



Abb. 1: Leonhard Scherhauff (Leonhard von Brixen), Kreuzigung mit Porträt der Äbtissin Verena von Stuben als Stifterin und Hl. Vigilius, ca. 1459, Öl auf Leinwand, 103,2 x 191,5 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Ältere kunstgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. Gem/844. © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

HOLZSCHNITTE AUS DEM 15. JAHRHUNDERT IN DER GRAFISCHEN SAMMLUNG DER TIROLER LANDESMUSEEN: EINE FALLSTUDIE*

Elisa Lonigro

ABSTRACTS

The Tyrolean State Museum Ferdinandeum conserves a group of five woodcuts in fragmentary condition. These prints were found glued to the back of a painting by the artist Leonhard von Brixen, an unusual usage that raises questions as to their function. The research aims to trace the material history of these prints and to appraise their particular value as works pertaining to the borderland between Germany and Italy. In effect, as far back as the fifteenth century, in the production of woodcuts these two countries were centres of a wide network of exchange that gave rise to hybrid figurative models. These and other issues – such as the original arrangement of the prints on the painting and the replication of iconographic models – allow us to critically reconsider the antique woodcut in the Alpine areas.

Das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum bewahrt eine Gruppe von fünf fragmentarisch erhaltenen Holzschnitten. Die Drucke wurden aufgeklebt auf der Rückseite eines Gemäldes des Künstlers Leonhard von Brixen gefunden. Der Fund deutet auf eine ungewöhnliche Verwendung hin und wirft Fragen nach der Funktion der Drucke auf. Ziel der For-

schungsarbeit ist es, die Materialgeschichte dieser Druckgrafiken zurückzuverfolgen und ihren besonderen Wert als Werke des Grenzgebiets zwischen Deutschland und Italien aufzuzeigen. Tatsächlich galten diese beiden Länder bereits im 15. Jahrhundert in der Produktion von Holzschnitten als Zentren eines breiten Austauschnetzwerks, das hybride Formen figurativer Darstellungen hervorbrachte. Diese und weitere Aspekte – wie die ursprüngliche Anordnung der Drucke auf dem Gemälde oder ihre Nachbildung ikonografischer Vorbilder – bilden die Basis dieser kritischen Neubetrachtung der antiken Holzschnitte aus dem Alpenraum.

Der erste Wissenschaftler, der auf die ungewöhnliche Gruppe antiker Holzschnitte aufmerksam machte, die auf der Rückseite eines 1893 vom Ferdinandeum erworbenen Gemäldes gefunden wurden, war 1936 Paul Heitz.¹ Laut Heitz umfasste die Gruppe acht Holzschnitte, von denen heute nur noch fünf erhalten sind. Er erwähnt insbesondere einen Holzschnitt, die „Passionsszenen“, die er (auf Anregung von Werner Cohn) der italienischen Produktion um 1470 zuschreibt (Abb. 3). Der Urheber scheint stilistisch dem des in der Albertina in Wien aufbewahrten Blattes mit dem „Heiligen Benedikt“ nahe (Schr. 1268).² 1938 schlug

* Mein Dank gilt Silvia Urbini, Giovanni Maria Fara, David Landau, Peter Schmidt, Björn Blauensteiner, Astrid Flögel, Ulrike Hofer, Ralf Bormann und Lorenzo Gigante.

¹ Heitz, Paul: Italienische Einblattdrucke in den Sammlungen Berlin, Braunschweig, Cambridge (Mass.), Cortona, Innsbruck, London, Mailingen, New York, Tamsweg, Wien und andere, deren Aufbewahrungsorte unbekannt, T. 5, Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts, Bd. 83, Straßburg 1935, Nr. 90. Das digitale Archiv „Census of Italian Renaissance Woodcuts“ zählt diese Holzschnitte zu jenen, die im Alpenraum produziert wurden.

² Schreiber, Wilhelm Ludwig: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, 8 Bde., Leipzig 1926–1930. Nachfolgend zitiert als (Schr. gefolgt von der entsprechenden Nummer); S. Urbini, Census of Italian Renaissance Woodcuts, ALU.0381, URL: <http://archivi.cini.it:80/cini-web/storiaarte/detail/20098/stampa-20098.html>, ISBN 978-88- 96445-24 2.

