihm sicher auch die Darstellung von *Salomon-Solis* bekannt gewesen sein muß (Abb. 71). Aber ein wieviel stärkeres Raumgefühl spricht aus seiner Fassung, und wieviel lebenswahrer, durchfühlt ist die Szene bei ihm geworden. Die wichtigste Änderung, die er vorgenommen hat, besteht in der Raumgestaltung. Bei *Tempesta* (Abb. 71) und *Salomon* (Abb. 72) ist die Situation nur angedeutet, es ist ein Raumausschnitt ohne Decke und Seitenwände; bei Baur ist es ein oben, hinten und seitlich abgeschlossenes Gemach geworden, das durch seine perspektivische Kunst, durch die wie *Repossoirs* wirkenden Pfeiler und Sessel im Vordergrund und die Kassettendecke Tiefe bekommen hat. Die mehr diagonal gerichtete Lage des Bettes (bei *Salomon* steht dasselbe weniger schräg) und die mehr liegende Hal-

tung der Alcyone stammen wohl von Tempesta; aber in der Figur des Ertrunkenen, den Tempesta ganz konventionell in seiner früheren Gestalt als König mit Mantel und Krone erscheinen läßt, ist er wieder auf Salomon-Solis zurückgegangen, indem er ihn als Ertrunkenen zeigt; nur hat er die Erscheinung noch realistischer, noch lebenswahrer gemacht, wie eine Wasserleiche, die eben den Fluten entstieg; das Wasser läuft in Strömen an ihm herunter, das lange Haar klebt in wirren Strähnen an ihm fest, und die Hände hängen schlaff herab; natürlich hat er die Krone, die ihm Salomon noch gelassen hat, im Schiffbruch verloren. So steht er da, eine Jammergestalt, und der Eindruck, den er auf die Gattin macht, ist denn auch ein viel stärkerer; entsetzt schreit sie auf, und auf ihre Angstrufe stürmt erschreckt eine Dienerin mit brennender Kerze in den Raum. So ist alles anschaulicher, suggestiver geworden; daß an Stelle der klassisch anmutenden, fast edeln Gestalt der Alcyone ein gröberes, erdenschweres Geschöpf getreten ist, das statt der ruhigen, schönen Geste des Tempesta eine heftige, leidenschaftliche Gebärde angenommen hat, ist bei der so anderen Auffassung Baur's ja selbstverständlich.

Überhaupt müssen die Bewegungen bei Baur mit der größten Heftigkeit, dem leidenschaftlichsten Ungestüm ausgeführt werden; bei keinem anderen Ovidillustrator entwickeln Verfolger und Fliehende — und wie viele Heroinnen müssen sich nicht bei Ovid durch die Flucht vor ihren männlichen Bedrängern retten — eine solche Geschwindigkeit wie bei Baur (Apollo und Daphne, Abb. 73, Neptun und Coronis); auch der leidenschaftliche Ausdruck in Gesten und Mienenspiel ist von niemand hinreißender, suggestiver wiedergegeben worden als von ihm; die entmenschten Mänaden, die Pentheus zerreißen, sind wirklich ihrer Sinne nicht mehr mächtig, und Hekuba, die Polymestor mit eigenen Händen die Augen auskratzt, ist als eine rasende Megäre dargestellt.

Baur lebt in ganz anderer Weise als alle seine Vorgänger mit seinen Figuren mit und weiß ihnen ein selbständiges Leben einzuhauchen. Die mächtige, nackte Frau, das Urweib auf der Darstellung der großen Flut, die den Kopf mit dem langen, üppigen Haarschmuck zurückgeworfen und die Arme emporgestreckt, die Hände krampfhaft gefaltet ihr inbrünstiges Gebet zum Himmel sendet, ist Baur's eigenste Schöpfung, und in keiner der vielen Sintflutdarstellungen in Ovid finden wir ähnliches (Abb. 74)¹⁾.

1) Baur's Radierungen werden übrigens auch verschiedentlich als Vorlagen für kunstgewerbliche Gegenstände verwendet; so kommen Hochreliefs mit Actaeon und Diana auf der linken Backe einer Radschloßbüchse vor, die sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet (Katalog XIII, 1926, Nr. 835); und eine französische Kugelbüchse in der gleichen Sammlung (Nr. 838) ist mit Elfenbeinreliefs verziert, die nach Baur's Darstellungen von Procris, Narciss, Coronis, Cyparissus, Syrinx und Diana-Venus kopiert sind.

Auch Baur's Radierungen, die übrigens ziemlich selten sind, fanden ihre Kopisten. Treffliche, wortgetreue, etwas verkleinerte Kopien in der gleichen Richtung ($8,7 \times 13,6$) fertigte der Augsburger Melchior Küsel (1622—1683) an; sie erschienen zuerst 1681 im Verlage des Stechers; dieselben sind mit zarter Nadel sehr sauber radiert und sind in dem landschaftlichen Teile sogar duftiger als ihre Vorlagen; die Gesichter der Figuren, die bei Baur oft zu kleine Augen und Mündchen haben, sind proportionierter und regelmäßiger und dadurch hübscher, aber auch ausdrucksloser geworden (man vergleiche z. B. die den ertrunkenen Ceyx erblickende Alcyone bei Baur, Abb. 70, und bei dem Kopisten, Abb. 75).

Korrekte, trockene Grabstichelkopien lieferte Abraham Aubry (tätig von 1650 bis ca. 1682), zum Teil in entgegengesetzter Richtung. Die erste Ausgabe erschien in Nürnberg bei Paulus Fürst ohne Jahresangabe; auf dem Titel wird im Gegensatz zu der Ausgabe der Küsel'schen Nachstiche ausdrücklich erwähnt, daß die Darstellungen „durch den kunstberühmten Johann Wilhelm Baur inventiert“ sind, daß also Aubry nur der Stecher ist. Eine spätere Ausgabe erschien 1688 bei der Witwe und den Erben von Paulus Fürst. Die bei Baur oft in auffälliger Weise hervortretenden weiblichen Geschlechtsteile sind von Aubry als Anstößigkeiten vermieden. Die Darstellungen werden hier, abweichend von Baur und Küsel, durch lateinische und deutsche Unterschriften erläutert.

DAS XVII. JAHRHUNDERT IN FRANKREICH.

