Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 55 (1998)

Heft: 2-4: Hans Holbein der Jüngere

Artikel: Stil und Form : Holbein und das Medium Druckgraphik

Autor: Warncke, Carsten-Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169558

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Stil und Form – Holbein und das Medium Druckgraphik

von Carsten-Peter Warncke

Wenn von deutscher Druckgraphik der Renaissance die Rede ist, dann gehört zu den Künstlern, deren Werk im Blickfeld des Interesses steht, neben Dürer, Altdorfer, Baldung immer auch Hans Holbein d. J.[1] Aber eines steht in einem merkwürdigen Kontrast zu dieser allgemeinen und uneingeschränkten Wertschätzung: Anders als es bei den genannten Künstlerkollegen der Fall ist, gibt es über die graphischen Arbeiten Hans Holbeins d. J. keine zusammenfassende Abhandlung.[2] Selbstverständlich wurde und wird dieser Teil der kreativen Tätigkeit des Meisters in den grossen ihm gewidmeten Monographien erörtert, jedoch, seit man von einer wissenschaftlichen Bemühung um Holbeins Kunst überhaupt sprechen kann, stets integriert in die grösseren Zusammenhänge der chronologisch oder systematisch definierten Lebens- und Werkabschnitte.[3] Allenfalls bei Ausstellungen wurden den Graphiken eigene Abteilungen gewidmet, doch folgte man dabei eher expositionstechnischen Gewohnheiten als einer an den künstlerischen Anliegen Holbeins orientierten Fragestellung.[4] Das hat Gründe und die liegen in der Natur der Sache. Zwar bietet sich die Holbeinsche Druckgraphik als ein vielfältiges Œuvre dar, das zum Beispiel ausser Buchillustrationen auch Einblattdrucke umfasst, und das nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Frankreich und England. Titeleinfassungen stehen dabei neben Bibelzyklen, Zierinitialen, Porträts und dem berühmten Totentanz; der Künstler befasste sich neben christlichen Themen auch mit der antiken Mythologie und arbeitete mit einer ganzen Reihe von durchaus unterschiedlichen Druckern und Formschneidern zusammen.[5] Aber eben hierin liegt das Problem, das in erster Linie aus der modernen Kunstauffassung und den davon geprägten leitenden Vorstellungen der Wissenschaft von der Kunstgeschichte resultiert. Zum weit überwiegenden Teil wurden die Drucke Holbeins für den Buchdruck geschaffen, also im Auftrag, nicht aus eigenem Antrieb und einer anderen Sache unter- oder zugeordnet, und sie unterliegen damit dem mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen Verdikt, illustrativ und dekorativ, eben angewandte Kunst zu sein, etwas prinzipiell Zweitrangiges.[6] Ausserdem – womöglich noch gravierender – fertigte Holbein die Druckstöcke nicht selbst an, sondern schuf ausschliesslich die Vorzeichnungen für professionelle Formschneider, war also Beiträger zu einem an sich arbeitsteiligen Vorgang. Dadurch entspricht er genau nicht dem seit der Begründung der modernen Graphikwissenschaft herrschenden Ideal des «peintre graveur» also eines Künstlers, der alle

Abb. 1 Titelblatt des Werks «Nüwe Stattrechten und Statuten der loblichen Statt Fryburg im Pryssgaw gelegen», Basel 1520. Holzschnitt nach Hans Holbein d. J., 26,7 × 17,7 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Vorgänge der Realisierung eines Druckwerkes selbst in der Hand hat und umsetzt und in der Einheit von Idee und Ausführung, Konzeption und Technik mehr hervorbringt als lediglich die Schritte eines Herstellungsprozesses.[7] Wie anders dagegen ein Dürer, Verkörperung der Synthese von Geist und Handwerk, der Schöpfer motivischer und formaler Erfindungen, Begründer neuer Gattungen und Tech-

Abb. 2 Erasmus im Gehäuse, von Veit Specklin nach Hans Holbein d. J., 1538. Holzschnitt, 28,5 × 15,2 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X. 2128.

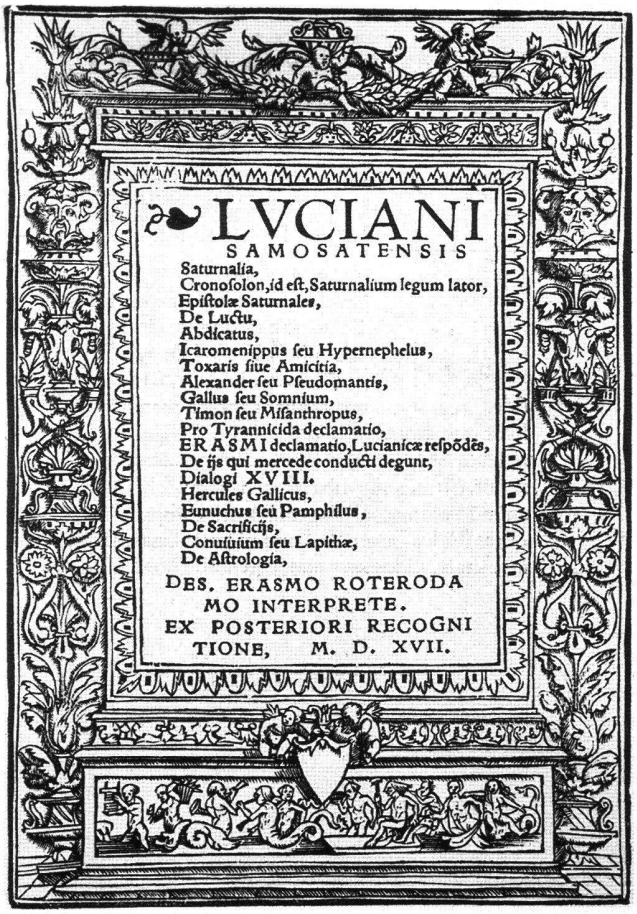

Abb. 3 Titeleinfassung mit dem Tritonenspiel, nach Hans Holbein d. J., 1517. Holzschnitt, 18,2 × 12,6 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

niken der Druckgraphik.[8] Und deswegen war die Ausgangslage für die Forschung bei Holbein auch anders: Nur ein Teil der Holbeinschen Holz- und Metallschnitte ist eindeutig dokumentarisch gesichert; das heute unter seinem Namen aufgelistete druckgraphische Œuvre stellt das Ergebnis jahrzehntelanger Diskussionen von Zuschreibungen dar und ist im wesentlichen eine Leistung der Schweizer Kunstwissenschaft, Frucht zum Teil lebenslanger Bemühungen so eminenter Kenner wie Hans Koegler, Heinrich Alfred Schmid und Hans Reinhardt.[9] Ein gewisser Abschluss wurde erst in unserer Zeit mit den bewundernswerten Untersuchungen von Frank Hieronymus erreicht.[10] Ohne Zweifel ist das so errichtete wissenschaftliche Gebäude durch eine Vielzahl konkurrierender Daten gut fundiert, es steht im grossen und ganzen fest. Vor welchen Schwierigkeiten man hier jedoch stand, belegt ein Blick auf zwei Holzschnitte: Zuerst auf den signierten und datierten Titelholzschnitt aus dem Jahre 1519 (Abb. 1), der die 1520 in Basel gedruckten neuen Stadtrechte und Statuten der Stadt Freiburg im Breisgau schmückt und die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Schoss zwischen den Heiligen Georg und Lambert zeigt, den beiden Stadtpatronen der badischen Bischofs- und Universitätsstadt, plaziert in reichem architektonischen Rahmen mit einer Fülle der damals aktuellen, aus der Antike abgeleiteten Ziermotive.[11] Hält man gegen dieses 26,7 × 17,9 cm messende Bild den im Format nur unwesentlich abweichenden berühmten «Erasmus im Gehäuse» (Abb. 2), 28,6 × 14,8 cm gross, der heute auf 1538 datiert wird,[12] dann würde man beide Blätter unbefangen kaum der gleichen zeichnenden Hand zuweisen, wenn sie nicht durch Signatur und/oder dokumentarische Evidenz für Holbein gesichert wären, denn die Auf-