Cohn vor, dass die anderen Holzschnitte der Gruppe aus Südwestdeutschland stammen, und datierte sie um 1430.³ Das Gemälde, auf dessen Rückseite die Holzschnitte geklebt waren, wird dem Südtiroler Künstler Leonhard von Brixen zugeschrieben. Um 1459 entstanden, zeigt es die „Kreuzigung mit Porträt der Äbtissin Verena von Stuben als Stifterin und Hl. Vigilius“ (Inv.-Nr. Gem/844; Abb. 1) und stammt aus dem Refektorium des Benediktinerklosters Sonnenburg nahe Bruneck in Südtirol.⁴ Die Kaufleute dieses Gebiets hatten im Allgemeinen Zugang zu italienischen und deutschen Druckgrafiken, und die wechselseitige Beeinflussung italienischer und nordischer Vorbilder im Bereich des Holzschnittes ist bereits in einigen der ältesten italienischen Blätter bezeugt, die zwischen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts gedruckt wurden.⁵ In Deutschland blieb ein emblematisches Beispiel der Koexistenz deutscher und italienischer Druckgrafiken bis heute erhalten.⁶ Es handelt sich hierbei um ein Triptychon, das um die Mitte des 15. Jahrhunderts für den Altar des Katharinenklosters Nürnberg gefertigt wurde.⁷ Es besteht aus 89 geklebten Holzschnitten, die zwischen 1440 und 1455 teils in Venedig, teils in Nürnberg gedruckt wurden. Der mittlere Teil des Triptychons stellt den Zyklus der „Passion Christi“ dar, der vom Maler und Buchmaler Cristoforo Cortese (ca. 1399–1445) geschaffen wurde. Mehrere deutsche Holzschnitte sind als minderwertige Ergänzungen zur „Passion“ zu betrachten, während andere Drucke auf die klösterliche Handschriftenproduktion Nürnbergs verweisen. Die druckgrafische Serie, die sowohl die Innen- als auch Außenseite des Triptychons einnahm, wurde von ihrer

ursprünglichen Unterlage entfernt und wird heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt. In der Wallfahrtskirche St. Leonhard ob Tamsweg bei Salzburg ist ein Diptychon mit einem rückseitig aufgeklebten Holzschnitt mit „Madonna und Heiligen“ (Schr. 1148m) erhalten, das von Franz Martin und Heitz Norditalien zugeschrieben und um 1460 eingeordnet wird.⁸ Der Fall ähnelt folglich den in dieser Arbeit untersuchten Holzschnitten, wobei die einzigen vorhandenen Belege leider nur aus einzelnen Studien des frühen 20. Jahrhunderts stammen; der Druck selbst scheint verloren. Drucke auf die Rückseite von Gemälden zu kleben, ist ungewöhnlich und aus heutiger Sicht nur schwer nachzuvollziehen. Es ist denkbar, dass die Drucke im Laufe der Zeit zu besonderen Anlässen nach und nach angebracht wurden oder vielleicht sogar als Schutz für das Gemälde selbst dienten. Das Gemälde hing im Refektorium, einem Ort, zu dem alle Nonnen Zugang hatten, aber wir wissen nicht, ob die Drucke selbst dabei sichtbar waren oder nicht. Während Restaurierungsarbeiten im Jahr 1977 wurden die Drucke abgelöst. Die von ihnen hinterlassenen Abdrücke blieben auf der Tafel sichtbar. Das bei der letzten Restaurierung im Jahr 2007 aufgenommene Foto der Rückseite (Abb. 2) zeigt fünf Bereiche im Mittelteil und noch nicht entzifferte handschriftliche Inschriften.⁹ Betrachtet man nun die einzelnen Holzschnitte der Gruppe, setzen sie sich wie folgt zusammen: 1. „Heiliger Georg, der Drache und die Prinzessin“ (Inv.-Nr. AD/46); 2. „Heilige Anna mit Madonna und Jesuskind in den Armen“ (Inv.-Nr. AD/47); 3. „Passionsszenen“ (Inv.-Nr. AD/48); 4. „Tod der Jungfrau“ (Inv.-Nr. AD/49); 5. zehn Fragmente, bei

³ Cohn, Werner: Holz- und Metallschnitte aus öffentl. in- und ausländischen Sammlungen und Bibliotheken in Innsbruck, Salzburg, Wien, Delsberg, Neuenstadt, St. Gallen, Lyon, Paris, Straßburg, Tunbridge Wells, Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts, Bd. 93, Straßburg 1938, Nr. 1–3.

