

Zum Einfluss der Graphik von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts. II. Teil

Autor(en): **Billeter-Schulze, Erika**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **63 (1963)**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117391>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zum Einfluß der Graphik von Dürer und Holbein in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts

(II. Teil*)

von

Erika Billeter-Schulze

5. Zur Entwicklung der Stundenbuchillustration unter dem Einfluß Dürers

Die ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts stehen in Frankreich, wie wir im Laufe unserer Ausführungen immer wieder beobachten konnten, noch ganz unter dem Eindruck des ausgehenden Mittelalters. Ein Grund dafür wird in der Künstlergeneration selbst liegen, die – wie Dürer – im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts geboren wird und in das neue Jahrhundert hineinwirkt. Sie verklammert die Spätgotik mit dem Jahrhundert der Renaissance. Im Buchdruck und besonders auch in der Stundenbuchillustration zeichnet sich dieses Phänomen deutlich ab. Die führenden Verleger der Livres d'Heures A. Vérard, Simon Vostre, J. Kerver bestimmen den Illustrationsstil. Der Bedeutendste unter ihnen – Simon Vostre (1488–1522) – übernimmt die Führung. Selbst Verleger, die rein dem 16. Jahrhundert angehören, wie etwa die Verleger-Familie der Hardouyn, orientieren sich an ihm, so daß seine Drucke den eigentlichen Illustrationsstil der Livres d'Heures im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts schaffen. Dieser Stil bildet sich unter dem Einfluß von Dürers Holzschnittzyklen heraus. Schon thematisch stehen ja Dürers große Zyklen der Passion und des Marienlebens den Heils- und Heiligengeschichten der Stundenbücher nahe, so daß man von vornherein vermuten kann, daß Dürers Ikonographie für die Livres d'Heures wichtig werden konnte. Fruchtbarer aber war sein Holzschnittstil.

Während Vostres Illustrationen im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts durch eine feinlinige, dünne Schnittechnik gekenn-

* Nachdem sich unsere Untersuchungen im ersten Teil mit dem Einfluß Dürers auf die Glasmalerei, Plastik und Limoger Emailmalerei beschäftigt hatten, ist im Folgenden der Einfluß Dürers und vor allem Holbeins auf den französischen Buchdruck darzulegen. Es soll vorweggenommen werden, daß Dürers Wirkung sich auf die Stundenbuchillustration beschränkt, während Holbein den französischen Buchdruck gesamthaft befruchtet hat. In der Folge sei diese Feststellung durch Beispiele belegt.

zeichnet sind, die eher umrißhaft als plastisch wirkt und über die Figuren eine Art Liniennetz wirft, ist ab 1502 eine neue Art der Formgebung auffallend¹⁵⁴. Im Dekor macht sich eine starke Neigung zur italienischen Ornamentik bemerkbar; gleichzeitig aber richten sich einzelne Figuren nach Dürers Holzschnitten aus. «L'apport de Dürer y est au moins aussi important que la contribution italienne»¹⁵⁵.

Abb. 17 In den «Heures à Rome» von 1502 zeigt Simon Vostre zum ersten Male die neue Tendenz seiner Illustrationen, unter denen als neues Thema der «Bethlehemitische Kindermord» erscheint. Die Szene ist in eine Zierleiste eingefast, deren Festons die venetianische Herkunft verraten; der Dekor – sowohl im Kostüm wie in den Architekturstaffagen – gehört der italienischen Ornamentik an. In der Figurenszene aber erscheint ein Dürermotiv. Im Vordergrund sind zwei Frauen mit einem Kind angeordnet, die aus der Apokalypse (B. 65) kopiert worden sind. Die Dreiergruppe, die unten links auf der «Eröffnung des 6. Siegels» plaziert ist, wird seitenverkehrt übernommen. R. Brun verband mit dieser Komposition, die in der Gestaltung der schreienden, klagenden Frauen den Akzent der Aussage auf das Dramatische legt, den Namen Mantegnas¹⁵⁶. Diese Verbindung Bruns ist aufschlußreich: Dürer selbst wurde zur dramatischen Pose durch die italienische Kunst angeregt. Der französische Zeichner, der bereits vier Jahre nach der Vollendung der Apokalypse auf sie zurückgreift und mit dieser Reminiszenz das erste Dürermotiv in die französische Kunst einführte, übernimmt typischerweise gerade dieses mantegneske Detail aus dem spätgotischen Holzschnittzyklus. Er lenkt damit seine Aufmerksamkeit auf eines der wenigen Blätter, die in der Apokalypse den Einfluß Italiens erkennen lassen. Zusammen mit der neuen dramatischen Gestaltung der Figurengruppe übernimmt er auch die Dürersche Stilisierung. Die plastische Formgebung des Gewandstiles ist getreu nachgebildet. Die drei Figuren unterscheiden sich durch einen viel höheren Grad an Plastizität von ihrer Umgebung, die im vertrauten Liniensstil der Vostre-Editionen gezeichnet ist.

¹⁵⁴ Von diesem Moment an erscheint bei Vostre und den andern Verlegern kein Stundenbuch mehr, das einen einheitlichen Stil hätte. Illustrationen aller Editionen werden vermischt in den Ausgaben verwendet, so daß man bei den meisten von ihnen noch mehr als 10 Jahre später Holzstöcken bzw. Metallschnitten der ersten Editionen begegnet.

¹⁵⁵ M. Desjardins, *Les livres d'Heures imprimés en France au XV^e et XVI^e siècle* (ungedruckte Arbeit, Bibliothèque Nationale, Réserve des Imprimés), 1947, S. 77.

¹⁵⁶ R. Brun, *Le livre illustré en France au XVI^e siècle*, Paris 1930, S. 3.

Im gleichen Buch wird Schongauers «Gefangennahme» übernommen, die zwar spätgotisch in der einzelnen Form ist, gegenüber den französischen Illustrationen aber einen erheblich stärkeren Grad an Plastizität besitzt.

Abb. 18

Diese Bemühung um einen mehr plastischen Stil kennzeichnet von jetzt an alle folgenden Livres d'Heures-Illustrationen.

Quelle der Anregung bleibt zunächst wiederum die Apokalypse. Ähnlich wie bei der «Öffnung des 6. Siegels» wird aus dem «Johannesmartyrium» die vordere Figurengruppe kopiert¹⁵⁷.

Motive der Apokalypse erscheinen auch dort, wo in der dekorativen Rahmung der Textblätter Figuren zur Darstellung gebracht werden. In Einzelmotiven wird Dürers Blatt «Vier Engel, die Winde aufhaltend» auf mehrere Vignetten verteilt. Am stärksten bekundet der in Face-Ansicht gegebene Engel seine Dürerabstammung¹⁵⁸. Auch hier kann man daran erinnern, daß dieser Engel im gewaltigen Zug seiner Bewegung eine Anlehnung Dürers an Mantegna ist¹⁵⁹. Das Hauptmerkmal der Pose ist in der Vignette aufgenommen worden: die deutliche Unterscheidung von Stand- und Spielbein unter voll fallendem Gewand. Italienisches geht wiederum durch das Medium der «nordischen» Kunst Dürers in die französische Kunst ein.

Neben diesen Renaissanceelementen aber ist die entscheidende Neuerung gegenüber den Stundenbüchern vom Ende des 15. Jahrhunderts die Eroberung der Plastizität im Gewandstil. In der Frauengruppe des «Bethlehemitischen Kindermordes» war sie allein auf diese beschränkt. In den Editionen nach 1502 greift der plastische Stil auf das gesamte Figurenbild über. Blätter wie etwa die «Sibylle von Tibur» oder die «Geburt Christi»¹⁶⁰ bringen den plastischen Holzschnittstil, der sich an Dürers Apokalypse zum ersten Male frei entwickelt hatte, jetzt auch in Illustrationen zur Anwendung, die motivisch nicht mit Dürer in Zusammenhang stehen. (Schongauers «Anbetung» scheint die «Geburt» beeinflußt zu haben.) Alle Figuren sind in voluminöse Gewanddrapierungen gehüllt, deren plastische Faltensysteme sich in dicke Röhrenfalten gliedern. Eine solche Plastizität der Gewandbehandlung hat es im französischen Buchdruck vorher nie gegeben. Der Dürer-

Abb. 19

¹⁵⁷ Unsere Abbildung aus «Heures à l'usage d'Autun», Simon Vostre, 1507. Die «Marter des Hl. Johannes» wurde ebenfalls in einer Miniatur der «Horae Beatae Virginis ad usum romanum» kopiert (Slg. Collinx, Abb. in Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. LVIII, Nr. 275, S. 26).

¹⁵⁸ Siehe Abb. 228 bei E. Mâle, L'art religieux, op.cit., p. 489 (x).

¹⁵⁹ H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, op.cit., p. 51.

¹⁶⁰ Unsere Abbildung aus «Heures de Rouen», 1508, Simon Vostre.

sche Holzschnittstil regt hier unmittelbar einen neuen graphischen Stil an, der von Vostre aus sofort seinen Weg auch in die Editionen der anderen Verleger nimmt.

Der aus Koblenz zugewanderte *J. Kerver* und die Brüder Gilles und Germain *Hardouyn* übernehmen Vostres Illustrationen, die sie entweder kopieren oder nach eigener Erfindung verändern. Das in *Abb. 20* den «Heures de Rome» 1505 bei Kerver verwendete Blatt des «Johannesmartyriums», das seit 1502 bei Vostre erscheint, mag beispielgebend das Verhältnis der anderen Verleger zu Vostre kennzeichnen. Wie Vostre übernimmt es im Vordergrund den knieenden Mann mit dem Blasebalg, der jetzt aber im Dürerschen Gewand erscheint, während er bei Vostre antikisch gekleidet ist; sonst tauchen unter den Figuren nur einzelne Typen des Dürerblattes auf. Während Vostre auch die Komposition des Dürerblattes in der dialogischen Anordnung von Richter und Hingerichtetem nachzuahmen versucht, weicht der Illustrator der Kerverschen Edition dieser Gegenüberstellung durch eine bildparallele Anordnung der Figuren im Hintergrund des Bildes aus. Die Hintergrundsarchitektur dagegen stimmt mit der des Vostre-Blattes weitgehend überein. Stilistisch entsprechen sich beide Blätter. Der Versuch zu plastischer Gewandbehandlung wird bei Kerver mit den gleichen Mitteln übernommen.

Ab 1508 setzt in den Editionen Vostres eine Stilwandlung ein. In den «Heures à l'usage de Rouen», die wir für die «Geburt Christi» bereits herangezogen hatten, zeigen einige Illustrationen einen Figurenstil, der bisher nicht bekannt war. Die Illustration wird allein durch Figuren bestimmt, die drei Viertel der Bildseite ausfüllen. Architektur und Landschaft sind auf additive Beigaben zurückgedrängt. Ab 1508 könnte man vom «großfigurigen» Vostre-Stil sprechen¹⁶¹. Gegenüber den früheren Illustrationen ist die menschliche Figur souveräner in die Bildfläche gesetzt, der Grad ihrer Körperlichkeit ist bedeutsam gesteigert. Vergleicht man die Illustrationen der früheren Editionen mit jenen des neuen Stils, so zeichnet sich das gleiche Verhältnis ab, das zwischen Dürers Apokalypsen und der Großen Holzschnittpassion bzw. innerhalb der Großen Holzschnittpassion zwischen den Blättern von 1496 und denen von 1506 besteht. Die Klärung, die Dürers plastischer Stil innerhalb dieses Zeitraumes erfährt, hat beim Zeichner der Vostre-Illustrationen ihren Niederschlag gefunden.

Abb. 21 Bei einer Gegenüberstellung der «Geburt Christi» von 1508 und

¹⁶¹ Eine geschlossene Folge dieser Illustrationen ist in den «Heures pour Langres» 1512 enthalten.

der «Anbetung der Könige» von 1512 etwa werden diese Stilunterschiede sichtbar: Marias Gewand ist auf der früheren Illustration in einem Netz kreuz- und quergelegter Faltenröhren auf dem Boden ausgebreitet, die sich am Körper in tütenähnliche Faltenbahnen ordnen. Der zarte, schmale Körper wird von ihnen völlig verdeckt. Die Maria der Königsanbetung aber füllt ihr Gewand aus; ihr Körper ist an jeder Stelle unter dem faltenreichen Gewand fühlbar gemacht. Das Gewand ist mehrfach übereinandergelegt – eine Variation verschiedenster Faltensysteme, die sich nach der Bewegung der Figur ordnen (besonders deutlich am vorgestellten Knie). Der ihr gegenüber kniende König ist in anatomischer Richtigkeit wiedergegeben.

Dürers Art der Licht- und Schattenbehandlung wird erst jetzt voll verstanden und unterstützt den Realitätsgrad der Figuren in ganz anderem Maße als früher. Die Dreidimensionalität der körperlichen Erscheinung ist damit erreicht worden. Der malerische Reichtum eines Dürerholzschnittes ist auf das Figurenbild übertragen worden, hinter dem auch motivisch häufig das Dürervorbild steht (z. B. ist der König der Anbetung von Dürers B. 87 entlehnt). Der Hintergrund der Szenen spricht kaum mit; er ist zur Folie reduziert, vor der die Figuren agieren. Daß es dem Zeichner auf die Hervorhebung der menschlichen Gestalt ankam, wird besonders deutlich am Beispiel der «Anbetung», die von Schongauer kopiert wird¹⁶². Schongauer hatte seine Menschengruppe unter einem gotischen Gewölbe angeordnet, sie gewissermaßen unter eine Raumbegrenzung gestellt, die von vornherein einer durch die Figur beherrschten Bildkomposition entgegenwirkt. Der französische Zeichner des «großfigurigen» Stiles plazierte daher die nach Schongauer kopierte Gruppe vor einen Renaissancebogen, (denselben, den er auch für die Anbetung der Könige verwendet) und entwickelt vor ihm unabhängig davon seine Menschengruppe¹⁶³.

Noch im Erscheinungsjahr der «Grandes Heures de Rouen» bei Vostre machen sich die anderen Stundenbuchverleger ebenfalls seinen neuen Stil zu eigen. Die «Anbetung der Könige» aus den

Abb. 22

¹⁶² M. Hébert, Une copie de la «nativité» de Schongauer, *Gaz. d. B. A.* 1958. Dort auch Abb. p. 66.

¹⁶³ M. Hébert, op. cit. p. 71 fragte sich, wann die «Geburt» nach Schongauer zum ersten Male in den Vostre-Editionen erscheint. Sie verweist auf den «Catalogue de la Collection Dutuit», in dem Rahr die Serie der großen Figuren, zu der die «Geburt» gehört, um 1501 ansetzt, ohne ein Beispiel dafür zu geben. M. Desjardins, op. cit. nimmt den neuen Stil für 1508 an. Da man für ihn sowohl Marienleben wie Gr. Holzschnittpassion voraussetzen muß, dürfte seine Datierung richtig sein. Die «Grandes Heures de Rouen» sind damit das erste Beispiel des großfigurigen Stiles, dem die «Geburt» anzuschließen ist.

«Heures à l'usage de Rome», 1508 bei G. Hardouyn mag hier als Beispiel angeführt werden¹⁶⁴. Es fällt sofort eine viel größere Unfreiheit dem Dürervorbild gegenüber auf. Der Zeichner kopiert Dürers Holzschnitt B. 87 in den Hauptzügen wörtlich. Es gelingt ihm nicht wie dem Zeichner der Vostre-Illustrationen, die Dürervorlage künstlerisch frei umzusetzen. Auch wendet er die Dürersche Hell-Dunkel-Technik ganz schematisch an, während sie der Vostre-Zeichner seinem eigenen Stil geschickt assimilierte. Weder er noch irgend ein Illustrator der anderen Verleger reicht mit seiner Fähigkeit an den Künstler aus Vostres Werkstatt heran.

Nachdem Vostre zuerst einen plastischen graphischen Stil, dann seinen großen Figurenstil an Dürer entwickelt hat, treten ab 1513 seine Illustrationen in eine nochmalige Stilwandlung ein. In den «Heures de Reims» ist diese Stilstufe zum ersten Male für uns faßbar. Eine Künstlersignatur – die erste innerhalb der Stundenbuchillustrationen – taucht auf: das Monogramm G. F. «L'artiste est d'origine allemande ou des provinces de l'Est, ou du moins qu'il copiait volontiers les Allemands»¹⁶⁵. In der Tat ist schwer zu entscheiden, ob es sich beim Meister G. F. um einen Deutschen handelt oder um einen französischen Zeichner, der deutsche Vorlagen nachahmt. Bezeichnet mit seinen Initialen sind die «Beschneidung» und «Anbetung der Könige». Wenn man das Initial G. auf der «Verkündigung an die Hirten» auch auf ihn bezieht, so lassen sich deutlich zwei Stilarten bei ihm erkennen, die auf unterschiedliche Verwendung von graphischen Vorlagen zurückzuführen wäre. In diesem Falle dürfte es sich bei G. F. um einen französischen Künstler handeln.

Gegenüber dem großfigurigen Stil der Illustrationen, die seit 1508 bei Vostre erscheinen, strebt der Meister G. F. eher das Gegenteil an. Er gibt in erster Linie *Raum*, bei dem die menschliche Figur die sekundäre Rolle spielt. Die «Beschneidungs»-Szene gibt dafür das beste Beispiel. Sie findet in einem dreischiffigen Kirchenraum statt, der drei Viertel der Blatthöhe einnimmt; damit ist er zum Wesentlichen der Szene überhaupt geworden; die Figuren erscheinen klein im Verhältnis seiner Höhenstreckung. Die Grundlage zu solchen gewaltigen Innenraumansichten bildet Dürers Marienleben, in dem der Mensch zum ersten Male mit dem Raum zusammen eine Einheit bildet. Beide stehen in einem ausgewogenen Maßverhältnis. Der französische Zeichner aber übernimmt diese Raumgestalt gewissermaßen aus zweiter Hand. Er greift auf Altdorfer

¹⁶⁴ Unsere Abb. aus «Heures à l'usage de Rome», 1514 bei G. Hardouyn.

¹⁶⁵ R. Brun, *Le livre*, op. cit. p. 20.

zurück¹⁶⁶. Altdorfer hatte die Dürersche Monumentalität des architektonischen Raumes – z. B. in der «Darbringung im Tempel», deren Innenraum als besonders markantes Beispiel vor Augen steht – in eine schlankere, feinere und intimere Wirkung umgesetzt. Seine Vorliebe für das Architekturbild zeigt sich schon in seinem Holzschnittzyklus von 1511 «Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts»; dort übernimmt die Architektur in den Innenraumszenen die führende Rolle. Der Raum wird in seinen Grenzen wiedergegeben und meßbar gemacht. Sowohl durch eine verschiedene Stufung der Licht- und Schattentöne als auch durch perspektivische Füllung des Raumes mit Menschen – wie Dürer es auf der «Marter der Zehntausend» demonstriert hatte – wird der Raum determiniert.

Zu der «Beschneidung» des Meisters G. F. paßt vor allem Altdorfers Kupferstich der «Synagoge», die mit der Genauigkeit einer Bauaufnahme festgehalten ist. Etwas von der sachlichen Wiedergabe eines Kircheninnenraumes ist auch im Stundenbuch zu erkennen, wobei die gezeigte Raumansicht mit der der «Synagoge» auffallend übereinstimmt: eine konsequent durchgeführte Perspektive führt das Auge des Beschauers durch die ganze Länge des Kirchenschiffes; seine Außenwände sind sichtbar, wodurch der ganze Raum gleichsam abtastbar wird. Übereinstimmend ist auch der Ausschnitt beider Architekturansichten: bei beiden wird der obere Rand des Gewölbes durch den Rahmen tangiert. Der Hallencharakter der Synagoge kommt im Kirchenraum der Stundenbuchillustration in den sehr hochgezogenen Arkaden ebenfalls zum Ausdruck.

Die Lichtbehandlung des Meisters G. F. ist ganz rational und setzt das deutsche Vorbild voraus. Das Licht fällt von links ein und trifft voll auf alle unverstellten Objekte. Der Silhouettenwirkung ist große Wichtigkeit eingeräumt. In solcher Konsequenz hat es diese tonige Holzschnittmanier, die den Raum in malerisches Hell-Dunkel taucht, bisher im französischen Buchdruck nicht gegeben.