Ist den Darstellungen Baur's, besonders in den landschaftlichen Hintergründen, noch ein starkes lyrisches Element beigemischt, ganz ausgeschaltet ist dasselbe bei einem Hauptvertreter des französischen Barock, dem hauptsächlich durch sein großes Ornamentwerk bekannten Jean Le Pautre (1618—1682). Das Ornamentale nimmt denn auch in den mehrfachen Folgen von Oviddarstellungen einen überwiegenden Platz ein. In einer dieser Folgen ist Ovid nur der Vorwand zur Abbildung sehr reicher Barockinterieurs, die deshalb betitelt ist: *Alcoves à la Romaine*; es sind wirklich fürstliche Prunkgemächer, in denen Jupiter, in seiner ganzen Herrlichkeit als Gott mit Blitz und Adler, von einer Wolke umfassen, zu der erwartungsvollen Semele herabschwebt oder Pelias auf breitem Lager unter einem Betthimmel ruhend ermordet wird. Auf anderen Darstellungen gefällt sich Le Pautre im Ausmalen großartiger Parkanlagen mit Grotten, Fontänen, Terrassen und Götterbildern, wieder auf anderen geben Ideallandschaften im Stile Poussins den Hintergrund ab. An den handelnden Personen interessiert nicht mehr das Reinmensch-

liche; nicht mehr möglichste Lebensnähe ist das Ziel (wie bei Baur), sondern Stilisierung, Steigerung ins Klassisch-Heroische. Leidenschaft und Pathos sind nicht mehr elementar, sondern studiert und überlegt und scheinen dem Theater abgelauscht. Auf hohem Kothurn schreiten die Figuren einher. Keine Plebs tritt auf; die Menschen haben etwas Königliches-Majestätisches, wie in dem französischen klassischen Drama eines Corneille. Bei Baur streiften sie ans Ordinäre oder Urmenschliche. Ebenfalls im Gegensatz zu diesem macht Le Pautre aus dramatischen Situationen ganze Staatsaktionen, wie z. B. in der Darstellung der Szene, wo der Vater des Theseus diesem den eben dargebotenen Giftbecher entreißt und Medea, die Zauberin, sich in einer Wolke rettet. Baur begnügt sich hier mit ein paar Figuren, während Le Pautre daraus ein großes, trefflich inszeniertes Ausstattungsstück mit Massenwirkung macht, indem er die verschiedensten Affekte, Furcht, Entsetzen, Wut, Rachsucht durch Mienenspiel und Gesten durch einen ganzen Stab von Akteuren zum Ausdruck zu bringen sucht (Abb. 76).

Lehrreich ist in diesem Zusammenhang auch ein Vergleich zwischen Le Pautre und Rubens, über den der Franzose in seinem Streben nach Steigerung und dramatischer Zuspitzung noch um ein Beträchtliches hinausgeht. Es gibt eine im Stich von C. Galle verbreitete Darstellung des Gastmahles des Tereus nach Rubens (Schneevoigt, p. 129, Nr. 94). Ob Le Pautre nun diesen Stich gekannt hat oder nicht, tut hier nichts zur Sache; jedenfalls ist die verschiedene Behandlung desselben Vorwurfes typisch für die verschiedene Auffassung; allerdings handelt es sich nur um kleine Unterschiede, um Nuancen; aber die Klimax ist unverkennbar. Bei Le Pautre ist alles noch bühnenmäßiger gestaltet, die Bewegungen sind noch ungestümer und leidenschaftlicher, Gesten und Mienenspiel noch expressiver, die flatternden Gewänder noch mehr gebläht und aufgebauscht, und die Tiefenwirkung, auch wieder in einer der Bühne abgesehenen Weise, so viel stärker, so u. a. durch den kleinen Kunstgriff mit dem in die Höhe gezogenen Theatervorhang, von dem man noch eben einen Zipfel zu sehen bekommt, aber gerade genug, um den Vordergrund zu akzentuieren und dadurch den Hintergrund desto mehr zurückspringen zu lassen. Und endlich bedient sich Le Pautre einer bedeutend vergrößerten Anzahl von Figuranten, die eine Art dramatischen Resonanzboden bilden; bei Rubens-Galle fungiert nur ein kaum sichtbarer Zuschauer im Hintergrund, bei Le Pautre dagegen ein ganzes Heer von Zuschauern, das, in zwei Gruppen verteilt, nach verschiedenen Richtungen aus dem Raum hinausdrängt, dadurch die räumliche Wirkung wieder steigernd, und das zugleich die Empfindungen des Schrecks und Grauens, von denen Tereus ergriffen ist, in mannigfacher Weise

variiert und dadurch den Grundton in einer mächtigen Symphonie anschwellen und ausklingen läßt.¹⁾

Obwohl keine Kopien *Le Pautres*, so doch von ihm oder anderen Franzosen wie Poussin und Le Brun angeregt, sind die Darstellungen des

1) Da das Werk *Le Pautres* bisher noch nirgends beschrieben ist und die Folgen der Oviddarstellungen auch in den größeren Kabinetten selten vollständig sind, geben wir hier eine kurze Aufzählung derselben an der Hand des Bestandes der Bibliothèque Nationale in Paris.

Von der Folge in größerem Format (ca. 21,8 × 31,3), die künstlerisch am bedeutendsten ist, weil wohl von *Le Pautre* selbst ausgeführt, enthält der alte Klebeband Ed. 42 19 Blätter; drei weitere Blätter finden sich dort in dem ebenfalls alten Klebebande Ed. 42a, der aus dem Besitze des Sammlers Beringhen stammt und noch zu Lebzeiten des Künstlers angelegt wurde, in unserer Liste unten als 20—22 aufgeführt. Sie tragen alle die volle Künstlersignatur (*Jean Le Pautre* oder *Le Potre Invent et fecit* und die Verlegeradresse (*le Blond avec priv.*)).

Die Reihenfolge der Pariser Klebebände ist hier beibehalten; dieselbe entspricht aber keineswegs der Reihenfolge im Ovidischen Text; deshalb haben wir rechts Ziffern hinzugefügt, die den Blättern zukommen müßten, wenn sie an der Hand des Textes geordnet wären; es ergibt sich dadurch, daß zu den Büchern IV, IX und XI Illustrationen überhaupt fehlen und daß, wie so oft, verschiedene Bücher natürlich den Stoff für mehrere Darstellungen geliefert haben.