⁴ Schmidt, Peter: Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert, Wien–Köln–Weimar 2003, S. 80, Fußnote 311.

⁵ Bellini, Fiora/Borea, Evelina (Hg.): Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e da altri luoghi, Katalog Istituto Nazionale per la Grafica 1987–1988, Ravenna 1987, Nr. 2.

⁶ Gigante, Lorenzo: Incontri, scontri, confronti: Appunti sulla ricezione della xilografia nordica in Italia tra XV e XX secolo, in: Argan, Giovanni/Radaelli, Maria/Timonina, Alexandra (Hg.): Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy, Venedig 2020, S. 146 f., URL: <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-462-2/007> (Zugriff: 26.8.2021).

⁷ Field, Richard S.: A fifteenth-century picture panel from the Dominican monastery of Saint Catherine in Nuremberg, in: Parshall, Peter (Hg.): The Woodcut in Fifteenth-Century Europe = Proceedings of the International Symposium (Washington, 18–19 November 2005), Studies in the History of Art 75, 2009, S. 204–237.

⁸ Martin, Franz: Tamsweg, in: Österreichische Kunsttopographie 22, 1929, S. 261, Abb. 327; Heitz: Einblattdrucke (siehe Anm. 1), Nr. 92.

⁹ Die Abmessungen (von links nach rechts und von oben nach unten) betragen: 35 x 44,5 cm; 42 x 32 cm; 30 x 44,5 cm; 33,5 x 28 cm; 31 x 37 cm.

einem von denen (links) davon ausgegangen werden kann, dass der Druck eine „Geißelung“ (Inv.-Nr. AD/50) darstellt.¹⁰ Wichtig in diesem Kontext ist die Frage, in welchen der oben genannten fünf Bereiche genau die einzelnen Holzschnitte platziert waren. Es existieren drei von Cohn 1938 veröffentlichte Fotos, die drei Holzschnitte aus der Gruppe – „Heilige Anna“, „Heiliger Georg“ und die „Passionsszenen“ – zeigen, als sie noch aufgeklebt waren. Eine eingehende Betrachtung der Maserung der Tafel lässt mit großer Sicherheit feststellen, dass die Drucke wie folgt angeordnet waren (von links nach rechts und von oben nach unten gesehen): „Geißelung“, „Heiliger Georg“, „Tod der Jungfrau“, „Heilige Anna“ und „Passionsszenen“.



Abb. 2: Leonhard Scherhauff (Leonhard von Brixen), Kreuzigung mit Porträt der Äbtissin Verena von Stuben als Stifterin und Hl. Vigilius (Rückseite), ca. 1459, Öl auf Leinwand, 103,2 x 191,5 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Ältere kunstgeschichtliche Sammlung, Inv.-Nr. Gem/844. © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum



Abb. 3: Unbekannt, Passionsszenen, 1426–1450, Holzschnitt-Fragment, 31,5 x 35,7 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. AD/48. © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

¹⁰ Schreiber zitiert zwar nicht die Innsbrucker Holzschnitte, listet aber zum Teil ähnliche Exemplare: „Heilige Anna“ (Variante in Schr. 1190), „Heiliger Georg“ (Variante in Schr. 1442a), „Tod der Jungfrau“ (Kopie in Schr. 705).

Die Drucke liefern einige interessante Details über die frühen Holzschnitte, insbesondere in Bezug auf den Dialog zwischen nordischer und italienischer Kunst.