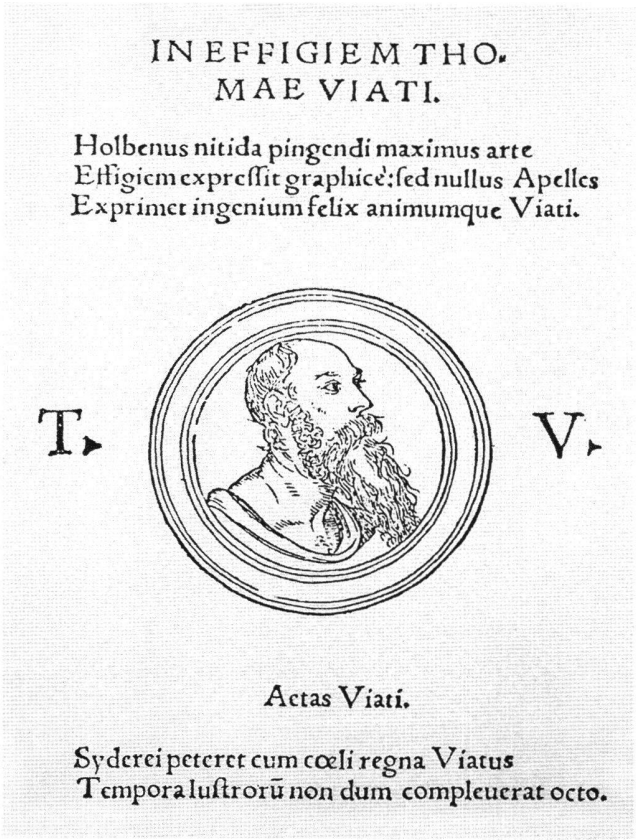

Abb. 4 Gedenkbild auf den Dichter Sir Thomas Wyatt, nach Hans Holbein d. J. Holzschnitt, Durchmesser 6,2 cm. London, British Library.

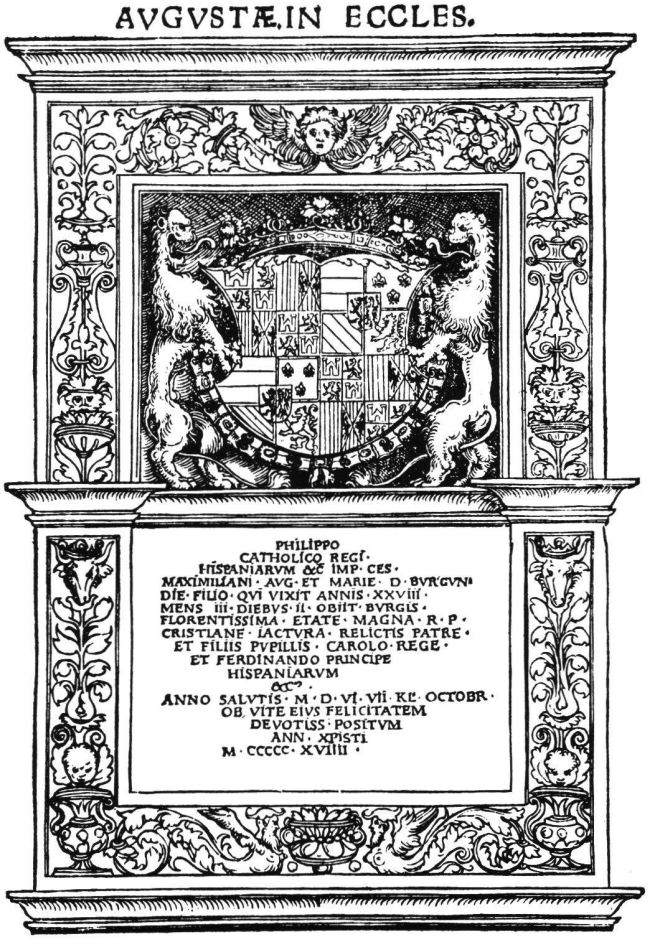

Abb. 5 Gedenktafel für Philipp den Schönen, von Hans Weiditz, 1519. Holzschnitt, 17,7 × 12,2 cm. London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

fassung vom Ausdruck der formalen Mittel ist eine gänzlich andere. Gewiss, beide Schnitte operieren mit parallelen Strichlagen, um Licht- und Schattenverteilung und damit räumliches Volumen zu definieren, aber beim «Erasmus» sind sie wesentlich genauer und gleichförmiger nebeneinander gesetzt, während die unregelmässigen, auch in der Dicke variierenden Linien des Titelrahmens eine ausgesprochene Unruhe erzeugen: Alles ist darauf angelegt, mit der vollen Palette der Möglichkeiten graphischer Lineatur vom tiefen Schwarz bis zum reinen Weiss so zu verfahren, dass Kontrastwirkungen den suggestiv inszenierten Eindruck des Bildes bestimmen. Damit entspricht der statuarisch disziplinierten Gesamterscheinung des Humanistenporträts eine geradezu lärmend lebhafte Madonnen- und Heiligendarstellung, deren Mängel im Detail der Hand eines unsicheren Formschneiders angelastet werden.[13] Jahre liegen zwischen den beiden Drucken, und so leuchtet die Forschungsmeinung ein, hierin Dokumente einer künstlerischen Entwicklung zu sehen, zumal der Befund durch die bedeutenden illustrativen Zyklen bestätigt wird. Weil Holbein sich dort vielfach mit klar erkennbaren Vorbildern auseinandersetzte, kann man den stilkritischen Untersuchungen nur zustimmen. Aber durch die Vielzahl von Einzelabhandlungen vermögen wir uns kaum ein Gesamtbild von der Beschaffenheit seines graphischen Werkes zu machen, es fehlt ein lückenloses Kompendium. Der schon von den Spezialisten beklagte Mangel[14] wird auch nicht vom kritischen Katalog bei Hollstein geheilt, denn zu wenig qualitätvoll und vor allem nicht vollständig sind die darin enthaltenen Abbildungen. In dieser Lage kommt Christian Müllers Publikation mit ihren knappen, die Forschungserträge kritisch referierenden Texten und den her-