B. M. bedeutet, daß das Blatt auch im Kupferstichkabinet des British Museum vorkommt.

1. Empfang des Aeneas durch Dido am Hafenkai rechts (XIV, 88)	21
2. Apollo und Daphne; beide nach links (I, 452)	1
3. Entführung Europas nach rechts (II, 858). B. M.	3
4. Pan und Syrinx, beide rechts; links ein Flußgott (I, 691). B. M.	2
5. Kampf zwischen Griechen und Trojanern (Cygnus); (XII, 72)	15
6. Kampf der Centauren und Lapithen um Hippodame; Wald im Hintergrund (XII, 210)	16
7. Medea links in einer Wolke entfliehend; rechts Theseus, dem sein Vater Aegeus den Giftbecher entreibt (VII, 424; siehe Abb. 76). B. M.	9
8. Der kalydonische Eber; links Atalante, die ihren Pfeil eben abgeschossen hat; Meleager zu Pferd (VIII, 210). B. M.	11
9. Tod des Achilles durch Apollos Geschöß (XII, 605)	17
10. Wegführung der Polyxena aus dem brennenden Troja (XIII, 425)	18
11. Actaeon überrascht die badende Diana; derselbe links im Profil nach rechts (III, 180). B. M.	4
12. Opfer der Polyxena mit zahlreichen Zuschauern (XIII, 448)	19
13. Entführung der Proserpina auf einem von 4 Pferden gezogenen Wagen nach rechts (V, 391). B. M.	6
14. Geburt des Adonis (X, 522). B. M.	12
15. Cephalus empfängt von Procris den Wurfspieß (VII, 605). B. M.	10
16. Gastmahl des Tereus (VI, 428). B. M.	8
17. Tod des Actaeon durch einen der von links kommenden Reiter (III, 180)	5
18. Venus bei der Leiche des Adonis (X). B. M.	14
19. Venus und Adonis in Umarmung (X). B. M.	13
20. Apollo und Diana töten die Kinder der Niobe (VI, 148). B. M.	7
21. Circe empfängt die Gefährten des Odysseus; links die Tiere der Circe, Löwen, Bären und Hunde; rechts im Hintergrund in einer Säulenhalle Circe mit ihren Hofdamen? (XIV, 247)	20
22. Verehrung des Drachens des Aesculapius? (XV, 624)	22

Holländers Paul van Somer (ca. 1649—1694), die daher hier im Anschluß an Le Pautre am besten ihren Platz finden. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß sie nach irgendwelchen, mir entgangenen französischen

In dem ersten Pariser Klebeband folgt auf Nr. 19 noch eine Darstellung des Narcissus, von ungefähr den gleichen Abmessungen, die jedoch nicht von Le Pautre, sondern laut der Bezeichnung von Perelle herrührt.

Eine zweite Folge von etwas kleinerem Format (ca. 15,1 × 20,5), mit der Verlegeradresse von P. Mariette und verschiedentlich mit der Bezeichnung „G. le Pautre In.“ zählt 24 Blätter; davon sind 1—19 auf dem Rand fortlaufend nummeriert, und der Rest 20—24 nur handschriftlich mit Tinte. Diese Folge wird mit 24 Blättern auch bei Guilhard, *Les maîtres ornemanistes*, Paris 1881, als in der Bibliothek in Versailles befindlich, angegeben (p. 75, Nr. 121); die im Amsterdamer Kabinett vorhandenen Blätter sind in unserer Liste mit A. K. hervorgehoben.

Die Stiche sind wohl nur nach Zeichnungen Le Pautres von tüchtigen Schülern unter seiner Leitung angefertigt worden; sie lehnen sich zuweilen in freier Weise an die Darstellungen der großen Folge an, weichen aber sowohl in der Komposition als in Einzelheiten nicht unwesentlich davon ab. Die Numerierung entspricht auch hier nicht der Reihenfolge bei Ovid.

1. Pygmalion; der Künstler sitzt links von der rechts befindlichen Statue. A. K.
2. Vertumnus und Pomona; die letztere nähert sich von rechts; große Gartenanlage mit Springbrunnen und Palastarchitektur.
3. Tod des Adonis; Venus naht von rechts; links halten Amoretten die Hunde. A. K.
4. Progne ihrem Gatten Tereus den Kopf ihres Sohnes Itys zeigend; Tereus sitzt links; auf beiden Seiten flüchtet das Gefolge nach dem Vordergrund zu. A. K.
5. Mars und Venus; die Götter auf den Wolken links. A. K.
6. Apollo und Leucothoe; auf einen runden Tisch links setzen Amoretten eine Vase mit Blumen. Anklänge an Goltzius; bei letzterem sitzt Leucothoe nackt auf dem Rand des Bettes; bei Le Pautre ist sie bekleidet und erwartet sie den Gott am Eingang des Alkovens. A. K.
7. Ceyx erscheint seiner Gattin Alcyone. A. K.
8. Streit auf der Hochzeit des Perseus; der letztere mit dem Haupt der Medusa (nicht mit dem Schild) von rechts kommend. A. K.
9. Cephalus von Procris den Wurfspieß empfangend; rechts ein von hinten gesehener Flußgott. A. K.
10. Geburt des Herkules in einem Alkoven im Hintergrund; rechts ein Kamin, vor dessen Flamme eine Frau das Neugeborene hält; aus der Türe rechts vorn kommt eine Frau mit Tüchern. A. K.
11. Tisiphone mit ihren Schlangen im Palast bei Athamas u. Ino; nach vorne links u. nach hinten rechts flüchtet das Gefolge. A. K.
12. Das Opfer der Griechen in Aulis; rechts neben dem Opferaltar Agamemnon mit seiner kleinen Tochter; auf den Wolken Diana mit einer Hirschkuh. A. K.
13. Danae und der Goldregen; in einem Alkoven. A. K.
14. Der Streit um die Waffen des Achilles. A. K.
15. Empfang des Aeneas durch Dido; rechts am Kai sinkt Aeneas ins Knie; links das prunkvolle Schiff, dem zwei Meeresgötter vorausschwimmen. A. K.
16. Kampf zwischen Centauren und Lapithen; ein Centaur mit Hippodame stürmt nach links. A. K.
17. Tod des Achilles; Apollo hat aus den Wolken den tödlichen Pfeil auf ihn abgeschossen; Achilles sitzt in einem Streitwagen, der sich nach links vorne bewegt. A. K.
18. Polyxena (Cassandra?) wird aus dem brennenden Troja aufs Schiff gebracht. A. K.
19. Aeneas flieht mit seinem Vater auf dem Rücken aus dem brennenden Troja; nach rechts. A. K.