Eine Situation der Osmose bringt stilistische Hybride hervor, was auch im Falle dieses Gemäldes, auf dem die Holzschnitte aufgefunden wurden, zu beobachten ist. Der Künstler, Leonhard von Brixen, war ein Maler und Schnitzer, dessen Wirken zwischen 1438 und 1476 urkundlich belegt ist. Sein künstlerischer Status wird durch die offensichtliche technische Vielseitigkeit bestätigt. Der eklektische Stil seiner Werke umfasst sowohl realistische Ansätze als auch sanfte, gotische Züge und kombiniert folkloristische Elemente mit einer hellen Farbpalette. Seine Künstlerwerkstatt florierte in der Brixner Malereiproduktion des 15. Jahrhunderts

und rühmte sich mit einer großen Anzahl von Gehilfen.¹¹

Betrachtet man nun die „Passionsszenen“ (Abb. 3; 31,5 x 35,7 cm) näher, so sind folgende Szenen zu beobachten: das „Letzte Abendmahl“, das „Gebet im Garten Gethsemane“, der „Judaskuss“, die „Festnahme Jesu“, die „Geißelung“, die „Kreuzigung“ (sehr fragmentiert), die „Kreuzabnahme“ (ebenso fragmentiert) und die „Auferstehung“ (nur der linke Rand vorhanden).¹² Die Szenen sind durch einen Rahmen aus Rauten mit stilisierten Blumen in der Mitte voneinander abgetrennt, während einige Bereiche innerhalb der Drucke Farbspuren in Rot und Schwarz aufweisen. Cohn identifiziert den venezianischen Ursprung der Holzschnitte und weist insbesondere auf die Darstellung der Gesichtszüge mit langen Augenlidern



Abb. 4: Unbekannt, Heilige Anna mit Madonna und Jesuskind in den Armen, 1426–1450, Holzschnitt-Fragment, 34,5 x 29 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. AD/47. © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum



Abb. 5: Unbekannt, Jungfrau und Kind mit heiliger Anna, 1426–1450, Handkolorierter Holzschnitt, 40,8 x 27,2 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1849,0512.941. © The Trustees of the British Museum

¹¹ Spada, Silvia: Leonardo da Bressanone, in: Zeri, Federico (Hg.): La Pittura in Italia. Il Quattrocento, Bd. 2, Mailand 1987, S. 662.

¹² S. Urbini, Census, ALU.0380.

und die zarten Umrandungen des Blattwerkes hin. Dieser Druck lässt sich unter anderem mit „Dreifaltigkeit und Heilige“ (Schr. 749) vergleichen, einem venezianischen Holzschnitt, der in der Biblioteca Classense in Ravenna aufbewahrt wird (Inv.-Nr. 45).¹³ So lässt sich auch auf den italienischen Kontext des Innsbrucker Druckes schließen, der weiters auf Venetien eingegrenzt werden kann.¹⁴ Die anderen vier Drucke hingegen sind deutschen Ursprungs und weisen sowohl stilistisch als auch in der Gravurtechnik Ähnlichkeiten auf. Cohn berichtet von einem weiteren Exemplar des Druckes der „Heiligen Anna“ (Abb. 4; 34,5 x 29 cm), das im British Museum aufbewahrt wird (Abb. 5; Inv.-Nr. 1849,0512.941; 40,8 x 27,2 cm),¹⁵ wobei Schreiber den Druck süddeutscher Produktion zwischen 1450 und 1460 zuschreibt. Der Londoner Holzschnitt ist in Rot-, Gelb-, Grün- und Grautönen koloriert, während das Innsbrucker Exemplar eine braune Färbung aufweist. Das Bild zeigt die heilige Anna, wie sie unter einem gotischen Baldachin thront. Auf ihrem rechten Knie hält die edle Gestalt die Jungfrau Maria, die dem auf dem anderen

Knie der heiligen Anna sitzenden Jesuskind eine Birne reicht. Der Kult der heiligen Anna ist im Etschtal besonders verbreitet und es findet sich dort eine umfangreiche Produktion von Werken mit entsprechender Ikonografie.¹⁶ Peter Schmidt weist darauf hin, dass der Druck des British Museum aus einem anderen Block gefertigt wurde als der Innsbrucker Druck: Die Linienschraffierungen unterscheiden sich und es finden sich auch Unstimmigkeiten in den Details der Gesichter der Figuren und im Heiligenschein der Jungfrau. David Landau vermutet, dass die Innsbrucker Version eine Kopie der Londoner sein könnte, aber es ist schwer festzustellen, welcher der beiden nun tatsächlich als Vorlage diente. Ein Exemplar wie das aus London dürfte wohl in einer alpinen Werkstatt verwendet worden sein, um – mit leichten Abweichungen vom Originalblock – den Block zu schaffen, mit dem der Innsbrucker Druck hergestellt wurde. Weiters gibt es zumindest ein weiteres erhaltenes Exemplar vom „Tod der Jungfrau“ (Abb. 6; 29,5 x 45 cm), das im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt wird (Abb. 7; Inv.-Nr. H2; 26,3 x 37,5 cm).¹⁷