vorragenden Abbildungen der Rang einer Pioniertat zu, auch wenn sie nur einem Teil des Œuvres gilt.[15] Immerhin ist nun ein Status erreicht, der zu den Kernfragen vordringen lässt: Was ist die Essenz der eigenen, in den Stilphänomenen manifestierten Haltung Holbeins? Was charakterisiert seine reife Formensprache prinzipiell? Worin liegt ihr künstlerischer Sinn? Denn, betrachten wir auf der nun gewonnenen Grundlage das graphische Werk und versuchen, die durch arbeitsteilige Herstellungsprozesse und verschiedene technische Gegebenheiten verursachten Unterschiede auszuklammern, dann muss es darum gehen, Holbeins Eigenart als seine besondere Einstellung zum Ausdrucksmedium zu bestimmen. Schliesslich ist einerseits die moderne Abwertung sogenannter angewandter Kunst Projektion unserer Ideale und damit unhistorisch und andererseits muss man bei einem Künstler vom Range Hans Holbeins d. J. eine die Form bestimmende Reflexion über die eigene Tätigkeit – in welcher Gestalt auch immer – voraussetzen.

Ich will im folgenden versuchen, dem nachzugehen, denn mehr als ein Versuch kann dies gegenwärtig nicht sein. Insbesondere kennen wir aus jener Zeit keine Theorie der Druckgraphik, die den seinerzeit schon so einflussreichen und vor allem Normen setzenden kunsttheoretischen Abhandlungen zu Architektur, Malerei und – in geringerem Masse – auch Bildhauerei parallel gesetzt werden könnte. Beschränkung ist also geboten, und so geht es hier ausschliesslich um die Holzschnitte.

Zunächst ist eine entwicklungsgeschichtlich gesehen ziemlich unübersichtliche Lage zu konstatieren. Zwar heben sich die frühen Holzschnitte, wie der erwähnte Titelholzschnitt zum Freiburger Stadtrecht (Abb. 1), deutlich von späteren, reiferen Arbeiten ab (Abb. 2), aber diese stellen die Forschung immer noch vor grosse Probleme, weil weder der Anteil der Formschneider noch die Chronologie ihrer Entstehung klar ist. In der Debatte um die so berühmte Folge der «Icones» zum Beispiel werden die Holbeinschen Entwurfszeichnungen um 1530, aber auch um 1525 datiert.[16] Ungewiss ist auch, was von den späten, beim letzten England-Aufenthalt veröffentlichten, so seltsam schattenlosen Holzschnitten zu halten ist. Verursachte wirklich nur das Unvermögen der die Druckstöcke ausführenden Handwerker diese Eigentümlichkeit, wie die ältere Forschung annahm?[17] Könnte nicht im Gegenteil darin der Höhepunkt einer Entwicklung des Künstlers gesehen werden, die sich in der ebenfalls festgestellten Eigenständigkeit durch Abkehr vom Einfluss der Nürnberger Schule und dem Vorbild Albrecht Dürers manifestiert?[18]

Tatsächlich bedeutet Holbeins Abwendung von den druckgraphischen Formprinzipien seiner früheren Werke

Abb. 6 Bildnis Martin Luthers im Rund, nach Hans Holbein d. J., 1533. Holzschnitt, Durchmesser 6,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Abb. 7 Bildnis des Erasmus von Rotterdam im Rund, nach Hans Holbein d. J., 1533. Holzschnitt, Durchmesser 6,6 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

den Verzicht auf malerische Effekte. Die lebhafte Kontrastwirkung eines Blattes wie des Titelholzschnittes zum Freiburger Stadtrecht (Abb. 1) beruht wesentlich auf der durchgehend erzeugten Tonalität, die in dichten und weniger dichten, dunklen und weniger dunklen, langgezogenen und kurz angesetzten, geraden und gekrümmten Strichlagen nicht in erster Linie auf die visuelle Kraft der durch Konturierung gegenstandsdefinierenden Linie setzt, sondern eine ganze Skala graphisch erzeugter, aber malerisch wirkender, flächiger, wie räumlich erscheinender Tonwerte bietet. Wie sehr dies am Beginn des druckgraphischen Schaffens Holbeins Arbeiten prägt, zeigt ein Blick auf die zuerst im Mai 1517 für den Druck einer Schrift des Galeotto Marzio verwendete Titeleinfassung mit dem Tritonenspiel (Abb. 3).[19] Es ist eine gänzlich andere Aufgabe als die Darstellung im Titel des Freiburger Stadtrechtes und dadurch um so signifikanter. Dichte kurze Strichlagen schattieren die ornamentalen Kandelaberaufbauten, geben den Detailmotiven Volumen und erzeugen so insgesamt nicht nur Plastizität, sondern auch eine dem späteren Holzschnitt ganz analoge malerische Wirkung, was um so mehr als Prinzip erscheint, weil im Vorbild, einer Folio-Einfassung, die zuerst 1493 in Venedig gedruckt wurde,[20] die reine Linie dominiert, die auch Binnenformen charakterisiert und dadurch motivisch kennzeichnet.

Weil ein Künstler vom Range Holbeins keine formalen Entscheidungen traf, ohne sich über deren Bedeutung klar zu sein, ist die Frage zu stellen, was er für sich mit dem Verzicht auf malerische Wirkungen im Medium der Druckgraphik gewann.

Ich denke, dies zeigt uns zum Beispiel ein auf den ersten Blick eher mediokres Werk, das entsprechend bisher nur sehr am Rande Aufmerksamkeit in der Holbein-Forschung erfahren hat. Es handelt sich um eine kleine Holzschnittillustration zu Trauergedichten, Naenien, von John Leland, 1542 aus Anlass des Ablebens von Thomas Wyatt verfasst und im gleichen Jahr in London publiziert (Abb. 4).[21] Sie zeigt den Verblichenen als Büstendarstellung in rechtem Profil in einem Rundbild mit doppelt profiliertem Rahmen, und auffällig ist die sparsame, geradezu reduktionistische Verwendung des Lineaments. Ausser reiner Konturierung finden wir nebeneinander gesetzte Einzellinien zur Charakterisierung der Motive des Bartes, der schütteren, auf den Hinterkopf beschränkten Haupthaare, der Hals- und Nackenmuskulatur und einer Verschattungszone unter dem Bart. Holbeins Autorschaft an der Vorzeichnung des Schnittes kann nicht zweifelhaft sein, denn das obere der beiden Kurzgedichte in lateinischer Sprache, die dem Bildnis beigefügt wurden, setzt sich ausdrücklich mit dem hier gegebenen Porträt Holbeins auseinander:

«IN EFFIGIEM THOMAE VIATI.// Holbenus nitida pingendi maximus arte// Effigiem expressit graphicè: sed nullus Apelles// Exprimet ingenium felix animumque Viati.» (Holbein, in der herrlichen Malerkunst der Grösste, hat dies Porträt gezeichnet, doch kein Apelles kann Wyatts Geist und glückliches Genie im Bilde wiedergeben.)[22]

Das andere, unter das Bild gesetzte Gedicht beklagt die nicht einmal vierzig Jahre währende Lebensspanne des 1503 geborenen Thomas Wyatt.