Vorlagen kopiert sind; dafür ist die ganze Auffassung, sowie Habitus und Gebaren der Figuren zu holländisch; van Somer zeichnet überdies stets ausdrücklich auch als inventor. Jedenfalls sind es sehr unbedeutende

20. Tod Caesars und seine Verwandlung in einen Stern.
21. Scylla erblickt vom Turm den sich mit seinem Heere der Stadt von rechts nähernden Nisus. Bez. A. K.
22. Die Jagd auf den kalydonischen Eber; im Vordergrund links ein gefallener Jäger, über den sich ein anderer hinabbeugt. Bez. A. K.
23. Entführung der Europa; der Stier schwimmt nach links davon. A. K.
24. Medea rettet sich in einer Wolke nach links. Bez. A. K.

Eine dritte Folge mit französischen Unterschriften auf dem unteren Rand, der Verlegeradresse von N. Langlois, der Künstlerbezeichnung *J. le Pautre I. et fecit* oder ähnlich, und wieder etwas andern Abmessungen (dieselben wechseln zwischen 14,7 u. 15,6 in der Höhe und 21,6 u. 22,6 in der Länge) zählt 15 Darstellungen, wovon aber wieder verschiedene ein und demselben Buch der Metamorphosen entnommen sind; auf einigen der Blätter ist bei der Unterschrift auch die Nummer des betreffenden Buches angegeben; auf andern fehlt diese Angabe. Auch Künstlerbezeichnung und Verlegeradresse fehlen zuweilen. Die Signatur ist in unserer Liste durch Bez. angegeben. Wir halten uns hier an die Reihenfolge in dem Klebeband der Bibl. Nat. in Paris (1—12) u. geben dann die dort fehlenden, aber u. a. im Amsterdamer Kabinett befindlichen Blätter (13—15).

1. Begräbnis von Iphis. Buch XIV.
2. Gebet der Mutter von Iphis. Buch IX.
3. Empfang des Aeneas durch Dido; auf dem Rand: *Aen. I u. IV.*
4. Ermordung Caesars; Buch XV.
5. Pyreneus die Musen auffordernd in seinem Palast näher zu treten. B. V.
6. Cinyrus seine Tochter Myrrha verfolgend. Buch X.
7. Palast der Circe; Eurylochus entflieht nach rechts. Buch XIV. Bez.
8. Jupiter verwandelt Lycaon. Buch I. Bez. A. K.
9. Urteil des Paris.
10. Raub der Proserpina. Buch V. Bez. A. K.
11. Calais u. Zetes befreien Phineus von den Harpyen. Buch VII. Bez. A. K.
12. Apollo u. Diana töten die Kinder der Niobe. Buch VI. Bez. A. K.
13. Meleager überreicht Atalante den Kopf des Ebers. Buch VIII. Bez.
14. Procris gibt Cephalus den Wurfspieß. Bez.
15. Die Töchter des Cecrops öffnen den Korb mit Erichthon. Bez.

Die vierte Folge von Oviddarstellungen von Le Pautre hat den Titel „*Alcôves à la Romaine. Nouvellement Inventez et Gravez par J. le Pautre*“; (diese Bezeichnung in einer Cartouche); auf dem Rand steht ferner: *A Paris chez N. Langlois etc.* Außerdem findet sich eine dreizeilige französische Erklärung des Gegenstandes und die Angabe des betreffenden Buches der Metamorphosen. In dem Klebeband der Bibl. Nat. in Paris zählt die Folge 6 Blätter in der folgenden Reihenfolge; die Höhe schwankt zwischen 14,8—15,5, die Breite zwischen 21,5 u. 21,7.

1. Mercur u. Herse; die letztere in einen Stein verwandelt. Buch II. A. K.
2. Medea sich in einer Wolke rettend. Buch VII. A. K.
3. Scylla am Bett ihres Vaters. Buch VIII.
4. Jupiter erscheint mit Blitz u. Adler über Semele. Buch III. A. K.
5. Die Töchter des Pelias überfallen ihren Vater im Bett. Buch VII. A. K.
6. Apollo begrüßt Leucothoe. Buch IV. A. K.

Die Folge von 6 Blättern: *Alcôves designez et gravez de nouveau* mit der Verlegeradresse P. Mariette zeigt keine Oviddarstellungen, sondern Darstellungen aus der römischen oder biblischen Geschichte. Außerdem finden sich in andern Ornamentstichfolgen von Le Pautre Einzeldarstellungen, die Ovid entnommen sind und deshalb ganz lehrreich sind,

und ungeschickte Arbeiten, die Personen konventionell und aus der klassisch-heroischen Sphäre in das Sentimental-Bürgerliche übertragen; nur die Staffage, die ideale Phantasielandschaft und die Palastarchitektur, ferner die Gewandung der Figuren und die stets in großer Anzahl auftretenden Amoretten, also die äußerlichen Elemente der Komposition, sind geblieben, aber alles ist ohne Charakter, ohne Leben und auch ohne Perspektive, und dilettantisch in trockener Weise gestochen. Es gibt im ganzen 18 Blätter in länglichem Quartformat (17,1 × 23,7), die in drei Folgen in Paris von N. Langlois herausgegeben und 1675—77 datiert sind (Beschrieben von Wessely in Naumanns Archiv XI, p. 36, Nr. 73—86).

Le Pautre wurde übrigens auch in Holland wirklich kopiert, in sehr mittelmäßigen Stichen, die Petrus Schenk (1661—1715) darnach anfertigte und die unter dem charakteristischen Titel „Scenarum theatrium conspectus elegantissimus“ als Folge von mindestens 6 (?) Blättern (14,9 × 22) erschienen, damit ganz richtig als Theater gekennzeichnet.¹⁾ Lud. Smids, der gelehrte Kommentator von Abr. Valentijns Ovid-übersetzung (siehe S. 140) schrieb die rührseligen Unterschriften dazu.

