

3 1761 01681735 5



UNIVERSITY OF TORONTO

Die Kölner Bibel

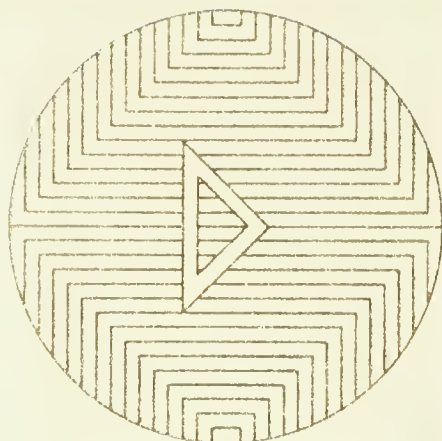


27 Holzschnitte von 1479 München R. Piper & Co

N

8023

k64



Presented to the
University of Toronto Library from the
collection of Douglas M. Duncan, 1970

Hauptwerke des Holzschnitts

Die Kölner Bibel

Die Kölner Bibel

Mit einer Einführung von
Wilhelm Worringer



Mit siebenundzwanzig Abbildungen

R. Piper & Co., Verlag, München 1923



N
8023
K64

Die Kölner Bibel

Die Kölner Bibel — der gebildete Laie spricht das Wort geläufig aus, auch wenn er nichts Näheres von ihr weiß. Er hat nur den Klang im Ohr, daß es sich um eine besonders wichtige Erscheinung handelt. Von den meisten Werken, die solchen Klang im Ohr des Gebildeten hinterlassen, unterscheidet sich die Kölner Bibel dadurch, daß die nähere Kenntnis ihrer Erscheinung die Frage nicht unmittelbar beantwortet, wieso der Name zu solch geläufiger Prägung gekommen ist. Damit soll keineswegs der Wert des Werkes in verfrühten Zweifel gestellt werden, sondern es soll nur angedeutet werden, daß dieser Wert weniger in jener Unmittelbarkeit des Eindrucks wurzelt, die die Bedeutung eines großen Werkes immer gleich wieder nachprüfbar und nacherlebbar macht. Es stellt sich vielmehr bald heraus, daß es in erster Linie mittelbare, d. h. historische Umstände sind, die ihr den Nimbus ihrer Besonderheit geben.

Zwei Umstände von dieser Bedeutung seien vorangestellt. Einmal handelt es sich überhaupt um die erste gedruckte Bibel der deutschen Kunst, die mit einer geschlossenen und zusammenhängenden Folge von großen Holzschnitt-Illustrationen auftritt. Erst die Kölner Bibel verwirklicht das Ideal einer richtigen Bilderbibel, d. h. einer Bibel, bei der die Bilder nicht vereinzelte Zutaten sind, sondern mit dem vollen Gewicht der Gleichberechtigung neben dem gedruckten Text erscheinen. Das ist das Überraschende dieses Buches, daß es uns unvermittelt und übergangslos vor diesen neuen und später so selbstverständlichen Typus stellt. Übergangslos, denn die paar Versuche früherer holzgeschnittenen Bibel-Illustrationen — Augsburger Frühdrucke aus dem Anfang der sechziger Jahre — lagen zwar dem Meister des Kölner Werkes zweifellos vor, aber er geht in einer Weise über ihre illustrative und technische Kärglichkeit hinaus, daß der Eindruck einer kontinuierlichen Entwicklung nicht aufkommen kann. Es hebt vielmehr ein ganz neues und vergleichsloses Kapitel der Bibel-Illustration mit diesem Werke an.

Der zweite Umstand folgert aus dem ersten: der neue, gleich fertig in Erscheinung tretende Typus der Bilderbibel, wie er in diesem Holzschnitt-Werk

erstmalig für Deutschland festgelegt ist, wird von den Zeitgenossen als Ereignis empfunden und jede weitere Entwicklung orientiert sich wie selbstverständlich an ihm als Grundform. Die Kompositionen der Kölner Bibel werden geradezu kanonisch für die ganze Frühgeschichte der deutschen Bibel-Illustration bis zur Reformation. Von der unmittelbaren Benützung der Kölner Holzstöcke, wie sie von der berühmten 1483 erschienenen Nürnberger Bibel des Anton Koberger an bis zur letzten vorlutherischen 1520—22 in Halberstadt erschienenen Bibel festzustellen ist, bis zur mittelbaren Nachwirkung der Kölner Illustrationen im Schaffen Dürers und Holbeins läßt sich die Geschichte ihrer Vorbildhaftigkeit in vielen Stufen ablesen. Selbst die italienische Bibel-Illustration weist Spuren dieses Einflusses auf.

Hier meldet sich nun die Frage: Was gab der Kölner Bibel diese Durchschlagskraft? War es ihr individueller Charakter? Nein, sie wirkte gerade durch eine gewisse Neutralität im Persönlichen, wirkte durch eine gewisse unpersönliche Allgemeingültigkeit ihrer Formulierungen. Und diese Allgemeingültigkeit dankte sie nicht der eigenen Erfindungskraft, sondern dem Umstand, daß Köln, ihr Ursprungsort, in natürlicher künstlerischer Rückenlehnung zu dem Lande stand, dessen besonderer formaler Begabung immer die Aufgabe zufiel, allgemeingültige Formulierungen für West-Europa zu prägen: Frankreich. Das sei vorangeschickt: in der Kölner Bibel siegt französische Formulierungs-Prägnanz, französische Systematik über den systemlosen Reichtum deutscher Erfindungskraft. Deutschland gesteht diesen Sieg ein, indem es die Kölner Bibel zum Vorbild nimmt und sie anerkennt als Regulativ seiner eigenen phantasiegewaltigen Weiterarbeit an diesem unendlichen Thema. Will man die Sachlage paradox zuspitzen, so kann man sagen: die Kölner Bibel wird für die deutsche Kunst vorbildhaft, nicht weil sie ihrem Kunstgeiste nach deutsch sondern französisch ist. Weil sie das bringt, was dem Deutschen fehlt: Klarheit, Einfachheit und Allgemeingültigkeit. Daß der Geist ihrer Formulierungen ein durchaus rationaler ist, das gibt ihr für das deutsche Schwächebewußtsein in diesem Punkte den Wert einer gern benutzten Hülfsstellung. Ja, damit ist die Einflußrolle der Kölner Bibel in der deutschen Kunst erst genauer präzisiert: nicht eigentlich Vorbild ist sie, sondern Hülfsmittel, Ergänzungsmittel, Erziehungsmittel, schematischer Anhaltspunkt.

Nun erst versteht man den scheinbaren Widerspruch, der in der unleugbaren Doppeltatsache liegt, daß man einmal mit Recht von der Kölner Bibel

sagen kann, daß sie die ganze deutsche Bibel-Illustration beeinflusst hat und daß man zum andern mit gleichem Recht sagen kann, daß sie in der deutschen Bibel-Illustration singulär dasteht. Die eine Aussage antwortet auf die Frage nach dem Wortklang, die andere auf die Frage nach der Syntax. D. h. auf den Wortklang geprüft steht die Kölner Bibel singulär da, indem sie sich eben als ein aus Frankreich gekommenes Fremdgut auf deutschem Boden erweist, wer aber ein Ohr für Syntax hat, spürt dann doch in der ganzen weiteren deutschen Bibel-Illustration, daß sie den lehrreichen und erzieherischen Weg über die Systematik dieses sonst so klangfremden Werkes genommen hat.

Von der Kölner Bibel wissen wir eins bestimmt: eben daß sie in Köln entstanden ist. Darüber gibt sie selbst in einem weitläufigen Einleitungstext Auskunft: *myt swaerre kost gedrukt in der laeuelicker stat Coelne. D. h. mit großen Kosten in der löblichen Stadt Köln gedruckt. Wiedergabe von Kölner Wappen und Kölner Bauten in den Illustrationen bestätigen nachdrücklich diesen Heimatsausweis. Aber das ist auch alles, was wir trotz jener weitläufigen Einleitungsrede von den äußeren Entstehungsbedingungen erfahren. Über ihren Drucker schweigt sie sich ebenso aus wie über ihren Verleger und über ihr Erscheinungsjahr.hängt diese auffällige Schweigepolitik mit der Tatsache zusammen, daß es um diese Zeit ein Wagnis war, eine deutsche Bibel herauszugeben? Dagegen spricht erstens, daß andre gleichzeitige Bibelübersetzungen ihren Drucker nennen — so z. B. die bei Sorg gedruckte Augsburger Bibel von 1477 — zum andern spricht dagegen, daß im Falle des Verschweigens doch der Drucker eines so umfangreichen und auffeheneregenden Werkes unmöglich geheim bleiben kann. Immerhin scheint der Drucker des Kölner Werkes sein Unternehmen doch nicht als ganz unproblematisch empfunden zu haben, denn der umständliche Einleitungstext klingt ganz so, als wolle er sich vor den Kreisen rechtfertigen, die eine solche Übertragung der Bibel in die Landessprache verurteilten, zumal wenn ihr durch den Druck so weite Verbreitung gegeben wurde. Dieser Verdacht erhält eine gewisse Nahrung durch die Tatsache, daß Rektor und Senat der strengkirchlichen Kölner Universität im Jahre 1479 auf ihr Verlangen vom Papste die Erlaubnis erhielten, eine Art Zensur auszuüben gegen alle Bücher, die den kirchlichen Vorschriften nicht entsprachen. Das Fehlen eines derartigen Approbationsvermerkes bei der Kölner Bibel legt den Gedanken nahe, daß gerade durch sie erst die ganze Frage akut geworden sei, wieweit von kirchlicher Seite die Übertragung und Druck-*

verbreitung der Bibel in Landessprachen gestattet werden dürfe. In diesem Falle wäre sie also die eigentliche Veranlassung dazu gewesen, daß sich die Universität, um gegen weitere solche Fälle gesichert zu sein, die Zensur-Befugnis vom Papste auserbat. Dann läge in der Stellungnahme der Kölner Universität gegen die deutsche Bibelübersetzung eine Parallele zu dem bekannten Erlass des Erzbischofs von Mainz vom Jahre 1485 vor, der es ja ausdrücklich unter stärkste Strafen stellte, die Bibel und andere religiöse Schriften in gemeines Deutsch zu übertragen.

Trifft die Vermutung eines Zusammenhangs zwischen dem Erscheinen der Kölner Bibel und jenem Schritt der Kölner Universität zu, so hätten wir damit eine wichtige Handhabe für die zeitliche Ansetzung des Werkes. Es müßte dann 1477 oder 1478 erschienen sein. Ein früheres Erscheinen ist dadurch ausgeschlossen, daß nachweisbar für die Herstellung des Textes eine Delfter Bibel von 1477 schon benutzt worden ist.

Nun bleibt noch die Frage nach Drucker und Verleger offen. Zwei Kölner Drucker-Werkstätten kommen vornehmlich in Betracht. Die des Heinrich Quentell und die des Bartholomeus von Unkel. Auf ihr Beteiligtsein an dem Unternehmen weist die Tatsache hin, daß wir in Drucken, die nachweisbar auf sie zurückgehen, die Drucktype der Kölner Bibel wiederfinden. Ja, in gewissen Werken des Quentell finden wir sogar auch die berühmten Randleisten der Kölner Bibel wiederbenutzt. Es ist nun mit vielem Scharfsinn versucht worden, die Frage zu klären, ob Quentell oder Unkel der Drucker der Kölner Bibel sei, ohne daß es aber zu einer letzten Gewißheit gekommen ist. Besteht die neuere Ansicht zu Recht, daß Bartholomeus von Unkel der Drucker sei, so läßt sie immerhin die Möglichkeit offen, daß Quentell wenigstens als Verleger an dem Werk beteiligt war.