Text und Bildform muten ausserordentlich topisch an, denn der Verweis auf die nur eingeschränkten abbildlichen Darstellungsmöglichkeiten der Bildnisse von Malern, die mit den blossen Gesichtszügen den Charakter nicht zu schildern vermögen, artikuliert die seinerzeit oft in Porträtbeischriften angesprochene Zwei-Bilder-Vorstellung, die dem äusseren, körperlichen das innere, seelische als das wahre Bild der Person gegenüberstellt, das in seinem Geist besteht.[23] Und über die Rundbildform als Würdeformel ist in der Holbein-Forschung schon gehandelt worden, wobei auch unser Holzschnitt Beachtung fand.[24] Im Gegensatz zu einer in Windsor aufbewahrten lebensvollen, mit zur rechten Körperseite aus dem Bilde gewendetem Blick aufgenommenen Bildnisstudie, die den bedeutenden Dichter und Diplomaten in seinem Status als Edelmann zeigt, in höfischer Tracht mit Pelzkragen und Kopfbedeckung,[25] ist Wyatt jetzt, dem Anlass angemessen, barhäuptig gegeben und mit entblösstem Hals, also in der antikischen Pose eines Togatus, wie das die italienische Renaissance als Pathosmuster für Porträtbüsten eingeführt hatte.[26] Schon seiner motivischen Form nach wird der Dargestellte als ein Verklärter ausgewiesen, und dazu passt die Formensprache fast reiner Linearität in ihrer ganz auf das Wesentliche beschränkten und dadurch vergeistigt wirkenden Erscheinung. Eine gewisse Parallele dafür gibt es in einer Hans Weiditz zugeschriebenen Gedächtnistafel für Philipp den Schönen, den 1506 in Burgos verstorbenen Sohn Kaiser Maximilians I. und Vater Kaiser Karls V., die eine 1519 in Augsburg veröffentlichte Leichenpredigt illustriert (Abb. 5).[27] Dort beschränkt sich der graphische Aufwand des Holzschnittes auf die eine Reliefplastik nachahmende Wiedergabe einer Wappentafel, die den Verstorbenen überindividuell genealogisch repräsentiert, und auf eine streng auf konturierende Linien abgestellte Zeichnung antikischer Ornamente in den Randleisten.

Trauerrede und Totenklage korrespondieren beide Male mit nahezu reiner Linienwirkung. Ein Gegenbild dazu, das soll keineswegs verschwiegen werden, ist Burgkmairs Holzschnittepitaph des Conrad Celtis aus dem Jahre 1507, das ausgesprochen auf malerische Wirkung hin angelegt ist.[28] Aber dies hatte der 48jährige Celtis, als er sein Ende nahen fühlte, selbst als Gedenkblatt zu Lebzeiten in Auftrag gegeben, was eine doch grundsätzlich andere Ausgangssituation markiert. Auch hierzu gibt es in gewissem Sinne in Holbeins Œuvre eine Parallele, nämlich die um 1532 für einen noch unbekannten Verwendungszweck angefertigten Holzschnitte mit den Bildnissen Luthers (Abb. 6) und des Erasmus von Rotterdam (Abb. 7), die mit je 6,5 cm Durchmesser auch in der Grösse gut zum Wyattschen Bild mit seinen 6,2 cm passen.[29] Sie zeigen untereinander eine Varianz in den Posen: Luther in leichter Wendung zur linken Körperseite im Dreiviertelprofil fast en face, Erasmus im strengen Rechtsprofil, was sicherlich von den Vorlagen abhängig war, denn Holbein stellte den

Reformator nicht nach originaler Aufnahme dar, sondern nach einem gemalten Bildnis.[30] Auch hier liegt der Unterschied zum Porträt des Wyatt und die Gemeinsamkeit beider im Einsatz der graphischen Linie. Trotz der geringen Grösse sind sie wesentlich aufwendiger gearbeitet. Eine gleichmässige Schraffurlage stellt die Büsten vor einen dunklen Hintergrund, von dem sich die detailliert durchmodellierten Gesichter gut abheben. Diese Darstellungen betreffen Lebende, die zwar im Bildnis der Nachwelt überliefert werden und in der Bildformel überhöht sind, aber als in ihrer lebendigen Erscheinung Bewahrte gelten sollen. Wyatt hingegen ist tot, und sein Porträt ist, wie die Grabgedichte Lelands, eine Totenklage. Bezeichnenderweise wurde es nur ein einziges Mal wiederholt, noch im Todesjahr des Dichters und für einen gleichartigen Veröffentlichungszweck.[31] So können wir schliessen, dass Holbein mit der Abkehr vom Primat malerischer Erscheinung die Möglichkeit gewinnt, den Einsatz seiner graphischen Mittel der Darstellungsfunktion anzupassen.

Eine derartige inhaltliche Varianz des Stilistischen tritt nämlich auch in den anderen Holzschnitten Holbeins zutage. Der berühmte, schon kurz angesprochene «Erasmus im Gehäuse» etwa (Abb. 2) bietet den Gelehrten in einer Arkadenarchitektur mit reicher, den damals ganz aktuellen Stil der Dekoration der sogenannten Schule von Fontainebleau wiedergebender ornamentaler Ausschmückung, nicht eigentlich getragen, sondern unterfangen von einer meerweibchengerahmten Schriftkartusche. In der ersten Fassung des, wie wir heute dank den Forschungen von Frank Hieronymus wissen, wahrscheinlich nicht für eine Buchillustration gedachten Holzschnittes steht dort der zweizeilige Beginn eines Gedichtes von Erasmus' Famulus Gilbertus Cognatus, das zuerst im März 1533 als Erläuterung zu dem oben besprochenen Medaillonbildnis des Erasmus veröffentlicht worden war.[32] Hier ist nicht die Gelegenheit, das so berühmte Blatt zu interpretieren, aber die ursprünglich auf das Porträt eines Lebenden verfassten Gedichtzeilen erhalten als Zitat beim posthumen Bildnis einen neuen programmatischen Sinn und betonen eine zum Trauerbild des Thomas Wyatt gegenteilige Auffassung der lebendigen Vorstellung als Beschwörung der Person im Bilde:

«Corporis effigiem si quis non uidit Erasmi, // Hanc scitè ad uiuum picta tabella dabit.» (Falls jemand die leibliche Erscheinung des Erasmus nicht gesehen hat, / wird sie ihm das exakt nach dem Leben gemalte Bild zeigen.)[33]