Den Stil Le Bruns — Le Pautres ins Zierliche abgewandelt und im Ornamentalen in das Klassizistische übersetzt finden wir sodann in den 226 ungefähr gleichzeitigen, kleinformatigen Darstellungen (ca. 6,5 × 7,8), die Sébastien Le Clerc (1637—1714) und François Chauveau (1613—1676) zu dem Ovide en rondeaux von Isaac de Benserade,

weil sie zeigen, wie die Verwendung derselben in der Praxis gedacht war; so sehen wir u. a. in der Serie „Grandes cheminées à la Romaine inventées et gravées par J. le Pautre . . . chez P. Mariette“ unter Nr. 2 die Töchter des Pelias, die ihren Vater ermorden, in der Form eines Kaminstückes (Abb. bei Guilhard, Les maîtres ornementistes, p. 24); in andern Folgen kommen dann noch der Tod Semeles, der Raub der Europa, Cephalus bei der sterbenden Procris, Apollo u. Cyparissus, Entführung von Orithyia durch Boreas, Actaeon u. Diana, Narcissus, die Befreiung der Andromeda usw. vor.

Diese Verwendung ist übrigens nicht neu; wir begegnen ihr schon im XVI. Jahrhundert bei Androuet Ducerceau, u. a. in seiner Folge von 20 Dessus-de-cheminées (Nr. 18 Apollo und Daphne).

Die mythologischen Kaminstücke Le Pautres wurden in Holland ohne Angabe ihrer Herkunft gegenseitig kopiert von dem Architekten Symon Bosboom und kommen in dessen Ornamentwerk vor.

¹⁾ Kopiert sind, und zwar in der entgegengesetzten Richtung, Nr. 1—6 der hier S. 135 Anm. beschriebenen dritten Folge Le Pautres, die hier die folgenden lateinischen Titel tragen.

1. Anaxaretis iusta transformatio. Ov. XIV.
2. Iphidis lepida transformatio. Ov. IX.
3. Dido Aeneae fidelis hospes. Ov. XIV.
4. I. Caesaris fatalis interitus. Ov. XV.
5. Pyreneus Musarum sceleratus hospes. Ov. V.
6. Myrrhe nefandus amor. Ov. X.

Paris 1676, gestochen haben. Es sind geschmackvolle und mit sicherer und zugleich leichter Hand ausgeführte Blätter, erst mit der Radiernadel zart angelegt und zuweilen in den Schattenpartien mit dem Stichel in delikater Weise überarbeitet, technisch, ebenso wie die Arbeiten von *Le Pautre*, auf einem hohen Niveau stehend; die Zeichnung ist flott und geistreich, die Figuren voll Leben, und Licht und Dunkel fein abgestuft.

Obwohl Pathos und leidenschaftliches Gebaren hier auch noch zuweilen zu Worte kommen, wie z. B. in der dramatischen bühnenmäßigen Darstellung des Zusammentreffens von *Perseus* und *Proetus* (p. 128, von *Le Clerc*, der hier in der Erfindung ganz selbständig ist; Abb. 77), so ist doch im allgemeinen ein Streben nach höfischer Korrektheit und Mäßigung im Ausdruck der Empfindungen vorherrschend. Auch in der Komposition kommt das Klassizistische stärker zum Ausdruck (Abb. 78); es äußert sich hier in klarerer, übersichtlicherer Anordnung und in der Vorliebe für parallel zum Bildrand von Hintergrundkulissen begrenzte, kleine Raumausschnitte. Haben die Menschen bei *Le Pautre* noch eine gewisse Größe, bei *Le Clerc* ist alles der *bienséance* aufgeopfert; das ist der Kanon, der die Bewegungen dieser Figuren regelt und ihnen für alle Situationen ihre festen Stellungen und Gesten vorschreibt. Es ist höfische Kunst; war die Ausgabe doch auch für den Gebrauch des *Dauphins* bestimmt.

Mit *Le Pautre* haben *Le Clerc-Chauveau* ferner noch das gemein, und das ist für die verstandesmäßige Haltung dieser späteren Illustratoren sehr charakteristisch, daß die Allegorie bei ihnen einen so breiten Raum einnimmt. *Jupiter*, der *Lycaon* besucht, hat *Blitz* und *Adler* bei sich, *Amoretten* umschweben *Callisto* und *Jupiter* und begleiten die auf dem Stier davonreitende *Europa*; auf der *Pyramus-* und *Thisbedarstellung* zerbricht ein *Amor* einen Pfeil.

Natürlich wird auch bei *Le Clerc* wie bei *Le Pautre* das archäologische Beiwerk mit großer Sorgfalt behandelt; es dient dazu, dem Ganzen den Schein größerer Echtheit zu geben; aber es bleibt doch bei dem äußeren Schein. Von der Antike ist man wohl niemals weiter entfernt gewesen als im Zeitalter *Ludwigs XIV.*, und wenn der Künstler seinen Personen etwa noch eine *Allongeperücke* aufgesetzt hätte, man würde kaum Anstoß daran nehmen.

Was die Anzahl der Illustrationen betrifft, so erreichen *Le Clerc-Chauveau* darin einen Rekord. Zu 226 Bildern hatte es vor ihnen noch keiner gebracht. Es finden sich daher auch zahlreiche ikonographisch ganz neue Darstellungen, die zum Teil bei *Ovid* ganz fehlen (wie z. B. der Tod der *Hero*, p. 60, und *Pandora* und ihre Büchse, p. 10) oder doch nur ganz beiläufig angedeutet sind (wie die Verwandlung der *Dercetis* in einen Fisch, p. 82 oder die von *Crocus* und *Smilax* in Blumen usw.) und nur von

dem wie ein Mühlwerk unermüdlich mit seinen Reimen klappernden Versemacher weiter ausgesponnen sind. Text und Bild passen übrigens vorzüglich zueinander und der höfisch-korrekte Charakter der Illustrationen wird durch die elegant-geistreichen-spielerischen Verse noch unterstrichen.