Die Bemühung um die rationalistische Raumauffassung des Vostre-Illustrators findet kurze Zeit nach dem Erscheinen der Metallschnitte bereits ihren Niederschlag in den Illustrationen der anderen Verleger.

So bringen Gilles Hardouyns «Hore Intermerate Virginis Dei Genetricis Mariae» von 1516 z. B. in «Heimsuchung» und «Geburt» den Vostre-Stil dieser dritten Phase voll zur Geltung. Wie

Abb. 23

Abb. 24

¹⁶⁶ M. Desjardins, *Les livres d'Heures*, op.cit. (maschinengeschriebenes Manuskript) sah bereits die Beziehung.

bei den früheren Nachahmungen in den anderen Verlagen steht der Zeichner aber auch hier der Dürervorlage weniger frei gegenüber und lehnt seine Komposition enger an den Holzschnitt an. Beide Illustrationen greifen die entsprechenden Blätter des Marienlebens auf.

In der «Heimsuchung» werden die Figuren genau übernommen, ebenso baut sich die Landschaft wie bei Dürer in drei Sehebenen auf, die durch gewundene Tiefenlinien verbunden werden und den Blick des Beschauers über Hügel und Talansichten leiten.

Den Innenraum der «Geburt» zeichnet der Illustrator wie der Meister G. F. – im Gegensatz zur Dürervorlage – indem er den Raum schließt, so daß ein Raumkasten entsteht. Der Dachstuhl wird diesem Kasten wie ein Helm aufgestülpt. Die perspektivische Ansicht gelingt dem Zeichner schlechter als dem Meister G. F. auf dem Blatt der «Beschneidung». Die Art, wie die Tür- und Fensteröffnungen angebracht sind, läßt aber erkennen, daß der Künstler den Eindruck eines «realen» Raumes vermitteln wollte. Sie erhöhen nicht allein den Realitätswert des Raumes, sondern steigern auch den erzählerischen Reiz des Blattes; denn Nebenfiguren werden so vom Hauptereignis ferngehalten und doch für den Beschauer in die Erzählung einbezogen. Dürers Marienleben in seiner Verbindung von klar konstruierter Räumlichkeit und dinglicher Wirklichkeit steht auch bei diesen Erfindungen Pate.

Wie beim Meister G. F., nach dem sich der Zeichner auch stilistisch ausrichtet, ist die Tonigkeit eines Dürerholzschnittes eingefangen worden. Breite flächenzusammennehmende Schraffen heben sich als dunkle Flächen von starken Helligkeiten ab. Die Hauptfigur – Maria – ist lichtbeschienen, wie der im Hintergrund liegende sonnenbeschienene Freiraum. Der Zeichner arbeitet nach rationalen Gesetzen, die sich auch in der stoffbezeichnenden Manier ausdrücken, die im französischen Illustrationsstil in diesen Jahren zum ersten Male in Erscheinung tritt. Aus ruinösem Gestein wachsen Äste und Grasbüschel; rankenartige Maserung des Holzes neben Parallelschraffur des Gemäuers macht auf Unterschiede der Materie aufmerksam.

Die Vostre-Illustrationen, die sukzessive von den anderen Stundenbuchverlegern übernommen wurden¹⁶⁷, behalten in den Stundenbüchern und Missalen bis über die Jahrhundertmitte hinaus Geltung. Es treten gelegentlich einzelne exakte Kopien nach Dürer-

¹⁶⁷ Die Verleger Kerver und Hardouyn bringen eigene Stöcke heraus, während andere wie Nicolas Vivien, Guillaume Godard, Fr. Regnault, Jean de Brie die Vostre-Stöcke übernehmen oder exakt kopieren.

blättern hinzu wie etwa 1522 einzelne Nachahmungen der Kleinen Holzschnittpassion¹⁶⁸. Vielfach wird der Stil aber zur schematischen Formel¹⁶⁹.

Noch am Ende des Jahrhunderts werden exakte Kopien nach Stundenbüchern aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts angefertigt¹⁷⁰. Diese Kontinuität der Einwirkung des Stundenbuchstiles, der unter Bezugnahme auf Dürer in den ersten beiden Jahrzehnten geschaffen wurde, ist umso erstaunlicher, da Geoffroy Tory 1525 mit seinen «Heures» einen ganz neuen Typus der Stundenbuchdekoration in venetianischem Geschmack herausbringt, der für den französischen Buchdruck von weitreichender Bedeutung war. Die eigentliche Stundenbuchillustration aber berührt er nur peripherisch. Denn schon die beiden Stundenbücher, die aus seiner Schule hervorgehen (die «Grandes» und die «Petites Heures», 1543 bei Simon de Colines) entfernen sich wieder von dem linearen Stil, den Tory perfektioniert hatte und kehren zu einer mehr malerischen Technik zurück, die in manchen plastisch modellierten Körpern

¹⁶⁸ «Heures à l'usage de Paris», 1522 bei J. Kerver, z. B. «Gethsemane».

¹⁶⁹ Die «15 Effusions du sang de Nostre Sauveur et Redempteur Jesuchrist», Louis Royer et veuve de J. de Brie, Paris um 1524 wären ein solches Beispiel verhärteten, starren Stils. Im «Missel des frères Pêcheurs», das 1519 bei Jean Kerbriant für Jean Petit erscheint, hat sich die letzte Dürerphase des Vostrestiles in ein groteskes Linienspiel verwandelt. Die Szenen der «Auferstehung», «Kreuzigung», «Himmelfahrt Mariae», «König David» setzen stilistisch ein Blatt wie die «Verkündigung an die Hirten» bei Vostre voraus. Die ornamentale Dekoration des Himmels, gezierte Bewegungen der Figuren, karikierte Gesichter, scharfe Kopfaufsichten scheinen sich aus einem solchen Blatt herzuleiten. Der Zeichner des Missale geht zweifellos auf eine direkte Dürervorlage zurück (Große Holzschnittpassion) und setzt sie in seinen dekorativen Stil um, den er auch noch mit dem des Meisters G. F. kreuzt. Dabei sind aber die von Letzterem erreichten malerischen Werte der Schnittechnik und seine stoffbezeichnende Manier ziemlich verlorengegangen. Daß solche Blätter im Vergleich zu den Vostre-Illustrationen und selbst zu denjenigen der anderen Verleger von viel geringerer Qualität sind, bedarf kaum einer Erwähnung. R. Brun hat diese Illustrationen in die Nähe Urs Graf's gestellt, von dem er das Grimassierende der Physiognomien ableitet (Brun, op.cit. p. 55). Möglich ist es immerhin, daß Graf's «Passion» von 1506 genügend bekannt war, um zu diesen Physiognomien angeregt haben zu können. Ähnlich karikaturhafte Passionsszenen erscheinen 1524 bei Didier Maheu, Paris im «Missel de Senlis», in denen die Schnitte des «Missel des Frères Pêcheurs» wieder verwendet werden; u.a. tritt neu eine «Kreuztragung» hinzu, die 1527 wiederum im «Missel de Salisbury» bei Nic. Prévost für F. Birckmann aufgenommen wird und weniger ornamental abgewandelt ist. Sie nimmt das Dürervorbild ohne stilistische Veränderungen auf.

¹⁷⁰ Kervers Kopien nach der Kleinen Holzschnittpassion, die 1522 in den «Heures à l'usage de Paris» erschienen, werden bei G. de la Noue (1573–1601) nochmals kopiert.

(z. B. «Auferweckung des Lazarus») nirgends mehr den klaren Linienstil Torys erkennen lassen. Auch Motive der früheren Stundenbücher kehren in diesen von 1543 wieder: die Kleine Holzschnittpassion, die bei Kerver 1522 kopiert worden war, lebt nach in der «Gethsemane»-Szene; und in der «Verkündigung an die Hirten» scheint der Zeichner die Fassung Vostres gekannt zu haben.

Wie wir sehen, findet also die entscheidende Auseinandersetzung mit Dürer in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts statt. Sie füllt damit den Zeitraum bis zum Auftreten G. Torys und Holbeins und fällt in den Übergang von Spätgotik zur Renaissance. Sukzessive wird durch Dürers Einfluß die Grundlage zu einem neuen Illustrationsstil geschaffen, der den französischen Holzschnittstil aus der starren Linienhaftigkeit des ausgehenden Mittelalters befreit und malerische Tonigkeit anstrebt.

Die nächsten Jahrzehnte sollte der Basler Buchdruck unter der Führung Holbeins bestimmen.

6. Basels Anteil an der Ausbildung eines französischen Illustrationsstils

a) Deutsche und Basler Verleger in Paris und Lyon

Die Übersiedlung deutscher und baslerischer Verleger in die beiden Hauptstädte des französischen Buchdrucks – Paris und Lyon – ist von tiefgreifender Bedeutung für die Entwicklung des französischen Buchschmucks gewesen. Durch die deutschen Verleger erklärt sich das häufige Vorkommen deutscher Stöcke in französischen Druckwerken; ebenso wird durch sie der Anstoß zur Nachahmung deutscher Vorlagen gegeben, die seit etwa 1515 bei französischen Buchillustratoren beobachtet werden kann. «L'influence germanique s'exerçait directement par le fait de l'existence à Paris de nombreux imprimeurs et libraires allemands et bâlois»¹⁷¹. Unter ihnen kommt Conrad Resch eine bevorzugte Stellung zu. Von 1519–1525 arbeitet er in Paris mit den Verlegern Petrus Vidovaeus, Jehan Petit und Jodocus Badius zusammen¹⁷². Urs Graf und Hans Holbein d. J. liefern ihm für seine Druckerzeugnisse Titelblätter und

¹⁷¹ H. Bouchot, *Le livre*, Paris o. J., p. 137.

¹⁷² A. F. Johnson, *Basle Ornaments on Paris Books, 1519–1536*, in: *The Library*, 1927, p. 355–360.

Signete¹⁷³, die von Reschs Druckerei nicht selten ihren Weg in andere Pariser Verlage nehmen. Auf die für Paris angefertigten Schnitte der beiden Basler Meister wird an anderer Stelle noch einzugehen sein.

Die mit Resch in Verbindung stehenden Verleger Petit und Badius haben ihrerseits rege Handelsbeziehungen zu dem Nürnberger Verleger *Koberger*, der in Paris eine Faktorei besitzt¹⁷⁴. Mit beiden Verlegern gemeinsam taucht Kobergers Name vielfach in französischen Buchdrucken auf; so wird der Verkauf des «Valerius Maximus» 1510 bei Josse Badius mit den Worten angekündigt: «wird verkauft von Ascensius selbst, Hans Klein und Hans Koberger», und in den «Sermonen des Augustin» heißt es: «findest du beim Drucker selbst und in den Offizinen des Hans Koberger und Jod. Badius käuflich».

Der Verbindung Jehan Petits mit Koberger ist es sicherlich zu danken, daß 1521 bei ihm und Fr. *Regnault* eine Ausgabe der «Cronica cronicarum abrégé et mis par figures descentes et rendeaulx» erscheint, die motivisch auf die 1493 bei Koberger erschienene «Schedelsche Weltchronik» zurückgreift¹⁷⁵. Bei Regnault wird ein Jahr später, 1522, eine Neuauflage von «Breydenbachs Pilgerfahrt» herausgebracht, die bereits 1488 in Lyon in Kupfer genau kopiert worden war und 1489 in Holzschnittkopien bei G. Ortuin in Lyon vorgelegen hatte. Nachgedruckt wird mehrfach auch Brandts «Narrenschiß»¹⁷⁶.

Josse Badius, der 1519 sein Metallschnittsignet mit der Innenansicht einer Druckerei durch eine malerische Variante in Holzschnitt aus dem Dürerkreis ersetzen läßt¹⁷⁷, beweist auch in Illustrationen seine Vorliebe für die tonige Behandlung des Nürnber-

¹⁷³ Es wird hier noch einmal auf die grundlegende Arbeit von H. Koegler verwiesen, der die in Pariser Drucken verwendeten Basler Entwürfe zusammengestellt hat in seiner Arbeit über «Wechselbeziehungen zwischen dem Basler und Pariser Buchdruck in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts», Festschrift zur Eröffnung des Basler Kunstmuseums, 1936.

¹⁷⁴ O. Hase, Die Koberger Buchhändlerfamilie zu Nürnberg, Leipzig 1869, u. a. p. 190, 206, 286, 355.

¹⁷⁵ R. Brun, Le livre, op. cit. p. 179.

¹⁷⁶ 1520 bei Galiot du Pré zu Erasmus' «Eloge de la folie». Das Einleitungsblatt wird noch 1539 bei Fr. Juste in Lyon zum «Triomphe de très haulte et puissante Dame Verolle» kopiert. Siehe: R. Brun, Le livre, op. cit. p. 316.

¹⁷⁷ Koegler schreibt die Arbeit Dürer selbst zu, wozu aber kein Anlaß besteht. Da keine eigenen Druckstöcke Dürers in Frankreich vorkommen, ist es unwahrscheinlich, daß Dürer, von dem keine Beziehungen zu französischen Verlegern bekannt sind, als einzigen Auftrag das Badius-Signet nach Paris lieferte.

ger Holzschnittstils. In dem bei ihm 1529 erscheinenden «Encomium trium Mariarum», das thematisch auf die Geschichte der «Hl. Anna» zurückgreift, die 1501 in Straßburg bei B. Kysteler erschienen war, werden Holzschnitte in der malerischen Nürnberger Manier eingefügt. Sie unterscheiden sich stark von den Illustrationen im venetianischen Umrißstil, die den ersten Teil des Buches bestimmen.

Bei diesen Wechselbeziehungen der Verleger untereinander, bei denen Stöcke von Verlag zu Verlag wandern, andere exakt kopiert werden, ist die Provenienz mancher Illustrationen nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Im Buch des Hl. Hieronymus «Vie de Monsignore Saint Hierosme», das 1530 bei Josse Badius verlegt wird, ist auf dem Titelblatt ein Hl. Hieronymus dargestellt (signiert L mit einer 4 am Balken des L). Nagler schreibt zu diesem anonymen Meister: «Formschneider, welcher um 1530 in Paris tätig war»¹⁷⁸. Ist dieser Illustrator deutscher Herkunft oder ist er Franzose, der den Stil der Nürnberger Schule kopiert? Der Holzschnitt gibt uns darüber keine genaue Auskunft. Die malerische Behandlung, reich an weichen, schattigen Übergängen, ist unfranzösisch und weist eindeutig auf die Kenntnis von Dürerblättern hin¹⁷⁹, denen auch das Motiv des Baumstammes entnommen ist.

Das gleiche Problem stellt sich bei der Illustration des «Gaius Caesar Caligula» (fol. 260) in Dion Cassius «Des faictz et gestes insignes des Romains», Paris 1542 bei Les Angeliers. Der gewundene Baumstamm, die Landschaftszeichnung, auch die tonige Manier verbinden die Illustration dem Hieronymusblatt¹⁸⁰. Aber ob hier ein Franzose kopierend am Werk ist oder ein deutscher Stock übernommen wurde, läßt sich ebensowenig entscheiden wie beim oben genannten Holzschnitt¹⁸¹.

Noch in der 2. Hälfte des Jahrhunderts wird dieses Problem aufgeworfen bei einer Passionsfolge des Verlegers Denis Fontenoy¹⁸² in der Rue Montorgueil in Paris. Die Holzschnitte sind entweder eine exakte Kopie des 1509 entstandenen Passionszyklus von Lukas

¹⁷⁸ Nagler, Bd. 4, p. 243.

¹⁷⁹ R. Brun, *Le livre*, op.cit., p. 245–246 irrt, wenn er den Holzschnitt für «style bâlois» hält.

¹⁸⁰ R. Brun, wie oben, p. 185 bezeichnet die Holzschnittillustration als «de facture allemande».

¹⁸¹ Daß die in den *Vostre-Stundenbüchern* immer wiederkehrende Katharina mit dem Monogramm PLV ein deutscher Stock ist, hat sich allgemein in der Literatur durchgesetzt (R. Brun, op.cit., p. 21; M. Desjardins, op.cit., p. 169).

¹⁸² J. Adhémar, *Inventaire du fonds français*, op.cit., p. 319. Bekannt ist Fontenoy von 1579–1583.

Cranach oder eine französische Wiederauflage der deutschen Schnitte, bei der nur die Rahmung französischen Ursprungs ist¹⁸³.

Exakte Kopien nach deutschen Drucken lassen sich in Pariser Büchern dagegen mehrfach nachweisen. Die meisten gehen auf die Anregung des Verlegers Christian *Wechel*¹⁸⁴ zurück, der 1526 den Verlag von Conrad Resch übernimmt und nun an dessen Stelle in Paris deutsche Illustrationen in Originalstöcken oder Kopien erscheinen läßt. In seinem Haus «sub scuto Basiliensi» werden die Basler Titelrahmungen weiterhin benutzt. Im Jahre 1532 gibt er nicht allein Dürers Theoretische Werke in Kopien heraus, sondern auch Laurens Ruses «*Hippiatria*» mit den Illustrationen des Hans Sebald Beham¹⁸⁵ und die «*Viri illustris de re militari*» des Végétius¹⁸⁶. Letztere lehnt sich an Stainers Ausgabe von 1529 in Augsburg an und kopiert als Einleitungsblatt H. Weiditz' Titelblatt aus seinen Illustrationen zu Cicero, die im gleichen Jahr bei Stainer wieder aufgelegt worden waren¹⁸⁷. 1543 publiziert Chr. Wechel Tagaults «*De chirurgica*» und läßt zwei der Wechtlinschen Illustrationen aus Hans Gersdorffs «*Feldtbuch der Wundtartzney*» kopieren, das 1517 in Straßburg bei Joh. Schott erschienen war¹⁸⁸.

Über die Zusammenarbeit von Lyoner und Pariser Verlags-häusern ist ein weiterer direkter deutscher Einfluß im Pariser Buchdruck festzustellen, der sich vor allem in den Bibelillustrationen niederschlägt. Der in Paris lebende Bruder des Lyoner Sebastian Gryphius – François – verwendet Initialen Basler Stils in seinen Bibelausgaben; 1537 kopiert er Holbeins Apokalypse in einer Ausgabe des Neuen Testaments, 1541 und 1542 folgt eine Bibelausgabe mit Kopien nach den alttestamentarischen Illustrationen.

¹⁸³ Duplessis, *Histoire de la gravure*, op. cit., p. 42.

¹⁸⁴ Verleger aus Harenthals, Brabant. Siehe M. H. Stein, *Bibliographie moderne*, mars-juin 1899.

¹⁸⁵ Der Auflage folgt 1541 eine weitere.

¹⁸⁶ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 318–319.

¹⁸⁷ Th. Musper, *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters*, München 1927; bei Wiechmann-Kadow, H. Burckmairs Holzschnittfolgen in Büchern in: *Archiv f. d. zeichn. Künste*, Leipzig 1856, p. 162 noch unter Burckmair.

¹⁸⁸ Wissenschaftliche Bücher aus Basel erscheinen bei Pariser Verlegern in Nachdrucken: «*Liber fabularum Julii Hygini*», Basel bei Hervagen 1535 mit Stern- und Planetenbildern, Paris 1578 bei Jean Parent; «*Kräuterbuch*» von Leonhard Fuchs, Basel 1542, neugedruckt als «*Commentaires très excellentes de l'hystoire des plantes*», Paris 1549 bei J. Gageau; die «*Cosmographie*» Seb. Münsters erscheint 1552 und 1556 mit französischem Text und Basler Bildmaterial in Paris bei Henricpetri. Das königliche Privileg ist aber für «Henry Pierre» ausgestellt, «*marchand libraire et bourgeois de la ville de Basle, l'un des cantons des nos alliez confederez et bon comperes les Suisses*».

tionen des Hans Sebald Beham¹⁸⁹, die seit 1534 bei Chr. Egenolf in mehreren Editionen erschienen waren. Über die zahlreichen Holbein-Kopien in Pariser Bibelausgaben wird später noch zu handeln sein.