Das graphische Abbild Holbeins führt diesen in aller Lebendigkeit vor, obwohl es einen Verstorbenen präsentiert. Es reklamiert Stellvertreterfunktion und statuiert einen Erasmus, dem, zusammen mit dem plastischen Bild des römischen Grenzgottes Terminus als seinem Devisenzeichen, ein Monument gesetzt wird, ausgewiesen vor allem durch die hier zitierte Form der Statue in architektonischem Rahmen, wie sie als Sitzplastik für Dichterbildnisse in Italien eingebürgert war, man denke an den Vergil des Broletto in Mantua, und als Standbild für Stadthelden und Stadtherren, etwa den sogenannten Zannino des Domes von Cremona.[34] Meisterhaft geht Holbein hier mit dem elementaren graphischen Mittel Linie um. Parallellagen und Einzelstriche sind durchaus sparsam verwendet, aber ungleich reicher als im Naenienbild. Binnenzeichnungen und Schattierungen treten gehäuft auf, doch ist bei aller Gleichartigkeit der Partien, die reine weisse Flächen gegen solche mit Linienfüllungen setzen, ein stringentes Ausspielen unterschiedlichen Bezeichnungssinnes gewahrt. Die Architekturteile und die Figuren des Rahmens, die Termen und Genien, bleiben allemal durch reine Volumenangaben als plastische Steinwerke kenntlich, wobei es ein höchst geistreicher Kunstgriff Holbeins ist, durch lebhafte Mimik den Kontrast zu akzentuieren. Dagegen sticht die Gestalt des Erasmus als lebensvoll ab, gerade weil ihn ein leerer Blick und müde Gesichtszüge charakterisieren. Aber in seinem Porträt treten systematisch neben Einzellinien und parallele Strichlagen zum Punkt verkürzte Stege und hakenförmige Winkel, die runzlige Haut und den Pelzkragen kennzeichnen. Genaue Betrachtung unter der Lupe erst demonstriert, wie differenziert das System eingesetzt wurde. Eines jedoch ist diese graphische Darstellung des grossen Humanisten nicht – malerisch, wie die Graphik eines Albrecht Dürer. Holbein gibt hier nicht weniger als in einem grossartigen Wurf eine in vieler Hinsicht als Gegenposition zu Dürerschen Bildnissen zu wertende Darstellung.

Dürer setzt in seinem Porträt des Erasmus (Abb. 8)[35] bewusst attributive Kennzeichnungen wie Schreibpult, Blumen als Vergänglichkeitssymbol, Kleidung in einen Raum, der seinerseits als Gelehrtenzelle sprechende Funktion im Verweis auf den hl. Hieronymus hat und den im Bildnis Vergegenwärtigten bei der für ihn charakteristischen Tätigkeit zeigt, um so die hervorstechenden Eigenschaften der Selbstbehauptung, Affektbeherrschung und Endlichkeitsdemut in einem Bilde durch Repräsentationsmerkmale lebendig demonstrieren zu können, wie dies Joachim Gaus in einer instruktiven Abhandlung gezeigt hat.[36]

Durchgehend ist hier Mimesis als Imitatio naturae herrschendes Stilmittel, einzig die Schrifttafel fungiert als Kontrast, um Wort- und Bildüberlieferung in ihrer unterschiedlichen Wirkungsweise gemäss der Zwei-Bilder-Vorstellung visualisieren zu können. Dieser Idee wird aber die Möglichkeit charakterisierender graphischer Linearität geopfert zugunsten einer zeichnerischen Detailverliebtheit, die allem die gleiche Aufmerksamkeit und den gleichen Aufwand widmet. Gewiss, auch Dürer operierte mit motivischen Entlehnungen: Im Porträt des Willibald Pirckheimer zum Beispiel (Abb. 9)[37] wird im Brustbild über einer Inschrifttafel die Form römischer Grabepitaphien zitiert,[38] wobei die Darstellung keinem Toten galt, erfreute sich doch Dürers Freund damals noch eines sehr vitalen Lebens. Aber die aus dem Bereich der Memorialmonumente übernommene Form bewertet den im Bilde Repräsentierten. Pirckheimers Züge werden überliefert und geben Zeugnis von seiner dauernden Fama. Die äusserst lebendige Darstellung erhöht den Kontrast, fast haptisch

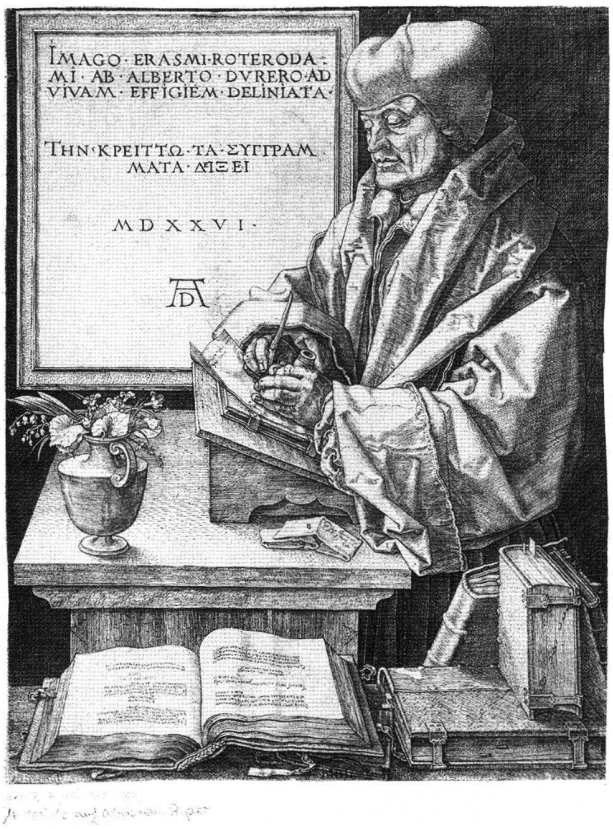

Abb. 8 Bildnis des Erasmus von Rotterdam, von Albrecht Dürer, 1526. Kupferstich, 24,5 × 19,1 cm. Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität.

Abb. 9 Bildnis des Willibald Pirckheimer, von Albrecht Dürer, 1524. Kupferstich, 18,2 × 11,5 cm. Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität.

suggestiv ist in durchaus malerischem Sinne die Naturnachahmung.

Sicherlich ist es nur ganz allgemein statthaft, Kupferstiche und Holzschnitte zu vergleichen, jedoch zeigt die am Münzbild orientierte Profildarstellung des allerdings riesigen Holzschnittporträts von Ulrich Varnbühler (Abb. 10)[39] bei aller medialen Differenz den gleichen entscheidenden Stilzug einer Nachformung des Stofflichen im Sinne der Imitation malerischer Effekte. Holbein (Abb. 2) erreicht einen ganz analogen suggestiven Eindruck mit viel weniger Detailaufwand, vermeidet zum Beispiel die dem Medium unangemessene, von Dürer aus dem Kupferstich übertragene Anwendung eigenständig modellierender Kreuzschraffur. Das ist nicht in erster Linie abhängig vom Format, sondern Ausdruck eines Prinzips, das in der Bescheidung auf rein graphische Wirkungen liegt. Wie vieles die beiden Künstler im meisterhaften Vermögen, kennzeichnende Linien einzusetzen, auch gemeinsam haben, in dieser Grenzziehung liegt ein Wesensunterschied. Auch der durchaus farbige Akzent des fast reinen Schwarz im Kostüm des Erasmus bleibt innerhalb der Logik des Mediums, denn, wie der erhaltene Holzstock zeigt,[40] besteht er aus einer Fülle dicht gesetzter, unregelmässiger, die pelzige Struktur technisch mediengerecht übersetzender Stege. Während Dürer die Dialektik weisser Leerfelder und linienerfüllter Flächen zur malerisch-plastischen Augentäuschung nutzt, fast vermeint man doch, das fleischige Antlitz greifen zu können, überschreitet Holbein die Grenze zur Wirklichkeitsillusion nicht. Seine Charakterisierungstechnik beruht auf einer logischen Staffelung der Stilmittel von den äusseren rahmenden Teilen zur Zentralgestalt in der Mitte, bewahrt aber peinlich genau eine nur andeutende und niemals nachformende Linienverwendung.