Als Glied in einer langen Entwicklungsreihe sind die Darstellungen von Le Clerc für uns noch von einem besonderen Interesse. Zum Teil ist er nämlich in seinen Kompositionen wieder von seinen Vorgängern, Bernard Salomon, Virgil Solis und Tempesta abhängig, die er aber im Geiste eines neuen Klassizismus verändert hat, d. h. er kehrt zu der Raumbehandlung der Renaissance zurück: reinliche Scheidung der verschiedenen Gründe, keine Durchquerung derselben, reliefmäßige Anordnung und symmetrische Gruppierung. So hat er für die Darstellung von Orpheus und den Tieren (Abb. 79) von Tempesta's Stich (Abb. 81) Gebrauch gemacht, woran kein Zweifel sein kann; die Stellung der Tiere — auf der einen Seite Hirsch und Hund, und der erstere ebenso abgeschnitten, auf der anderen Löwe und Pferd — ist ganz dieselbe; aber dem Orpheus hat er einen anderen Platz und eine andere Haltung gegeben, als Hauptfigur hat er ihn wieder in die Mitte gerückt, wie das Bernard Salomon (Abb. 80) bereits getan hatte, an den er sich in diesem Punkte anschließt; die freie, ungezwungene Gruppierung der Tiere in einem Kreis um den Sänger, die Salomon hat, war Le Clerc natürlich zu regellos, die konnte er nicht beibehalten, ebensowenig wie den knorrigen, gekrümmten, unförmigen Baumstamm hinter ihm; diese launische Form paßte nicht in seine Natur; an dessen Stelle trat der schlanke, korrekte Baumstamm, den wir jetzt sehen. Auc! haben wir jetzt einen deutlichen Vordergrund, auf dem Platz ist, und dieser Vordergrund geht nicht gleich unmerklich in den Hintergrund über, sondern ist durch niedrigeren Baumschlag im Mittelgrund kulissenartig abgeschlossen. Endlich ist die Haltung von Orpheus würdiger, strenger geworden, gegenüber der bequemen und natürlichen bei Bernard Salomon, außerdem sind auch die Einzelheiten der Kleidung klassischer und korrekter. Die Helden Ovids sind keine Canaille, sondern hochstehende Personen, Götter und Göttinnen, Fürsten und Fürstinnen, die stets anständig gekleidet sind; schamlose Entblößungen, wie sich die der Illustrator der Venezianer Ausgabe von 1497 oder Baur erlaubt haben, schicken sich nicht für solche Herrschaften; und Personen, wie Alpheus und die vor ihm flüchtende Arethusa, die Salomon und Tempesta ganz unbefangen nackt dargestellt hatten, werden von Le Clerc in allerdings zerflatternde Gewänder gehüllt; natürlich sind auch sonst irgendwie anstößige Situationen oder Gebärden keusch vermieden.

Ein anderes charakteristisches Beispiel für das veränderte Kompo-

sitionsschema und den veränderten Stil überhaupt liefert die Darstellung der Verjüngungskur, der Medea den Aeson unterzieht. Bei Tempesta spielt die Szene im Freien und ist dieselbe hinten offen; bei Le Clerc ist der Hintergrund durch eine Palastwand abgeschlossen. Bei Tempesta liegt Aeson schräg zum Bildrande und an der Seite, bei Le Clerc genau in der Mitte vor dem großen Hexenkessel. Le Clerc ist so wieder zum Schema von Salomon-Solis zurückgekehrt, wo Aeson auch parallel zum Bildrande lag; aber in der streng symmetrischen Anordnung des Ganzen geht er noch über ihn hinaus.

Die Abschließung des Hintergrundes, im Gegensatz zu dem unbegrenzten Raum bei Tempesta, finden wir u. a. wieder beim Tod der Procris, bei Hercules und Lichas, bei dem Gebet der Iphis zu Isis, bei der Verwandlung des Cyparissus, wo wenigstens hinter Cyparissus selbst eine nahe Baumreihe den Blick begrenzt, ferner beim Tod des Hyacinthus, wo eine mächtige Baumgruppe als Kulisse dient.

Deutliche Scheidung zwischen Vordergrund und Hintergrund, wie auf der Bühne, im Gegensatz zu dem unmerklichen Ineinanderübergehen der Gründe, können wir u. a. auch beobachten bei dem Verbrennen des Holzschaites durch Althaea. Für die Stilisierung, die Le Clerc mit den Figuren seiner Vorlagen vornimmt, ist ferner sehr lehrreich die Erichthondarstellung, die kompositionell auf Tempesta zurückgeht; die Bewegungen des Schreckens und Abscheus sind hier einstudiert-klassisch geworden, als ob sie einer Theateraufführung abgelauscht wären.

Ebenso wie sich Le Clerc-Chauveau nun in allen Veränderungen und Zusätzen als geschickte und geistreiche Regisseure erweisen, so auch in den von ihnen selbst erfundenen Darstellungen, zu denen ihnen Vorlagen fehlten. So bilden die Illustrationen eine völlig einheitliche Folge, indem der gleiche spielerische und leichte, aber oberflächliche Geist, dasselbe echt französische Wohlgefallen an Klarheit, Ordnung und Eleganz zum Ausdruck kommen. Sie fanden daher, wie die im Grunde verwandten, äußerlichen und akademischen Darstellungen Tempestras, eine sehr günstige Aufnahme und wurden, wie diese, viel kopiert, so zuerst in einem Nachdruck des französischen Textes, den schon drei Jahre später, 1679, Abraham Wolfgang in Amsterdam herausgab (Willems, *Les Elzeviers* Nr. 1934); die mittelmäßigen, gegenseitigen, aber genauen Kopien sind wohl alles Arbeiten von H. Cause (1648—1699), dessen Name sich allerdings nur auf der Darstellung des die Herden des Königs Admetus hütenden Apollo (p. 48) findet; der Titelpupfer, ebenfalls gegenseitig, rührt von Chr. Hagen her. Die Platten dieser Kopien gingen später in den Besitz eines anderen Amsterdamer Verlegers, des Pierre Mortier, über, der sie zuerst für seinen Nachdruck des Textes von Benserade verwendet

(1697) und später für seine Ausgabe der holländischen Prosaübersetzung von Abraham Valentijn, 1700 (Geerebaert, p. 146, Nr. 26 b); hier werden die Illustrationen auf dem Titel ausdrücklich als die Arbeiten des „berühmten“ Le Clerc angepriesen. Später werden die Gebrüder Wetstein, ebenfalls in Amsterdam, Besitzer der Platten und drucken sie 1714 noch einmal mit den Versen von de Benserade ab; der Tit elkupfer in dieser Ausgabe ist von G. Wandelaar (1690—1759) gestochen.