Die bibliographischen Probleme, die die Kölner Bibel aufwirft, sind aber damit noch nicht erschöpft. Ein weiteres Diskussionsgebiet erschließt sich durch die Tatsache, daß sie uns in verschiedenen Ausgaben erhalten ist, deren Texte in der Mundart voneinander abweichen. In der einen Ausgabe ist der Text mit Ausnahme des Psalters, der ripuarisch-kölnischen Dialekt aufweist, in einer niederfränkisch-holländischen Mundart abgefaßt, während die andere Ausgabe in niedersächsischer Mundart gehalten ist. Da nun aber auch die Exemplare der beiden Ausgaben unter sich wieder Verschiedenheiten zeigen, so ergibt sich ein sehr verwickelter Tatbestand, der hier nur aufgezeigt, nicht aber erörtert

werden kann. Hier interessiert höchstens die Tatsache, daß Niedersächsisch und Holländisch um diese Zeit in Köln als gleich angebrachte Schriftsprachen für das Absatzgebiet der näheren Umgebung in Gebrauch waren.

Die Kölner Bibel trägt also ihren Namen mit Recht: sie ist in Köln entstanden. Vergeblich aber suchen wir in Köln die Voraussetzungen für den Stil und für den qualitativen Hochrang ihrer Illustrationen. Sie steht ganz unvermittelt in der recht mäßigen Kölner Frühproduktion an holzschnittgeschmückten Büchern da. Auch in der Folgezeit entsteht in Köln kein Werk, das sich an Bedeutung mit den Bibelillustrationen messen könnte. Gewiß ragt die 1499 bei Johann Koelhoff erschienene „*Chronica von der hilligen Stadt Cöllen*“ in etwas über den Durchschnitt hinaus, aber ihre Holzschnitte bleiben immerhin weit zurück hinter der hohen Holzschnittkultur, wie sie den Ruhm und die Einzigartigkeit der Kölner Bibel ausmacht.

Kurz, die Kölner Bibel ist in Köln eine Ausnahmeerscheinung, fast möchte man sagen eine Zufallserscheinung. Denn wenn wir es auch nicht wüßten, daß die Holzschnittkunst auf Kölner Boden kein rechtes künstlerisches Gedeihen fand, so müßte es uns schon unser Instinkt sagen, daß die künstlerische Atmosphäre Kölns wenig dazu angetan war, aus sich heraus ein wirklich fruchtbares und wahlverwandtes Verhältnis zu der herben Schwarzweißkunst zu finden. Zu weich war die Kölner Luft, um einen rechtmäßigen Resonanzboden abzugeben für eine Kunst von solcher charaktervollen Eigenwilligkeit. Wenn also die Kölner Kunst trotzdem mit einem Werk von so hohem Rang auftritt, haben wir alles Recht zu fragen, aus welcher Fremdquelle diese Leistung kommt. Das führt zunächst zu dem Versuch, in der künstlerischen Nachbarschaft nach verwandten Bilderkreisen zu suchen. Wenn wir uns nur an die Gestaltung des Stofflichen halten und von der stilistischen und technischen Eigenart absehen, ist das erste Resultat negativ. Die Kunstkreise, die hier für Ableitungsversuche in Betracht kommen, versagen: es ist weder eine niederländische noch eine französische Bilderbibel bekannt, die die gleiche Bilderzusammenstellung zeigt. Wenn somit die eigentlichen Holzschnittwerke ausscheiden, so hat uns ein glücklicher Zufall eine bildergeschmückte Handschrift aufbewahrt, zu deren Illustrationen die Kölner Bibel in einem ganz unzweifelhaften Abhängigkeitsverhältnis steht. Es ist das in der Berliner Bibliothek aufbewahrte Ms. germ. fol. 516. In dieser Handschrift finden wir bis auf einen kleinen Rest sämtliche Kompositionen der Kölner Bibel. Trotzdem sprechen

gewisse Gründe dagegen, daß dieses Manuskript das unmittelbare Vorbild für den Kölner Illustrator war, vielmehr scheint es, daß zwischen die beiden noch eine andere handschriftliche Vorlage einzuschieben ist, von der die Berliner Handschrift schon eine Variante darstellt. Ein Vergleich zwischen den angemalten Federzeichnungen der Berliner Handschrift und den Kölner Holzschnitten zeigt weiterhin, daß die Abhängigkeit keine slavische, sondern eine freie ist. Die fundamentale Verschiedenheit der Technik ließ keine engere stilistische Beziehung zu. Aus der komplizierten Technik dieser Vorlage mit ihrem Nebeneinander einer in skizzenhaft feinen Strichen differenzierenden Federzeichnung und einer auf Grisaillewirkungen hinarbeitenden Pinselmalerei konnte der Kölner Holzschneider nur das ganz allgemeine Gerüst der Kompositionen heraussehen und für seine Zwecke benutzen. So ergibt sich eine Abhängigkeit, die sich eigentlich nur auf die kompositionelle Gestaltung des Stofflichen beschränkt, und die uns kaum weiter hilft bei der wichtigeren Frage nach der stilistischen Herkunft des Kölner Künstlers. Zudem ist die Herkunft des Stiles der Berliner Federzeichnungen selbst ein ungelöstes Problem. Der Text des Manuskriptes zeigt zwar den Kölner Dialekt, aber der Stil der Bilder hat mit dem, was wir von Kölner Kunst wissen, nicht die geringsten Berührungspunkte. Auch die technische Manier dieser Mischung von Federzeichnung und Pinselmalerei steht in der uns bekannten Kölner Produktion vergleichslos da. Dagegen finden wir eine verwandte Technik vielfach in niederländischen Werken. Aber gleich hier ergibt sich die Notwendigkeit, über die Niederlande hinaus den Blick nach Frankreich zu richten, denn von hier aus war die Vorliebe für Grisaillemalerei erst nach den Niederlanden gekommen. So weisen Technik und Stil dieser Illustrationen, in denen wir eine mittelbare Vorlage für die Kölner Holzschnitte sehen dürfen, den Finger nach ihrer Herkunft nach derselben Richtung wie die Holzschnitte selbst: nach Frankreich und den Niederlanden.

Die Frage nach dem niederländischen Einfluß liegt am nächsten: orientiert sich doch in diesen Jahrzehnten die ganze deutsche Kunst an dem neuen niederländischen Stilkanon. Vornehmlich die graphischen Künste, Kupferstich und Holzschnitt, sind ganz in diese niederländischen Schulzusammenhänge verstrickt. Aber man vergesse nicht, daß die Niederlande als Teile des Herzogtums Burgund — Karl der Kühne stirbt 1477 d. h. im Entstehungsjahr der Kölner Bibel — politisch und kulturell mit dem französischen Sprachgebiet aufs engste zusammenhängen und daß deshalb eine strenge Unterscheidung von fran-

zösischen und niederländischen Stilelementen für diese Zeit unmöglich ist. Es findet in diesem romanisch-germanischen Mischgebiet eben ein dauernder Austauschverkehr statt zwischen der formalen Kultur der romanischen Tradition und der realistischen Initiativkraft des germanischen Nordens.

Wie stellt sich nun das Verhalten der beiden Rassenbezirke der neuen Holzschnittkunst gegenüber? Kein Zweifel, auch hier ist die eigentliche Initiativkraft beim Norden. Nicht nur, daß durch die große wirtschaftliche Blüte der niederländischen Städte die Unternehmungslust eine ganz andere war, nicht nur, daß die vornehmlich bürgerliche Haltung dieser Stadtkulturen ein viel natürlicheres Verhältnis zu der neuen weniger prunkvollen als allgemeinverständlichen und allgemeinkäuflichen Holzschnittbuchproduktion hatte, nein, es besteht darüber hinaus ein gewisses Prädestinationsverhältnis zwischen dem spezifisch germanischen Ausdruckswillen, und zwar besonders in der ihm so adäquaten spätgotischen Form, und dem inneren Geist der Holzschnitttechnik. Es ist kein Zufall, daß Deutschland und die Niederlande in der Geschichte der Holzschnittkunst einen so besonderen Rang einnehmen. Ebenso wenig ist es ein Zufall, daß die romanischen Nationen der neuen Technik gegenüber im künstlerischen Sinne eine so sichtbare Zurückhaltung üben. Gewiß eignen sie sich die neue Technik an und bringen es in ihr auch zu wohlabgewogenen Leistungen, aber mit der eigentlichen Seele dieser Technik stehen sie nicht im Bunde. Die betreffenden Werke tragen nicht das Gepräge, als ob sie wie die deutschen nur im Holzschnitt hätten entstehen können. Der innere Kunstwille des Romanen und sein angeborenes künstlerisches Sprachvermögen antworten auf den stilistischen Anruf der neuen Technik bei weitem nicht mit der bereitwilligen Zustimmung wie das germanische Kunstgefühl, das für seine spezifischen Ausdrucksziele kaum ein besseres Mittel finden konnte als diese eigensinnig charaktervolle Linie des Holzschnitts mit all ihrer krausen Umschreibungslust. Die romanischen Nationen arbeiten mit der Holzschnitttechnik, aber sie leben nicht in ihr.

Nun zu der engeren Frage, ob die Kölner Bibel in ihrem Stil mehr von Frankreich oder von den Niederlanden abhängig ist. Die Frage wird schon dadurch beantwortet, daß ihre Holzschnitte auch eigentlich wenig von dem spezifischen Geist der neuen Technik spüren lassen. Auch bei ihnen hat man wie bei den romanischen Holzschnitten den Eindruck, daß die Technik mehr Mittel als Selbstzweck des künstlerischen Ausdruckswillens ist. Das leise Ak-

demische, was den Kölner Holzschnitten anhaftet, deckt die Sachlage gleich auf: ein akademischer Holzschnitt ist für jeden, der um den inneren Geist dieser Technik weiß, eine *contradictio in adjecto*. So spricht alles dafür, daß die stilistische Haltung dieser Holzschnitte zurück geht auf die französische Form der Holzschnittauffassung, mag sie nun auf direktem Wege oder auf dem Umweg über die Niederlande nach Köln gedrungen sein. Tatsache ist jedenfalls, daß wir unter den Werken der niederländischen Produktion kaum eines finden, das unmittelbarere technische und stilistische Analogien bietet, während im Umkreise der gleichzeitigen und späteren französischen Arbeiten eine ganz bestimmte Tradition der stilistischen Auffassung und der technischen Schulung festzustellen ist, die sich eng mit Stil und Technik der Kölner Holzschnitte berührt.

Schon eine Ausstattungseigenart der Kölner Bibel weist deutlich nach Frankreich hin, nämlich ihre berühmten Rahmenleisten, die mit ihrem reichen figürlichen und pflanzenornamentalen Schmuck die Vorrede und an drei anderen Stellen den Textbeginn von Bibelabschnitten einrahmen. Zwar finden wir dekorative Rahmenleisten schon in früheren deutschen Drucken — so in dem 1475 erschienenen Lübecker *Rudimentum noviciorum* — aber die spezifische Art des Kölner Bordürenschmuckes läßt sich, soweit wir sehen, nur aus der buchschmuck-künstlerischen Tendenz jener engeren französischen Entwicklung ableiten, wie sie vor allem in der Ausstattung der Miniaturenhandschriften ihre reichsten Blüten trieb. Diese Kunst der „droleries“ ist ganz französische Spezialität. Die Übertragung dieses Luxuselementes auf das gedruckte Buch zeigt das erwachende künstlerische Selbstbewußtsein dieser Technik, die zunächst nur mit dem nüchternen Bewußtsein ihrer praktischen Bedeutung aufgetreten war. Unter diesen Umständen verwundert es uns nicht, daß wir die nächsten Verwandten der Kölner Rahmenleisten in einem Pariser Druck allerdings späterer Zeit, nämlich der „*mer des hystoires*“ vom Jahre 1488 finden. Die Ähnlichkeit im buchschmuck-künstlerischen Charakter ist so groß, daß sie nur durch die Annahme eines unmittelbaren Schulzusammenhangs erklärt werden kann.