Stärker noch als der Pariser ist jedoch der *Lyoner* Buchdruck von deutschen Druckerzeugnissen durchsetzt. Koberger muß hier an erster Stelle genannt werden. Der Nürnberger Verleger besaß eine eigene Druckerei in Lyon, «da er dann viel schöner große Werk in beiden Rechten drucken ließ»¹⁹⁰. Auf ihn gehen die Illustrationen der Dürerschüler zurück, die so zahlreich in den Lyoner Bibeldrucken vorkommen. Koberger arbeitet in Lyon mit Jean Saccon zusammen, der Kobergers Bibeln druckt. Saccons Druckwerke zeigen daher durchgehend einen Nürnberger Illustrationsstil, der sich aus der Benutzung deutscher Stöcke erklärt.

Einer der ersten Nürnberger Drucke, der in Lyon erscheint, ist Springinklees Titelblatt des «auferstandenen Christus mit den Kirchenvätern Augustin und Hieronymus» in der «Biblia cum concordantiis» von 1516¹⁹¹, das in allen Saccon-Bibeln beibehalten wird. Ganzseitige Blätter Springinklees wie die «Schöpfung Evas», «Anbetung der Hirten», «Hl. Hieronymus in der Zelle»¹⁹² kehren in allen Saccon-Bibeln bis 1522 wieder. Seine «Majestas» ist erst aus einigen späteren Drucken in Lyon bekannt¹⁹³; es steht aber zu vermuten, daß auch sie schon während der Zeit, in der Koberger und Saccon zusammenarbeiteten, nach Lyon geschickt wurde¹⁹⁴. Saccons Bibelillustrationen für Koberger, die sich an die Mallermi-Bibel, Venedig 1498, anlehnen, werden seit 1518 nach und nach durch Nürnberger Holzschnitte ersetzt¹⁹⁵, die Erhard Schön zuge-

¹⁸⁹ Siehe hierzu: A. F. Johnson, Some French Bible Illustrations, in: Gutenberg-Jahrbuch, 1935, p. 190–192.

¹⁹⁰ J. Neudörfer, Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so in Nürnberg gelebt haben, Nürnberg 1547.

¹⁹¹ Abb. bei A. F. Butsch, Die Bücherornamentik der Renaissance, München 1878, Tf. 36.

¹⁹² Die «Anbetung der Hirten» wird 1530 exakt kopiert im «Missale von Marseille», Lyon, Denys de Harsy f. Jean Osmont. Abb. in: Gutenberg-Jahrbuch, 1931; H. L. Labande, Les premiers livres liturgiques imprimés des églises provençales.

¹⁹³ 1556 «Missale de Lyon» bei Corneille de Septgranges, 1558 «Missel de Braga» bei Jean de Bourgogne.

¹⁹⁴ Um die Mitte des Jahrhunderts finden sich auch einige Stöcke in Paris: 1549 in Jac. a Voragine's «Légende dorée» bei Groulleau und 1554 bei J. Real für die Witwe Regnaults; siehe R. Brun, op. cit., p. 327. In diesen Drucken sind 5 Stöcke Springinklees nachweisbar: Christus am Kreuz – Hl. Petrus – Hl. Maria Magdalena – Hl. Laurentius – Hl. Matthias.

¹⁹⁵ H. A. Schmid, Holbein, op. cit., II. Bd., p. 318.

schrieben werden. Auffallend ist, daß Koberger nur Stöcke zweit-rangiger Künstler nach Lyon sendet. Im Lyoner Buchdruck findet sich kein einziges Original Dürers.

Von entscheidender Bedeutung für den Lyoner Buchdruck ist die Tatsache, daß Holbeins wichtigste Arbeiten für die Buchillustration sämtlich in Lyon bei Trechsel erschienen¹⁹⁶. Von Trechsel übernimmt der Verlag der Gebr. *Frellon* die Stöcke der «Icones» und kopiert sie in mehreren Editionen¹⁹⁷. Einer der beiden Brüder *Frellon* – Jean – war möglicherweise Basler Bürger¹⁹⁸. So wird auch hier wieder die direkte Beziehung zu Basel faßbar. Von den Gebr. *Frellon* werden die Stöcke der «Icones» wahrscheinlich an den Verlag P. Regnaults in Paris vermittelt¹⁹⁹, wo die «Icones» in freier Abwandlung 1538 und 1539 kopiert werden²⁰⁰.

Bei *Frellon* erscheint 1548 auch eine Bibel, in der die Apokalypse H. S. Behams seitenverkehrt kopiert wird. Sie wird uns an anderer Stelle noch eingehend beschäftigen.

Neben *Frellon* hat Sebastian Gryphius Beziehungen mit Basler Verlegern unterhalten. Nur so läßt sich erklären, daß Holbeins Alphabete in seinen Druckwerken erscheinen. Seit 1529 benutzt er auch Holbeins Titelblatt der «Krönung Homers».

b) *Französische Nachahmungen der Titeleinfassungen von Urs Graf und Hans Holbein*

Bevor 1519 die erste Arbeit Urs Grafs für die Pariser Buchdekoration erscheint und eine neue Möglichkeit zur Ausschmückung der Titelseite erschließt, werden Titelseiten allein durch rein ornamentgebundene Zierleisten eingefast²⁰¹. Vom venezianischen Buchschmuck werden die ersten Renaissanceornamente übernommen. Punzierter oder weißer Hintergrund bildet die Folie, von der sich die Ornamentformen abheben. Die einzelne Form ist unplastisch, stark lichtbetont. Es finden sich noch keine szenischen Darstellungen. Im Gesamten hat die Einfassung aus Rankenwerk, Putten,

¹⁹⁶ Siehe I. Teil d. A., p. 48.

¹⁹⁷ Aufgeführt bei J. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, Lyon 1900, Bd. V, p. 160ff.

¹⁹⁸ Jean Vial, *Destinées de quelques dessins d'Holbein*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1957, p. 238–246.

¹⁹⁹ J. Vial, *Destinées*, op. cit., p. 238–246.

²⁰⁰ Die Stöcke der *Frellon* tauchen 1545 bei Galiot du Pré auf. 1552 kommen Kopien bei Jean Ruelle in den «*Deux sermons de Théoderet, évêque cyrien*» vor, siehe J. Vial wie oben.

²⁰¹ Siehe Abb. Pl. II und IV bei L. Lieure, *La gravure en France au XVI^e siècle*, Paris-Brüssel 1927 und Koegler, *Festschrift*, op. cit., Nr. 19.

Festons, Grottesken und gelegentlich eingefügten Figuren den Charakter einer phantasievoll zusammengesetzten Bordüre.

Auch der erste Titelholzschnitt, den Urs Graf an Resch liefert, ist in der Art einer umlaufenden Zierleiste gearbeitet²⁰², die die Verlegermarke Reschs mit dem Baselstab einfaßt. Er erscheint zum ersten Male im «Antimorus» des Germanus Brixius. Im Gegensatz zu den traditionellen französischen Zierleisten sind bei Urs Graf die vier Leisten des Blattes zueinander komponiert, sie sind daher nicht mehr austauschbar. Das Ganze bildet einen geschlossenen Rahmen, auf dem ein ineinander verzahntes Formgefüge den Titel kontinuierlich umläuft. Neu für Frankreich ist auch die vorwiegend gegenständliche Darstellung: spielende Putten nehmen die untere Leiste ein; auf den seitlichen kandelaberartigen Auftürmungen stehen ein Amor und ein bärtiger Mann mit gehörnter Kappe; das Ganze ist überfangen von einem gedrückten Korbbogen. Der Stil ist vollplastisch, in toniger Abstufung bilden Figur und Ornament ein malerisches Ensemble. Dieser plastische Holzschnittstil der Titeleinfassung mußte auf die Franzosen neuartig wirken. Koegler weist darauf hin, daß Josse Badius im gleichen Jahr, 1519, seine Verlegermarke in die volle Tonhaltung des Dürerschen Holzschnittstils hat umsetzen lassen²⁰³. Die Tendenz zur malerischen Behandlung des Holzschnitts wird also gleichzeitig mehrmals sichtbar. Ein ähnliches Verhältnis zum französischen Titelholzschnitt wie der erste Titel Urs Graf hat auch sein 1520 erstmalig in den «De aequinoctiorum solsticiorumque inventionone» des Albertus Pighius Campen erscheinender Titel mit Putten (His 319)²⁰⁴. Die lebhaft bewegten Kinderkörper sind voll gerundeter Plastizität.

Der beste Titelentwurf des Urs Graf erscheint 1520 in «Q. Asconii Paediani in orationes M. Tullii Ciceronis Enarrationes»²⁰⁵. Hier ist das Ornament ganz der erzählenden Darstellung gewichen. Die Bordüre wird zu einem Zyklus szenischer Begebenheiten. Ereignisse aus dem Alten Testament und der antiken Mythologie werden geschickt durch Architekturfragmente verbunden und umlaufend dargestellt. Damit wird der Titelseite ein erzählender Inhalt gegeben, der sie aus ihrer früheren ornamentalen Gebundenheit befreit. Dieser Titel wird vielfach kopiert, vor allem in Verlag Le Noir, der ihn für französische Romanausgaben benutzt²⁰⁶.

²⁰² Abb. bei Koegler, Festschrift, op. cit., Nr. 32 und A. F. Johnson, Basle Ornaments, op. cit., p. 357, Nr. 1.

²⁰³ Siehe auch p. 93 d. A. und Koegler, Festschrift, op. cit., p. 187.

²⁰⁴ Abb. bei A. F. Johnson, Basle Ornaments, op. cit., p. 356, Nr. 2.

²⁰⁵ Abb. bei Koegler, Festschrift, op. cit. Nr. 33.

²⁰⁶ Vgl. A. F. Johnson, wie oben, p. 357. Der Entwurf wird seit 1523 ko-

Holbein bringt mit seinen Arbeiten für Paris weitere Anregungen zur geschlossenen komponierten Titelseite. 1521 finden wir die erste von ihm gezeichnete Druckermarke²⁰⁷: eine schwere Renaissancearchitektur bildet die Einfassung des Signets, das eine zu einem Trichter geringelte Schlange zeigt, aus welchem drei Tierköpfe herausragen. Der Charakter der Zierleiste ist bei dieser Rahmung überwunden. Holbein bescheidet sich nicht damit, eine auf Pilasterandeutungen reduzierte, gezeichnete Architektur zu geben, sondern er konstruiert eine gebaute Bogenstellung, in der Stütze und Last ins Verhältnis gebracht sind. Ebenso realistisch wie die Architektur ist der perspektivische Landschaftsraum, der hinter dem Bogen sichtbar wird.

In der gleichen Art zeichnet Holbein die Signete für Andreas Cratander in Basel²⁰⁸ und für Vidovaeus in Paris²⁰⁹: eine Arkadenstellung faßt eine auf einer Kugel stehende Frau, die «Fortuna», ein; hinter ihr Durchblick auf eine Landschaft bzw. aufs Meer.

Koegler entdeckte zwei Titelfassungen des jungen Holbein in Pariser Editionen, die seit 1524 aus Drucken von Resch bekannt sind²¹⁰. Auch sie zeigen die Geschlossenheit der Komposition aller vier Seiten zueinander. Das Gebaute der Architektur des einen Titelschnittes, die malerische Behandlung des anderen wären auch hier noch einmal zu betonen.

Schon Urs Graf versuchte, den üblichen bordürenhaften Charakter der Titeleinfassungen aufzuheben und sie durch geschlossene szenische Anordnungen von Figuren neu zu gestalten. Holbein gelingt mit dem «Kleopatra-Titel»²¹¹ eine weitere Neuformulierung der Titeldekoration. Dieser Titel wird 1528 im Verlag von Wechel in Paris für die «Aurelii Cornelii Celsi de re medica» kopiert. Die Umrahmung besteht in einer monumentalen, von Figuren umstellten Denkmalsarchitektur, auf deren Sockel Kleopatra liegend dargestellt ist.

In fast allen Editionen Wechels kommen Dekorationen basleri-

piert; 1527 z. B. erscheint er in Antoine de La Salles «La salade nouvellement imprimée» und 1531 in der «Bible des poètes d'Ovide Metamorphose», Paris bei Le Noir. Siehe auch: A. Ohl des Marais, Jaquemin Woëriot, graveur sur bois du XVI^e siècle, in: Byblis, Bd. 38, p. 13.

²⁰⁷ Abb. bei Koegler, Festschrift, op. cit., Nr. 34.

²⁰⁸ Abb. bei Heitz-Bernoulli, Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, Straßburg 1895, p. 65, Nr. 98.

²⁰⁹ Abb. bei Koegler, Festschrift, op. cit., Nr. 40.

²¹⁰ Abb. bei Koegler, wie oben, Nr. 35, 37.

²¹¹ Abb. bei A. F. Butsch, Die Bücherornamentik der Renaissance, Leipzig 1878, Bd. II, Nr. 53.

schen Ursprungs vor²¹². Neben Initialen und dem oben zitierten Holbein-Titel verwendet er auch eine Titelrahmung mit umlaufendem Zierwerk aus Kandelabern und Putten in der Art Holbeins²¹³. 1528 erscheint bei ihm «Le livre des sept parolles» mit einem Titelblatt «Krönung Homers durch die Musen». Seit A. Firmin Didot wird diese Titelseite Holbein zugeschrieben²¹⁴. Anhand des Curio-Signets, das sich im Wappen oberhalb des Titels befindet, erkannten A. F. Johnson²¹⁵ und Ph. Renouard²¹⁶ in ihm einen von Holbein gezeichneten Originalstock aus dem Verlag Valentin Curios in Basel. In Basel ist diese Titeleinfassung jedoch aus keiner Edition bekannt.

Der Titel ist in der Art von Holbeins übrigen Titeleinfassungen aufgebaut. Von seinem bekannten Titelblatt «Krönung Homers durch die Musen»²¹⁷, das seit 1529 bei Sebastian Gryphius in Lyon verwendet wird²¹⁸, kommen im Titel der Wechelschen Ausgabe die untere Seite mit Homer und den Musen vor, wobei aber die Figuren umgeordnet sind. Die Art des Aufbaues hatte Holbein bereits im «Marcus-Curtius»-Titel, 1523, angewandt. Wie dort geht hinter der Figurenszene der unteren Leiste seitlich die Architektur auf, perspektivisch zum Titel gestellt. Sie besteht aus Pilastern mit korinthischen Kapitellen und wird von einem kassettierten Tonnengewölbe in der oberen Leiste überspannt. Wahrscheinlich ist dieser Titel gleichzeitig mit den beiden anderen Titelfassungen Holbeins entstanden, aber erst 1528 in Paris verwendet worden.

Bei Wechsel erscheint eine deutsche Titelrahmung mit einer «Taufe Christi»²¹⁹, auf der der Baselstab vorkommt. Sicherlich ist der Titel keine Basler Arbeit. Koegler nahm an, er entstamme dem Dürerkreis. Starke Ähnlichkeiten bestehen aber zu Titelblättern aus dem Verlag Joh. Schott in Straßburg, in denen sich die Straßburger

²¹² A. F. Johnson, *Basle Ornaments*, op. cit., p. 359.

²¹³ Abb. Nr. 3 bei Johnson, wie oben. Dieser Titel erscheint z. B. in Theophrastus Paracelsus «De historia et causis plantarum», Paris 1529.

²¹⁴ A. Firmin-Didot, *Catalogue raisonné*, Paris 1867, Nr. 603.

²¹⁵ A. F. Johnson, *Basle Ornaments*, op. cit., p. 255–260.

²¹⁶ Ph. Renouard, *Le livre des sept parolles* (1528), in: *Byblis*, 1929, p. 60–65, dort auch Abb. XXII. «C'est en effet à Bâle que Chrestien Wechsel s'était procuré ce cadre qui n'avait été ni dessiné ni gravé pour lui, comme le prouve la marque du libraire bâlois Valentin Curio, figurant dans la partie supérieure au-dessous du cintre» (p. 60).

²¹⁷ Abb. bei Heitz-Bernoulli, p. IX (Leiste mit der Krönung) und p. XIII (Leiste mit Salomon und griechischen Philosophen).

²¹⁸ Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, op. cit., Bd. VIII, p. 52 bis und Koegler, *Festschrift*, p. 196.

²¹⁹ Abb. bei Koegler, *Festschrift*, op. cit., Nr. 50.

Tradition mit einem Einfluß von Augsburg verbindet²²⁰. Wenn dieses Titelblatt hier mit genannt wird, so aus dem Grunde, weil es die Kompositionsweise von Urs Graf und Holbein zeigt, nämlich in kontinuierlicher Erzählung den Rahmen zu füllen.

Der Titel des Ambrosius Holbein mit der «Enthauptung Johannis»²²¹, der 1515 bei Froben erscheint, wird sowohl in Köln wie in Paris bei Le Noir kopiert²²².

Kopiert wird auch von Hans Holbein der Titel mit der «Ausendung der Apostel»²²³, der jedoch erst 1579 in der «Biblia sacra veteris et novi Testamenti» erscheint²²⁴.

Die Tatsache der Wechselbeziehungen zwischen französischen und Basler Verlegern einerseits und den in Frankreich kursierenden Originalarbeiten Basler Künstler andererseits²²⁵ wirft die Frage auf, von welcher künstlerischer Bedeutung die Basler Arbeiten für den französischen Buchschmuck waren.

Den ersten Reflex einer Einwirkung von Basler Zierleisten scheint man in Editionen des Simon Vostre vor sich zu haben. In den «Heures de Toul» von 1515 fällt innerhalb der typisch pariserischen Zierornamentik in stacheligem Blattwerk und silhouettenhafter Schmitztechnik eine Leiste auf, die in einem breiten geschlungenen Band Putten zeigt. Putten und Band heben sich plastisch von dem schraffierten Grund ab. Die tonige Behandlung und die volle Plastizität der Formen erinnern an den Stil Urs Grafs.

Dieser Leiste ganz verwandt ist eine Rahmung mit Putten auf Kugeln, die in Editionen des Vidovaeus vorkommt²²⁶, und eine ebenfalls in diesem Verlag benutzte Rahmung, die sich aus Kandelabern, Wappen und Medaillons zusammensetzt, läßt sich ebenfalls auf Urs Graf zurückführen²²⁷. Die Renaissanceformen, die bei Graf seit 1515 in Titelrahmungen auftreten und meist Säule und Kandelaber paarweise zusammengestellt zeigen²²⁸, sind auch für

²²⁰ Vgl. z. B.: P. Kristeller, *Straßburger Bücherillustration im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig 1888, Abb. p. 68.

²²¹ Abb. bei Heitz-Bernoulli, *Basler Büchermarken*, op.cit., Nr. 30.

²²² F. Murray, *Catalogue of Early French Books*, London 1910, p. 590, Nr. 406 und A. F. Johnson, *Basle Ornaments*, op.cit.

²²³ Abb. bei Butsch, *Bücherornamentik*, op.cit., Nr. 58.

²²⁴ Kogler, *Festschrift*, op.cit., p. 196.

²²⁵ Ich verweise hierzu noch einmal auf Koglers Untersuchungen zu den Wechselbeziehungen von Basel und Paris.

²²⁶ Z. B.: Denis d'Halicarnasse, «*Insignes historiae*», 1529, oder «*Commentaire de César*», 1531.

²²⁷ R. Brun, *Le livre*, op.cit., p. 168 schreibt die Titeleinfassung Urs Graf selbst zu.

²²⁸ E. Major, *Urs Graf*, Straßburg 1907, p. 36–37.

das Titelblatt vorauszusetzen, das 1521 bei Vidovaeus für Resch in «De Primatu Petri» des Johannes Eckius erstmalig erscheint. Von Vidovaeus aus hat das Motiv wiederum auf den mit ihm liierten Verleger Galiot du Pré gewirkt, bei dem von da an in allen Editionen ein Titelblatt mit Kandelabern und Medaillons in toniger Manier dem Text vorangestellt ist.

Abb. 25 Der erste französische Titel mit einer Figurenszene scheint der Holzschnitt zu «Ensuyt le grât ordinaire des chretiens» um 1520, Paris bei J. Trepperel zu sein. Er greift auf den Frobenschen Titel des Ambrosius Holbein zurück, der bei Le Noir kopiert wurde. Auf schraffiertem Grund ist eine reich ausgeschmückte Pilasterarchitektur dargestellt, der in der Art des Urs Graf Kandelaberaufbauten zugeordnet sind. Die untere Leiste schmückt eine Salome-Szene, die motivisch den Frobenschen Titel übernimmt.

