



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die historische Ausstellung deutscher Grabstichelarbeiten : im Berliner
Kupferstichkabinet

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Ergießungen über Menschenleben und Götterthaten werden zu Monologen oder verschwinden ganz, denn die eine urgewaltige Idee von der versöhnenden, heilenden, beglückenden Liebe beherrscht alles und regelt alles. Goethe führt die Motive, die der griechische Dichter fallen lassen mußte, in ihrer ganzen Tragweite aus, und er kann es wagen: was ist die Freundschaft des Phylades und die irdische Liebe des Königs Thoas gegen die göttliche Liebe, die aus Sphigenien spricht! „Ich war,“ schreibt Goethe nach Vollendung des Stückes in sein Tagebuch, „diese Zeit her wie das Wasser klar, rein, fröhlich.“ Er erprobte die Läuterung an sich selbst, und auch bei ihm war sie die Wirkung der uneigennütigen, opferwilligen Liebe. Wenn es irgend eine Rechtfertigung von Goethes Verhältnis zu Frau von Stein giebt, so ist es Sphigenie. Zwar spricht er es nirgends aus, daß er sie als Vorbild zur Schwester des Drest vor Augen gehabt habe, aber in allen Briefen an sie aus dem Jahre 1779 ist es deutlich genug gesagt, daß er sie vor allem als die „Schwester,“ als die „Besänftigerin,“ die „Bildnerin,“ die „ihr Werk an ihm vollenden möge,“ verehrt; man müßte blind sein, wenn man diese Briefe nicht als Kommentar zur Sphigenie gebrauchen wollte.

(Schluß folgt)



Die historische Ausstellung deutscher Grabstichelarbeiten im Berliner Kupferstichkabinet



Es ist kein Zufall, daß sich für Kupferstich- und Münzsammlungen die Bezeichnung Kabinet länger erhalten hat, als für andre Abteilungen unsrer Museen; mit dem Namen ist ihnen auch der Charakter privater Abgeschlossenheit länger gewahrt geblieben, der ja allen Kunstsammlungen anfänglich gemeinsam war. Nach Gründen hierfür braucht man nicht lange zu suchen: die Sammlungsgegenstände, Münzen oder Kupferstiche, sind zu zahlreich und zu klein, um gleich Skulpturen oder Bildern dem Publikum zugänglich gemacht zu werden; Versuche derart, wie sie in Italien, in London und an andern Orten gemacht worden sind, haben das Unzuträgliche eines solchen Verfahrens erwiesen. Jede andre Art der öffentlichen Benutzung aber ist durch die Eigenart der Objekte und die dadurch notwendig gemachte Vorsicht und Beaufsichtigung ihrer Behandlung erschwert und in ihrem Umfange von vornherein beschränkt. Man hatte sich

aber auch daran gewöhnt, dem profanum vulgus das Verständnis für die Werke des Kunstdruckes durchaus abzuspochen. Wer keine Stats, Papierzeichen, Auktionspreise u. s. w. im Kopfe hatte, erschien nicht reif für den Genuß der Schöpfungen eines Dürer, Rembrandt oder Chodowiecki. Die Folgen solcher Abgeschlossenheit sind nach zwei Richtungen besonders zu beklagen: einerseits enthielt sie einem großen Teil des Publikums einen Reichtum künstlerischer Anregung vor, wie sie kaum eine andre Gattung von Denkmälern zu bieten vermag, anderseits verlor die im Schatten solcher Kabinette sich entfaltende Kupferstichkunde, deren Kuriositätenkrämerei auch heute noch oft einen bedenklichen Stich ins Dilettantenhafte hat, die Fühlung mit der historischen Wissenschaft. Insbesondere sah sich auch der Student der Kunstgeschichte, dem ohnehin in den Vorlesungen für das Studium des Kunstdrucks so gut wie keine Anregung oder Anleitung geboten wurde, dem überreichen Material der Kupferstichkabinette gegenüber völlig ratlos und tappte meist in dem Wust von Stechernamen und Beschreibungen, wie sie ihm die einschlägigen Handbücher bieten, ziellos herum.