Abb. 6: Unbekannt, Tod der Jungfrau, 1426–1450, Holzschnitt-Fragment, 29,5 x 45 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 49. © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum



Abb. 7: Unbekannt, Tod der Jungfrau, 1426–1450, Handkolorierter Holzschnitt, 26,3 x 37,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Sammlung Druckgraphik-Zeichnungen, Inv.-Nr. H2. © Germanisches Nationalmuseum, Foto: Monika Runge

¹³ S. Urbini, Censur, ALU.0058.

¹⁴ Bellini/Borea: Xilografie (wie Anm. 5), S. 32, Fußnote 19.

¹⁵ The British Museum: The Virgin and Child with St. Anne, URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1849-0512-941 (Zugriff: 26.8.2021).

¹⁶ Rosenauer, Artur/Pliieger, Cornelia/Andergassen, Leo (Hg.): Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik, 1498–1998, Katalog Augustiner-Chorherrenstift Neustift 1998, Bozen–Lana 1998, Nr. 16.

¹⁷ Germanisches Nationalmuseum: Der Tod Marias, URL: <https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/20608/view> (Zugriff: 26.8.2021).

Der Innsbrucker Druck, der mitunter große Lücken zeigt, fällt durch seine braune Kolorierung auf, während der Nürnberger Druck in Violett, Gelb, Blau, Grau, Braun und Grün gefärbt ist. Rainer Schoch stellt bei der Analyse des Nürnberger Exemplars fest, dass seine Herkunft umstritten ist. Es konnte bisher keine Einigkeit darüber gefunden werden, ob der Druck nun aus Schwaben, Nürnberg oder Regensburg stammt. Laut Wasserzeichen kann der Druck jedoch der Zeit vor 1422 zugeordnet werden. Die traditionelle Komposition spiegelt die der Altarbilder von Wennigsen und Würzburg wider, während die Figuren der Apostel der böhmischen Malerei entstammen.¹⁸ Bei seinem Vergleich der beiden Versionen zeigt Schmidt auf, dass beim Druck des Innsbrucker Exemplars der Block

in einem etwas besseren Zustand gewesen sein muss. Zudem wurde mehr Tinte in einer dichteren Lösung verwendet, was das Vorhandensein von Linien erklärt, die etwas dicker und rauer erscheinen. Die Lücken entlang des Rahmens im Nürnberger Exemplar lassen einen fortgeschritteneren Verfall des Blocks vermuten, was die Hypothese stützt, dass der Innsbrucker Holzschnitt der ältere ist. Der „Heilige Georg, der Drache und die Prinzessin“ (Abb. 8; 26,5 x 44,5 cm) stellt einen besonders feinen Druck dar, für den es bisher jedoch nicht möglich war, ein konkretes Vorbild zu identifizieren. Der Holzschnitt weist rote Farbspuren auf, die das Blut des verwundeten Drachen symbolisieren. Betrachtet man die noch gut erhaltenen Elemente des Drucks – den Mantel des Heiligen, die Mähne und das



Abb. 8: Unbekannt, Der heilige Georg, der Drache und die Prinzessin, 1426–1450, Holzschnitt-Fragment, 26,5 x 44,5 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. AD/46. © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

¹⁸ Parshall, Peter/Schoch, Rainer (Hg.): Die Anfänge der europäischen Druckgraphik: Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch, Katalog National Gallery of Art und Germanisches Nationalmuseum 2005–2006, Nürnberg 2005, Nr. 84.