Die spezifisch graphisch-mediale Meisterschaft der Nuancierung bei Holbein beweist sich in der Abstufung des

Abb. 10 Bildnis des Ulrich Varnbühler, von Albrecht Dürer, 1522. Holzschnitt, 48,7 × 32,6 cm. Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität.

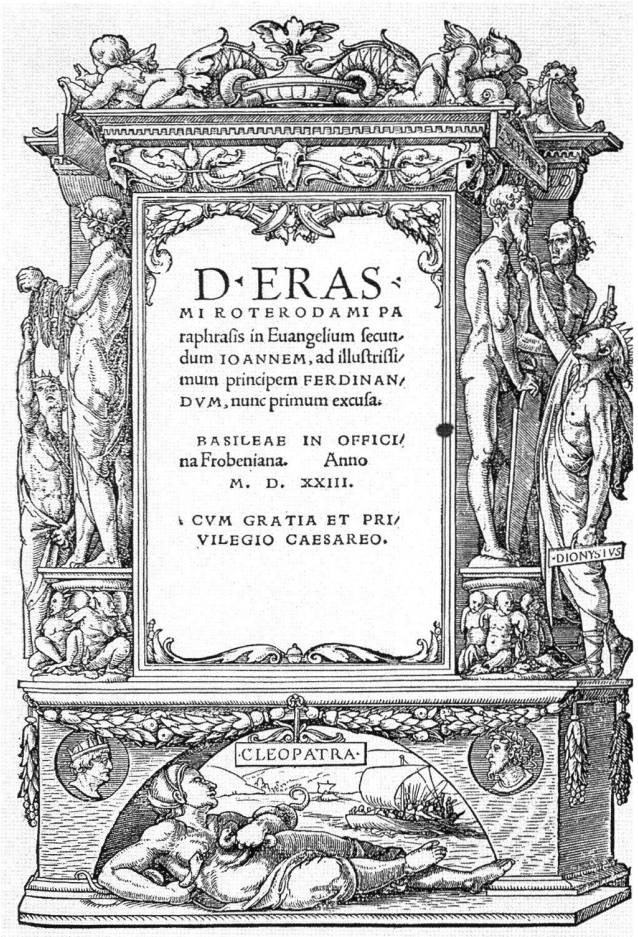

Abb. 11 Titeleinfassung mit Kleopatra und Dionysius von Syrakus, von Hans Lützelburger nach Hans Holbein d. J., 1523. Holzschnitt, 23,7 × 16 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Mitteleinsatzes nach Zweck und Aussagesinn der Holzschnitte, wie ein Vergleich des «Erasmus im Gehäuse» mit einem zunächst sehr ähnlich anmutenden Blatt demonstrieren kann, der bekannten Einfassung mit dem Selbstmord der Kleopatra und den Taten des Syrakusaner Tyrannen Dionysius, die zuerst im Februar 1523 als Titeleinfassung der Paraphrasen des Erasmus zum Johannesevangelium publiziert wurde (Abb. 11).[41] Auch hier ist eine Würdeformel, die Form italienischer Grab- und Ehrendenkmäler,[42] angewandt, deren Aufbau die Bildarchitektur folgt. Das ganze Bild ist ein einziges Lehrstück für Holbeins graphisches Vermögen. Nicht nur gibt er das Monument leicht schräg von rechts, um so sein Können in perspektivischer Konstruktion unter Beweis zu stellen; dies verbindet er auch mit der Modellierung der Figuren aus verschiedenen Blickwinkeln, so dass Rücken-, Profil- und Frontaldarstellungen in einem Wechselspiel vereint sind. Die Kastenbühne bietet mit ihren vielen Motiven auch eine reiche Varietät stofflich unterschiedlicher Details, menschlicher Gestalten, Früchtegirlanden, Putten, Vasen, Reliefs, Schrifttafeln usw. Aber das Verfahren ist anders als beim Erasmus. Dies ist keine Realität, die auch als Monument als zeitgenössisch überliefert wird, sondern, wie man nachgewiesen hat,[43] eine Mahnung an den Herrscher (hier den Adressaten, den Kaiserbruder Ferdinand), seine Macht nicht zu missbrauchen, klargelegt durch antike Historien, die als solche Morallehren, also Exempla, sind. Alle Teile sind graphisch ganz gleichartig gestaltet, der Einsatz der Schraffen kennt in den Schatten- und Volumenangaben stets die gleiche Form leicht gerundeter Strichführung einander gleich eng gestellter Parallellinien; lediglich plastisches und architektonisches Volumen sind durch gerade oder gebogene Linien voneinander abgesetzt, und dem entspricht ebenfalls die Charakterisierung der Gesteinsart am Sockel durch kurze und unregelmässig gesetzte Striche.

So bleibt auch zeichnerisch immer klar: Dies ist ein künstliches Monument, keine Schilderung tatsächlichen Geschehens. Analoges beobachten wir, nur noch mehr reduziert und einer rein holzschnittmässigen eingängigen Bildwirkung verpflichtet, in den reifen, erbaulichen, illustrativen Bildern, vor allem in den 1538 bei den Gebrüdern Trechsel in Lyon veröffentlichten sogenannten «Icones» des Zyklus zum Alten Testament, wofür stellvertretend die Schilderung des Turmbaues zu Babel stehen mag (Abb. 12).

Zweierlei ist an den hier geschilderten, lediglich exemplarisch für die Fülle der Belege im graphischen Œuvre Hans Holbeins d. J. stehenden Beobachtungen prinzipiell aufschlussreich: Es zeigt sich, dass der Künstler, ebenso wie bei seinen Gemälden und seinen Zeichnungen,[44] die stilistischen Mittel dem Thema angepasst einsetzt. Und wir sehen: Die begrenzte Spannbreite der von Holbein druckgraphisch angewandten Stilmittel, die nicht mit einem Mangel an Ausdrucksreichtum verwechselt werden kann, bedeutet ein bewusstes Verharren in den genuinen Formen seines Mediums. Seine künstlerische Entwicklung ist hier gekennzeichnet durch einen ebenso bewussten, im Laufe der Zeit stetig strenger praktizierten Verzicht auf Anlehnungen an ausserhalb des Hochdruckverfahrens gegebene zeichnerische Techniken. Das unterscheidet ihn prinzipiell von Dürer, der dem Holzschnitt durch Übertragungen aus dem Kupferstich neue Möglichkeiten malerischer Tonalität erschlossen hatte und dessen gesamte Druckgraphik, so sehr sie auch im einzelnen differiert, dem Ideal einer druckgraphisch-malerischen Stilistik verpflichtet ist.