Daß solchen Übelständen planmäßig abgeholfen werden müsse, ist schon lange die Überzeugung einsichtiger Sammlungsvorstände, und die in verschiedenen Kabinetten versuchsweise eingerichteten Ausstellungen einzelner Gruppen von Kunstdrucken in historischer Anordnung erwiesen sich als das geeignete Mittel hierzu. Von solchen Versuchen zu planmäßiger Einrichtung in erfolgsversprechender Weise fortgeschritten zu sein, ist das Verdienst der Berliner Museumsverwaltung, die dem Zweck einen entsprechend ausgestatteten Ausstellungsraum zur Verfügung gestellt hat. Denn jene frühern Ausstellungen an den Schrankthüren der Studien- und Verwaltungsräume oder den Glaskästen eines ungünstig beleuchteten Saales standen in Bezug auf Unbequemlichkeit und Unübersichtlichkeit fast auf der gleichen Höhe wie die italienischen Kupferstichforridore.

Der jetzt als Ausstellungsaal im Berliner Kabinet eingerichtete Raum schließt sich nordwestlich an den großen Studiensaal an und erhielt früher durch zwei Seitenfenster ein für jede Benutzung durchaus ungenügendes Licht. Das jetzt eingeführte Oberlicht macht ihn zu dem besterleuchteten Raume des ganzen Kabinetts; die Wände sind nur an zwei Stellen durch Thüren durchbrochen und eignen sich somit vorzüglich zur Aufnahme der Ausstellungsobjekte. Die streng vertikale oder horizontale Aufstellung der Kupferstiche unter Glas würde neben andern Unbequemlichkeiten in einem Oberlichtraum eine das Auge des Beschauers störende Spiegelung hervorrufen; in Berlin, wo man sich ältere Erfahrungen zu nutze gemacht hat, ist sie dadurch nach Möglichkeit vermieden worden, daß man die Ausstellungswand in einem spitzen Winkel an die Mauer lehnte und oben nach Art einer Hohlkehle zu einem Vordach wölbte, von dem ein Schutzvorhang herabgelassen werden kann. An dieser Wand, die auf den

etwa einen Meter hohen Wandchränken aufsezt, sind die Kupferstiche unter Glas und Rahmen in zwei Reihen über einander, also etwa bis zu zwei Meter Höhe, in der Weise angebracht, daß die untere Reihe sich an die Wand anlehnt, während die obere, von Ketten gehalten, in einem stumpfen Winkel sich vorneigt. Diese Art der Aufstellung vereinigt die beiden Vorteile einer passenden Beleuchtung und bequemer Sehhöhe mit gutem Erfolge, wemgleich eine endgiltige Lösung der nicht unerheblichen technischen Frage wohl noch abzuwarten bleibt.

Die erste Ausstellung, mit welcher der Saal seiner Bestimmung übergeben worden ist, soll einen Überblick über die Entwicklung des Kupferstichs — im engern Sinne, der Grabstichelarbeit — in Deutschland vom fünfzehnten bis zum Schluß des achtzehnten Jahrhunderts geben. Die Beschränkung auf diejenige Technik, die den Namen des Kupferstichs im eigentlichen Wortsinne verdient, schien geboten, um den Charakter äußerlicher Einheitlichkeit zu wahren und das Publikum nicht durch technische Subtilitäten zu verwirren. Eine Tafel mit dem Handwerkszeug des Kupferstechers und eine druckfertige Kupferplatte veranschaulichen dem Unkundigen das Herstellungsverfahren einer Grabstichelarbeit. Es würde uns befremdlich erscheinen, am Eingang einer Gemäldegalerie etwa Farbentöpfe, Palette und Farbenstock als Förderer unsers Kunstverständnisses zu begrüßen, und manchem mag die lehrhafte Betonung der Technik auch bei einer Kupferstichausstellung pedantisch erscheinen; wer aber die hier gebotene Anregung nur einigermaßen in sich aufzunehmen imstande ist, wird ganz von selbst auf die Fragen nach dem Wie der technischen Behandlung geführt werden, weil hier der schaffende Künstler nicht so unmittelbar zum Beschauer spricht, wie in der Malerei oder Bildhauerei. Die mechanische Vielfältigung durch den Druck vermittelt uns erst die Absichten des Kupferstechers; daher gebührt auch dem mechanischen Teil des stecherischen Verfahrens unsre Aufmerksamkeit in höherm Maße als etwa der malerischen oder bildnerischen Technik, deren Anschauung ohnehin weiter verbreitet ist.