Was aber den Kölner Holzschnitten ihr eigentliches französisches Gepräge gibt, das ist, wie schon an früherer Stelle bemerkt, das durchgehend Rationale und Systematische ihrer ganzen stilistischen und technischen Haltung. Am auffälligsten zeigt sich das in der Schraffierung, die in einer kühlen Gleichmäßigkeit sich auf Parallelschichten gerader Linien beschränkt. Auf die Indi-

vidualität der einzelnen Form wird keine Rücksicht genommen. Wie geht das Schraffierungswerk ein auf das persönliche Leben des Formenkomplexes, nie versucht es mit inniger Umständlichkeit sich ihm anzuschmiegen, nein, der Wille zum System nivelliert bewußt allen Reiz des Mannigfaltigen. Dieser Reiz des Mannigfaltigen wird als ein zufälliges und irrationales Element ausgeschaltet. Strenge Folgerichtigkeit ist das Ideal dieser verstandesklaren Kunst und ein Gefühl für Maßhaltung und Sparsamkeit in der Verwendung der Schwarzweißmittel schafft eine vollkommene und überaus wohlthuende Klarheit, Einfachheit und Übersichtlichkeit des holzgeschnittenen Bildtextes. Dank derselben maßhaltenden Sparsamkeit ist die Fläche aufs glücklichste organisiert: immer ist sie weise ausgefüllt, ohne wie beim deutschen Holzschnitt überfüllt zu sein. Immer bleibt dem Auge eine klare Orientierungsmöglichkeit gewahrt.

Aber ist nun Klarheit und Übersichtlichkeit das eigentliche Wesen des Holzschnitts? Sind wir nicht gewohnt, in die Holzschnittwelt einzutauchen wie in eine Welt voll von Geheimnissen und eigenwilligen Verwirrungen? Verlangt das Auge, das Holzschnittreize erleben will, klare Marschrouten und stramme Disziplin der Führung? Ist nicht das Ungefähr, der Umweg, die Umschreibung des Holzschnitts eigentlichster Lebensbezug?

Die Kölner Holzschnitte kennen keine Umwege, kennen keine Abenteuer der Linie: diese romanische Holzschnittrauffassung kennt nur den geraden Weg. Wenn anders eine gewisse Skurrilität die legitime Ausdrucksform des Holzschnitts ist, dann sind diese französisierenden Holzschnitte der eigentlichen Holzschnittgesinnung fern. Nicht daß sie der Technik des Holzschnitts widersprechen, im Gegenteil, ihre Linienrationalität und ihre Ökonomie des Strichs kommen der Technik des Schneidemessers aufs bequemste entgegen — aber eben eigentlich nur dem Messer, nicht aber dem Material, in dem es arbeitet: dem Holz. Mag dieser rationale Strich das Arbeiten im Holz erleichtern, irgendwie widerspricht er der Seele des Holzes. Dieser Seele des Holzes, die allem Irrationalen verwandt ist und in der es wie eine Welt von Geheimnissen knistert.

Wer der krausen Welt eines spätgotischen Holzschnittes oder einer spätgotischen Holzfigur nachtastet, kommt nicht los von dem Gefühl, daß dieser Stil trotz seiner gesuchten technischen Umständlichkeit im geheimen Bündnis steht mit dem, was des Holzes eigenste und verschwiegenste Seele ist. Nicht von einem Geist des Holzes mag man reden, wohl aber von seinen Geistern. Ko-

bolde leben gleichsam in ihm. Und die kommen ans Licht in dem, was des Holzschnittes legitime stürmische Ausdrucksform ist.

Der Stil der Kölner Holzschnitte und der ihrer französischen Verwandten hat dagegen oft etwas Metallschnittähnliches. Der beste Beweis dafür, daß das Holz als solches diesem Kunstkreise sein eigentliches Materialgeheimnis nicht geoffenbart hat. Dieser rationale Holzschnittstil lebt gleichsam nur auf der geglätteten Oberfläche des Holzes: von den Lockungen aus der Tiefe bleibt er unberührt. Ihm ist das Holz nur Kunstprodukt, nicht Naturprodukt.

Diese neutrale Holzbehandlung verstärkt den Gesamteindruck, daß diese Kunst in der Atmosphäre einer kühlen fast akademischen Korrektheit lebt. Es fehlt die eigentliche Durchblutung mit unmittelbarer lebendiger Empfindung. Wie kommt es zu einem eigentlichen Linienziehen des Gefühls, immer ist es die Überlegung, die der Linie ihren abenteuerlosen Weg vorschreibt. Kein Auf- und Abspringen kennen die Konturen, kein Suchen und kein Zögern, nie zuckt es in ihnen von Augenblickeinsfällen, nein, auch ihr Gesetz ist das einer kühlen Gleichmäßigkeit und Allgemeingültigkeit. So schließt die Systematik dieses Stils mit ihrem Willen zur klaren Verständlichkeit alle Überraschungen, aber damit auch alle Möglichkeiten lebendigsten Lebens aus. Sie gibt bewußterweise nicht Formen sondern Formeln.

Ob es sich um die Formel für Wasser oder um die Formel für andere Landschaftselemente handelt, immer zeigt die abgeklärte Einfachheit, Gradlinigkeit und Übersichtlichkeit dieser Formulierungen eine formale Kultur, wie sie dem deutschen Holzschnitt fremd ist und wie sie von seiner Perspektive aus gesehen leicht als Schematismus erscheint.

Besondere Beispielkraft hat so die Typik der Baumdarstellungen, die die Kronen auflöst in eine begrenzte Zahl klar gezeichneter Blattmuster, zwischen denen in einer technisch auffallenden Weise der schwarze Holzgrund stehen bleibt. Die Schwarzweißmusterung, die auf diese Weise zustande kommt, ist überaus elegant und wirkungsvoll, aber eine Schärfe der Schwarzweißprägung stellt sich dabei ein, die etwas von metallischer Härte an sich hat. Wie dem auch sei — Metall oder Holz — das Eigentlichste des Künstlers oder der hinter ihm stehenden Tradition offenbart sich immer in der ausgesprochenen Kulturiertheit seines Geschmacks. Diese geschmackliche Sicherheit bestimmt auch sein flächensystematisches Vorgehen. Diese Zierbäume sind so gut ein bestimmtes Element der flächendekorativen Rechnung wie z. B. die im weiten

Flug erfaßten Riesenvögel, die als eine besondere Eigenart des Kölner Meisters immer da auftauchen, wo die leere Horizontfläche eine belebende Unterbrechung verlangt. Es ist charakteristisch, daß der Künstler nie einen Schwarm von Vögeln gibt. Nein, immer nur diesen einen großen, knapp und bedeutend in die Fläche gesetzten Einzelnen. Das paßt zu der makrokosmischen Auffassung dieses französisierenden Holzschnittstils, die so ganz abweicht von der durchgehend mikrokosmischen Auffassung der deutschen Holzschnittbetätigung. Ähnlich kehrt auch immer ein einzelner schön und klar gezeichneter Schwan als typisches Füllsel auf den Gewässern dieser Holzschnittlandschaften wieder.

Es bleibt noch die Aufgabe, den Kölner Künstler als Erzähler zu kennzeichnen. Hier kommt ihm vor allem das zugute, was auch den Vorzug seiner Technik und seines Stils ausmacht: die sachliche Knappheit seiner künstlerischen Haltung, die allen Forderungen der Klarheit entspricht und darum auf den ersten Blick eine starke Überzeugungskraft entwickelt. Doch auch hier stellt sich nach der ersten Freude über die wohlthuende Klarheit bald das Gefühl einer gewissen Trockenheit ein. Wie die Linie der formalen Charakteristik, so bezahlt auch die Linie der erzählerischen Charakteristik ihre Klarheit mit einer Starrheit und Leblosigkeit. Auch hier fehlt die letzte Durchblutung mit unmittelbarer Empfindung, mit der Erregtheit des Augenblicks, mit dem Überraschenden des persönlichen Einfalls. Der Künstler lebt nicht mit seinem Stoff, sondern er hat ihn nur überdacht. So liegen auch die Vorzüge der Erzählung mehr in ihrer typischen Werthastigkeit als in ihrer individuellen.

Wir verstehen, daß diese ganze klare Schematik in technischer, stilistischer und erzählerischer Beziehung vorbildhaft wurde für deutsche Augen, verstehen, daß sie für die ganze weitere deutsche Bibelillustration die Grundlage einer festen Syntax schuf, verstehen aber auch, daß dann die deutsche Bibelillustration selbst über diese Grundlage wie über ein vorübergehendes Erziehungsstadium hinweggehen mußte, weil das Beste und Eigentlichste, was sie zu sagen hatte, nicht von einer solchen rationalen und kultivierten Formensprache gesagt werden konnte, sondern nur von einer Sprache, die in ihrer Ausdruckstärke aller Unmittelbarkeit und Eigenwilligkeit des künstlerischen Erlebnisses entsprach und deren Tonfall in keinem Material so sehr vorgezeichnet war wie im Holz, so wie es der Deutsche erfaßte.

So blieb die Kölner Bibel eine Episode in der deutschen Holzschnitt-Illustration, aber eine nützliche und unumgängliche. W. W.