Ich denke, dass über den konkreten Fall des Künstlertums von Holbein hinaus seine Einstellung zur Druckgraphik entwicklungsgeschichtlich ausserordentlich interessant ist, denn hier wird im Vergleich mit einem ihm auf diesem Felde antagonistisch gegenüberstehenden und historisch vorausgehenden kreativen Temperament etwas Fundamentales für die Epoche deutlich, nämlich eine nicht weiter entwickelte Ausdrucksmöglichkeit. Die Suggestivkraft der Dürerschen Graphik in ganz Europa, ihre motivische und stilistische Vorbildfunktion ist bekannt. Auch Holbeins Graphik entfaltete Vorbildwirkung, aber in erster Linie motivisch und stilistisch, jedenfalls nicht ihrem prägenden Prinzip nach. Man muss sich aber klarmachen, was das bedeutete: Durch die Bewältigung malerischer Effekte im Druckbild wurde es möglich, Druckgraphik nicht nur als ein Vermittlungsmedium inhaltlicher, motivisch manifestierter Ideen zu gebrauchen, sondern auch der Verbreitung formal-stilistischer Erfindungen dienstbar zu machen. Man entwickelte die Reproduktionsgraphik mit der Folge, dass die bildlichen Hoch- und Tiefdruckverfahren im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert in Gefahr waren, ihre künstlerische Eigenständigkeit zu verlieren. Etwa ab der Mitte des 16. Jahrhunderts müssen den Zeitgenossen die genetischen Zusammenhänge grundsätzlich bewusst gewesen sein, wie eindringlich Vasaris Schilderung der Geschichte des Kupferstichs in seiner Vita des Marc Anton Raimondi belegt, worin ausdrücklich die Schlüsselrolle der Kupferstichkopien von Dürers sogenannter «Kleiner Passion» hervorgehoben wird.[45] Gewiss, moderne Forschung hat nachweisen können, dass Vasaris Darstellung verkürzt und verfälscht.[46] Es war nicht so, dass Raimondi, durch die

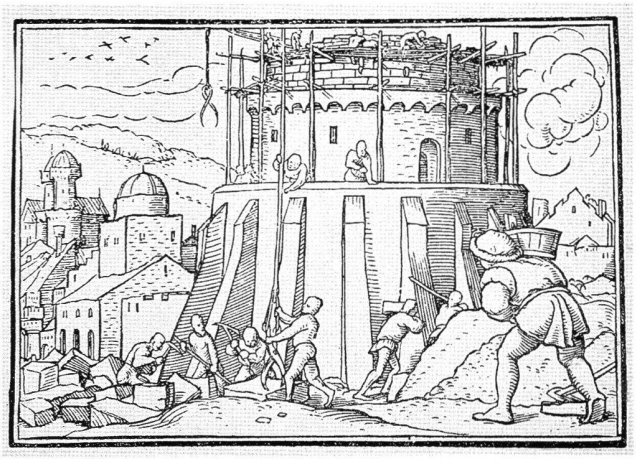

Abb. 12 Der Turmbau zu Babel, nach Hans Holbein d. J., in: Historiarum Veteris Testamentum Icones..., Lyon 1538. Holzschnitt, 6,0 × 8,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Nachahmung dieser Holzschnitte von Dürer geschult, die Reproduktionsgraphik erfand, aber am tatsächlichen geschichtlichen Mechanismus, der in den «vite» bloss personalisiert wird, ändert die moderne Korrektur nichts. Und es sollte auch nicht ausser acht bleiben, dass sich gerade in Basel nicht nur bei Künstlern ein klares Bewusstsein für die Möglichkeiten einer malerisch orientierten Druckgraphik ausgebildet hatte. Kein Geringerer als Erasmus von Rotterdam schildert 1528 mit einigem rhetorischem Aufwand in einer berühmt gewordenen Passage eines eigentlich ganz anderen Dingen gewidmeten Textes die Linienkunst Dürers als der Malerei gleichwertig.[47] Ich halte für möglich, dass einem Künstler wie Holbein die Gefahren des druckgraphisch-malerischen Stilprinzips bewusst geworden sind und ihn diese Erkenntnis veranlasste, seine Einstellung zur Formensprache des bildlichen Hochdrucks zu ändern. Die immer mehr zur Dominanz reiner Linearität fortschreitende Entwicklung seiner Graphiken scheint mir dafür ein unübersehbarer Beleg zu sein.

ANMERKUNGEN

1 Z. B. JEAN ADHÉMAR, *Die europäische Graphik von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Paris 1979, S. 47–48. – ELFRIED BOCK, *Die Deutsche Graphik*, München 1922, S.47–51. – OTTO FISCHER, *Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik*, München 1951, S. 339–359. – GIULIA BARTRUM, *German Renaissance Prints 1490–1550*, London 1995, S. 221–237.

2 FRANZ WINZINGER, *Albrecht Altdorfer. Graphik. Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen. Gesamtausgabe*, München 1963. – MATTHIAS MENDE, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unterschneidheim 1978. – Zu den zahlreichen einschlägigen Veröffentlichungen über Dürer vgl. die Literaturliste bei Friedrich Teja Bach, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996, S. 311–331.

3 Zuletzt OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Köln 1997.

4 Vgl. dazu beispielsweise *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum), Basel 1960.

5 Siehe dazu das Werkverzeichnis bei *HOLLSTEIN's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*, vol. XIV: Ambrosius Holbein to Hans Holbein the Younger, XIV A/XIV B: Hans Holbein the Younger, ed. TILMAN FALK, comp. ROBERT ZIJLMA, Roosendaal 1988.

6 So urteilte etwa ein hervorragender Erforscher der Graphik Hans Holbeins wie HEINRICH ALFRED SCHMID, *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, Bd. 1, Basel 1948, S. 208: «Mögen die monumentalen Malereien auch wohl die höchsten Leistungen Holbeins gewesen sein, unter den erhaltenen Arbeiten nimmt die Graphik in der ersten Hälfte seiner Tätigkeit, bis 1530, einen sehr grossen Raum ein, einen fast ebenso grossen wie bei Dürer (...). Sie bestand auch keineswegs aus blossen Nebenarbeiten. Freilich war es meistens Buchgraphik.»

7 Vgl. dazu WALTER KOSCHATZKY, *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1977, S. 16–20.

8 Zuletzt DÖRTE BERSEBACH / DOROTHEE HEMME, *Gerissen, gestochen, aus Kunst gelöst*, in: GERD UNVERFEHRT (Hrsg.), *Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen*, Katalog der Ausstellung in Göttingen (Kunstsammlung der Universität), Göttingen 1997, S. 37–44.

9 Vgl. die Literaturliste bei HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Bd. XIV, S. 131–137.

10 FRANK HIERONYMUS (Bearb.), *Oberrheinische Buchillustration 2. Basler Buchillustration 1500–1545.* – Katalog der Ausstellung in Basel (Universitätsbibliothek), Basel 1984, passim. Zu seinen anderen einschlägigen Beiträgen vgl. die Literaturliste bei HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), S. 133.