Der Grabstichel, mit dem die zur Aufnahme der Druckerschwärze bestimmten Vertiefungen in die sorgfältig geschliffene und mit dem Polirstahl geglättete Kupferplatte eingegraben werden, weist uns auch in die Werkstatt zurück, aus der die Stecherkunst hervorgegangen ist. Das Graviren und Meßiren der Metallplatten war seit dem frühen Mittelalter eine vorzugsweise von Goldschmieden geübte Technik; die Vielfältigung der Gravirung durch Abdrucken auf Papier ist eine Errungenschaft des fünfzehnten Jahrhunderts und des damals so viele Erfindungen zeitigenden Bedürfnisses nach Verkehrs- und Mitteilungsmitteln. Die fabrikmäßig gesteigerte Thätigkeit der Miniatoren konnte diesen Bedürfnissen nicht mehr genügen, und die bereits frühzeitig an dem Holzschnitt gemachten Erfahrungen kamen jetzt auch dem neuen Verfahren zu gute, das sich ursprünglich keine wesentlich andern Aufgaben stellte als der Holzschnitt

und diesen sicher auch oft als „Brief“ oder in Buchillustration ersetzte. Von den ältesten datirten Kupferstichen, die auf uns gekommen sind, befinden sich die einzigen erhaltenen Abdrücke im Kupferstichkabinett zu Berlin und haben daher das bestbegründete Recht, die Reihe der ausgestellten Arbeiten zu eröffnen: eines der sieben Blätter, welche Szenen aus der Passion darstellen und im Jahre 1881 aus der Sammlung des belgischen Kunstforschers Renouvier in Montpellier erworben wurden, trägt die Jahreszahl 1446 und hat wohl mehr dieser, als seinem künstlerisch geringen Werte seine Bedeutung zu verdanken. Diese Jahreszahl hat nämlich den langen und heftigen zwischen Italien und Deutschland geführten Streit um die Priorität der Erfindung des Kupferstichs auch äußerlich zu Gunsten Deutschlands entschieden. Des Künstlers freilich, der uns diese Ehre verschafft und dessen Heimat wir wohl mit Recht in Oberdeutschland vermuten, dürfen wir uns nicht sonderlich rühmen. Eine gewisse rohe Unbeholfenheit, die nicht nur in dem Ringen mit der neuen Technik ihren Grund hat, beweist, daß der erste Kupferstecher nicht sowohl in den Reihen der Künstler, als in denen der Handwerker zu suchen sein dürfte. Die Geschichte des Kupferstichs im fünfzehnten Jahrhundert bietet uns übrigens auch genug andre Beispiele dafür, daß sich die neue Vervielfältigungsart zunächst in künstlerisch ungeübten Händen befand; es sind uns denn auch nur wenige Namen erhalten, an die eine Geschichte des Kupferstichs anknüpfen könnte. Viele, deren Werk die Forschung mühsam zusammengestellt hat, sind, wie der niederdeutsche „Meister mit den Schriftrollen“ (um 1464) hauptsächlich Kopisten der Erfindungen anderer; ja selbst technisch bereits so fortgeschrittene Meister wie Israhel von Meckenem und Franz von Bochoolt (Meister F. V. B.) zehren unbesangen von den Verdiensten ihrer Vorgänger und Zeitgenossen. Unter den ersten nimmt der in Oberdeutschland um 1466 thätige Meister E. S. einen hervorragenden Platz ein, aus dessen reichem Werk ein ausgestelltes Blatt besonders hervorgehoben sein mag, weil es die Stellung des Kupferstichs im Leben des fünfzehnten Jahrhunderts treffend veranschaulicht. Es ist das die sogenannte „große Madonna von Einsiedeln.“ In einem Alpenthal des Kantons Schwyz liegt das als Wallfahrtsort schon im Mittelalter berühmte Kloster Einsiedeln, das nach der Legende der heilige Meinrat im neunten Jahrhundert gründete; dieselbe Legende erzählt auch, daß Gott selbst mit seinen Engeln erschienen sei, um die Kapelle, in der das wunderthätige Marienbild, das Ziel der Wallfahrer, stand, zu weihen. Der Tag dieser „Engelweihe,“ der 14. September, wurde mit vielem Pomp gefeiert, und ein Erinnerungsblatt an dieses Fest wurde — wahrscheinlich auf Anregung des kunstfinnigen Stiftskapitulars Albrecht von Bonstetten — von unserm schwäbischen Goldschmied E. S. im Jahre 1466 in Kupfer gestochen und als Wallfahrerandenken unter die Pilger verteilt. Dafür spricht, daß der Meister dieselbe Darstellung der Madonna von Einsiedeln in drei verschiedenen