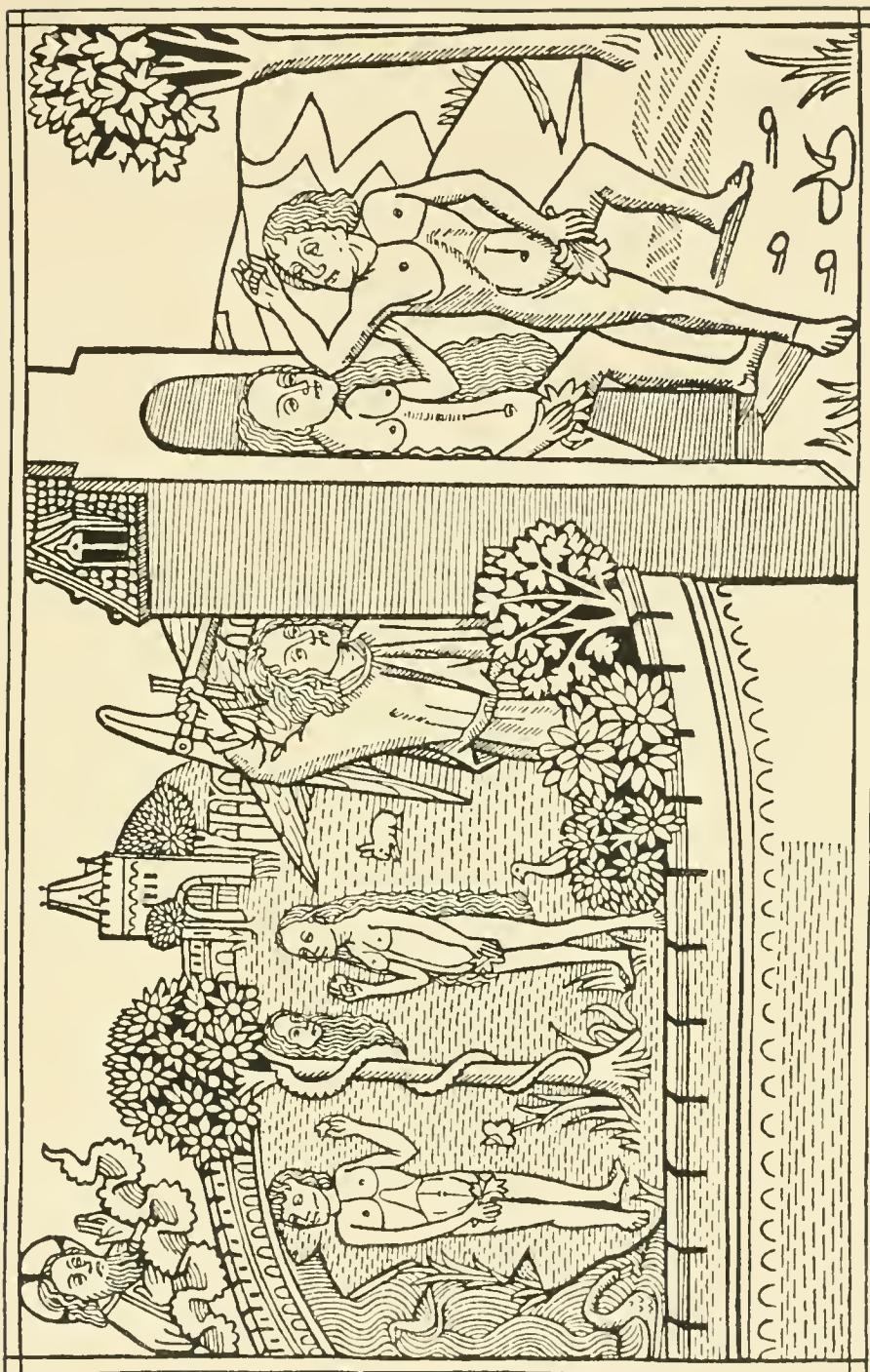
Abbildungen



1. Teilstück einer Rahmenleiste.



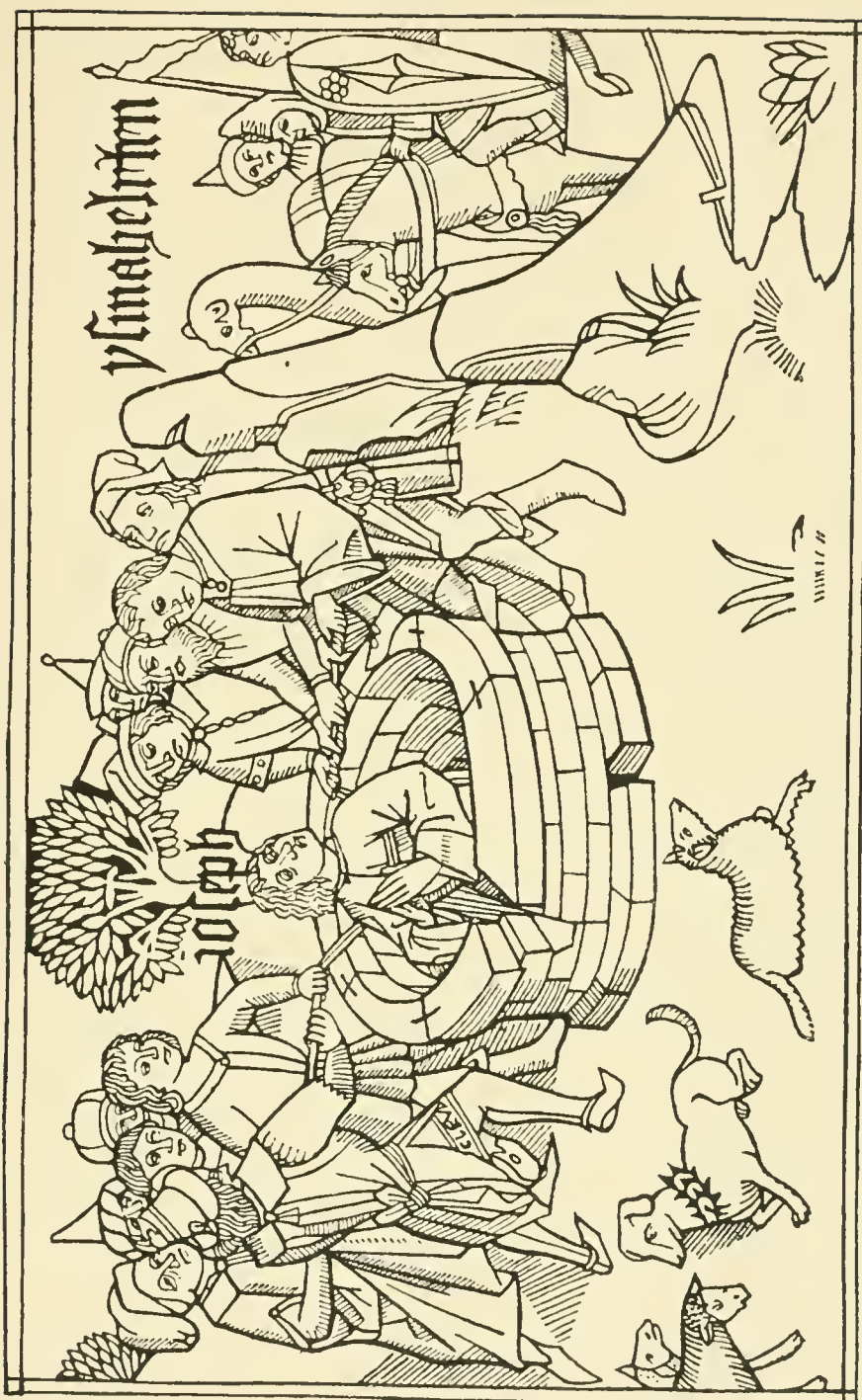
2. Schöpfung



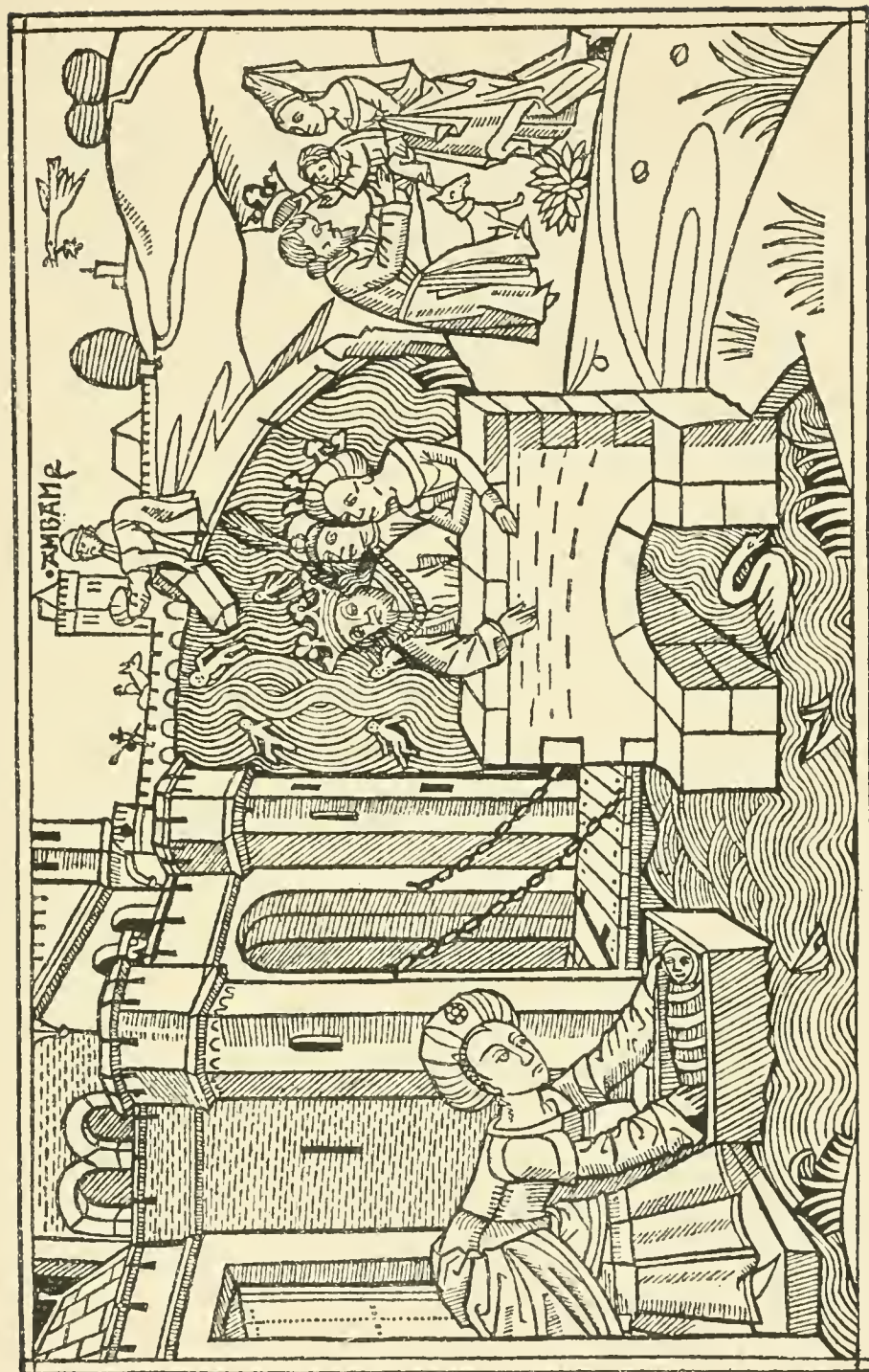
3. Sündenfall.



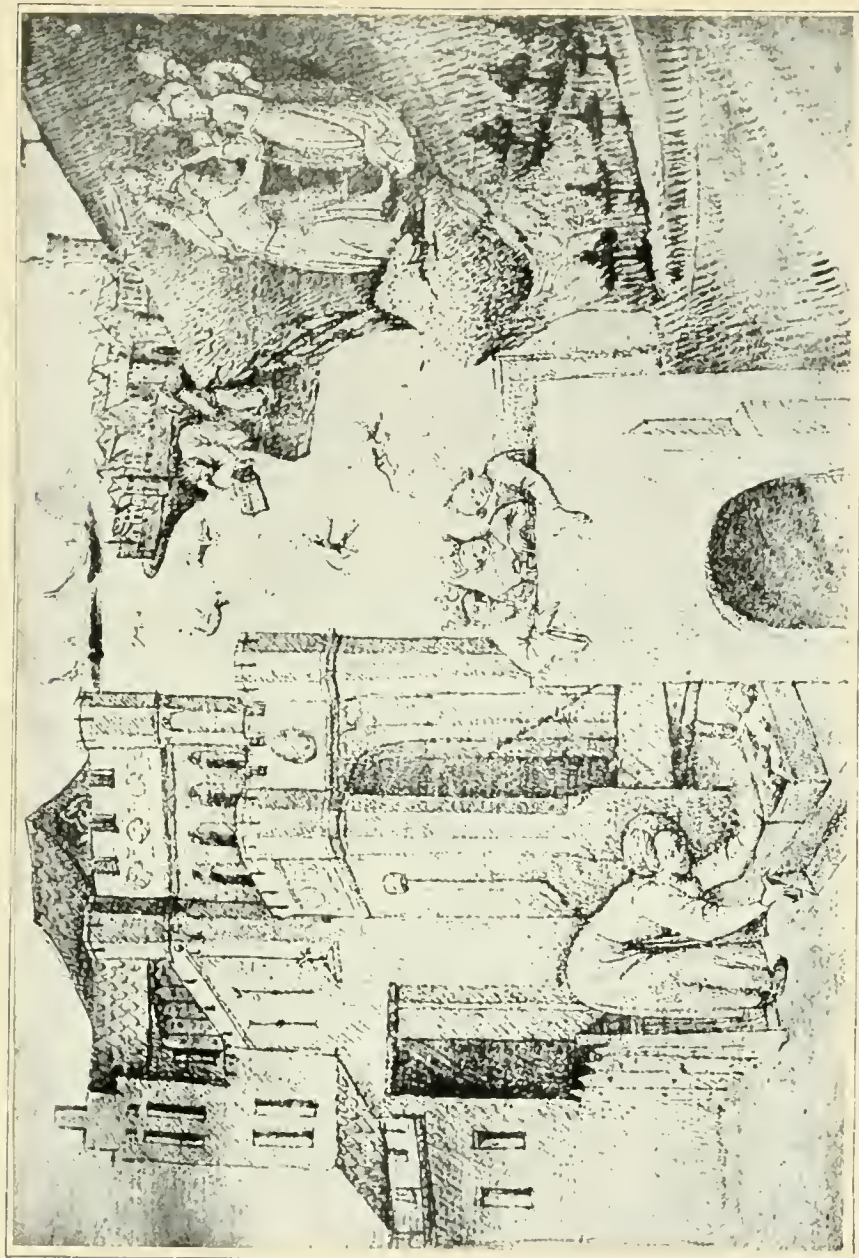
4. Jakobs Traum.