Gegenüber dem Frobenschen Titel neu ist die Anordnung der Figurenszene (Enthauptung Johannis) vor den Pilastern der seitlichen Rahmung. Aber auch diese Art der räumlichen Figurenordnung ist in Basel vorgebildet: 1515 erscheint bei Froben eine Architekturrahmung des jungen Holbein, vor der spielende Putten den Realitätsgrad der gebauten Architektur erhöhen, indem sie dem Beschauer sowohl ein Maßverhältnis von Mensch und Architektur vermitteln, wie auch Raumbezüge erschließen, indem sie als *vor* der Architektur stehend empfunden werden²²⁹.

Dieser Titel ist auch der erste in französischen Büchern, der eine Rahmung in geschlossenem Architekturaufbau zeigt. Er hatte bis zum Ende der dreißiger Jahre in verschiedensten Modifikationen mehrfache Nachfolge:

Abb. 26 Bei Galiot du Pré erscheint 1528 ein Titelblatt zum «Meliadus de Leonnoys»²³⁰, bei dem der Buchtitel von Architekturteilen gehäuseartig umgeben ist. Der Zeichner, der das Blatt mit einem gotischen F signiert hat²³¹, kann Blätter wie Holbeins «Aussendung der Apostel gekannt haben²³². Der Aufbau seines Holzschnittes entspricht in der Anlage Holbeins Entwurf: eine breite untere Leiste ist mit einer Figurenszene ausgefüllt; an der Seite sind Balkons etagenmäßig übereinandergeordnet; als bekrönender Ab-

²²⁹ Abb. des Holbeintitels bei Heitz-Bernoulli, Basler Büchermarken, op. cit., Nr. 27.

²³⁰ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 258. In einer zweiten Edition wird der Titel 1532 bei Denis Janot verwendet, noch einmal 1534 für die Übersetzung des «Troostspiegels» von Petrarca («De remèdes de lune et lautre fortune»).

²³¹ Von Nagler wurde der Meister mit François Fradin identifiziert, der Formschneider in Lyon war. (Bd. II, p. 751).

²³² Abb. bei A. F. Butsch, *Bücherornamentik*, op. cit., Abb. 58.

schluß des Ganzen ein Rundbogen mit seitlicher Figurenanordnung. In jede Etage ist eine Figurenszene eingestellt, so daß sich eine geschlossene Bilderzählung ergibt. Urs Graf hatte vorher schon mit gleicher Absicht den «Virgil-Titel» ausgeführt, auf welchen motivisch auch die beiden Szenen oben neben dem Bogen weisen: «Parisurteil» und «Pyramus und Thisbe» (bei Urs Graf auf der unteren Leiste).

Zur Erklärung dieses Titelblattes aber wird man auch noch auf zwei weitere Titelentwürfe aus Basel verweisen müssen. 1515 erscheint bei Froben Urs Grafs «Humanitas-Titel» mit Dichtern und Philosophen, die in der Art der Disputatio etagenförmig übereinandergeordnet sind, während die untere Leiste durchgehend eine Gartenansicht (His 321)²³³ zeigt. Auch Holbeins Titel von der «Aussendung der Apostel» kennt den etagenmäßigen Aufbau und kann ebenfalls als Quelle der übereinandergeordneten seitlichen Figurenszenen angesehen werden.

Der Urs Graf-Titel hat seinen ersten Reflex bereits in dem 1522 in Paris veröffentlichten «Opus Magnorum Moraliū» des Aristoteles. Ein Titelblatt mit übereinandergestellten Arkaden im «Consilia Philippi Decij, Mediolanensis», Lyon bei V. de Portonariis 1533 gehört zum selben Typus²³⁴.

Von diesen beiden etagenmäßigen Aufbauten bei Holbein und Urs Graf leitet sich direkt auch eine Titelrahmung in «C. Galenii Pergameni Methodis Medendi» ab, die 1530 bei Simon de Colines erscheint²³⁵. Gelehrte sind in Nischen übereinandergeordnet, auf der unteren breiten Leiste ist eine Anatomie dargestellt, im oberen Rundbogen erscheint Christus, einen Aussätzigen heilend.

Neben der Komposition übernehmen alle diese Titelschnitte auch die tonige Basler Manier, die durch Urs Graf eingeführt wird und auch, zwar gemäßigter, Holbeins Titelzeichnungen auszeichnet.

Bei Galiot du Pré erscheinen noch zwei weitere Titelblätter, die auf Holbein zurückgreifen. In der «Tres plaisante et recreative hystoire de trespeulx et vaillant chevalier Perceval Le Galloys» zeigt eine Architekturrhmung in der Art des Holbein-Titels, der 1524 in Paris erschienen war (Abb. Koegler, Nr. 35). Die Quelle des Titels mit der «Anbetung der Hl. drei Könige» zwischen Säulen, an denen Medaillons aufgehängt sind, läßt sich nicht eindeutig festlegen. Er

²³³ Abb. in: Das alte Buch, Tf. 121, Nr. 2 (Die Quelle, Mappe XIII, o. J.).

²³⁴ Abb. bei J. Baudrier, Bibliographie, op. cit., Bd, p. 443.

²³⁵ Abb. bei Ph. Renouard, Bibliographie des Editions de Simon de Colines, Paris 1894, S. 157.

Abb. 27 kommt zum ersten Male in Perceforest's «La Treselegante Delicieuse Melliflue» 1528 vor und wird in der zweiten Auflage von Gilles de Gourmant übernommen, der ihn ebenfalls 1528 in Aristophanes «Comediae novae» benutzt²³⁶. Der architektonische Aufbau mit der großen Figurenszene in der unteren Leiste setzt die Kenntnis der Holbein-Titel voraus. Die frei in die weiße Fläche des eigentlichen Buchtitels hineinspielenden Ornamente des oberen Abschlusses mit einer Darstellung des «Jüngsten Gerichts» ist Kölner Titelillustrationen vergleichbar. Daß der Künstler Franzose ist, kann wegen der etwas harten Strichführung, die den französischen Drucken eigentümlich ist, mit gutem Grund angenommen werden.²³⁷

Bei Gilles de Gourmant erscheint ebenfalls 1528 eine weitere Fassung der «Anbetung der Könige», die die szenische Darstellung auf die seitliche Rahmung verlegt²³⁸, während die untere und obere Leiste durch Wappen und Engel ausgefüllt werden²³⁹.

Urs Graf's Titel für Resch mit Putten, Amor und bärtigem Mann regt anscheinend 1534 ein Titelblatt bei Didier Maheu in Paris an im «Missale sancti Benedicti de observantia per partem Germaniae superioris et inferioris», auf dem Chimären mit Pilastern dargestellt sind; die untere Leiste wird von wappentragenden Putten eingenommen. Aufbau und Motiv entsprechen genau dem Entwurf Urs Graf's.

Die zarte Pilasterrahmung mit ornamentierten Säulenvorlagen auf dem Titel zu Diego de San Pedros «Lamant mal traicté de samye», Paris 1539 bei Denis Janot²⁴⁰, auf der wiederum die untere Leiste durch eine szenische Darstellung hervorgehoben ist, zeigt in diesem Aufbau Ähnlichkeiten zu Graf's «Humanitas»-Titel²⁴¹. Das französische Motiv des sechseckigen Gartens, in dem ein Liebespaar sitzt, kommt ebenfalls auf diesem Titel Graf's vor, der es selbst möglicherweise aus «Hypnerotomachia Poliphili» (Venedig 1499) entnommen hat. Dem gleichen Aufbauschema von Architektur und eingefügter Szene in der unteren Leiste unterliegt das

²³⁶ R. Brun, *Les beaux livres d'autrefois*, Paris 1931, p. 22 und Juntke, *Ein französischer Prachteinband des 18. Jahrhunderts*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1955, p. 291–296 und ein Nachtrag Juntkes im *Gutenberg-Jahrbuch*, 1956, p. 346; A. F. Johnson, *Basle Ornaments*, op. cit., p. 359.

²³⁷ 1532 wird der Titel wieder benutzt bei Didier Maheu (Ausgabe des Th. v. Aquin) und 1534 bei Anton Bonnemères, Paris, für «Hystoire tres recreative» des Theseus de Cologne.

²³⁸ Kommt vor in den Ausgaben von Aristophanes, Demosthenes, Plato (1529) und Homer und Aristoteles «Organon» (1530).

²³⁹ Abb. bei A. F. Johnson, *Basle Ornaments*, op. cit., p. 360, Nr. 4.

²⁴⁰ Der Titel wird von Janot auch im «Théâtre des bons engin» benutzt.

²⁴¹ Siehe auch E. Major, *Urs Graf*, op. cit., p. 133.

Titelblatt zu den «Oeuvres de Hugues Salel», die bei E. Roffet in Paris o. J. herausgegeben werden²⁴². Die Seitenrahmung setzt sich aus einer Kandelaber- und Säulenarchitektur zusammen, während in der Basis ein «Parisurteil» dargestellt ist²⁴³.

Neben diesen architektonisch konstruierten Titelrahmungen wirkt aber auch gelegentlich ein anderer von Holbein geschaffener Typus im französischen Buchdruck nach. Holbeins Titelfassungen mit «Justitia und Tod», dem «Brunnen des Lebens» oder mit den «Kletternden Kindern»²⁴⁴ kehren zur Form der umlaufenden Bordüre zurück, die für den französischen Buchdruck typisch war; sie werden von keinem architektonischen Bau zusammengehalten, selbst ein Bogen in der oberen Leiste ist vermieden. In einem fortlaufenden Band sind die Figuren und Szenen um alle vier Seiten herumgeführt. Aber wie ganz anders stellt sich diese Bordüre dar als in der französischen Ornamentik! Die Figuren sind ineinander verwoben, durch Motive (Wolken, Blätter) miteinander verknüpft. Sie gleichen einem kontinuierlich ablaufenden Bilderfries, bei dem Szene auf Szene folgt.

Eine ähnliche Titelzeichnung erscheint 1542 bei Frelon in den «Precationes Biblicae»²⁴⁵. Im unteren Streifen sind «Geburt Christi» und «Anbetung der Hirten» gezeigt, an den Seiten die «Hirten auf dem Feld», im oberen Streifen «Tanzende Hirten». Die ganze Einfassung ist zu einer kontinuierlichen Bilderzählung geworden. Daß diese dem Französischen ungewohnte Komposition auf der Grundlage der oben genannten Holbein-Titel entwickelt ist, darf mit Recht vermutet werden. Ein Jahr später erscheint eine ähnliche Komposition in den «Similitudines sive collationes ex Bibliis sacris», wiederum im Verlag Frelon in Lyon²⁴⁶. Wie auf Holbeins Titel der «Justitia» ist die Rahmung mit schwebenden Figuren gefüllt, die durch Spruchbänder als Tugenden identifiziert werden. Die obere Leiste nimmt Justitia ein; sie ist die genaue Kopie des Holbein-Titels.

In der Tradition dieses Holbeinschen Schemas steht schließlich auch der Titelentwurf des Oronce Finé, der seit 1536 in den Editionen des Simon de Colines vorkommt. Brun wies bereits auf die gelegentlichen Verwandtschaftsbeziehungen des Oronce Finé zur

²⁴² Roffet ist von 1534–1549 Verleger in Paris. Das Werk muß also innerhalb dieses Zeitraums in Paris erschienen sein.

²⁴³ Siehe auch: R. Brun, *Le livre*, op.cit., p. 296.

²⁴⁴ Abb. bei H. A. Schmid, *Holbeins Aufstieg*, op.cit., p. 229–231, Nr. 70, 71, 72.

²⁴⁵ Abb. bei Baudrier, *Bibliographie*, op.cit., p. 185.

²⁴⁶ Abb. bei Baudrier, wie oben, p. 192.

oberrheinischen Kunst hin²⁴⁷. In diesem Titelblatt, das die freien Künste und Putten in einem phantastischen Rankenornament rund um alle vier Seiten darstellt, scheint sich ein solcher Reflex (für den Brun genaue Beispiele nicht angibt), fassen zu lassen. Die Verketzung von Ornament und Figur geschieht hier in ähnlicher Weise wie auf den drei zitierten Holbeinschnitten. Das Motiv der Schriftbänder, die die allegorischen Figuren begleiten, hat seine Analogie im «Justitia»-Blatt. Die tonige Behandlung der Einfassung ist ebenfalls unfranzösisch. Die Ornamentformen heben sich von einem schraffierten Grund ab, der die gesamte Komposition auf einen malerischen Grundton abstimmt. Diese Art der Hintergrundgestaltung ist umso auffallender, als die Titelseiten im Verlag Simon de Colines durchgehend einen punzierten Grund zeigen. Die Behandlung in der Gewand- und Körperzeichnung ist derjenigen auf dem Titelblatt zu «Meliadus de Leonnoys» nicht unähnlich²⁴⁸.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß durch die deutschen Verleger in Paris und Lyon der Basler Einfluß auf die französische Buchdekoration gefördert wird. Die französischen Nachahmungen begegneten uns vorwiegend in den Werken der deutschen und der mit ihnen zusammenarbeitenden französischen Verleger.

In den meisten der erwähnten Bücher treten auch Initialen nach Holbeins Alphabeten auf. Die Vorliebe, die Holbein dem Kinderalphabet entgegengebracht hat, muß auch für französische Künstler angenommen werden. Die zahlreichen Figureninitialen, die in Editionen aus Lyon und Paris vorkommen, sind meist spielende Kinder, den Holbeinschen Kindern lebendig nachempfunden. Sie erschließen der französischen Initiale einen neuen Bereich schmückender Ausgestaltung.

Bisher war es die Regel, Initialen in venezianischer Art meist auf punziertem Grund mit ornamentalem Linienwerk auszustatten²⁴⁹. Der Buchstabe ist dabei von Rankenwerk umlegt und bildet mit dem Linienornament zusammen eine flächige, gitterhafte Schmuckform. Demgegenüber verfolgt die Basler Initiale, durch Urs Graf und Holbein als Typus geschaffen, eine darstellende Richtung. Einem schraffierten Grund, der eine indifferente Folie bildet und

²⁴⁷ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 60: «... et de restituer à cet artiste français bien des graveurs qu'à première vue on serait tenté d'attribuer à un artiste d'outre-rhin». Die mögliche Identität des Meisters mit dem gotischen F und Oronce Finé ist nicht ausgeschlossen.

²⁴⁸ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 60, wies auf Ähnlichkeiten mit Illustrationen aus Drucken des Denis Janot hin, der den Titel für die 2. Auflage übernimmt.

²⁴⁹ Kogler, *Festschrift*, op. cit., bringt unter Nr. 15 und 16 einige Beispiele in Abbildungen.

jede Assoziierung räumlicher Wirkung verhindert, liegt der Buchstabe hell und von keiner Form überschritten auf. Er ist von Figuren umstellt, die in voller Körperlichkeit wiedergegeben sind. Diese sind aufeinander bezogen und in dieser Bezogenheit dem Buchstaben zugeordnet; auf kleinster Fläche agieren Personen in einem entsprechenden Ambiente. Die Initiale erzählt etwas; sie wird zur Darstellung eines Ereignisses. Diese Tendenz haben die deutschen Alphabete allgemein, man braucht nur an Dürer oder den Kölner und Augsburger Initialschmuck zu erinnern. Das spezifisch «Baslerische» ist jedoch gerade die Schmucklosigkeit des Beiwerks. Die menschliche Figur spielt die hervorragende Rolle, ihr zuliebe werden alle schmückenden Details geopfert, an denen besonders das Augsburger Initial so reich ist. Den notwendigen dekorativen Oberflächencharakter erhält die Basler Initiale durch den schraffierten Grund. Innerhalb der deutschen Erzeugnisse zeichnet sie sich durch eine Klarheit der Form aus, die ihr etwas Klassisches verleiht. Dieser Formgebung ist Basel stets treu geblieben, so daß man von einer «Konstanten» in der Basler Initialornamentik sprechen konnte²⁵⁰.

Die Kopien nach Holbeins Alphabeten sind von Koegler zusammengestellt worden²⁵¹. Dieselben Editionen, die von Basel beeinflußte Titelseiten tragen, verwenden auch den Holbeinschen Initialschmuck²⁵². Gelegentlich tauchen allerdings auch Initialen anderer deutscher Künstler auf. So werden in Nicolaus Bertaudis «Les Gestes des Tolosains», Toulouse bei J. Colomies, Buchstaben aus dem bei Cervicornus in Köln erscheinen Düreralphabet übernommen und Initialen aus H. Weiditz Augsburger Alphabet von 1521²⁵³.

Basels Einfluß erstreckt sich nicht allein auf die Buchdekoration, sondern auch auf die Textillustration. Für die letztere geht die umfassende Wirkung allein von Holbein aus. Vor dieser «Holbein-

²⁵⁰ H. Gallob, Die Basler «Konstante» aus den Initialserien der Frühzeit, in: Gutenberg-Jahrbuch 1957, p. 232–237.

²⁵¹ Siehe Koegler, Festschrift, op. cit., p. 205–207 und A. F. Johnson, Basle Ornaments, op. cit., p. 358.

²⁵² Z. B. Aristophanes «Comediae novae», Paris 1528 bei J. de Gourmant; Galen «De plenitudine», Paris 1528, Wechel; Caesar, «Les Commentaires», Paris 1529, Gal. du Pré; Plinius, «Naturalis historiae», Paris 1530, Gal. du Pré; Denis d'Halicarnasse, «Insignes historiae», Paris 1529, Gal. du Pré; Ovid, «Le grand Olympe», Lyon 1532, Denis de Harsy; Perceforest, «La treslegante Delicieuse Melliflue», Paris 1531–1532, G. de Gourmant; Graduel de Vienne, Lyon 1534, C. de Septgranges.

²⁵³ R. Brun, Le livre, op. cit., p. 151 schreibt hierzu: «... imités de Froben». Augenscheinlich hat er sich hier geirrt. Beispiele der deutschen Alphabete sind abgebildet bei O. Jennigs, Early Woodcuts Initials, London 1908, p. 168–169.

Phase» der Buchillustration, die in den dreißiger Jahren einsetzt, tritt jedoch schon ein einzelner Künstler mit Urs Graf in Beziehung. Ihm wollen wir uns im Folgenden zuwenden.

c) *Beziehungen Gabriel Salmons zu Urs Graf*

Gabriel Salmons Vater war Maler in Heidelberg. Vielleicht leitet sich hieraus schon die Beziehung ab, die der in Frankreich lebende Sohn zur deutschen Kunst hat. Bekannt ist Gabriel Salmon von 1515–1532. Während dieser Zeit arbeitet er am Hofe des Herzogs Antoine in Nancy²⁵⁴. Seine Werke bezeichnet Salmon mit den Initialen GS und dem doppelten Lothringer Kreuz.

Malereien Salmons sind nicht erhalten, lediglich ein Holzschnitt-Oeuvre gibt uns Kenntnis von seiner Tätigkeit in den Jahren von 1521 bis um 1527. Ob Pélérins Nennung 1505²⁵⁵ sich auf Gabriel Salmon bezieht, wie A. Ohl des Marais annimmt²⁵⁶, ist fraglich, da keine Arbeiten und keine Quellen Salmon so früh überliefern. Dagegen scheint die Beziehung des Namens Vuastele im gleichen Traktat zu Wechtlin richtig zu sein²⁵⁷. Wechtlin lebt 1506 am Hofe von Nancy. Ohne konkrete Ähnlichkeiten aufzeigen zu können, hat man von diesem Aufenthalt einen Einfluß auf Salmon hergeleitet²⁵⁸.

Außer den Malern leben am Hofe zu Nancy der Dichter Pierre Gringôre und der Geschichtsschreiber des Herzogs, Nicolas Volcyre. Beide Autoren finden in Gabriel Salmon ihren Illustrator.