Geschirr des Pferdes, die Schuppen des Drachen, die Prinzessin und den Engel –, so lassen die stilistischen Ähnlichkeiten erkennen, dass der Druck aus derselben Werkstatt stammen muss, die auch den Holzschnitt der „Heiligen Anna“ produzierte. Cohn glaubt, dass die Details beider Drucke Einflüsse der Kunst des französisch-burgundischen Hofes widerspiegeln. Stilistische und ikonografische Ähnlichkeiten finden sich in mehreren Buchmalereien in den „Stundenbüchern“ des Herzogs von Berry, die in Chantilly und Brüssel aufbewahrt werden. Dies würde eine Produktion in Basel vermuten lassen, aber Cohn führt sie auf Süddeutschland zurück.¹⁹ Die Gesichter der Jungfrau und der Prinzessin in den beiden Drucken ähneln sich genauso wie die Darstellungen der Draperie. Zum Vergleich mit diesen Drucken eignet sich die Darstellung der „Heiligen Dorothea und Heiligen Margareta (Schr. 1404m) eines deutschen Holzschnittes aus dem Zeitraum zwischen 1420 und 1430, der in der Albertina aufbewahrt wird (Inv.-Nr. DG1950/569).²⁰

Der letzte Druck der Gruppe (Abb. 9) zeigt Rot- und Braunfärbungen. Zwei Fragmente zur linken Seite aus der Sicht des Betrachters zeigen das Lententuch, das um die gekreuzten und blutenden Beine des offensichtlich geißelten Christus gewickelt ist.

Unter Berücksichtigung stilistischer Aspekte wie der Gestaltung der Kleiderfalten, der Darstellung der Gesichter und der Linienführung können die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Druckgrafiken in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts datiert werden. Trotz ihrer Verschiedenheit kann festgehalten werden,²¹ dass die Blätter noch vor der Schaffung des Gemäldes produziert wurden. Ihre Wiederverwendung in späteren Zeiten ergab sich wohl aus einem anhaltenden Interesse an ihren ikonografischen Themen und ihrer Andachtsfunktion und damit an Elementen, welche die Bedeutung der stilistischen Aktualisierung in den Hintergrund drängten.



Abb. 9: Unbekannt, Geißelung, 1426–1450, Holzschnitt-Fragment, o. M., Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. AD/50. © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Es gibt viele Aspekte, die uns daran hindern, die Namen der Urheber der Holzschnitte aus derart frühen Jahren ausfindig zu machen. Zum einen wird eine genaue Zuordnung erschwert durch den teilweisen Verlust der Werke, die wohl mehr wie Gebrauchsgegenstände als Kunstwerke behandelt wurden. Weiters kommt hinzu, dass es sich bei den genannten Drucken nicht um Reproduktionen von Werken berühmter Künstler handelt, weswegen sie auch in ihren nachfolgenden Jahrhunderten nicht von den Sammlern von Grafiken erworben wurden.²² Trotz ihrer Bedeutung sind diese frühen Arbeiten, die sich stilistisch in Grenzgebiete (Savoyen, Schweiz und Österreich) einordnen lassen, wenig erforscht. Weiterführende Forschungsarbeiten sind anzudenken, um etwa Aufschluss über die Ursprünge dieser speziellen Gruppe von Holzschnitten zu geben.

Aus dem Englischen übersetzt von Svenja Grabner,
www.svenjagrabner.at.

¹⁹ Cohn: Metallschnitte (wie Anm. 3), S. 7.

²⁰ Albertina: Heilige Dorothea und heilige Margareta, URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1950/569\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1950/569]&showtype=record) (Zugriff: 26.8.2021).

²¹ Schmidt, Peter: Rhin supérieur ou Bavière? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XVe siècle, in: *Revue de l'Art* 120, 1998, S. 68–88, URL: <http://doi.org/10.3406/rvart.1998.348388> (Zugriff: 26.8.2021).

²² Aldovini, Laura/Landau, David/Urbini, Silvia: Rinascimento di carta e di legno: Artisti, forme e funzioni della xilografia italiana fra Quattrocento e Cinquecento, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 40, 2016, S. 7–27.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2021

Band/Volume: [14](#)

Autor(en)/Author(s): Lonigro Elisa

Artikel/Article: [HOLZSCHNITTE AUS DEM 15. JAHRHUNDERT IN DER GRAFISCHEN SAMMLUNG DER TIROLER LANDESMUSEEN: EINE FALLSTUDIE 17-23](#)