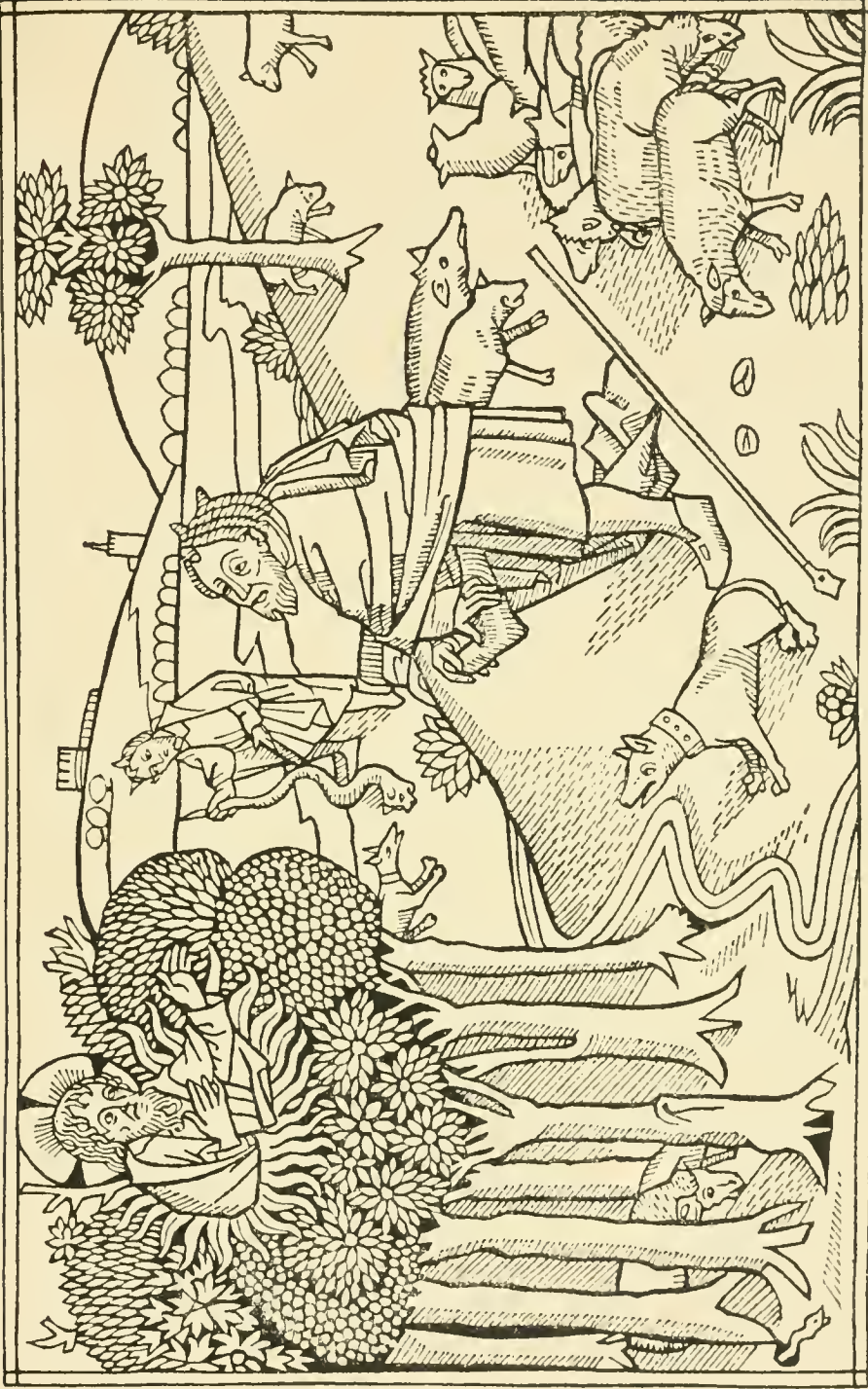
5. Joseph wird verkauft.



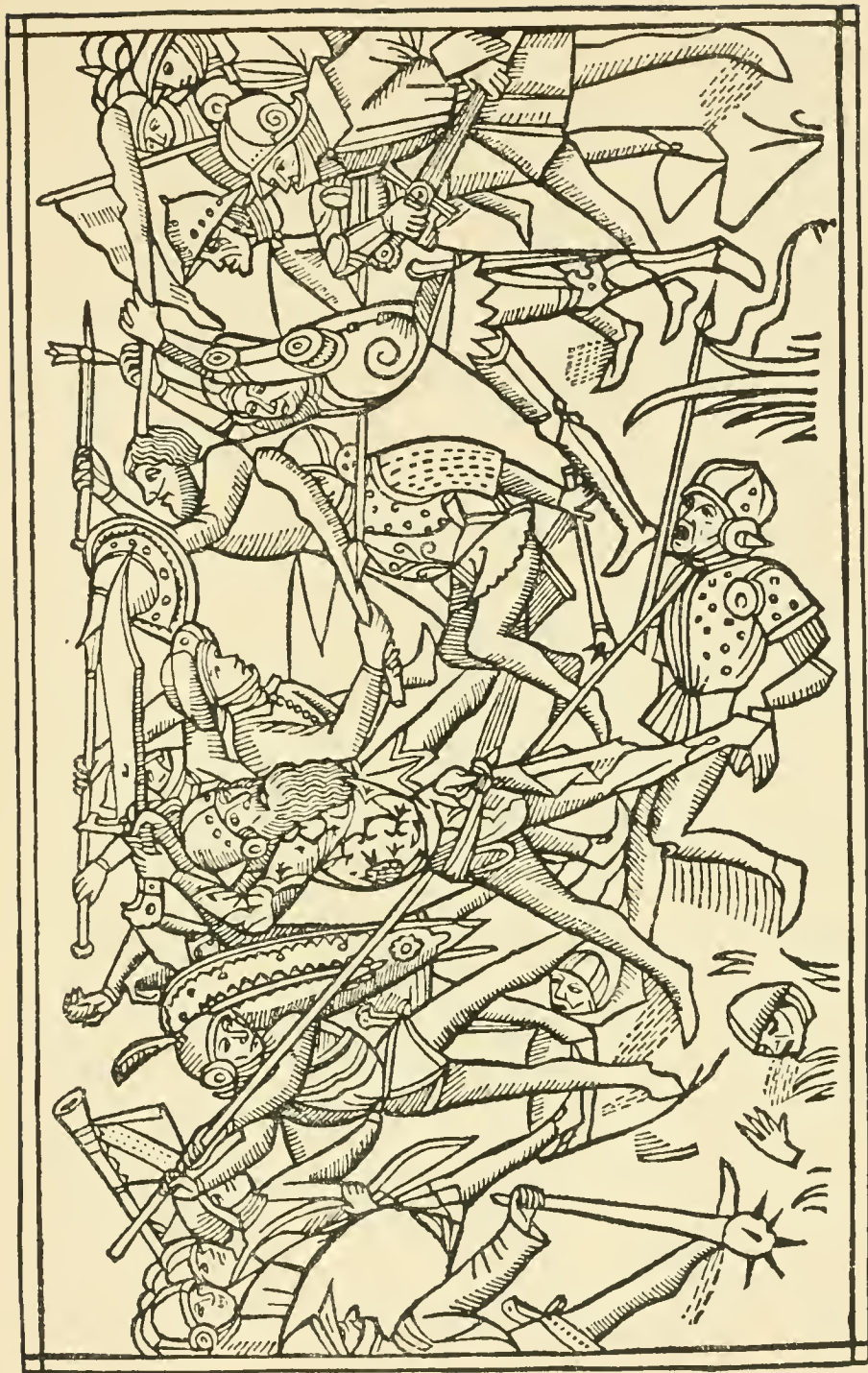
6. Jugendgeschichte Moses.



7. Jugendgeschichte Mosés.
(Nach der Berliner Handschrift.)



8. Berufung Moses.



9. Amalekiter Schlacht.



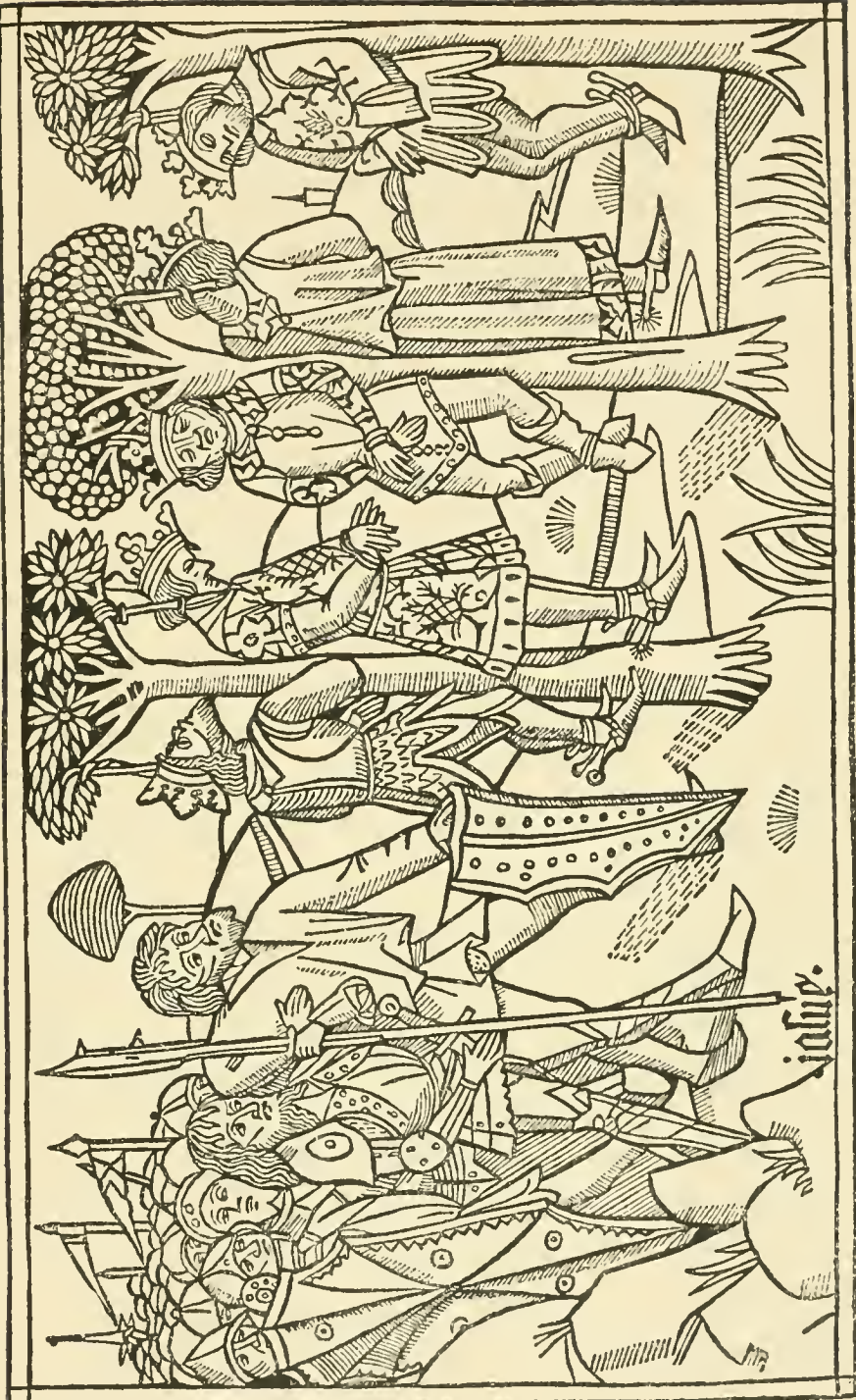
10. Moses wird auf das Gesetz verpflichtet.