Salmons frühest bekannte Arbeit für den Buchschmuck ist eine Folge von Illustrationen zu Gringôres «Les Menus Propos», die 1521 in Paris bei Gilles Couteau erscheinen. In diesem emblematischen Werk wird man ein Jugendwerk Salmons vermuten dürfen. Das Schwanken des Stils, der ein Zwitterding von toniger und zeichnerischer Manier ist, würde darauf schließen lassen²⁵⁹. Die Binnenzeichnung entspricht zuweilen der Körperform und neigt dann zu weicher Modellierung der Formen; andererseits kann sie ganz selbständig behandelt sein und das Gewicht eher auf die Heraus-

²⁵⁴ M. Pierre Marot, Des origines allemandes de Gabriel Salmon, peintre et graveur au monogramme GS, in: Mémorial d'un voyage d'étude de la Société Nationale des Antiquaires de France en Rhénanie, Paris 1953, p. 309–318.

²⁵⁵ Siehe auch p. 45 im ersten Teil d. A.

²⁵⁶ A. Ohl des Marais, Gybriel Salmon, graveur sur bois lorrain, in Byblis, 10. Jahrgang, Bd. XL, p. 139.

²⁵⁷ Wie oben: «... Jehan Iolis, Hans Grün et *Gabriel Vuastele*, urbain et lange micael».

²⁵⁸ A. Ohl des Marais, wie oben.

²⁵⁹ Abb. bei P. Marot, op.cit., Nr. 5 und 6.

arbeitung von malerischen Licht- und Schattenkontrasten legen als auf die Betonung der plastischen Form. Diese unterschiedliche Tendenz aber läßt sich im ganzen Oeuvre Salmons verfolgen. 1524 tendiert er im Blatt der «Taufe des jungen Prinzen» in Nicolas Volcyres «Baptême nouveau de Nicolas Monsieur» zum malerischen Holzschnittstil, während ein Jahr später, 1525, die «Heures de Nostre Dame» des Pierre Gringôre (Paris, Jehan Petit) wiederum beide Manieren nebeneinander zeigen. Dabei geht die malerische Wirkung häufig in ein expressives Hell-Dunkel über. Analogien zu dieser unterschiedlichen Auffassung der Holzschnittmanier finden sich im Werk des Urs Graf. Bevor dieser mit der tonigen Holzschnittmanier Dürers in Berührung kommt, ist sein Stil trocken und unrealistisch; seine Illustrationen zu «Oliver und Artus» oder «Valentin und Orsus»²⁶⁰ zeigen eine ähnlich expressive Stilisierung einzelner Binnenformen, die die Neigung zur Verselbständigung verraten. Eine motivische Übereinstimmung zu Urs Graf liegt bereits in diesem Frühwerk Salmons in den mehrfach vorkommenden als zackige, abgebrochene Stümpfe dargestellten Baumstämmen.

Seine Vorliebe zum Hell-Dunkel, die wir auch von der Schnitttechnik des Meisters C. V. kennen, zeigt Salmon zum ersten Male mit aller Deutlichkeit in den ersten vier Blättern der «Heures de Nostre Dame». Das erste Blatt «Gottvater schickt den Engel Gabriel zu Maria» ist auf einem Hell-Dunkel-Kontrast aufgebaut, der dem französischen Buchdruck völlig fremd ist. Man erinnert sich der Tatsache, daß Wechtlin einer der ersten deutschen Künstler ist, der den Hell-Dunkel-Schnitt pflegt²⁶¹. Sein Aufenthalt am Hof zu Nancy gibt Salmon vielleicht die Anregung zu dieser Art von Technik.

Abb. 28

Die Heftigkeit der Linienführung, die in den «Heures» und später in den «Arbeiten des Herkules» besonders deutlich wird, bezeichnet Salomons individuelle, außerhalb des zeitgenössischen Illustrationsstiles liegende Schnitttechnik. Hinzu kommt eine rein persönliche Auffassung des zu erzählenden Gegenstandes, so daß sein «Livre d'Heures» auch thematisch die traditionelle Gestaltung der Stundenbücher durchbricht.

Am Beispiel des oben zitierten Blattes «Gottvater schickt den Engel Gabriel zu Maria» kann man diese neue, ganz persönliche Sehweise veranschaulichen: nicht die Verkündigung ist dargestellt,

²⁶⁰ H. Koegler, Beiträge zum Holzschnittwerk des Urs Graf, in: Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde, N. V. IX, 1907, p. 140, Nr. 366.

²⁶¹ Katalog zur Ausstellung Hans Baldung Grien, Karlsruhe 1959, p. 134 (Abschnitt «Buchillustrationen» bearbeitet von E. Brochhagen).

sondern die Aussendung des Engels, den Maria erwartet. Ikographisch scheint diese Szene unbekannt zu sein. Ebenso ungewöhnlich wie die dargestellte Phase des Ereignisses ist die Formgebung. Salmon arbeitet mit starken Effekten, um ein unrealistisches Ereignis ebenso irreal wiederzugeben. Alles ist dem menschlichen Bereich möglichst ferngerückt. Eine «leere», wüstenartige Landschaft, in der nur rechts am Bildrand ein gebrochener Baumstamm steht, breitet sich um Maria aus. Die öde Landschaft überspannt ein schwarzer Himmel, von breitem Lichtblitz durchzuckt, in welchem Gabriel gleichsam zur Erde hinabfährt. Die oberste Region, in der Gottvater mit Engeln schwebt, ist beinahe ornamentartig aufgelöst.

Die einzelne Form ist ebenfalls dem Ornament angenähert. Das Gewand der Maria drapiert sich in verschlungenen, selbständigen Linienzügen, die ihren Realitätscharakter möglichst zurückdrängen. Die krasse Hell-Dunkel-Wirkung des Blattes verbunden mit der expressiven Linienführung mutet uns beinahe modern an; im 16. Jahrhundert werden sich schwer Parallelen finden.

Abb. 29 Anderen Blättern fehlt diese expressive Linienführung. Die Figuren der «Mannah-Lese» etwa schließen sich zu einem harmonischen Gruppenbild zusammen, das durch eine tonige Behandlung die Formen warm aufeinander abstimmt. Die Gewandmotive sind durch wenige große Faltenpartien ausgezeichnet. Eine realistische Wiedergabe der Szene ist durch differenzierte Bewegungs- und Körperansichten angestrebt. Trotzdem ist auch dieser Komposition ein ornamentaler Zug nicht abzuspüren. Die Menschenmenge wird nur durch die Gestalten der ersten Reihe wirklich dargestellt, schon hinter ihr sind die Köpfe zu einfachen Halbkreisen reduziert. Die rechte Bildseite ist durch drei parallel übereinandergeordnete Figuren gefüllt. Hier strebt die Komposition eine ornamentale Anordnung an, wie sie auch für einen anderen Künstler aus Lothringen – Jean Duvet – charakteristisch ist. Der Hintergrund des Salmon-Blattes baut sich wie eine Theaterkulisse auf. Die großen, gegeneinander gesetzten Schraffurpartien haben keine modellierende Kraft, sondern einen reinen Hell-Dunkel-Wert.

Gerade bei diesen Felskulissen fällt eine Ähnlichkeit mit Urs Graf auf. Solche wenig differenzierten Felsansichten kommen verschiedentlich in den Illustrationen des 1511 bei Adam Petri erscheinenden «Leben des Hl. Bychtigers und Einsiedlers sant Batten» vor (His 224–229)²⁶². Urs Graf vereinfacht hier die Schraffuren zu

²⁶² E. His, Beschreibendes Verzeichnis des Werks von Urs Graf, Zahns Jahrbücher für Kunstwiss. VI. 1873, p. 145–187.

Richtungsgegensätzen, die die plastisch modellierende Formgebung vernachlässigen. Salmon steigert diese Tendenz zu einem starren, geraden Liniengefüge, was zu einer Abstraktion des Gegenstandes führt. Realistische Formgebung trifft sich also auf diesem Blatt mit einer kulissenartigen Behandlung der Landschaft.

Das Figurenbild selbst erinnert ebenfalls an Urs Graf's Beat-Geschichte. Es ist großflächig aufgebaut, nur mit einigen Binnenschraffuren angedeutet, dabei aber voller Plastizität, von einem wenig gebrochenen Kontur umzogen. Die Hell-Dunkel-Effekte, die sich vor allem in den ersten Blättern des Stundenbuchzyklus finden, deuten sich hin und wieder auch in diesem Werk des Urs Graf an. Ein beliebtes Motiv dieser Illustrationen sind schwarze Höhlenöffnungen, die den Figuren als Hintergrund dienen, wodurch wiederum der von Salmon bevorzugte starke Kontrast von Hell und Dunkel entsteht.

Wie Urs Graf arbeitet auch Salmon ohne Kreuzlagen. Die expressive Binnenzeichnung entsteht durch das Gegeneinanderwirken der Richtungen.

1527 folgt diesem Werk Gringôres Ausgabe der «Chantz royaulx figurez morallement sur les mistères ... de Nostre saulveur ... Jesuchrist»²⁶³. Die Themen sind wiederum abseitig und ungewohnt. Die im Vordergrund dargestellten Gleichnisse, in denen Herzog Antoine in verschiedener Weise allegorisiert ist²⁶⁴, sind im Hintergrund von Heilsszenen begleitet, die konkordanzmäßig diesen Ereignissen entsprechen. Der Humanist Salmon bezieht die Konkordanz auf einen profanen Gegenstand: so reitet der Herzog Antoine in die Stadt ein, im Hintergrund der Einzug Christi in Jerusalem; während der Arzt den Blinden heilt (hinter ihm steht Antoine), heilt Christus eine Frau.

Salmon steht mit dieser Allegorisierung des Herzogshauses in einer Lothringer Tradition. 1518 war in Saint-Nicolas-du-Port Pierre de Blarus «Liber Nancidos» mit Straßburger Holzschnitten erschienen, das Antoine gewidmet, auf der Titelseite den Herzog René abbildet²⁶⁵.

Wie im Stundenbuch ist auch hier die Ausführung der Holzschnitte wieder sehr unterschiedlich. R. Brun schreibt diese Schwan-

²⁶³ 7 Holzschnitte mit: «Das Lamm und der Drache» – «Der Jäger und der Hirsch» – «Der Arzt und der taubstumme Blinde» – «Armenpfleger» – «Der Herr» – «Der Gelehrte» – «Verspottung Christi».

²⁶⁴ Sicherlich auf den Blättern «Der Jäger und der Hirsch», «Der Herr», «Armenpfleger», «Arzt und Blinder».

²⁶⁵ R. Brun, *Les beaux livres*, op. cit., Abb. 9.

kungen in der Manier verschiedenen Formschneidern zu²⁶⁶. Aber es scheint eher, daß Salmon selbst unterschiedlich arbeitet. Das Blatt des «Armenpflegers» ist sowohl in der zeichnerischen Ausführung wie in der technischen Behandlung das vorzüglichste. Wie in der «Mannah-Lese» der «Heures de Nostre Dame» ist eine Menschenmenge dargestellt. Die Vereinfachung der Kopfzeichnung des früheren Blattes ist hier durch eine sorgfältige Zeichnung bis in die hintersten Reihen ersetzt. Dabei hat Salmon Gesichtsausdruck, Haar- und Stoffbehandlung jeweils differenziert. Gerade diese reiche stoffliche Nuancierung, die sonst im Oeuvre Salmons fehlt, läßt vermuten, daß er sich hier an einem Vorbild geschult hat. Holbeins «Predigt» im Vaterunser drängt sich auf, auch in der Komposition der sitzenden Menschen.

Überhaupt fällt gegenüber den früheren Illustrationen in diesem Werk eine stärkere Charakterisierung der Physiognomien auf. Beinahe portraithafte Züge treten in Erscheinung. Besonders die «Verspottung Christi» zeigt Expressivität: die Spötter sind durch karikierende Züge charakterisiert. Ähnlich übertriebene Verzerrung der Gesichter ist uns durch Urs Grafs «Verspottung» seiner in Straßburg erschienenen Passion von 1506 bekannt.

Im allgemeinen schließt sich die Behandlung dieser Holzschnitte derjenigen in den «Heures» an. Aber die Neigung zum Hell-Dunkel-Schnitt ist zurückgetreten. Ein Jahr früher, 1526, war ein Blatt von Salmon in «L'histoire et recueil de la triumpante et glorieuse victoire obtenue contre les seduyctz et abusez Lutheriens» bei Gal. du Pré in Paris erschienen, auf dem Christus mit Engeln und Passionswerkzeugen in extremem Hell-Dunkel dargestellt worden war. Brun führte es auf eine direkte Einwirkung Dürers zurück²⁶⁷. Dürer jedoch wendet das Hell-Dunkel niemals in dieser Schärfe an. In dieser beinahe überspitzten Kontrastierung trifft man es aber gelegentlich in seinem Schülerkreis an. Der «Hieronymus» des Springinklees²⁶⁸ wird durch einen solchen Beleuchtungscontrast bestimmt²⁶⁹. Doch indem sich mehrfache Beziehungen Salmons zum Werk des Urs Graf aufzeigen ließen, wird man auch hier eher auf die Einwirkung von dessen Clair-Obscur-Drucken verweisen dürfen. Seine Eisenradierungen und Niellen (His 10–12) sind von ähnlicher Kraft des Ausdrucks.

²⁶⁶ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 219.

²⁶⁷ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 325.

²⁶⁸ Abb. bei R. Muther, *Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Renaissance*, München-Leipzig 1884, Nr. 208.

²⁶⁹ Auch die auffallende Plastizität der Gewandbehandlung kann auf die Kenntnis der Dürerschule zurückgehen.

Motivisch wirken in den Illustrationen der «Chantz royaulx» wiederum Urs Grafs knorpelige Baumstämme nach. Die systematisierenden Landschaftswiedergaben, die durch Komplexe zusammengenommener Schraffuren veranschaulicht werden, unterscheiden sich wenig von dem kulissenhaften Charakter der «Heures» und verraten, daß Salmon sich über die frühe Stufe Urs Grafs kaum hinausentwickelt hat.

Auch mit seinem spätesten Werk – den «Arbeiten des Herkules» vielleicht um 1528 zu datieren²⁷⁰ – verläßt Salmon die französische Tradition. Die 12 Holzschnitte chronologisch an die früheren Schnitte anzuschließen, ist kaum möglich, da Salmon sich formal so stark verändert hat, daß eine stilistische Beziehung zu den Illustrationen der Werke Gringôres und Volcyres nicht mehr faßbar ist. Man hat den Eindruck, italienische Kupferstiche vor sich zu haben²⁷¹. Kupferstiche Mantegnas und Pollajuolos sind dem Künstler inzwischen fraglos in die Hände gekommen. Thematisch steht Salmon mit dieser Arbeit in der Tradition der Renaissance. 1500 war bei Le Noir «Les Prouesses et vaillances du Preux Hercules» erschienen. 1533–1534 wird das Thema am Lettner der Kathedrale von Limoges nach Medaillen von Moderno gestaltet.

Formgeschichtlich aber geht Salmon einen anderen, unfranzösischen Weg. Sein Held wird zum monstrehaften Übermenschen; alle Formen sind gewaltig in ihren Dimensionen; die Neigung zur Karikatur in Bewegung und Physiognomien, die bei Salmon bereits in den «Chantz royaulx» angeklungen war, ist hier ins beinahe Unmenschliche gesteigert.

Innerhalb der 12 Illustrationen hat man bisher den «Kampf von Herkules und Cacus» mit Dürer in Verbindung gebracht²⁷². Motivisch geht der am Boden liegende Cacus mit seiner prächtigen Rüstung auf Dürers «Herkules» zurück (B. 127), auch die mit erhobenen Armen im Hintergrund stehende Caca ist dem Dürerblatt vergleichbar. Herkules selbst ist einem Holzschnitt A. Valvassoris entlehnt²⁷³. Panofsky hat auf die Bedeutung von Rossos «Jethro-Töchtern» hingewiesen; die Körperhaltung des Herkules ist derjenigen des Moses verwandt. Die Verdoppelung der Klagefigur der Caca scheint ebenfalls vom Kompositionsprinzip der «Jethro-Töchter» abgeleitet zu sein, wodurch eine symmetrisch

²⁷⁰ J. Adhémar, Inventaire du fonds français, graveurs du XVI^e siècle, Paris 1938, Bd. II, p. 94.

²⁷¹ 4 Abbildungen bei P. Marot, op. cit., p. 310, 311.

²⁷² E. Panofsky, Herkules am Scheidewege, Berlin 1930, Studie der Bibliothek Warburg XVIII, p. 185–186.

²⁷³ Abb. bei Panofsky, Nr. 114, Tf. LXXV.

verspannte Hintergrundsfläche entsteht. Die Einfügung der wagrecht gehaltenen Keule des Herkules führt diese Flächenverspannung auf die Grundform von Horizontale und Vertikale zurück.

Motivisch hängt noch ein anderes Blatt aus diesem Zyklus mit Dürer zusammen: Salmons «Herkules auf der Hochzeit des Piri-thous» entlehnt für die Figur des Satyrs die entsprechende Figur aus Dürers «Herkules» (B. 73). Die Frauengestalt in Profilstellung mit aufgerichtetem Oberkörper könnte der Haltung des «Meerwunders» (B. 71) entsprechen.

Von Dürer gänzlich verschieden aber ist die Formensprache dieser Holzschnittfolge. Der Bildeindruck ist bestimmt durch ein Gewebe extremer Körperstellungen; alle Figuren sind in heftiger Bewegung gezeigt; die Glieder sind weit vom Körper abgespreizt. Nirgendwo gibt es einen einheitlichen Verlauf des Konturs. Der einzelne Bewegungslauf ist durch einen ihm parallel zugeordneten Richtungszug verstärkt (etwa die Armhaltung von Satyr und Frau) oder durch scharfe Überschneidungen besonders betont. Die Durchbildung der Muskeln ist bis ins äußerste getrieben. Mit diesem Stil bildet Salmon – vielleicht als erster Franzose und noch vor dem Beginn der Schule von Fontainebleau – einen eigenen manieristischen Stil aus²⁷⁴.

Die übertriebene Zeichnung der Muskulatur steht in Zusammenhang mit einem heftigen Ausdruck der Physiognomien, der über das Karikaturmäßige noch hinausgeht. Der als Zerrbild gezeigte Mensch läßt sich von hier aus zurückverfolgen über die «Chantz royaulx» bis zu Urs Grafs «Passion» von 1506, in der die Menschen in ihrer brutalen Gebärde («Verspottung»), den spöttischen Gesten («Ecce homo»), dem verzerrten Ausdruck der Physiognomien («Geißelung») bereits in übertriebener Manier dargestellt werden.

Hinter den mächtigen, bizarr bewegten Körpern ist die Fläche mit einer dichten, dunklen Folie ausgefüllt, die nur selten Durchblick in einen Tiefenraum gewährt. Felsen oder dicht aneinandergeschobene Baumstämme bilden eine Art Hintergrundkulisse. Felsen sind uns schon in den früheren Arbeiten Salmons als besonders schemenhaft aufgefallen. In den «Arbeiten des Herkules» sind sie zu einer dunklen Masse geworden, vor der die Figuren sich silhouettenhaft abheben. Daraus entwickelt sich ein starker Hell-

²⁷⁴ Bezeichnenderweise greift ein deutscher Manierist, Hendrik Goltzius, auf den vigorosen Stil Salmons zurück. Goltzius' «Herkules und Cacus» übernimmt Salmons entsprechendes Blatt. Es müßte untersucht werden, ob weitere Einflüsse bestehen. (Abb. Goltzius in Burlington Mag., 1958, p. XXXI, Nov.

Dunkel-Kontrast. Hier knüpft Salmons Spätwerk an seine früheren Arbeiten an und führt zurück auf die Clair-Obscur-Schnitte des Urs Graf und auf jene Szenen der «Beat-Geschichte», die den Heiligen vor der dunklen Tiefe einer Höhlenöffnung zeigen.