Formaten stach, wohl um dem Bedürfnis der weniger bemittelten Pilger in gleicher Weise nachzukommen wie dem der wohlhabenden. Auf einer Empore über der Nische, die das Marienbild enthält, sehen wir Gottvater, Christus und die Taube, das Sinnbild des heiligen Geistes, umgeben von einer musizierenden Engelschar unter einem Baldachin die Weihe des Gebäudes vollziehen; am Fuße des Marienbildes knieen betende Pilger. Die Umschrift lautet: Dis ist die engelwichti zu unser lieben frouwen zu den einsidlen. ave gracia plena.

Als ein Andachtsbildchen also, wie sie an Kirchweihagen noch heute in katholischen Orten vor der Kirche feil geboten werden, begegnet uns hier der Kupferstich, und diese Rolle spielt er auch noch zu Dürers Zeiten, dessen „Kunst“ auf Messen und Kirchweihfesten den besten Absatz fand. Viele der ältesten Kupferstiche fanden sich auch in handschriftlichen Gebetbüchern, um die Stelle der Miniaturen zu ersetzen; nicht selten sind sie, wie auch unsre Maria von Einsiedeln, kolorirt, gleich den „illuminirten Briefen,“ Holzschnitten, die sich der Bürger an die Wand heftete. Der Darstellungskreis dieser Blätter ist keineswegs auf die heiligen Geschichten beschränkt; so schildert z. B. ein nieder-rheinischer Stich des Berliner Kabinet, der mir in diesem einen Exemplare bekannte sogenannte „Große Liebesgarten,“ eine Gesellschaft von jungen Herren und Damen bei fröhlichem Zeitvertreib in der vollen, oft ins Derbe und Lascive verfallenden Lebenslust, die das fünfzehnte Jahrhundert kennzeichnet. Da fehlt neben vielen verliebten Neckereien und anderer Kurzweil auch nicht das Kartenspiel, das schon im vierzehnten Jahrhundert aus Italien nach Deutschland eingeführt wurde, und das den Kupferstich gleichfalls früh in seine Dienste nahm. Leider finden wir in der Ausstellung keine Probe des Spielkartendrucks, der für die Geschichte des ältesten Kupferstichs neuerdings zu einer besondern Bedeutung noch dadurch erhoben worden ist, daß man das Kartenspiel des niederrheinischen „Meisters der Spielkarten“ auf Grund einiger allerdings nicht ganz stichhaltiger trachtengeschichtlicher Beobachtungen um 1441 angefertigt hat, wodurch die oben erwähnte Renouvier'sche Passion von 1446 in ihrer Sonderstellung angefochten werden würde.

Der Entwurf des Meisters E. S. zu einer Abendmahlschüssel weist uns darauf hin, daß die Kupferstecher, selbst wenn sie eine so achtungswerte Schöpfungskraft besaßen, wie wir sie dem Stecher der Madonna von Einsiedeln zusprechen müssen, niemals die Fühlung mit ihrem ursprünglichen Gewerbe, der Goldschmiedekunst, verloren, vielmehr eifrig auch für dieses thätig blieben.

Zu voller Selbständigkeit erhob den Kupferstich erst Martin Schongauer, wohl der bedeutendste Künstler Deutschlands im fünfzehnten Jahrhundert, der, wie Tobin sich 1573 ausdrückt, „solche Kunst erstlich hat in ein übung, ruff und Gang gericht.“ Es kann hier begreiflicher Weise nicht unsre Aufgabe sein, Schongauers Bedeutung in ihrem ganzen Umfange zu würdigen. Wir kennen

die flandrischen Einflüsse, unter denen er sich als Maler entwickelte, wir sind auch über den weiten Wirkungskreis seiner Schule aufgeklärt. Hier handelt es sich nur darum, seine Stellung in der Geschichte des Kupferstichs in knappen Zügen zu schildern.