Auch in Frankreich selbst, sowie in den südlichen Niederlanden wird Le Clerc-Chauveau kopiert. Sehr mäßige Kopien, zum Teil mit kleinen Veränderungen, finden wir in der französischen Übersetzung in Versen von T. Corneille, die 1698 in Paris bei der Witwe von Claude Thiboust und Pierre Esclassan erschien, hier zusammen mit Darstellungen anderer Herkunft; als Stecher zeichnet F. Ertinger (1640—1710). Im selben Jahre, 1698, erschien auch ein Nachdruck dieser Übersetzung bei Jean François Broncart in Lüttich mit neuen sehr rohen Kopien, für die ein unbekannter Monogrammist P. D. S. die Verantwortung übernimmt. Die Kupfer sind aber hier schon so abgenutzt und auch aufgekratzt, daß man annehmen muß, daß sie hier nicht zum ersten Male verwendet worden sind. Trotzdem wurden auch diese Platten vom selben Verleger noch einmal gebraucht für seine Ausgabe der französischen Übersetzung des Abtes de Bellegarde, 1712.

Deutschland blieb in der hohen Schätzung der Illustrationen von Le Clerc-Chauveau nicht zurück, und auch dort fanden sie Nachahmung. Sehr minderwertige Kopien, in derselben Richtung wie die Originale (ca. 6,2×7,2), fertigte der Augsburger Joh. Ulrich Krauß (1655 bis 1719) an. In einer wahrscheinlich 1694 publizierten Ausgabe, mit je zwei Darstellungen übereinander auf einer Seite und deutschen Unter- bzw. Aufschriften, sind die Platten schon recht abgenutzt und z. T. sogar aufgestochen, so daß man annehmen muß, daß dies nicht die erste Ausgabe ist. Sodann enthält auch die von J. Hoffmann in Nürnberg 1689 veröffentlichte deutsche Ausgabe: *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, Verwandlungen in Rundgedichten, offenbar eine Übersetzung der Verse von de Benserade, Kopien nach Le Clerc-Chauveau, und zwar, merkwürdigerweise als Holzschnitte, sehr rohe, handwerksmäßige Arbeiten des Abraham van Werdt und des J. G. Schickler.

DAS ENDE DES XVII. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND

Gewissermaßen die Mitte zwischen den barock-heroischen Darstellungen Le Pautres und den klassizistisch-eleganten Bildchen Le Clercs hält der letzte Künstler, mit dem wir uns hier zu beschäftigen haben, der jüngere Johann Jakob von Sandrart (1655—1698), von dem wir eine Folge von 55 Illustrationen zu den ersten 7 Büchern besitzen, die von dem Augsburger Christian Engelbrecht 1698, also fast um die Jahrhundertwende, in Kupfer gestochen wurden (13,7 × 18,7). Es ist ein recht veräußerlichter Barock, die Bewegungen sind lahm, die Gesten posenhaft und der Ausdruck in den nach einer vermeintlichen Klassizität regelmäßig geschnittenen Gesichtern meistens fade und nichtssagend. Natürlich spielt das archäologische Beiwerk auch bei ihm eine große Rolle, die Requisiten der mythologischen Regie; seine Gottheiten schweben stets auf Wolken, Amoretten umflattern die verliebten Paare, Jupiter vergißt nie Adler und Blitz, und Apollo ist stets von einem Nimbus umstrahlt.

In zahlreichen Darstellungen ist Sandrart von Le Clerc abhängig und hat sich von dessen Illustrationen anregen lassen, ohne ihm jedoch sklavisch zu folgen. Die auf einen sehr kleinen Raum zusammengedrängten Szenen Le Clercs hat er auseinandergezogen und dabei im Gegensatz zu Le Clerc wieder mehr Nachdruck auf die landschaftlichen Hintergründe gelegt; die Natur ist bei ihm nicht in spanische Stiefel gezwängt, das Lineal schreibt seinen Bäumen nicht ihre Richtung vor, sie dürfen sich krümmen und winden; und an die Menschen oder Götter wird noch nicht die Forderung der bienséance gestellt; sie erfreuen sich in vielen Fällen noch ihrer natürlichen Nacktheit, wo Le Clerc ohne Verhüllungen nicht auskommen konnte; das höfisch-korrekte Element fehlt noch völlig, aber damit zugleich die Eleganz in Typen und Bewegungen, die Le Clercs Figuren einen gewissen Charme verleiht; Sandrart wirkt daneben akademisch und geistlos. Noch ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen dem Franzosen und dem Deutschen liegt in der Art der Beleuchtung; bei Le Clerc herrscht in der Regel ein gleichmäßiges Licht vor, bei Sandrart begegnen wir des öfteren stärkeren Kontrasten in der Lichtverteilung; insofern ist er barocker, und durch derartige Gegensätze erreicht er dann zuweilen ganz hübsche, malerische Wirkungen, wie in dem Besuch Apollos bei Leucothoe, und ganz besonders in der Verwandlung des Atlas in einen Berg durch den mit dem Gorgonenschild durch die Lüfte reitenden Perseus (Abb. 82), übrigens eine typische Rückübersetzung des klassizistischen Le Clerc in den Barock (Abb. 83), wenn man

nicht, was auch möglich ist, Anlehnung an *Tempesta*, Le Clercs Vorbild, annehmen will, in welchem Falle man von barocker Steigerung sprechen müßte.

Was die Sorgfalt und Feinheit der Ausführung betrifft, steht aber der Stecher Engelbrecht entschieden hinter Le Clerc zurück; in technischer Hinsicht ist er der Schwächere und Handwerksmäßiger.

Außer von Le Clerc hat sich Sandrart vereinzelt auch von anderen Vorgängern anregen lassen, so im Besuch Apollos bei Leucothoe von Goltzius, in dem Streit zwischen Perseus und Phineus von Le Pautre, im Phaeton, der seine Fahrt beginnt, von Guido Renis Aurora, in der Schwangerschaft Callistos von Dominichino; aber er ist nie gewöhnlicher Kopist.