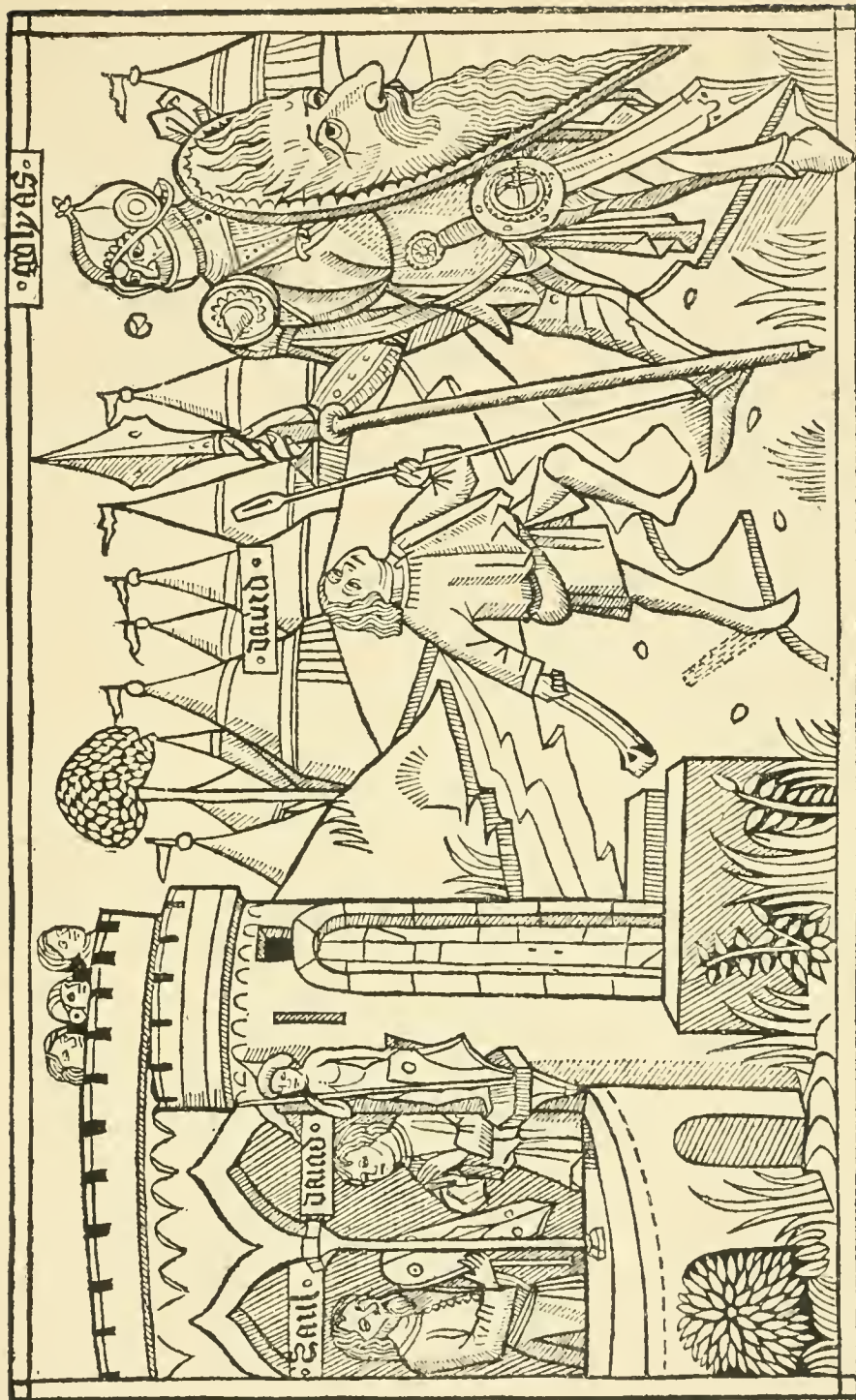
II. Aarons Begräbnis.



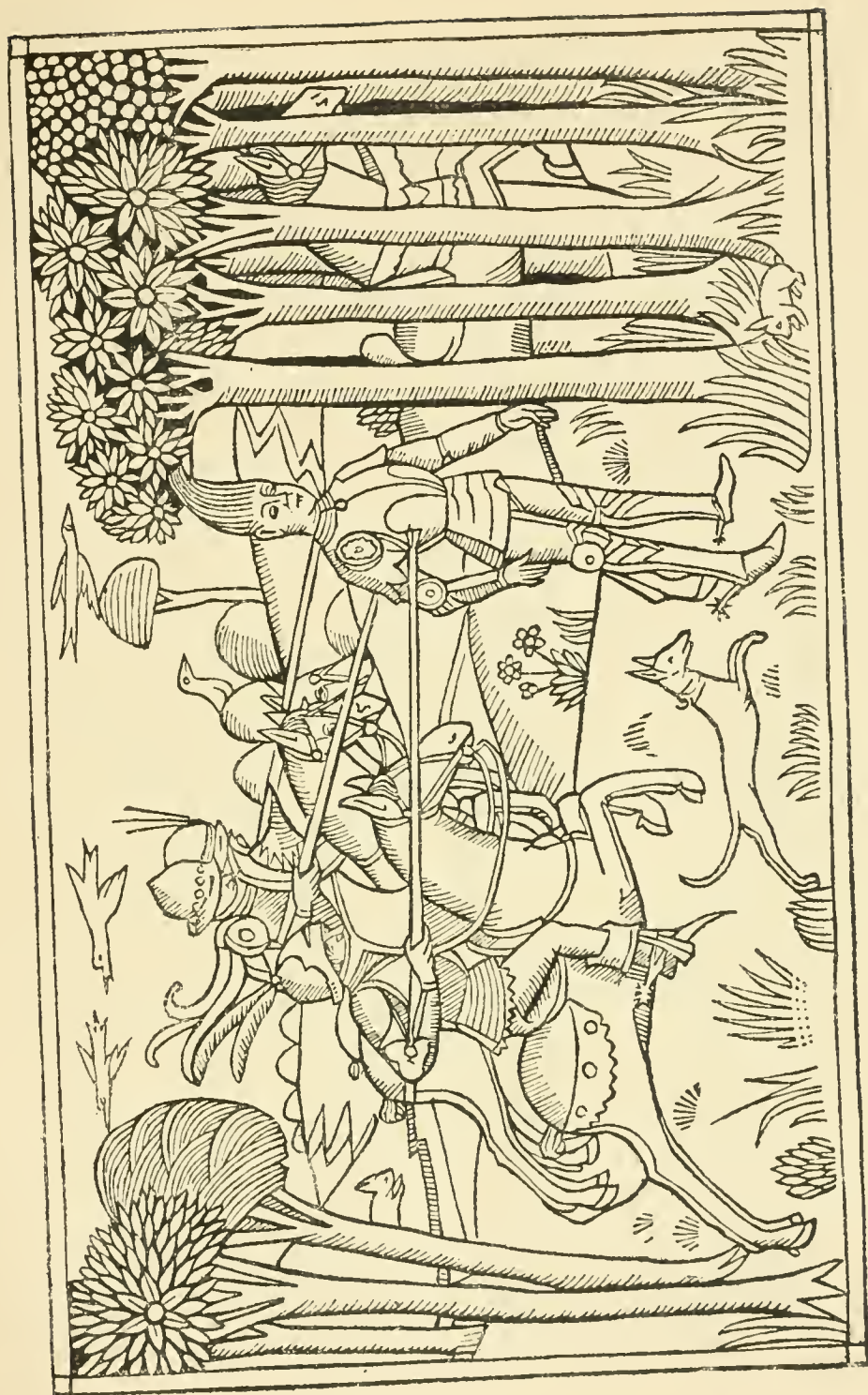
12. Bileams Eselin redeet.



13. Hinrichtung der fünf Könige.



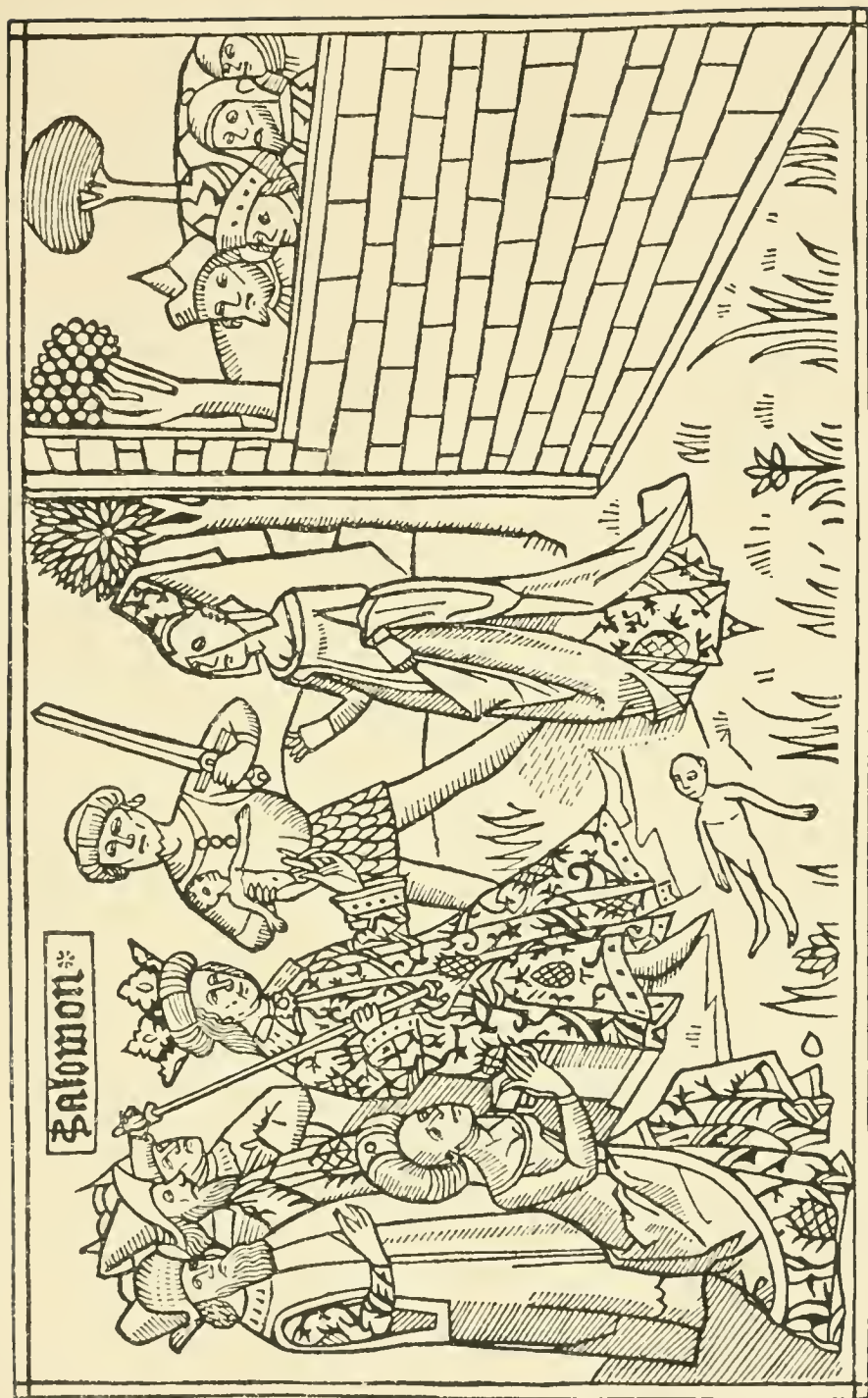
14. David und Goliath.