Da keiner von Schongauers Stichen eine Jahreszahl trägt, so sind wir vorzugsweise auf die Beobachtung seiner technischen Fortschritte angewiesen, wenn wir uns seine Entwicklung als Kupferstecher klar machen wollen. Da sei es denn zunächst gestattet, auf die Technik seiner Vorläufer einen kurzen Blick zu werfen, ehe wir uns seinen eignen Versuchen und Errungenschaften auf diesem Gebiete zuwenden. Die Unsicherheit und Unbeholfenheit der ältern Stecher des fünfzehnten Jahrhunderts beruht zum großen Teil auf ihrer Abhängigkeit von den Gesetzen der Goldschmiedetechnik des Gravirens. Bei dem Graviren von Metallgerät oder Metallschmuckstücken handelt es sich in erster Linie um Flächenornamentik, die von jeder räumlichen Vertiefung oder plastischen Modellirung der Darstellung durch zeichnerische Mittel absieht. Die selbständige bildliche Darstellung des Kupferstiches fordert dagegen eine solche Belebung der Zeichnung und erreicht sie durch die Abtönung der verschiedenen Gründe und Schattengebung der einzelnen Teile durch Schraffirung. Gerade in dieser letztern zeigen sich aber die ältesten Goldschmiedstecher befangen und unbeholfen. Bald verwirren sich die willkürlichen Strichlagen in den Schatten, bald sind diese ganz unvermittelt und unverstanden neben die Lichter gestellt, bald wird der Künstler, wie z. B. der in der Ausstellung leider nicht vertretene Nürnberger „Meister des Heiligen Erasmus,“ in dem Bestreben, Regelmäßigkeit in die Strichlagen zu bringen, trocken und steif: kurz, das technische Vermögen und die künstlerische Absicht, wo überhaupt von einer solchen die Rede sein kann, stehen noch nicht in jenem glücklichen Verhältnis zu einander, das einen wirklichen künstlerischen Erfolg verbürgt.

Schongauer, der außer in der Goldschmiedetechnik, auf deren Ausübung uns viele seiner Entwürfe hinweisen, auch als Maler hervorragendes leistete, stand den Aufgaben der bildlichen Darstellung von vornherein sicherer gegenüber und entwickelte an ihnen eine seine Zeitgenossen weit überflügelnde Technik. Das früheste der ausgestellten Blätter seines „Werks,“ die von zwei Engeln gekrönte Madonna — von Wurzbach mit Unrecht für eine Fälscherkopie gehalten —, zeigt uns in den Gesichtszügen, der Maria sowohl wie der Engel, Schongauers enge Anlehnung an den Hauptmeister der Brabanter Malerschule, Roger van der Weyden, dessen Schüler er nach einer Nachricht des Lambert Lombard gewesen sein soll; auch technisch steht sie den Arbeiten seiner Vorgänger, namentlich des Meisters G. S., am nächsten, ebenso die große Geburt Christi und die Versuchung des heiligen Antonius, ein Blatt, das nach Condivis Erzählung den jungen Buonarroti durch seine Phantastik dermaßen fesselte, daß er es mit größtem Eifer in Farben nachbildete. Bereits auf der Höhe

seines Schaffens sehen wir den Meister in der großen Kreuztragung, einer der gewaltigsten Schöpfungen der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts überhaupt, die man trotz technischer Erwägungen immer wieder an das Ende der Thätigkeit Schongauers zu setzen versucht ist. Volle Beherrschung des Stoffes wie der künstlerischen Mittel, eine Vertiefung des erstern durch eine geradezu epochemachende dramatische Auffassung und Stimmung des Vorganges, den die Mehrzahl der Zeitgenossen als ein rohes Schauspiel zu sehen gewöhnt war, dies sind in wenigen Worten die Eigenschaften, die Schongauers Leistung auf jene Höhe heben, welche uns den Schöpfer des Blattes als gereiften Meister denken lassen. Und doch nötigen uns Einzelheiten in der Modellirung, das Blatt vor die Passionsfolge, aus der zwei Szenen mit ausgestellt sind, anzusehen: an die Stelle der einfachen, lockeren Schraffirung mit kleinen Häkchen ist hier nämlich die Kreuzschraffirung getreten, die bereits mit großer Sicherheit gehandhabt wird. Der letzten Periode seiner Thätigkeit gehört dann die große Kreuzigung, ein Hauptblatt des Meisters, und die „Madonna im Hofe“ an, die sich durch eine merkwürdige Klarheit und idyllische Ruhe der Komposition auszeichnet.