Auch Sandrart hatte seine Nachahmer, natürlich wieder in Holland, das im 17. und 18. Jahrhundert über ein ganzes Heer von Stechern verfügte und für Kupfer aller Art ein kaufkräftiges Absatzgebiet bildete.

Eine vollständige Folge von genauen Kopien nach Sandrart erschien in dem bekannten Schenkschen Verlag in Amsterdam, bei der Witwe des P. Schenk, also nach 1715, dem Todesjahr des Petrus. Es sind trockene, akkurate Arbeiten, alle im Spiegelbild, sie rühren von Leonardus Schenk, dem Sohne des Petrus her und sind mit holländischen und lateinischen Unterschriften versehen (13,6—14,1 × 18,7).

VON PICART BIS DAUMIER

Mit dem Jahre 1700, das wir uns als Grenze unserer Studie gesetzt haben, nimmt die Ovidillustration keineswegs ihr Ende; man kann auch nicht sagen, daß sie ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht hat; wohl aber ist nicht zu leugnen, daß sie von nun an noch mehr und mehr veräußerlicht und an Ausdruckskraft und dramatischer Spannung einbüßt, was sie in rein formaler und technischer Hinsicht vielleicht gewinnt. Denn die französische Ausgabe, mit den 139 Kupfern nach Eisen und Moreau von Le Mire und Ponce, die 1767—71 in Paris erschien, — lateinischer Text mit der Übersetzung des Abbé Banier — gehört durch die graziöse Anmut, mit der sich die reizenden Figuren bewegen, die fein abgewogene Komposition, den raffinierten Geschmack, mit dem Architektur, Interieur und Kunstgewerbliches behandelt sind, und nicht zuletzt durch die Virtuosität, mit der die Stecher Stichel und Radiernadel zu handhaben verstehen, sicherlich zu den glänzendsten Ovidausgaben aller Zeiten; aber von dem tieferen, leidenschaft- und schmerz-erfüllten Gehalt der Mythen, der doch auch noch in Ovids

eleganten Versen durchzittert und manche der früheren Illustratoren ergriffen hat, fühlt man in diesen Darstellungen nichts mehr. Und das gilt eigentlich von allen Ovidillustrationen, die nach dem Barock kommen.

Einige typische seien noch kurz erwähnt, so die englische Folioausgabe, die 1717 in London erschien mit 15 ganz eleganten Stichen von E. Kirkall (6), L. du Guernier (2), M. van der Gucht (2) und R. Smith (2) (der Rest unbezeichnet) und die lateinisch-französische Folioausgabe, die R. und J. Wetstein und W. Smith 1732 in Amsterdam herausgaben, mit den etwas faden Stichen der Picart-Schüler, P. van Gunst u. a., die zum größten Teil nach den Stichen der Brüsseler Ausgabe von 1677 kopiert sind. (Siehe S. 125).

Das Interesse für Ovid war noch nicht erlahmt, und es bleibt bestehen, solange die klassizistischen Stile herrschen; noch im Anfang des 19. Jahrhunderts, in Deutschlands klassischer Literaturperiode, erscheint in Augsburg 1802 eine vierbändige deutsche Ausgabe „von den besten Künstlern Deutschlands dargestellt“ mit 136 Kupfern, die jedoch keineswegs ursprünglich, sondern nach den Stichen der berühmten französischen Ausgabe von 1767/71 kopiert sind, und fast gleichzeitig mit der Thronbesteigung Napoleons, dem offiziellen Anfang des Empirestiles, beginnt eine große französische Ausgabe bei Didot mit Kupfern nach Monsiau, Lebarbier und Moreau, die aber erst nach einer längeren Unterbrechung im Jahre 1822 zum Abschluß kam.

Damit sind wir am Ende der Ovidillustrationen und der mythologischen Darstellungen in der bildenden Kunst überhaupt. Das wirkliche Interesse für Ovid, und damit die Mythologie, war erloschen. Das schließt nicht aus, daß auch in der Folgezeit vereinzelte Künstler sich von mythologischen Stoffen angezogen fühlen, und daß auch sogar noch die eine oder andere illustrierte Ovidausgabe erscheint, wie z. B. die ganz verspätete holländische von 1867 mit Holzschnitten von G. W. F. Kachel, die aber nur als Unterteil der großen Vondel-Ausgabe möglich war. Denn die ganze Mentalität ist eine andere geworden. Wie dem aufgeklärten, liberalen Bourgeois allmählich die Ehrfurcht vor Thron und Altar abhanden gekommen war, so war auch aller Respekt vor der antiken Götterwelt verloren gegangen; vor seinem Spott war nichts mehr sicher, und so sehen wir, wie ungefähr gleichzeitig Heine, Daumier und Offenbach die leichtsinnige Götterwelt dem allgemeinen Gelächter preisgeben. Daumiers Karikatur auf die von Vulcan überraschten Mars und Venus erschien im „Charivari“ von 1843, Heines „Klage der Ceres“ und seine „Mythologie“ sind von 1840, und Offenbachs Orpheus in der Unterwelt wurde 1859 zum ersten

Male aufgeführt. Die so veränderte Stimmung spricht sich am deutlichsten in Heines Mythologie aus:

Ja, Europa ist erlegen,
Wer kann Ochsen widerstehen?
Wir verzeihen auch Danaën,
Sie erlag dem goldenen Regen,
Semele ließ sich verführen —
Denn sie dachte: Eine Wolke,
Ideale Himmelswolke,
Kann uns nicht kompromittieren.
Aber tief muß uns empören,
Was wir von der Leda lesen —
Welche Gans bist du gewesen,
Daß ein Schwan dich konnt betören.

Anm. zu S. 112, Z. 19 ad H. Abbé: 26 Vorzeichnungen zu diesen Stichen kamen mit 13 der dazu gehörigen Stiche in der Sammlung Pierre Wouters, Brüssel 1797, unter Nr. 1333 vor.

Anm. zu S. 128, Z. 20: Die ursprünglichen Zeichnungen Bours zu der Ovidfolge befinden sich in der Fürstlich Liechtensteinschen Bibliothek in Wien. Siehe E. Tietze-Conrat in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1918, p. 25 ff.