15. Absalom's Tod.



16. Joab råder den Amasa.



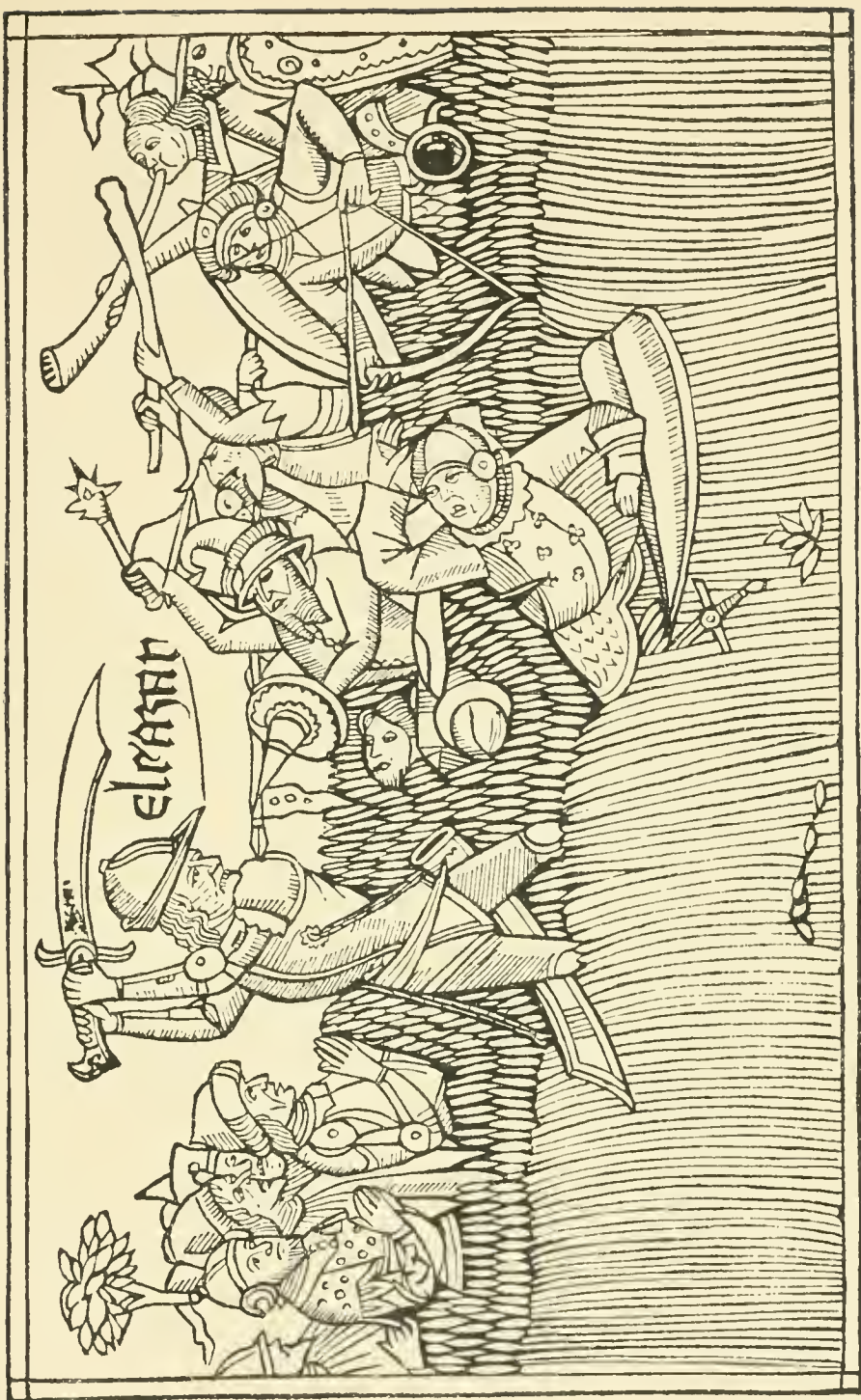
17. Salomos Urteil.



18. Ein Toter wird durch Berührung mit Elisas Gebein lebendig.



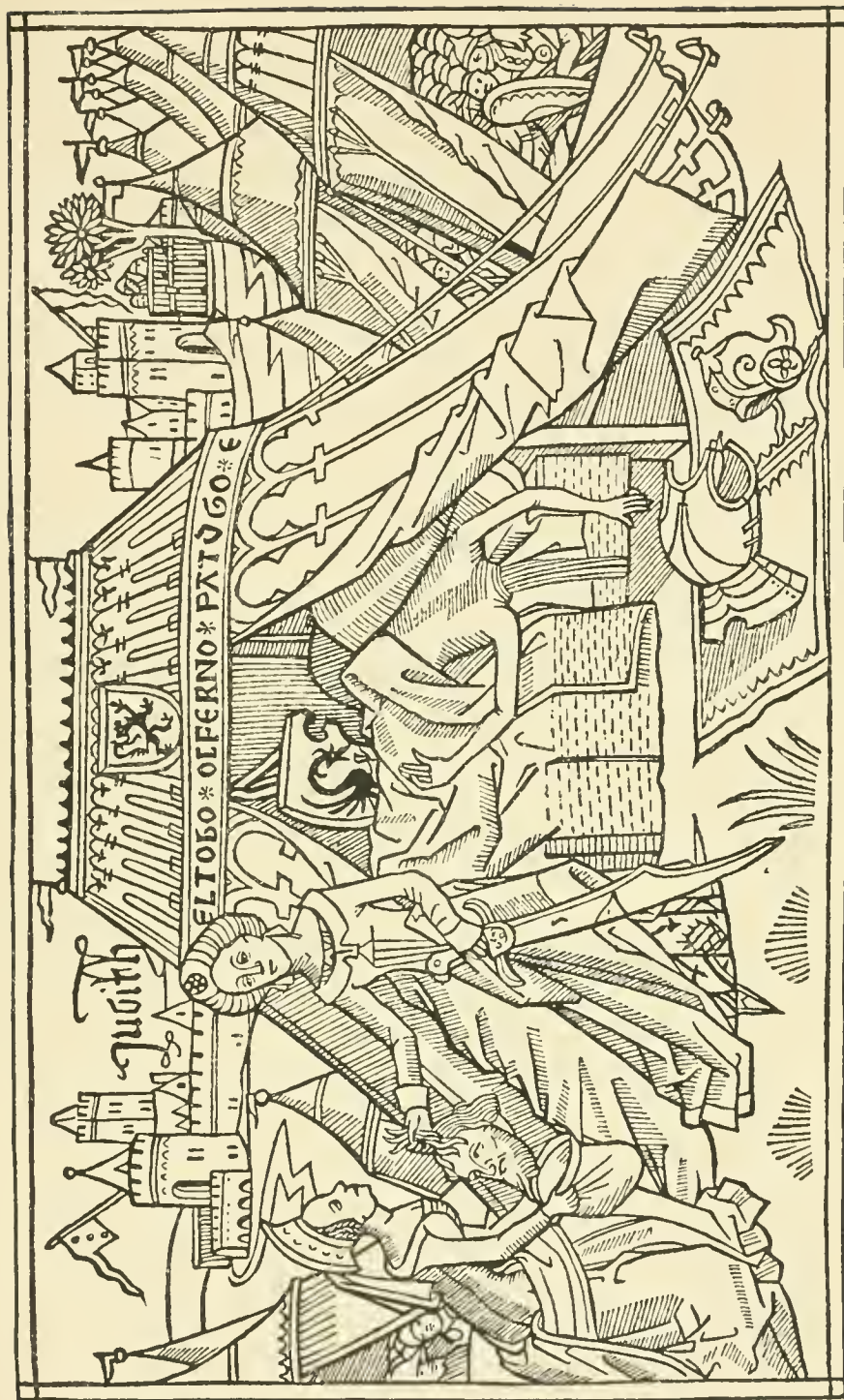
19. Der Engel des Herrn schlägt die Assyrer.



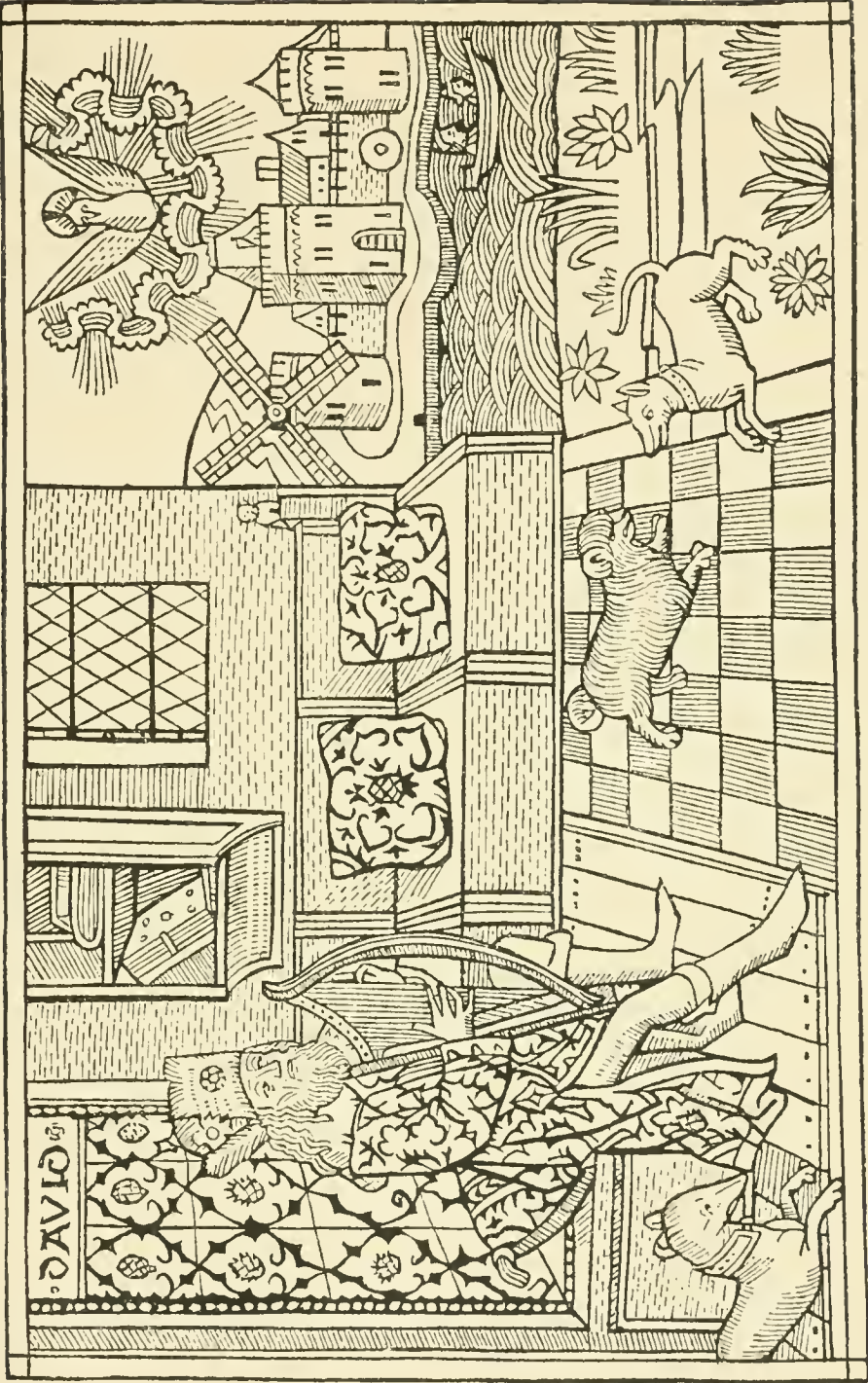
20. Eleazars Sieg im Gottesacker.