Die Füllung des Hintergrundes mit Bäumen, wie es mehrfach in den «Arbeiten des Herkules» vorkommt, kennen wir von Dürers «Adam und Eva»-Blatt von 1504 und von seiner «Satyrfamilie» von 1505 (B. 69). Auch dort gibt es keine Distanz zwischen Mensch und Umwelt, und der Tiefenraum ist verspannt und unwirksam gemacht²⁷⁵. Salmon versieht dieses Motiv mit neuen Akzenten. Dürers Bäume sind noch Gewächse ebenso wie die hell von der Dunkelheit des Waldes abgehobenen Figuren von Adam und Eva. Aber im gleichen Maße wie Salmons Menschen unmenschliche Züge tragen, sind seine Baumstämme unpflanzlich. Sie tragen nicht die Eigentümlichkeit des Gewachsenen. Die Äste liegen wie Adern den Stämmen auf, die selbst wieder Baumstümpfen ähnlicher sind als Bäumen. Die Vorliebe für Baumstümpfe mit abgebrochenem Astwerk in der Art des Urs Graf hatte Salmon schon in seinen früheren Arbeiten bekundet. Auch Hans Baldung bevorzugt es, den zerstörten Baum und nicht den gewachsenen Baumstamm darzustellen.

Grafs Titelblatt «Pyramus und Thisbe», das er für den Verlag Resch 1519 nach Paris geliefert hatte, zeigt in der Mitte der unteren Leiste einen solchen bizarren, unnatürlichen Baumstumpf. Seine «Satyrfamilie» von 1520 ist in dieser Art von knorrigem Wurzelwerk umgeben. Auch der Baum auf dem Blatt mit «Tod, Dirne und zwei Landsknechten» hat diesen Zug ins Phantastische, Unnatürliche. Salmon scheint von solchen makabren Baumphantasien angeregt worden zu sein. Er steigert diese Wirkung durch noch bizarrere Formgebung und verleiht ihnen einen noch stärkeren Grad von Unwirklichkeit. Gleichsam gespenstisch umstehen seine Baumungeheuer die Menschen. Wie dieser sind auch die Bäume zu Karikaturen geworden. Salmon hat aus den trotz aller Lust am Verschrobeneren noch naturnahen Baumstümpfen bei Urs Graf, die immer noch die Möglichkeit einer Naturlaune zulassen, rein künstliche Gebilde entwickelt. In den «Heures de Nostre Dame», wo Baumstümpfe gelegentlich vorkommen, fehlt ihnen dieser Grad von Künstlichkeit; sie sind dort noch in der Art des Urs Graf ge-

²⁷⁵ In Italien hat Jacopo de Barbari dieses Motiv von Dürer übernommen. Sonst gibt es die eng mit Stämmen gefüllte Hintergrundsfläche in Italien nur bei Pollajuolo. Seine feinstämmigen Bäume scheinen aber kaum für eine Beziehung zu Salmon in Betracht zu kommen.

zeichnet. In den «Arbeiten des Herkules» haben sie sich in die Formensprache des Manierismus verwandelt, der hier von Salmon außerordentlich früh entwickelt wird²⁷⁶, was vielleicht nicht zuletzt durch die Kenntnis von Blättern des Urs Graf beschleunigt wird. Die Weiterentwicklung des Hell-Dunkel-Schnittes zur kontrastreichen Flächenaufteilung, die bei ihm zur Aufhebung einer Differenzierung von Mensch und Umwelt führt, möchten dafür sprechen. Ebenso geht von Urs Grafs karikaturhaften Physiognomien und Gebärden ein Anstoß zur manieristischen Verzerrung des Menschenbildes aus. Er legt darüber hinaus mit dieser Einstellung zur Karikatur den Grundstein zu einer spezifisch lothringischen Kunstauffassung, die am Ende des Jahrhunderts bei Bellange, später bei Callot wieder zum Durchbruch kommt²⁷⁷. Auf Salmon zurück greift um die Jahrhundertmitte Jean Duvet, der seinen Altersstil ohne Kenntnis der «Arbeiten des Herkules» wohl nicht hätte ausbilden können.

7. Holbeins Einfluß auf die französische Buchillustration

a) Zum Alciatus-Meister von 1534

Seit 1532 erscheint die erste Nachahmung eines Holbein-Schnittes in der französischen Buchillustration: in den Livres d'Heures des G. Hardouyn wird Holbeins Blatt der «Erschaffung Evas» teilweise kopiert²⁷⁸, das dieser zusammen mit der «Vertreibung» und «Adams Arbeit auf dem Felde» seinem «Totentanz» und den «Icones» vorangestellt hatte. Da die Bibel 1531 bei Froschauer in Zürich bereits 69 Nachschnitte nach den «Icones» enthält²⁷⁹, kann man mit Sicherheit annehmen, daß die Holbein-Illustrationen bereits vor ihrer französischen Edition 1538 in Lyon bekannt waren.

Für diese Vermutung spricht nicht allein die Kopie der «Erschaffung Evas», sondern auch der entscheidende Einfluß, den die «Icones» auf einen der bedeutendsten Illustratoren im französischen Buchdruck nehmen: auf den unbekanntem Zeichner des

²⁷⁶ Die Nachfolge in Frankreich liegt erst in der Mitte des Jahrhunderts.

²⁷⁷ Die Verfasserin gedenkt hierüber an anderer Stelle zu veröffentlichen.

²⁷⁸ J. Guignard, Livres d'Heures de Germain Hardouyn à la Bibliothèque Nationale, Paris 1942. Dieser Holzschnitt kommt vor in den Stundenbüchern Vélins 1536, Vélins 2935 der Bibliothèque Nationale. Eine genaue Kopie des Holbein-Schnittes in der Biblia Sacra, Lyon 1542 bei G. Rouille.

²⁷⁹ S. Vögelin, Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d. J., in: Rep. f. Kunstw., 1879, II. Bd., p. 312–338.

«Emblematum libellus» des Alciatus, das 1534 bei Chr. Wechel in Paris erscheint. Mit dieser Edition schenkt Chr. Wechel, dessen Name im Laufe dieser Untersuchungen bereits mehrmals im Zusammenhang mit Basler und deutschen Künstlern erwähnt wurde, dem französischen Buchdruck im 16. Jahrhundert eines der qualitativvollsten Druckwerke. Er vertraute es einem uns nicht mehr bekannten Künstler an, von dem wir nur eines sagen können: er setzte sich ernsthaft mit Holbeins Holzschnitten auseinander.

Die Embleme des Alciatus waren 1531 zum ersten Male in Augsburg bei Steyner erschienen und von Jörg Breu illustriert worden. Der Grund zur neuen Ausgabe, die schon kurz nach dem ersten Erscheinen verlangt wurde, soll die Unzufriedenheit des Autors über die Holzschnitte gewesen sein²⁸⁰.

Ihrer Aufgabe gemäß sind die Zeichnungen Breus auf die Linie reduziert vor weißem Grund gezeichnet; es läßt sich kaum von einer Licht-Schatten-Wirkung sprechen. Die – in doppeltem Sinne – zeichenhafte Wirkung entspricht Ciceros Deutung eines Emblems, der es als «abnehmbares Schild an Gefäßen» interpretiert²⁸¹. Man könnte in diesem Sinne auch von einer Schilderwirkung der Breuschen Schnitte sprechen. Möglicherweise fand Alciatus diese Illustrationen zu karg und forderte bei Wechel eine bessere bildliche Interpretation seiner lateinischen Epigramme.

Wechel wendet sich an einen der bekanntesten französischen Metall- und Holzschneider: Mercure Jollat²⁸². Ob diesem auch die Entwürfe zuzuschreiben sind, ist bis heute nicht nachgewiesen worden. Der Zeichner der Wechelschen Alciatus-Ausgabe leistet das, was von der bildlichen Darstellung eines emblematischen Textes gefordert wird: er fügt zu den Sinnsprüchen erklärende Bilder, die dem Leser das Verständnis erleichtern. Klarheit und Prägnanz der bildlichen Erklärung sind vom Zeichner angestrebt. Die 112 Holzschnitte (nicht alle von der gleichen Hand und in verschiedenen Formaten: 44 × 60 mm und 66 × 60 mm) reduzieren die Illustration auf das Wesentliche, drängen Beigaben zurück, ohne jedoch auf sie ganz zu verzichten. Die Kargheit der früheren Schnitte ist vermieden worden. Die neuen Illustrationen sind zu Bildern geworden, ohne jedoch ihren bezeichnenden, erklärenden Charakter verloren zu haben.

Diese zeichenhafte Verbildlichung wird durch das Studium von Holbeins «Icones» erarbeitet. Holbeins Illustrationsstil, dem

²⁸⁰ L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig 1923, p. 41 ff.

²⁸¹ Zitiert aus Volkmann, *op.cit.*, wie oben.

²⁸² R. Brun, *Le livre*, *op.cit.*, p. 139.

jenes Novellistische, Erzählerische, wie Dürer es z. B. ausbildet, fehlt, geht stets auf Interpretation aus. Der Charakter erläuternder Beigabe zum Text, der sich im Zurückdrängen des kleinteilig Erzählenden ausdrückt, ist von Holbein in den «Icones» vollkommen erreicht. Die Erzählung ist abgestellt auf die wesentlichen Momente des Ereignisses; die sich frei im Luftraum bewegende plastische Form ist das bestimmende Element der Schilderung. Landschaftliche Fernblicke werden mit wenigen Linien angedeutet. Dem «leeren» Raum wird eine im deutschen Buchdruck nie dagewesene Bedeutung verliehen: er tritt mit der Figur ins Gleichgewicht. Noch im «Totentanz» hatte Holbein auch die Fläche gefüllt; erst in den «Icones» gelingt es ihm, dem leeren Raum innerhalb der Komposition eine Funktion zu geben. Vor ihm silhouettieren sich die Figuren. Diesen Stil entwickelt Holbein am venetianischen Holzschnittstil. Aber er bindet ihn in eine neue Form, indem er der zeichnerisch-linearen Wirkung des venetianischen Holzschnitts Plastizität verleiht²⁸³.

Dieser von Holbein geschaffene Illustrationsstil wird die Grundlage der Wechelschen Alciatus-Holzschnitte.

Bei der Verschiedenartigkeit der Inhalte, wird man übereinstimmende Motive nicht erwarten dürfen²⁸⁴.

Abb. 30 Der entscheidende Rückgriff auf Holbeins Zyklus beruht allein auf der Bildstruktur. Brun hat die Illustrationen als «im Geschmack Holbeins gearbeitet» bezeichnet²⁸⁵. Wir dürfen präzisieren: im Geschmack der «Icones». Holbeins Streben nach Klarheit in Form und Ausdruck ist hier beispielhaft übernommen und verarbeitet worden. Figuren, Gegenstände, Landschaftsandeutungen sind in klarer Linienführung umrissen und vor weißer Fläche silhouettiert. Diese wirkt als Luftraum und ist nur wenig von Wolkenschraffuren durchsetzt. Schattenmodellierungen werden nur sparsam verwendet und dienen allein der plastischen Herausarbeitung der Form, nicht der tonig-malerischen Wirkung. Die Bildfüllung ist meist noch

²⁸³ Holbeins Anschluß an venetianische Vorlagen und seine Umarbeitung lassen sich gut an einer Gegenüberstellung der beiden Josia-Bilder vergleichen. Abb. bei H. A. Schmid, op. cit., Abb. 183 und 184.

²⁸⁴ Die lebhaft bewegten Putti etwa darf man mit Kinderalphabeten des Ambrosius Holbein in Zusammenhang bringen. Gelegentlich tauchen auch Schweizer Kostüme auf (im Aalfischer und im Landsknecht, der einem Hund einen Stein zuwirft). Das Liebespaar läßt im Typus an Urs Graf denken (z. B. an seinen Titelholzschnitt von «Pyramus und Thisbe»); der König (aus «Quod non capit Christus rapit fiscus») ist der Typ von Holbeins Salomon aus den «Icones».

²⁸⁵ R. Brun, op. cit., p. 139: «... la plupart (des vignettes) d'un style bâlois accentué, les plus belles sont dans le goût d'Holbein».

stärker reduziert als bei Holbein, die ausgesparte Fläche noch mehr zum Sprechen gebracht. Auf dem größten Teil der Illustrationen sind die Figuren im formentleerten Raum angeordnet. So extrem ist Holbein nur in einzelnen Illustrationen (z. B. «Job auf dem Baumstamm», «Zacharias», «Saul» (I. Regum X), «David» (Regum XI),) wo auch er den Himmel durch keine Linie andeutet. Geläufiger sind in den «Icones» lineare Andeutungen des Himmels, wie sie in den Alciatus-Illustrationen im Bild der «Nemesis» in Erscheinung treten. Hier ist etwas von der Holbeinschen «Durchsonntheit» der Landschaft einzufangen versucht.

Mit wenigen Strichen ist die Landschaft in ihrer ganzen Vielfältigkeit angedeutet. Enge Schraffuren im Vordergrund hellen sich zum Hintergrund hin auf und gehen schließlich in weiße Fläche über. Ein feiner welliger Kontur bildet die Horizontlinie. Das Prinzip des Landschaftsaufbaues in den «Icones» ist eindeutig angewandt. Hoch aufgerichtet überschneidet die Frauenfigur diese sparsam angedeutete Landschaft. In bürgerlichem Gewand, doch über das Bürgerliche durch eine beherrschte Haltung idealisierend erhoben, hat sie etwas vom Adel der «Ehefrau» aus Holbeins «Totentanz» an sich, die am trommelnden Tod aufrecht vorüberschreitet.

Der Bilderzyklus von 1534 bleibt für die nachfolgenden französischen emblematischen Illustrationen weiter von Bedeutung. Holbeins Anregung zur bildhaften Darstellung bei sparsamsten Mitteln der Erzählungsweise wirkt von diesem Zyklus aus weiter.

1539 erscheint in Paris bei Denis Janot «Le Théâtre des bons engins» des Guillaume de la Perrière. Die 101 Illustrationen stehen schon thematisch den Alciatus-Emblemen nahe. Motivisch und stilistisch greifen sie auf die Wehelsche Ausgabe zurück. «Mais l'influence bâloise est moins sensible»²⁸⁶. Über das Medium des Alciatus-Meisters ist der direkte Einfluß Holbeins nicht mehr faßbar. Die Illustrationen entwickeln die Abstraktion der Alciatus-Bilder weiter und nähern sich bereits wieder der Grenze reiner Zeichnung.

1543 erscheint eine weitere emblematische Schrift bei J. Kerver, der «Horapollon» (Neudruck 1551). Karl Giehlow wies auf einige Kopien nach Dürer, Holbein und Dirk Vellert in den Holzschnittillustrationen hin²⁸⁷. Auf einer Illustration werden Weiherhäuschen und Meerkatze aus Dürers Stich «Madonna mit der Meer-

²⁸⁶ R. Brun, op. cit. p. 244.

²⁸⁷ K. Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, in: Jahrb. d. kunsth. Slg. d. allerh. Kaiserhauses, 1915, Bd. 32, Abb. 226, 227, 228, 229.

katze» kopiert – das Häuschen als Hintergrundmotiv, das Tier als Emblem. Von der «Marter der Zehntausend» kehrt ein Stück des Felsens mit Baum- und Wurzelwerk als Landschaftsangabe wieder. Vom Blatt «Ritter, Tod, und Teufel» wird einmal der Pferdekopf übernommen. Aus Holbeins «Ackermann» im «Totentanz» ist die Landschaft kopiert worden. Bei diesen verschiedenen Vorlagen fällt auf, daß Dürers malerische Behandlung des Kupferstichs nicht angestrebt ist. Vielmehr scheint auch hier Holbeins zeichnerischer Stil nachzuwirken.

1547 erscheint eine weitere Alciatus-Ausgabe in Lyon bei Jean de Tournes mit Illustrationen aus dem Kreis des Bernard Salomon. Motivisch ist hier immer noch die Ausgabe von 1534 wirksam²⁸⁸. In den langhängenden Baumspitzen, die für Salomon typisch sind, macht sich die Kenntnis Hans Baldung Griens bemerkbar. Wie in den «Horapollon»-Illustrationen von 1543 zeigt das Ambiente viel größeren Reichtum als beim Alciatus-Meister. Die «Zeichenhaftigkeit» des Emblems wird nach und nach abgeschwächt. Eine dritte Alciatus-Ausgabe 1550 bei Bonhomme in Lyon stellt in den Illustrationen Figur und Landschaftsraum gleichbedeutend gegenüber. Beide sind zu einer einheitlichen Komposition verschmolzen. Der zeichnerische und bezeichnend-symbolhafte Charakter des Emblems ist einer malerischen, bildhaften Gesamtwirkung gewichen: vom asketisch-kargen Illustrationsstil Breus führt die Entwicklung über die Wechsel-Ausgabe, die den eigentlichen Höhepunkt der emblematischen Illustration bildet, zur bildhaften, nicht-zeichenhaften Darstellung.

b) Der Beitrag Jacob Fabers zur Verbreitung des Holbein-Stiles in Frankreich

Der Zeitraum von 1530 bis 1550 wird im französischen Buchdruck stark von Holbeins graphischen Werken bestimmt. Eine bisher wenig bekannte Rolle scheint hierbei Jacob Faber gespielt zu haben. Er stammt wahrscheinlich aus Lothringen²⁸⁹ und arbeitet seit etwa 1516 für den Basler Buchdruck. Hier führt er bei Froben anscheinend sofort den in Frankreich üblichen Metallschnitt ein²⁹⁰. Seit 1520 ist er neben dem Meister C V Formschneider für Hans Holbein. Die Zeit, in der er für Holbein arbeitet, ist für sein Leben

²⁸⁸ Etwa der Römer auf dem Löwenwagen – Amor – Der Traubenbaum.

²⁸⁹ Siehe Artikel über Jacob Faber im Lexikon des Gesamten Buchwesens, I. Bd., p. 514.

²⁹⁰ H. A. Schmid, Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger, in: Jahrb. d. preuss. Kunstslg., 1899, p. 242.

entscheidend. Denn während er Holbeins Vorzeichnungen ausschneidet, arbeitet er sich in dessen Stil ein. Der Niederschlag dieses Studiums findet sich in den Arbeiten, die er nach seiner Rückkehr nach Frankreich in den vierziger Jahren für den Pariser und Lyoner Buchdruck liefert.

Die künstlerische Selbständigkeit Fabers wurde bisher bezweifelt²⁹¹; doch hat sich Faber in einer Reihe von Metallschnitten als recht eigenständiger Künstler erwiesen.

Zwar haben A. F. Butsch²⁹² und B. Haendcke²⁹³ Jacob Faber als selbständig schaffenden Künstler gewürdigt, nachdem Woltmann bereits in der 2. Auflage Metallschnitte mit dem Monogramm IF aus Holbeins Oeuvre gestrichen hatte²⁹⁴.

Der Einfluß Holbeins auf den französischen Illustrationsstil ist in mehrfacher Weise an die Person Fabers geknüpft. Faber hatte neben Titelrahmungen Holbeins auch dessen Illustrationen zum «Hortulus Animae» geschnitten, die, 1522 ausgeführt, erst 1543 in Lyon erscheinen²⁹⁵. Mit diesen rund 30 kleinen Illustrationen hatte Faber sich in den Zeichenstil Holbeins einarbeiten können. Auch die besten Titelseiten schneidet er für Holbein: die «Krönung Homers durch die Musen» und die «Aussendung der Apostel». Mit diesen Arbeiten beweist er, daß er die feinteiligen Holbein-Zeichnungen mit großer Geschicklichkeit nachzuschneiden versteht. Ebenso geben seine Kopien nach Holbeins Schnitten handwerkliche Fertigkeit zu erkennen²⁹⁶. Selbst nachdem Holbein und Faber sich bereits seit langer Zeit getrennt haben, überläßt Holbein seinem ehemaligen Basler Formschneider auf seiner Durchreise in Frankreich 1538 die Ausführung seines Entwurfs «Hein-

²⁹¹ Besonders H. Koegler, Festschrift, op.cit., p. 218, ging hier rigoros vor. «Die letzte der Wechselbeziehungen, von denen abschließend zu handeln ist, war eine unerfreuliche... sie führt noch einmal zu dem Formschneider mit den Initialen I. F., der ... Paris ... Lyon und Basel mit den Spätlingen seiner Tätigkeit in Verlegenheit brachte.» H. A. Schmid, wie oben, p. 240: «Daß Jacob Faber selbständiger Künstler gewesen ist, ist völlig ausgeschlossen».