11 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Nr. 17 b. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 10), Nr. 363.

12 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Nr. 9. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 10), Nr. 456.

13 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 6), S. 214.

14 So HANS REINHARDT, *Einige Bemerkungen zum graphischen Werk Hans Holbeins d. J.*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 34, 1977, S. 229.

15 CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Basel 1997.

16 Zuletzt dazu CHRISTIAN RÜMELIN, *Hans Holbeins «Icones», ihre Formschneider und ihre Nachfolge*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. 47, 1996, S. 55–72 (mit kritischer Sichtung der einschlägigen Literatur).

17 ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit*, 2. Auflage, Leipzig 1874, Bd. 1, S. 373.

18 So zum Beispiel bei ERIKA BILLETER-SCHULZE, *Zum Einfluss der Graphik von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts*, phil. Diss. Basel 1964, S. 39–40.

19 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Nr. 14. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 15), Nr. 15 und 15 a.

20 ALBERT FIDELIS BUTSCH, *Die Bücherornamentik der Renaissance*, Bd. 1, Leipzig 1878, Taf. 7.

21 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Nr. 105.

22 ALFRED WOLTMANN (vgl. Anm. 17), S. 373.

23 PETER-KLAUS SCHUSTER, *Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit*, in: AUGUST BUCK (Hrsg.), Biographie und Autobiographie in der Renaissance (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 4), Wiesbaden 1983, S. 121–173.

24 JOHN ROWLANDS, *Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition*, Oxford 1985, S. 94–96.

25 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 6), Tafelband Abb. 89.

26 JOACHIM POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien.* Band 1: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, S. 101–102.

27 HANS RÖTTINGER, *Hans Weiditz, der Petrarkameister* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 50), Strassburg 1904, Nr. 17. – CARSTEN-PETER WARNCKE, *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1650*, Bd. 2, Berlin 1979, Nr. 51.

28 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Bd. V, Nr. 308. – TILMANN FALK (Hrsg.), *Hans Burgkmair: Das graphische Werk, 1473–1973.* Katalog der Ausstellung in Stuttgart, Stuttgart 1973, Nr. 15 – Vgl. dazu auch den Beitrag von KATHARINA KRAUSE in diesem Band.

29 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Nr. 91 und 113. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 10), Nr. 455 und 455 A. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 13). Nr. 110 und 111.

30 Nachgewiesen von HANS KOEGLER, *Hans Holbein d. J. Holzschnitt-Bildnisse von Erasmus und Luther*, in: Jahresbericht Öffentliche Kunstsammlung Basel, N. F. 17, 1920, S. 35–47.

31 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Bd. XIV B, S. 15.

32 FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 10), S. 526–528, allerdings mit falschem Nachweis des Erstdruckes von Cognatus' Gedicht. Die richtige Datierung bei CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 13), Nr. 110 (in der Erläuterung zu Nr. 7 ist leider FRANK HIERONYMUS' Fehler wiederholt).

33 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 13), Nr. 7.

34 ADOLF REINLE, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich/München 1984, S. 254–257.

35 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Bd. VII, Nr. 105.– GERD UNVERFEHRT (vgl. Anm. 8), Nr. 32.

36 JOACHIM GAUS, *Amant enim se artes hac ad invicem*, in: ULRICH ERNST / BERNHARD SOWINSKI (Hrsg.), *Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag*, Köln/Bonn 1990, S. 371–394.

37 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 35), Nr. 103.

38 GERD UNVERFEHRT (vgl. Anm. 8), S. 194.

39 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 35), Nr. 256.

40 CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 13), Nr.10 mit Abb. S. 28.

41 HOLLSTEIN (vgl. Anm. 5), Nr. 50. – FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 10), Nr. 418. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 13), Nr. 41, 41a, 41b.

42 FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 10), S. 452.

43 FRANK HIERONYMUS (vgl. Anm. 10), S. 453–454.

44 Dazu zuletzt OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER (vgl. Anm. 3), S. 126–146.

[45] GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. GAETANO MILANESI, Florenz 1880, S. 395–446, besonders S. 405–406. – Zu den Kopien Raimondis, die auch die grosse Reihe des Marienlebens und einzelne Blätter Dürers betreffen vgl. *The illustrated Bartsch*, ed. KONRAD OBERHUBER, vol. 27, New York, Nr. 584–652.

[46] DAVID LANDAU / PETER PARSHALL, *The Renaissance Print. 1470–1550*, New Haven/London 1994, S. 117–146, besonders S. 120.

[47] In der Passage über das Schönschreiben in der schulischer Erziehung von Knaben gewidmeten Schrift «*De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*». – HANS RUPPRICH (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 297.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3, 6, 7, 11, 12: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
Abb. 4: British Library, London.
Abb. 5: British Museum, London.
Abb. 8–10: Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Göttingen.

ZUSAMMENFASSUNG

Hans Holbein d. J. setzt in seinen Holzschnitten eine jeweils auf Thema und motivischen Gegenstand ausgerichtete Stilistik ein und entwickelt sich konsequent von einer Nachahmung der Dürerschen malerischen Effekte in der Druckgrafik hin zu einer dem Medium Holzschnitt spezifischen Formensprache. Es kann vermutet werden, dass er dies tat, weil ihm bewusst wurde, wie die malerische Stilistik im Holzschnitt für reproduktionsgrafische Zwecke eingesetzt werden konnte, was die Eigenständigkeit des Mediums als kreatives Ausdrucksmittel zwangsläufig einschränken musste.

RÉSUMÉ

Dans ses gravures sur bois, Hans Holbein le Jeune introduit un style centré sur un thème et sur un objet représentant un motif, en passant ainsi de façon conséquente d'une imitation des effets picturaux typiques de Dürer dans le genre de l'estampe à une expression formelle spécifique de la gravure sur bois. On peut supposer que cette évolution de l'artiste découle de sa conscience de la possibilité d'adapter le style propre à la gravure sur bois à des techniques de reproduction, ce qui devait forcément limiter l'originalité de cet instrument comme moyen d'expression créatif.

RIASSUNTO

Nelle sue silografie Hans Holbein il Giovane utilizza una stilistica che si adatta alla tematica e al soggetto. La sua opera evolve con coerenza dall'imitazione degli effetti pittorici impiegati da Dürer nella stampa grafica all'uso di un linguaggio formale specifico della tecnica dell'incisione su legno. È lecito supporre che alla base di tale evoluzione vi fosse stata la consapevolezza delle possibilità che la stilistica pittorica offriva all'incisione su legno ai fini della riproduzione grafica. Ciò avrebbe, a lungo andare, limitato le possibilità di tale strumento quale forma autonoma di espressione creativa.

SUMMARY

Hans Holbein the Younger adapted the style of his woodcuts to the subject matter and motifs of the respective picture. Initially imitating Dürer's painterly effects in the printed medium, he gradually moved on to develop a formal vocabulary specific to the medium of the woodcut. One may presume that he realised how the painterly style in the woodcut can be used for purposes of reproduction and thus inevitably restricts the creative potential of the woodcut as a medium in its own right.