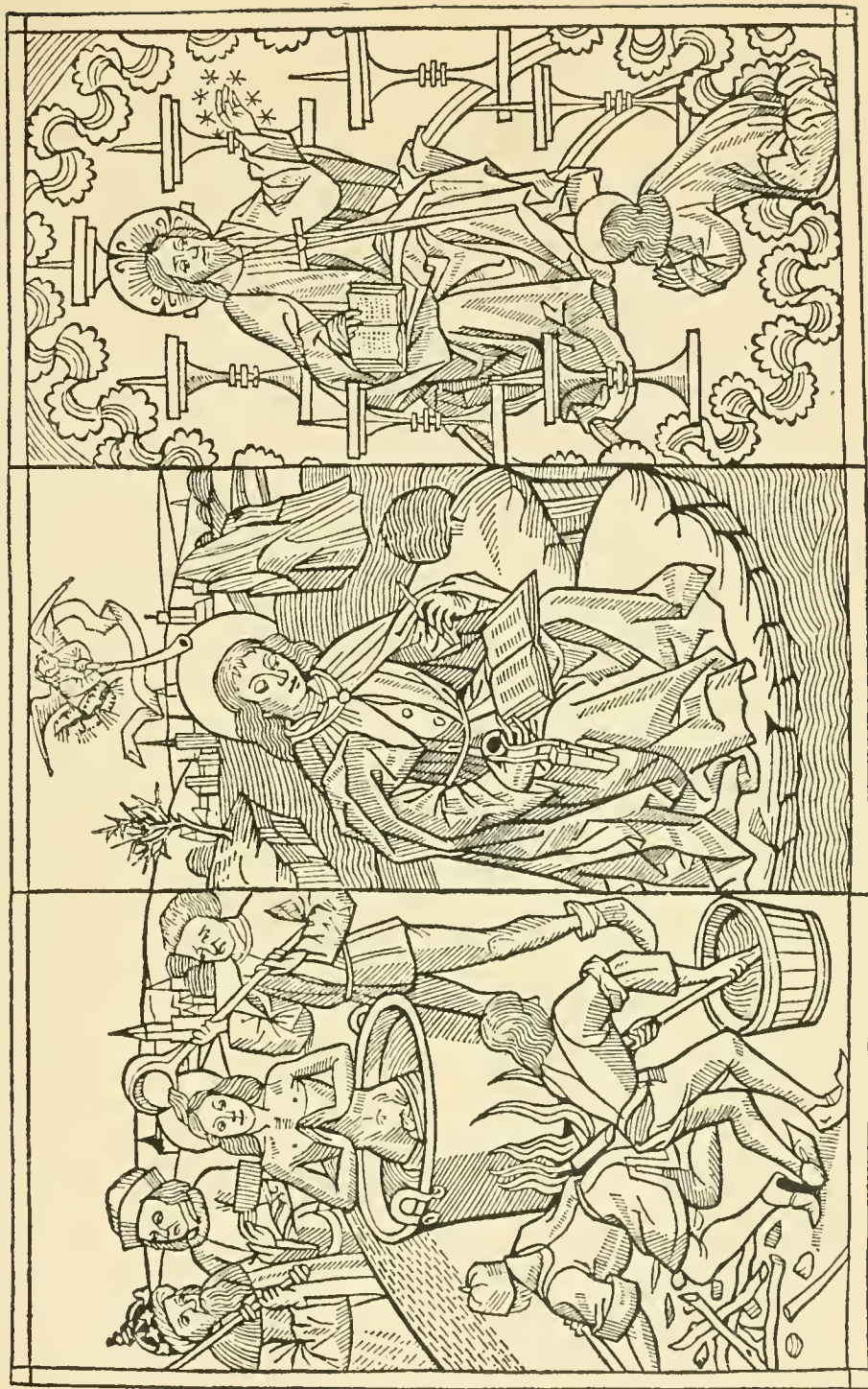
21. Tobias Fischzug.



22. Judith und Holofernes.



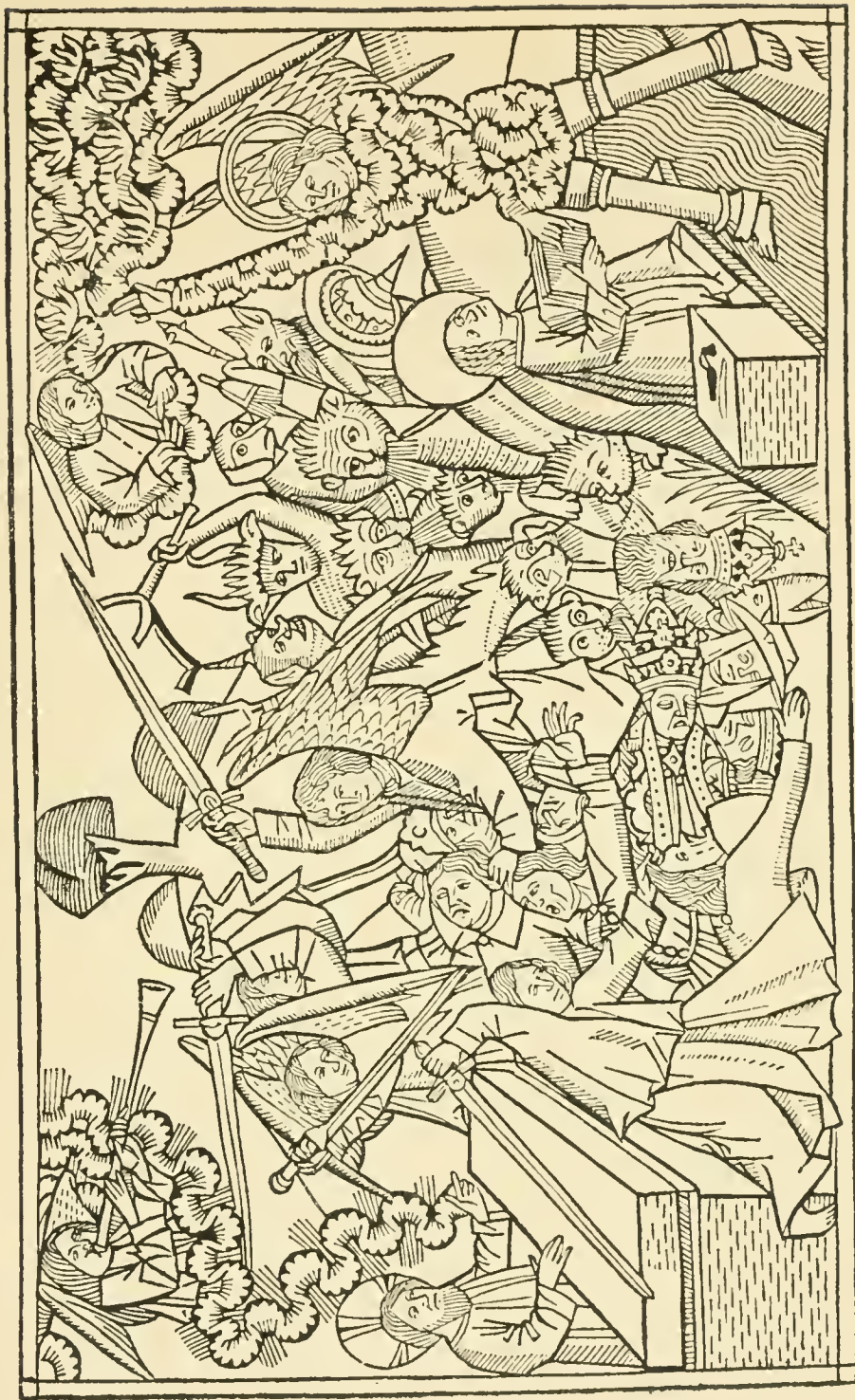
23. David spielt die Harfe.



24. Johannes auf Patmos, sein Gesicht, sein Martyrium.



25. Die vier Reiter.



26. Der Engel mit den Säulenfüßen.



27. Die Hure von Babylon und die Schnitterengel.

Abbildungsverzeichnis.

1. Teilstück einer Rahmenleiste.
2. Schöpfung (Bild 1).
3. Sündenfall, 1. Mos. 3 (Bild 2).
4. Jakobs Traum, 1. Mos. 28 (Bild 11).
5. Josef wird verkauft, 1. Mos. 37 (Bild 12).
6. Jugendgeschichte Moses, 2. Mos. 2 (Bild 22).
7. Jugendgeschichte Moses (nach der Berliner Handschrift).
8. Berufung Moses, 2. Mos. 3 (Bild 23).
9. Amalekiter Schlacht, 2. Mos. 17 (Bild 36).
10. Moses wird auf das Gesetz verpflichtet, 2. Mos. 24 (Bild 38).
11. Aarons Begräbnis, 4. Mos. 20 (Bild 50).
12. Bileams Eselin redet, 4. Mos. 22 (Bild 52).
13. Hinrichtung der fünf Könige, Josua 10 (Bild 57).
14. David und Goliath, 1. Samuelis 17 (Bild 65).
15. Absaloms Tod, 2. Samuelis 18 (Bild 71).
16. Joab tötet den Amasa, 2. Samuelis 20 (Bild 72).
17. Salomons Urteil, 1. Könige 3 (Bild 74).
18. Ein Toter wird lebendig, 2. Könige 13 (Bild 79).
19. Der Engel des Herrn schlägt die Assyrier, 2. Könige 19 (Bild 81).
20. Eleasars Sieg im Gottesacker, 1. Chronika 11 (Bild 82).
21. Tobias Fischzug, Tobias 6 (Bild 86).
22. Judith und Holofernes, Judith 13 (Bild 88).
23. David spielt die Harfe, 92. Psalm (Bild 92).
24. Johannes auf Patmos, Offenbarung 1 (Bild 14).
25. Die vier Reiter, Offenbarung 6 (Bild 15).
26. Der Engel mit den Säulenfüßen, Offenbarung 10 (Bild 19).
27. Die Hure von Babylon und die Schnitterengel, Offenbarung 17 (Bild 22).

Anmerkung: Die Angabe Bild 1, 2, 11, 12 usw. entspricht der Reihenfolge in der holländischen Ausgabe.

Literatur.

Aus der sehr reichen Literatur über die Kölner Bibel seien nur zwei Werke genannt, die sie monographisch behandeln. Einmal die grundlegende kunsthistorische Würdigung des Werkes von Rudolf Raugsch unter dem Titel „Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1879“ (Straßburg 1896), zum andern die neuere gründliche Untersuchung vom bibliographischen Standpunkt in dem Aufsatz von Georg Gerlach „Der Drucker und die Ausgaben der Kölner Bilderbibel“, der im 13. Heft von Dziatzkos „Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten“ (Leipzig 1900) erschien.

*

*

*

Außerdem erschienen in den
Hauptwerken des Holzschnitts:

Urs Graf, Die Holzschnitte zur Passion. Straßburg 1506. Mit 27
Abbildungen. Einführung von Wilhelm Worringer.

Die Lübecker Bibel. Lübeck 1494. Mit 45 Abbildungen. Einführung von
Max J. Friedländer.

Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Äsopi. Ulm 1475.
Mit 36 Abbildungen. Einführung von Wilhelm Worringer.

Hans Baldung Grien: Der beschlossene Rosengart Marie. Das
Seelengärtlein. Die zehn Gebote. Die zwölf Apostel. Mit 62 Ab-
bildungen. Einführung von Wilhelm Worringer.

Weitere Bände werden folgen.



N Die Kölner Bibel
8023
K64

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