²⁹² A. F. Butsch, Bücherornamentik, op.cit., p. 36: «Dieser Meister, dessen Fertigkeit im Metallschnitt eine für seine Zeit ganz erstaunenswerte gewesen, war auch ein im Zeichnen höchst gewandter Künstler, der überdies eine Kompositionsfähigkeit entwickelte, welche selbst derjenigen Holbeins nahe kommt.»

²⁹³ B. Haendcke, Die Schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert, Aarau 1893, p. 42: «Faber war unter den Zeichnern entschieden einer der bedeutendsten Nachahmer Holbeins. Er kam ihm recht nahe, sowohl im edlen Flusse der Zeichnung als auch in der Behandlung der Ornamentik.»

²⁹⁴ A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, Leipzig 1874, 2. Aufl., p. 211.

²⁹⁵ H. Koegler, Hans Holbein d. J., Die Bilder zum Hortulus Animae, Basel 1943.

²⁹⁶ Kopien werden erwähnt bei S. Vögelin, Ergänzungen, op.cit., p. 169.

rich VIII. im Rat»²⁹⁷, was auf die Wertschätzung Fabers durch Holbein schließen läßt.

Als Holbein 1538 aus England zurückkommend durch Frankreich fährt, arbeitet Jacob Faber bereits selbständig für Pariser und Lyoner Verleger. Um das Jahr 1540 scheint seine Tätigkeit einen Höhepunkt erreicht zu haben. Wir treffen zu diesem Zeitpunkt eine Fülle von Illustrationen mit seinem Monogramm, Illustrationen, die den Einfluß des frühen Holbein verraten.

1540 wird bei Jean Loys und Jérôme de Gourmont in Paris Jean Mallards «Le premier recueil des œuvres de la muse cosmopolitique...» veröffentlicht. Einige der acht Illustrationen tragen das Monogramm Jacob Fabers «IF». Zur Erklärung des Stiles hat man Holbeins «Icones» herangezogen²⁹⁸. Diese aber haben weder stilistisch noch motivisch die Metallschnittfolge beeinflußt. Vielmehr ist sie eine freie Kopie der Holbeinschen Metallschnitte zur «Praecatio dominica» von 1523²⁹⁹.

Es zeigt sich hier deutlich die Art und Weise, in der Faber Holbeins Entwürfe verarbeitet. Die Illustrationen schwanken zwischen Kopien und ganz freien Entwürfen, die dann in Holbeins Manier gearbeitet werden. Aber auch der «genauen» Kopie von Kompositionen und Motiven wird immer etwas Eigenes hinzugefügt.

Man vergleiche etwa ein Blatt, das weitgehend Holbeins Vorbild angelehnt ist, «Christus, die Jünger lehrend». Holbeins Komposition zeichnet sich durch eine bei ihm seltene Blattfüllung aus; alles ist in malerisches Hell-Dunkel getaucht, das dem «Vaterunser»-Zyklus als einzigem in Holbeins Werk eigentümlich ist. Gegen Holbeins Gewohnheit ist das Blatt ganz mit Schraffuren ausgefüllt. Zum Teil wird man diese ungewohnte Dichtigkeit der Schraffen auf den Schneider CV zurückführen können.

Faber übernimmt den Schnitt seitenverkehrt. Abhängig von der Vorlage ist aber nur die Figurenkomposition. Der Hintergrund ist stark verändert. Eine helle Landschaft hinterfängt die Gruppe, einige Strauchfolien werden eingesetzt. Der malerischen Behandlung der Illustrationen weicht Faber in der Nachbildung aus und

²⁹⁷ H. A. Schmid, Holbeins Aufstieg, op.cit., I. Bd., p. 218.

²⁹⁸ R. Brun, Le livre, op.cit., p. 253: «... par les proportions trapues et les physionomies des personnages rapellent fort les «Figures de la Bible»; sa gravure, quoique inégale, approche de la perfection de cette œuvre célèbre.»

²⁹⁹ In der Figurenkomposition weitgehend übernommen werden: «Christus, die Jünger lehrend», «Anbetung der Trinität», «Pfingstwunder», «Christus und seine Nachfolger als Kreuzträger», «Christus besucht die Gefangenen», «Hiob im Unglück». Stark verändert sind: «Predigt», «Austeilung der Hostie», «Christus, Kranke heilend».

wendet einen eher zeichnerischen Stil an, der gewisse Ähnlichkeiten zum «Totentanz»-Zyklus Holbeins aufweist. Eine besondere Eigenheit Fabers tritt aber deutlich hervor: er neigt gelegentlich zu einer ornamentalen Ausgestaltung der Gewandsäume (besonders am Mantel des vorderen Jüngers), die häufig eine Zuschreibung an ihn ermöglicht.

Dort, wo Faber unabhängiger von der Vorlage arbeitet wie z. B. in der «Predigt», komponiert er geschickt mit Holbeins Kompositionsprinzipien. Die Anordnung von Prediger und Zuhörer ist der Einleitungsillustration Holbeins ähnlich. Auch die Säulenarchitektur verleugnet nicht ihre Abhängigkeit von den Bündelpfeilern auf Holbeins Blatt, dessen Wurzeln letztlich in Raffaels Teppichentwurf zum «Paulus in Athen» liegen. Im Hintergrund, durch eine Balustrade vom vorderen Raum getrennt, ist eine Figurenszene dargestellt. Bei Holbein ist derselbe Bildaufbau anzutreffen. Faber komponiert also mit Holbeins Mitteln, ohne daß man von einer direkten Kopie sprechen kann. Gelegentlich flicht er Motive aus anderen Holbein-Blättern ein; so ist etwa der Christus aus der «Totenerweckung» nach der «Lazaruserweckung» des «Hortulus Animae» geschaffen. Aber eine selbständige Umgestaltung der Vorlagen läßt sich überall beobachten.

Fabers Name verbindet sich auch mit den ersten Bibelillustrationen, die in Paris seit A. Vérard in den vierziger Jahren wieder neu gedruckt werden. Nachdem 1537 nach rund 50 Jahren wieder der erste Neudruck des Neuen Testaments bei François Gryphius in Paris erschienen war (mit der ersten Kopie nach Holbeins Apokalypse), druckt Pierre Regnault 1539 eine achtbändige Bibel «*Biblia picturis illustrata*», die von Jacob Faber illustriert wird. Unter den neutestamentarischen Szenen trägt die «Enthauptung Johannis» sein Monogramm, die Szenen zum Alten Testament sind z. T. IF und PR bezeichnet, wobei das Initial PR mit dem Namen des Verlegers Pierre Regnault identifiziert worden ist³⁰⁰.

Die Illustrationen zum Neuen Testament richten sich nicht allein im Format nach Holbeins «Hortulus Animae», der posthum 1546 in Lyon erscheint, sondern sind auch in Bildstruktur und Manier Holbeins Metallschnitten verpflichtet³⁰¹. Auch werden Motive dieses «Hortulus»-Zyklus verwendet, jedoch läßt sich von einer Kopie

³⁰⁰ Siehe Kogler, Festschrift, op.cit., p. 219, und A. F. Johnson, *Some French Bible Illustrations in the 16th century*, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 1935, p. 191.

³⁰¹ Diese Illustrationen wurden von der Literatur unterschiedlich beurteilt. Kogler, Festschrift, op.cit., bedauert ihre Verbreitung. R. Brun, *Le livre*, op.cit., p. 197 spricht von «*suite des belles vignettes de style germanique*».

bei keiner Komposition sprechen. Faber arbeitet vielmehr mit Holbeins Stilmitteln geschickt seine eigenen Bilderfindungen aus³⁰². Dank Jacob Faber wirkt damit Holbeins Frühwerk im französischen Buchdruck weiter³⁰³, das in Basel selbst ohne Nachfolge blieb.

Die alttestamentarischen Szenen kopiert Faber nach den «Icones»³⁰⁴. Alle Illustrationen haben das queroblange Format der Holbein-Holzschnitte. Die «Erschaffung Evas» kopiert Faber frei nach Behams entsprechendem Schnitt der «Biblica historiae»; einige Szenen wie «Sündenfall», «Brudermord», «Schlafender Noah» und Szenen aus dem Leben Abrahams sind zwar nicht nach einer Holbein-Vorlage, aber doch in seinem Stil gezeichnet.

Die Klarheit der «Icones» hat Faber nicht angestrebt. Die formleere Fläche, die bei den «Icones» das Prinzip der Bildstruktur bestimmt, ist in Fabers Kopien auf ein Minimum zurückgedrängt. Die ornamentalen Faltenläufe, die er mehr oder weniger stark zur Anwendung bringt, sind auf diesen Illustrationen in auffälliger Menge vorhanden. Die ornamental geführte Linie wird auch auf das Ambiente angewandt: Architekturen, Möbel sind voll reicher Ziermotive, der Himmel ist von ornamentalen Wolkenbändern durchzogen. In der Manier fällt malerisches Hell-Dunkel auf, wie wir es von Dürer her kennen.

Fabers beide Illustrationszyklen des Alten und Neuen Testaments werden Grundlage der nachfolgenden Pariser Bibelausgaben³⁰⁵.

Eine der interessantesten Editionen ist die Ausgabe von 1544 «Historiarum Veteris Testamenti» bei Regnault, in der Fabers Schnitte zum Alten Testament in der Art der ersten Ausgabe der «Icones» separat erscheinen und die typographische Anlage der Lyoner Ausgabe übernehmen. Holbein hatte mit den «Icones» einen neuen Buchtypus geschaffen, der durch die Ausgabe von Regnault in den Pariser Bibeldruck eingeführt wird. Weder in Deutschland noch in Italien hatte es diesen Typus vorher gegeben. Der Bibeltext wird nicht mehr fortlaufend gedruckt und entsprechend illustriert, sondern aus dem Text werden einzelne Episoden

³⁰² In den Passionsszenen verwendet er gelegentlich auch Dürermotive.

³⁰³ Dieselben Illustrationen werden wieder verwendet: 1540 bei Gal. du Pré für Erasmus «Paraphrasis», bei Conrad Néobar im gleichen Jahr für «La vie de nostre seigneur».

³⁰⁴ Auch diese Illustrationen wurden von Koegler geschmäht: «... grausame Verballhornung ... der Holbeinschen ... Holzschnitte. Hier ist der Kunst ein Unrecht getan worden, dessen sie sich wahrlich beklagen kann». Bei Koegler, Festschrift, op. cit., unter Nr. 80 eine Abbildung.

³⁰⁵ Bei A. F. Johnson, Bible Illustrations, op. cit., p. 191 werden Bibeldrucke mit Fabers Illustrationen aufgezählt.

herausgegriffen und losgelöst vom Ganzen als Einzelereignisse illustriert. Jedem Bild ist ein vierzeiliger Prosatext beigegeben. Der Inhalt des Kapitels, aus dem das Thema der Darstellung entnommen ist, wird auf eine Überschrift reduziert und über das Bild gesetzt. Oben auf der Bildseite steht der entsprechende Satz aus der lateinischen Bibelstelle³⁰⁶. Diese Komposition einer ganzen Seite, bei der Bild und Text in formale Beziehung zueinander gesetzt sind, ist in Regnaults «*Icones veteris Testamenti*» von 1544 übernommen worden: die Bildseite beginnt mit einem lateinischen Prosatext; eine lateinische Kapitelüberschrift steht über der Illustration; darunter ein französischer Vierzeiler. Die Weiterentwicklung dieser typographischen Gestaltung im französischen Buchdruck wird uns an anderer Stelle noch einmal zu beschäftigen haben.

Jacob Faber scheint auch nach diesen bei Regnault erschienenen Bibelillustrationen noch andere alttestamentarische Szenen für diesen Verleger gearbeitet zu haben. 1543 erschienen Kopien nach Holbeins vier Holzschnitten, die dem Totentanz und den «*Icones*» vorangestellt sind, in der «*Bible translatée pour les simples gens*» bei Regnault. Von hier aus übernimmt sie Nicolas Buffet³⁰⁷. Obwohl unsigniert, sind die Holzschnitte doch der Hand Fabers zuzuschreiben³⁰⁸. Die ornamentalen Gewandsäume vor allem bei dem frei erfundenen «*Hiob*» und dem «*Isaakopfer*» lassen sich mit Fabers Stileigenheiten verbinden.

Zusammen mit den Szenen zum Alten und Neuen Testament illustriert Faber auch die Apokalypse der Pariser Bibeln³⁰⁹.

*Abb. 32
a-d*

Seit Gryphius' Kopie nach Holbeins Apokalypse 1537 beruhen alle nachfolgenden apokalyptischen Zyklen in Pariser Drucken auf Holbeins Erfindung, der selbst wiederum auf den Holzschnitten der Wittenberger Septemberbibel von 1522 fußt, deren Grundlage letztlich Dürers Zyklus bildet. Dürers Leidenschaftlichkeit der Aussage aber setzt Holbein in seine kühlere, objektivierende Sehweise um. Die Visionen sind jetzt weniger phantastisch gesehen, der Erzählerton ist ruhiger geworden. In der objektiveren Darstellung liegt auch ein ausgeprägterer Illustrationscharakter. Seit der Kopie

³⁰⁶ Siehe hierzu: H. Schubart, *Die Bibelillustration des Bernhard Salomon*, Diss. Hamburg 1932, p. 14.

³⁰⁷ «*La Bible translatée de Latin en François*», Paris o. J., bei Buffet.

³⁰⁸ Auch Johnson, *Bible Illustrations*, op. cit., p. 191, stimmt dem zu.

³⁰⁹ Mit Recht schreibt R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 155, die Apokalypsen-Schnitte der Bibel bei Couteau 1545 Faber zu. Da sie Illustrationen der Regnault-Drucke übernimmt, hat man damit auch den Zeichner dieser Drucke erschlossen.

von 1537 bei François Gryphius werden Holbeins Holzschnitte aber stets verändert übernommen³¹⁰.

Ein treffliches Beispiel für den vermischten Stil der französischen Bibelillustrationen ist eine Bibel bei Nicolas Couteau für Jean Le Bret 1545, deren Illustrationen bereits zum größten Teil im Verlag Regnault erschienen waren³¹¹. Drucke verschiedenster Herkunft sind in ihr vereinigt. Ein «Kalvarienberg» wird nach Urs Grafs entsprechendem Blatt aus der «Postilla Guillermi» kopiert³¹²; auf fol. 182 kommt ein «Hl. Paul» in einem Triumphbogen vor, dessen malerischer Stil auf Nürnberger Herkunft schließen läßt. Ein Initial P unterscheidet sich von den übrigen im venetianischen Stil gehaltenen Zierbuchstaben dieser Ausgabe durch seine Plastizität und geht auf Holbein zurück; ein «Hl. Jakobus» ist mit dem Monogramm IF bezeichnet und aus dem «Hortulus Animae» übernommen. Die apokalyptischen Szenen sind von Faber beigesteuert und führen Holbeins Vorlagen frei weiter³¹³. Gelegentlich arbeitet er aber auch ganz unabhängig von Holbein³¹⁴.

Während in Pariser Bibeldrucken die Illustrationen von Faber stammen oder nach ihm kopiert werden³¹⁵, tauchen auch in Lyon Metallschnitte mit seinen Initialen auf. Hier scheint er vor allem für den Verlag Sebastian Gryphius gearbeitet zu haben³¹⁶.

Der Bestand dieses in französischen Editionen weit zerstreuten Oeuvres soll hier um eine wesentliche Bildfolge erweitert werden, die bisher Holbein zugeschrieben worden ist. Es handelt sich um die «Horae in laudem Beatissimae Virginis Mariae» – kurz «Großer Hortulus» bezeichnet –, 1548 in einer Edition bei G. Rouille in Lyon erschienen. Dieses Buch enthält 14 Illustrationen mit dem

³¹⁰ Exakte Kopien kommen erst ab 1550 in Lyoner Vulgata-Ausgaben vor. Siehe hierzu: S. Vögelin, Ergänzungen und Nachweisungen, op.cit., p. 169.

³¹¹ Z. B. in der Bibel von 1543.

³¹² Diese Kopie war bereits in Gersons «Contemplations historiez sur la passion» bei A. Vérard erschienen.

³¹³ Ziemlich genau übernommen sind: «Weheengel», «Sturz des Drachen», «Brunnen des Abgrunds», «Der Engel mit dem Buch», «Engelkampf», «Reiter», «Sternenregen».

³¹⁴ Im «Engel mit dem Mühlstein» wendet er z. B. die Figuren nach außen während sie bei Holbein bildeinwärts gestellt sind, und gibt damit der ganzen Komposition eine andere Bildwirkung. «Die vier Winde» sind eine eigene Erfindung Fabers. Die «Messung des Tempels» erinnert an den perspektivischen Kirchenraum der Wittenberger Septemberbibel.

³¹⁵ Die von Faber gezeichneten beiden Bibelserien regen andere Nachdrucke an wie z. B. die lateinische Bibel von 1540 bei R. Estienne in Paris. Siehe: Johnson, Bible Illustrations, op.cit., p. 191.

³¹⁶ Bei Frellon Bibel von 1541 und 1551, bei Gryphius Neues Testament 1542 und 1558. Abb. bei Baudrier, Bibliographie, op.cit., Bd. VIII, p. 172.

Monogramm IF, von denen anfänglich nur vier Blätter im Berliner Kupferstichkabinett bekannt waren und die H. A. Schmid zum ersten Male Holbein zuschrieb³¹⁷. Den ergänzenden Teil fand H. Kogler in eben dem oben zitierten Gebetbuch³¹⁸. Fast gleichzeitig entdeckte Kristeller die Folge in einem Horarius von 1547 in Lyon aus dem Verlag Bonhomme und war geneigt, die Illustrationen für eigene künstlerische Entwürfe Jacob Fabers zu halten³¹⁹. Baudrier hatte von «deutschem Ursprung der Stöcke» gesprochen³²⁰. H. A. Schmid's Zuschreibung an Holbein hatte sich auf das Amerbachsche Inventar stützen können, wo das mit IF signierte Blatt der «Heimsuchung» folgendermaßen beschrieben ist: «Maria invisens Elisabethem comitante Josepho; I. F. forte H. H.»³²¹. Wir hingegen neigen zu der Auffassung, daß der «Große Hortulus» ein Werk Fabers ist.

In der Forschung hat sich Koglers Annahme durchgesetzt, daß Holbein die Entwürfe zum «Großen Hortulus» kurz vor dem «Hortulus Animae» von 1522 gezeichnet hat. Als Entstehungszeit wird die Zeit um 1520/21 angenommen³²².

Um die Jahre 1520/21 entstehen Holbeins bedeutendste Frühwerke: er malt den Oberried-Altar; im Holzschnitt zeichnet er die Kopien nach Urs Grafs «Postilla Guillermi»; im Metallschnitt fallen in dieses Jahr der «Tantalus»-Titel und die «Kebestafel». Der «Große Hortulus» steht qualitativ weit unter diesen Frühwerken³²³.

Die Illustrationen des «Großen Hortulus» zeigen Szenen aus dem Leben Christi und Mariae, auch Heiligenlegenden wie sie in französischen Stundenbüchern üblich sind. Der erste Eindruck, den man von den Metallschnitten empfängt, ist der einer dichtgedrängten Blattfüllung. Um Vergleichbares im Werk Holbeins zu finden, kann man nur auf die Metallschnitte zum «Hortulus Animae» von

³¹⁷ H. A. Schmid, Holbeins Tätigkeit, op. cit., p. 249.

³¹⁸ Kogler, Die illustrierten Erbauungsbücher, Heiligenlegenden und geistlichen Auslegungen im Basler Buchdruck der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Basler Zeitschrift f. Gesch. u. Altertumskunde, 39. Bd., p. 127–130 und: Die größeren Metallschnittillustrationen H. Holbein d. J. zu einem Hortulus Animae, in: Monatshefte f. Kunstwiss., N.F., 1910, p. 13–17 und p. 217–233.

³¹⁹ Siehe Kogler, Metallschnittillustrationen Holbeins, op. cit., p. 14.

³²⁰ Baudrier, Bibliographie, op. cit., Bd. IX, p. 413.

³²¹ Das Gebetbuch ist im Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums vorhanden.

³²² Siehe auch H. A. Schmid, Holbeins Aufstieg, op. cit., p. 240.