Daß Schongauers Können mit den wenigen hier besprochenen Leistungen irgendwie erschöpft sei, wird niemand einfallen zu glauben — ein ganzer Zweig auch nur seiner Thätigkeit als Stecher, der Ornamentstich, ist in der Ausstellung so gut wie gar nicht vertreten —, aber auch die vorhandene Auswahl seiner Arbeiten genügt, um seine tonangebende Bedeutung für die Entwicklung des Kupferstichs im fünfzehnten Jahrhundert zu kennzeichnen. Fast alle die technisch teilweise hervorragenden Stecher der Zeit lehnen sich eng an seine Werke an, viele kopiren ihn direkt in betrügerischer Absicht (bei der Auswahl der Stiche für die Ausstellung sind begreiflicherweise diese Kopien unberücksichtigt geblieben), andre, wie z. B. der Meister A. G. in seiner Kreuzigung, stehen unwillkürlich unter dem Banne Schongauerischer Formenauffassung und Kompositionsweise. Die nach unsern Begriffen etwas freibeuterische Art, in der man sich die künstlerischen Errungenschaften anderer im fünfzehnten Jahrhundert zu eigen zu machen pflegte, war wohl mit ein Grund für die Einführung jener Schutzmarken oder Monogramme, nach denen wir eine große Zahl der namenlosen Stecher dieser Zeit zu nennen pflegen. So setzte ein niederdeutscher Meister auf die Erzeugnisse seiner Werkstatt das Zeichen F. V. B., was man als Franz von Bocholt zu deuten für gut gefunden hat, womit man zugleich für den ebenfalls in Bocholt thätigen Israhel von Meckenem einen passenden Lehrer fand. Meckenem, dessen Stiche — man beachte namentlich den auch trachtengeschichtlich interessanten Tanz der Herodias — eine nicht geringe technische Gewandtheit verraten, war gleich der Mehrzahl der zeitgenössischen Stecher vorzugsweise als Kopist thätig: die Werke des Meisters G. S., Martin Schongauers und Albrecht Dürers mußten seiner Erfindungskraft zu Hilfe kommen. In Norddeutschland — wenn nicht in Holland — war wohl

auch der „Meister der Historien des Boccaccio“ thätig, von dem eine Darstellung ausgestellt ist, die als eine Variation der seit dem vierzehnten Jahrhundert beliebten Totentänze von sittengeschichtlichem Interesse ist. Das „Schachspiel mit dem Tode“ zeigt uns Papst und König umgeben von großem Gefolge beim Schachspiel, während der Senfmann hinzutritt und durch seinen Eingriff das Spiel entscheidet. Von gleichzeitiger Hand sind unserm Exemplar dieses Todesbildes einige Reime hinzugefügt des Inhalts, daß Jung und Alt, Reich und Arm, Vornehm und Gering im Bann des Todes stehen, der ihr am Lebensspiel ein Ende setzt.

Die oberdeutschen Stecher des fünfzehnten Jahrhunderts, wie Mair von Landshut, die Meister M. Z., B. S. und A. G., bleiben technisch hinter der niederrheinischen Schule zurück, zeigen dagegen eine größere Selbständigkeit der Erfindung. Das gleiche gilt auch von dem als Bildschnitzer allgemein bekannten Veit Stoß, dessen Auferweckung des Lazarus man es doch recht sehr anmerkt, daß der Meister das Schnitzmesser besser als den Grabstichel zu führen verstand. Die Zahl der mit seiner Werkstattmarke bezeichneten Kupferstiche ist auch nur klein, und wir begreifen, daß die reiche, durch so viele Werke bezeugte Thätigkeit des Bildschnitzers für andre Beschäftigung in einer fremden Technik wenig Zeit übrig ließ. Seinem Nürnberger Mitbürger Wohlgemuth jedoch, dessen zahlreiche Gemälde ohnehin schon zu der Vermutung geführt haben, daß die Mehrzahl derselben unter weitgehender Mithilfe der Werkstattgenossen entstanden ist, hat man auch noch die stattliche Anzahl von Stichen zuschreiben wollen, die das Zeichen W. tragen, und da sich unter diesen viele Kopien nach Dürer finden, hat man das Verhältnis umgekehrt und Albrecht Dürer als Kopisten seines Lehrers Wohlgemuth hingestellt, dem in seinem hohen Lebensalter dann noch der Ruhm der Errungenschaften zufallen würde, die wir unserm Albrecht Dürer zu verdanken gewohnt waren. Das Unnatürliche dieser Annahme hat dazu geführt, sie zu Gunsten einer andern fallen zu lassen, die freilich trotz der Bestimmtheit, mit der sie ausgesprochen wird, doch auch nur eine — Annahme bleibt: darnach wären die sogenannten W.-Stiche sämtlich dem sonst ganz unbekanntem Goldschmied Wenzel von Dmützig zuzuschreiben, dessen einziges mit vollem Namen bezeichnetes Blatt, der Tod Mariä, eine Kopie nach der gleichen Darstellung Schongauers, ebenfalls ausgestellt ist.

Damit haben wir die Schwelle des sechzehnten Jahrhunderts bereits überschritten und sind in diejenige Periode eingetreten, die den Höhepunkt in der Entwicklung des deutschen Kupferstichs bezeichnet. Die Versuche und Leistungen des fünfzehnten Jahrhunderts haben gewiß vollen Anspruch auf unser Interesse, und dem in der Ausstellung ihnen eingeräumten Platz entsprach auch der Umfang unsrer Betrachtung im Rahmen dieser an sich notwendigerweise knappen Schilderung; mit dem sechzehnten Jahrhundert aber, vor

den nach allen Seiten wirkenden Schöpfungen Albrecht Dürers, schlägt unsre Teilnahme und anerkennende Bewunderung in das Gefühl des Stolzes und der Begeisterung um, denen kein Wenn und Aber kritischer Bedachtsamkeit Stand hält. Wer an den Werken des Kunstdruckes nur irgend Freude zu empfinden vermag, wird hier ohne Einschränkung sich dem Genuß echter und tiefer Kunsteindrücke hingeben können. Aus der Fülle der Kupferstiche Dürers ist in der Ausstellung eine erlesene Auswahl — zum großen Teil in den prächtigen Abdrücken der 1877 erworbenen Sammlung Posonyi — dem Beschauer vorgeführt, die sicher ihren Eindruck nicht verfehlen und die Lust zu weiterem Eindringen in die Schätze Dürerschen Geistes auch in Neulingen anregen wird. Nur die Letztern wollen wir im folgenden erläuternd und wegweisend begleiten, ohne den Anspruch, über Dürers Entwicklung und Bedeutung etwas Neues vorzubringen.

(Fortsetzung folgt)



Parlamentarische Arbeitsteilung



ie allzu große parlamentarische Arbeitslast in Deutschland ist ein offenkundiger und vielbeklagter Übelstand. Um die Ehre eines Volksvertreters kann sich deshalb nur der bewerben, der in seinem Beruf abkömmlich ist. Die Volksvertretung soll aber aus Berufsparlamentariern und überhaupt aus Männern, die außerhalb des praktischen Lebens stehen, in möglichst geringem Umfange bestehen, sie soll sich aus solchen, welche Leiden und Freuden in der Industrie, in der Landwirtschaft und im Handel durch praktische Thätigkeit und eigne Erfahrung kennen, auch aus Ärzten, Rechtsanwälten und Beamten zusammensetzen. Allen diesen aber macht der Umfang der parlamentarischen Arbeit die Übernahme eines Mandats fast unmöglich. Der Privatmann muß in seinem Beruf abkömmlich sein, und der Beamte muß sein Amt auf lange Zeit einem andern übergeben. Das Amt selbst muß darunter leiden, denn es ist doch, namentlich in den höheren Regionen, gerade diesem Beamten wegen besondrer Eigenschaften übertragen worden. Der Beamte selbst sollte hierauf den größten Wert legen und sich laut dagegen verwahren, daß er zu den „vertretbaren“ Dingen in der Welt gehöre, d. h. zu denen, deren Funktionen ebenso gut von andern ihrer Art erfüllt werden können. Ebenso leidet aber auch durch langdauernde Abwesenheit der Beruf des Privatmanns insoweit als dieser, selbst anwesend, seine Arbeitskraft ihm nutzbar machen würde. Die parlamen-