³²³ Auch Kogler konnte nicht umhin, von «nicht geringen Derbheiten und noch keineswegs allseitig geläutertem Geschmack» der Metallschnitte zu sprechen.

1522 und zum «Vaterunser» von 1523 verweisen, die beide die dichtgefülltesten Bilderzyklen Holbeins sind. Im Holzschnitt strebte Holbein von Anfang an zu Klarheit und Überschaubarkeit des Bildgefüges. Trotz der malerischen Gesamtwirkung zeichnet aber die Konzentration einzelner Helligkeiten auch die Illustrationen zum «Vaterunser» aus; als einziger Zyklus innerhalb des Metallschnittwerks von Holbein sind die Illustrationen zum «Hortulus Animae» durch malerisches Hell-Dunkel bestimmt. Doch sind beide Metallschnittfolgen durch entschiedene Klarheit der Komposition ausgezeichnet. Die Behandlung zeigt die für Holbein charakteristische Präzision der Form; es gibt keine Unklarheiten, kein Verschwimmen in der Tonigkeit. «Von Anfang an ist ein Künstler am Werk, dessen ganzes Streben darauf gerichtet war, Klarheit zu schaffen. Klarheit in der Zeichnung und Klarheit im Ausdruck³²⁴.

Im «Großen Hortulus» fällt verschiedentlich eine Ungenauigkeit der Konzeption auf. Wie ist z. B. der Baldachin der «Verkündigung» in seiner Konstruktion vorstellbar? Welche Glieder gehören bei der dichtgedrängten «Gefangennahme Christi» zu einer Person? Im «Büßenden David»³²⁵, der zum Beschauer gekehrt ist, ist keine Dialogstellung von David und dem in den Wolken erscheinenden Engel zustande gekommen, wie sie das Thema verlangt; David kniet vor einer Erscheinung, die er von seinem Standort aus gar nicht sehen kann.

In Holbeins Werk findet sich eine solche unlogische Darstellung nicht. Schon der frühe Holbein, der die Zeichnungen zum «Lob der Narrheit» entwirft, ist durch eine auffallende Logik der Darstellung charakterisiert. Die großartige Konzeption des Dialogs zwischen himmlischer und irdischer Welt gelingt ihm am überzeugendsten im «Büßenden David» des «Hortulus Animae». Eine zum Beschauer gewendete kniende Figur zeigt er nochmals in der «Brigitte» und im «Bernhard von Clairvaux» des «Hortulus Animae». Bei all diesen Szenen ist aber eine direkte Gegenüberstellung von Erscheinung und Schauendem angestrebt. Darüber hinaus ist die Exponierung einer Figur in der entscheidenden Vorderansicht des David im Werk Holbeins außerordentlich selten. Es wird weit aus häufiger der ins Bild gewendeten Rückenfigur der Vorzug gegeben.

Im «Großen Hortulus» fällt ein starkes Unbeteiligtsein der Figuren am Geschehen auf. Die innere Bezogenheit zum Vorgang

³²⁴ F. Baumgart, Hans Holbein d. J. als Bibelillustrator, Diss. 1927 p. 70, Berlin.

³²⁵ Abb. bei H. A. Schmid, Holbeins Aufstieg, op. cit., Nr. 155.

fehlt. Der König der «Anbetung» kniet indifferent, ohne Ergriffenheit. Vergleicht man dieselbe Haltung im «Hortulus Animae», so erscheint sie ausgedrückt durch den langen Fluß des Rückenkonturs, der ein typisches Merkmal der knienden Figuren bei Holbein ist, ganz der Anbetung hingegeben. Bei der «Auferweckung des Lazarus» wird ein ähnliches unbeteiligtes Verhalten der Personen zum Geschehen deutlich. Im «Großen Hortulus» hat sich Lazarus aufgerichtet und sitzt, ohne Beziehung zu Christus zu haben. Im «Hortulus Animae» dagegen verrät das gleichsam magische Hochgezogenwerden des Lazarus die Hand des großen Künstlers.

Holbeins Zeichnungen für den Holz- und Metallschnitt dieser Zeit zeigen im Vergleich zum Bewegungsausdruck der Körper eine Neigung zu indifferenter Behandlung der Physiognomien. Sie erscheinen idealisiert, ohne Unterschiedlichkeiten im Ausdruck. Im «Großen Hortulus» kommen dagegen geradezu triviale Ausdrucksweisen vor: etwa beim Hirten der «Verkündigung», den Kriegern der «Gefangennahme», dem Christus mit geöffnetem Mund auf der «Kreuzigung», die auf ein besonderes Interesse am stimmungsbelegten Gesichtsausdruck schließen lassen.

Die Raumauffassung des «Großen Hortulus» ist in vielen Szenen ganz ungeklärt. Das nach Dürer kopierte «Martyrium des Johannes» mag beispielgebend betrachtet werden: bei Dürer ist der Raum sehr genau bezeichnet. Stufen machen Distanzen klar. Leere Fläche um die Figuren herum läßt sie frei im Raum agieren. Auf diesem Blatt des «Großen Hortulus», das sehr genau auf Dürers Erfindung zurückgreift, ist gerade die räumliche Aussage gemindert. Die Figuren sind eng aneinandergeschoben; Vorder- und Hintergrund wirken dadurch eher übereinandergestellt als tiefenmäßig hintereinander. Die Figuren haben keinen Luftraum um sich. Gerade das widerspricht Holbeins Auffassung von der Entwicklung der Figur im Raum: die frei im Raum agierende Figur gehört schon in das Kompositionsprinzip seiner frühesten Arbeiten. Indem auf dem «Großen Hortulus» die Figuren eng aneinandergerückt sind, haben sie den natürlichen Maßstab verloren. Den Ölausgießer z. B. müßte man sich kniend vorstellen, dann aber wüchse er stehend ins Riesenhafte. Soll er aber stehend zu denken sein – seine Standweise ist nicht klar gemacht –, dann hätte er im Verhältnis zu seinem Körper zwerghafte Beine. Die Körpergröße des vorderen Mannes mit dem Blasebalg – bei Dürer durch die räumliche Distanz zwischen ihm und den anderen Figuren gerechtfertigt – steht in keinem Verhältnis zu den anderen Personen. Solche Verzeichnungen der Maßverhältnisse scheinen uns für Holbein unmöglich.

Abb. 33

Für Holbeins Arbeiten nach Vorlagen³²⁶ gilt jeweils die völlige Neuzeichnung und Richtigstellung aller Einzelheiten. In diesem Falle hätte also Holbein seine Vorlage, die die räumliche Anordnung der Figuren maßstabgerecht wiedergab, falsch übernommen. Soll man Holbein eine so verzerrte Übernahme des Dürer-Vorbildes zutrauen?

Wenn Holbein den «Großen Hortulus» gezeichnet hätte, so hätte er im «Hortulus Animae» seine Bilder z. T. in Motiven kopiert, denn manche Szenen der großen Metallschnitte entsprechen den Illustrationen des «Hortulus Animae» in Komposition und Motiven.

Man vergleiche etwa die «Darbringung im Tempel» beider Zyklen³²⁷. Beide Fassungen entsprechen sich im Aufbau der Figuren sowohl wie in der Veranschaulichung des Raumes, zu dessen Säulenarchitektur Dürers Blatt der «Hochzeit Mariae» beide Male übernommen wurde³²⁸; bis in Details finden sich Entsprechungen (Gewandfalten des Hohepriesters, Altaraufbau und -decke). Es fällt schwer zu glauben, daß Holbein ein Jahr später seine Entwürfe zum «Großen Hortulus» noch einmal im «Hortulus Animae» in solchen Details kopiert hat.

Die «Anbetung der Könige» entspricht jener des «Hortulus Animae». Auf diesem Blatt kommt das Monogramm IF auf einer Tafel vor, die im Vordergrund aufgestellt ist. In diesem Falle hätte Jacob Faber selbständig eine Tafel in den Holbein-Entwurf gezeichnet, um sein Monogramm anzubringen. Koeglers Erklärung hierfür erscheint uns nicht überzeugend³²⁹. Daß Holbein Vordergrunde wohl auszufüllen weiß, wird schon in seinen Malwerken offenbar³³⁰, die noch *vor* dem «Großen Hortulus» entstehen. Zudem ist die Anbringung des Täfelchens hier ganz überflüssig, da der Vordergrund bereits durch mehrere Motive bezeichnet ist; und wie

³²⁶ Man braucht hierzu nur die alttestamentarischen Szenen zu vergleichen, nach denen Holbein die «Icones» zeichnet, um Holbeins korrigierende Schaffensweise festzustellen.

³²⁷ Die Illustrationen zum «Hortulus Animae» sind abgebildet in Koegler, Die Bilder zum Gebetbuch Hortulus Animae, Basel 1943.

³²⁸ Im «Großen Hortulus» ist die Anlehnung an das Dürer-Blatt enger als im «Hortulus Animae».

³²⁹ Koegler, Holbeins Metallschnittillustrationen, op.cit., p. 231: «Aber Holbein hat die Belegung des vorderen Bildrandes in unserer Folge manchmal etwas Schwierigkeiten gemacht, wie es auf dem vorliegenden Blatt die kaum mehr endenwollende Reihe von Gegenständen zeigt, und man kann daher annehmen, daß Holbein dieses Formschneidertäfelchen als angenehmes Requisit in der Art von Baumstamm, Hund, Stein und Kräutern verwendete.»

³³⁰ Siehe etwa Altar von Freiburg.

wäre zu erklären, daß Holbein ausgerechnet ein unbeschriftetes Täfelchen anbringt?

Bei der «Auferweckung des Lazarus» aus dem «Großen Hortulus» erinnert man sich an Fabers Mallard-Illustrationen; Christus ist in ähnlicher Stellung auf den Toten zugeordnet. Sein Standmotiv entspricht dem Christus vom Blatt «Christus seine Jünger lehrend» aus Holbeins «Vaterunser». Der sich über die Hände des Lazarus beugende Mann kommt in gleicher Haltung und Physiognomie auf dem «Marientod» des «Hortulus Animae» vor. Der Petrus der «Gefangennahme» entspricht nochmals diesem Typus. Wenn also Holbein den «Großen Hortulus» gezeichnet hat, so hat er in verschiedenen Szenen seine eigenen Figuren kopiert; das aber ist bei Holbeins Erfindungsreichtum höchst unwahrscheinlich.

Daß Holbein nicht der Zeichner des «Großen Hortulus» sein kann, scheint uns auch aus der Verwendung der Dürer-Motive hervorzugehen. Holbein hat sich nur selten an Dürer angelehnt. Seine wesentliche Beziehung zu Dürer liegt in den Illustrationen zur Apokalypse. Gelegentlich kommen im «Hortulus Animae» Motiventlehnungen von Dürer vor (Maria von der «Flucht nach Ägypten», «Auferstehung Christi» z. B.); stets verändert er aber die Vorlage in seinen klärenden Stil. Vor allem weicht er der tonigplastischen Manier aus. Die Nachzeichnungen der «Postilla Guillemi», bei denen er Urs Grafs malerischen Holzschnittstil in seine vereinfachte Liniensprache umsetzt, sind dafür ein augenfälliges Beispiel. Die raumfüllenden Details der Straßburger Vorlage werden ausgelassen, dafür aber Schraffuren stärker in einen einzigen Richtungszug zusammengenommen. Eine strengere Systematisierung dunkler und heller Flächen drängt Grafs malerische Tendenz auf das Zeichnerische zurück.

Im «Großen Hortulus» kommen mehrfach enge Anlehnungen an Dürer vor. Abgesehen von der Kopie nach dem «Johannesmartyrium» (diese Kopie wäre ohne Analogie in Holbeins Werk) wirkt in der «Gefangennahme» Dürers Kleine Holzschnittpassion nach; in der «Geburt» wird die Architektur vom Marienleben übernommen. Die «Kreuzigung» verwendet kombinierend Motive aus der Kleinen Holzschnittpassion («Ecce homo» und «Kreuzigung»); ebenso die «Ausgießung des Hl. Geistes»; die «Flucht nach Ägypten» übernimmt die Rückenfigur aus der «Gefangennahme» der Großen Holzschnittpassion. Diese Häufung der Dürer-Motive wirkt befremdlich, vor allem deswegen, weil mit den Motiven auch Dürers plastischer Figurenstil übernommen wird (etwa von der «Flucht nach Ägypten», «Pfingsten», «Darbringung im Tempel»). Dürers großflächige Drapierungsmotive in Verbindung mit den

Abb. 34

dick aufliegenden Röhrenfalten werden nachgeahmt. Im Werk Holbeins fehlen sie selbst in seinen tonigsten Metallschnitten. Sein Gewandstil ist stets auf den Oberflächenreiz des Liniensystems ausgerichtet und nicht auf die plastische Durchbildung von Stoffmassen.

Die hier vorgebrachten Argumente scheinen uns deutlich dafür zu sprechen, daß Holbein nicht der Autor des «Großen Hortulus» ist.

Fabers Monogramm legt dagegen seine Urhebererschaft nahe. Darüber hinaus sprechen für die Zuweisung an Faber noch andere Gründe:

Daß Jacob Faber unter keinen Umständen der Zeichner des «Großen Hortulus» sein könnte, belegte Koegler mit den Illustrationen zu einem «Hortulus Animae», der 1523 bei Th. Wolff in Basel erscheint und von Faber gezeichnet wurde. Da der Stil dieser Metallschnitte mit demjenigen des «Großen Hortulus» nicht in Zusammenhang zu bringen ist, sah Koegler hier den Beweis dafür, daß Faber an der Erfindung des «Großen Hortulus» nicht beteiligt ist. In dem Wolffschen «Hortulus» aber trägt ein Blatt die Jahreszahl 1519³³¹, d. h. also, daß Faber die Entwürfe zeichnet, bevor er ab 1520 für Holbein zu arbeiten angefangen und sich in dessen Stilweise eingearbeitet hat. Wir haben also im Wolffschen «Hortulus» ein Jugendwerk Fabers vor uns, das noch ganz unbeeinflusst ist von Holbein. Damit ist aber Koeglers Abschreibung von Faber auf Grund des Wolffschen «Hortulus» entwertet.

Auch das Täfelchen mit dem Monogramm Fabers deutet unseres Erachtens auf eine Zuschreibung an Faber. Ebenso sprechen motivische und stilistische Gründe für die Autorschaft Fabers.

Schon Koegler verwies darauf³³², daß der Bilderzyklus hinsichtlich der Auswahl der Szenen auf französische Stundenbücher zurückgreift. Szenen wie «Martyrium des Johannes», «Verkündigung an die Hirten», «Erweckung des Lazarus» sind den deutschen Stundenbuchillustrationen fremd. Die beiden letzten Themen übernimmt Holbein im «Hortulus Animae» aus einem französischen Livre d'Heures.

Wie bereits oben bemerkt wurde, wird im «Großen Hortulus» das «Johannesmartyrium» nach Dürer kopiert. In allen französischen Stundenbüchern waren uns Kopien nach Dürers Apokalypse

³³¹ Siehe Abb. in Koegler, Holbeins Metallschnittillustrationen, op.cit., Tafelband, Tf. 53.

³³² Koegler, wie oben, p. 14.

begegnet³³³. Die Art der Übernahme ist derjenigen der dritten Vostre-Phase zu vergleichen. Ihr anzuschließen ist auch die «Verkündigung an die Hirten»; die Ansicht des zurückgeworfenen Kopfes, die hart und unbeholfen wirkt, war dort genauso anzutreffen. Diese Kopfaufsicht ist nochmals beim Malchus der «Gefangennahme» angewandt³³⁴.

Diese Abhängigkeit von den französischen Stundenbüchern, die sich nicht auf motivische Übernahmen beschränkt, sondern Stilistisches mit einschließt, ist für Holbein recht unwahrscheinlich. Sie würde eher auf einen französischen Künstler schließen lassen.

Die Dürer-Motive würden ebenfalls für die Hand Fabers sprechen, der ja in den Passionsszenen der Regnault-Bibel selbst auf Dürer-Blätter zurückgriff.

Die Übereinstimmungen des «Großen Hortulus» mit Holbeins «Hortulus Animae» von 1522, die bei einer Autorschaft Holbeins befremdlich wären, werden durch Fabers Arbeiten «im Stile Holbeins» erklärlich. Das Aufgreifen von Holbein-Motiven, vor allem aber die Arbeitsweise in der Manier des frühen Holbein waren für sein Oeuvre als verbindlich erkannt worden. Wir dürfen uns also die Metallschnitte des «Großen Hortulus» als in ähnlicher Weise entstanden denken wie Fabers Mallard-Illustrationen oder die Metallschnitte zum Neuen Testament, bei denen er mit Motiven aus Holbeins Frühwerken im Stil seines Meisters arbeitet.

Da wir den «Großen Hortulus» somit Faber zuschreiben, müssen wir auch die Datierung um 1520 fallen lassen. Unseres Erachtens fallen die Illustrationen in die Zeit der vierziger Jahre, in der Faber in Paris und Lyon Illustrationen im Stile Holbeins liefert.

Neben den Mallard-Illustrationen sind die Metallschnitte zum «Großen Hortulus» die qualitativsten Arbeiten Fabers. In ihnen bringt er auf der Basis der Holbeinschen Erfindungen Neuschöpfungen hervor, die ihn zwar nicht zu einem bedeutenden französischen Zeichner für den Buchdruck machen, uns jedoch die allzu niedrige Bewertung seines künstlerischen Ranges in der Literatur ungerechtfertigt erscheinen lassen. Für den Einfluß Holbeins auf die französische Buchillustration jedenfalls ist Jacob Faber einer der wesentlichen Mittler.

³³³ Vgl. Abb. 18, 20.

³³⁴ In Holbeins Werk lassen sich diese unschönen Kopfverkürzungen nirgends antreffen. Durch geschickte Drehung ins Profil weicht er solchen Verkürzungen aus. (Vgl. z. B. die «Verkündigung an die Hirten» im «Hortulus Animae».)

c) *Holbein-Reminiszenzen nach der Drucklegung seiner Werke in Lyon*

Holbeins Werke werden seit 1538 in Lyon veröffentlicht. Seitdem macht sich sein Einfluß in verschiedenen Pariser und Lyoner Drucken bemerkbar.

Abb. 35 Ein vielfältiger Niederschlag seines graphischen Werkes zeichnet sich im Neuen Testament von 1548 bei Frelon ab³³⁵. Dieses für den Lyoner Buchdruck typenprägende Werk kopiert die Beham-Apokalypse seitenverkehrt, übernimmt die Apostel aus Holbeins «Hortulus Animae», der 1546 in Lyon erschienen war und kopiert zwei Illustrationen aus Holbein-Zyklen: die «Kreuztragung» des «Vaterunsers» und den «Priester» aus dem «Totentanz»; in einem Blatt «Christus und die Ehebrecherin» ist der landschaftliche Hintergrund mit der aufgehenden Sonne vom «Ackermann» ebenfalls aus dem «Totentanz» übernommen. Wer der Illustrator war, ist unbekannt, selbst seine Nationalität läßt sich anhand der Metallschnitte nicht bestimmen. Auf der «Versuchung Christi» erscheint im Hintergrund das Straßburger Münster. Gibt sich der Zeichner damit vielleicht als Straßburger zu erkennen? Möglicherweise aber hat sich ein Franzose auch nur an einen Eindruck rückerinnert, den er in Straßburg empfing.

Können wir über die Provenienz des Zeichners nichts aussagen, so ist seine stilistische Herkunft jedoch aus seinen Illustrationen zu erschließen. Diese sind gezeichnet im Stil Holbeins aus der Zeit des «Totentanzes». Motivische Abhängigkeit von Holbein kommt außer bei den oben erwähnten Kopien nicht vor. Bereits das Format aber ruft die «Totentanz»-Illustrationen in Erinnerung³³⁶. Die Kompositionen wirken gelegentlich altertümlich, indem im Hintergrund andere Ereignisse simultan erzählt werden³³⁷. In der Manier von Holbeins «Totentanz» wird die Bildfläche ganz gefüllt und auf eine gleichmäßige Verteilung von Licht und Schatten abgestimmt. Malerische Mittel finden nur sparsame Anwendung, statt dessen greift der Zeichner den zeichnerischen Stil Holbeins auf, wie er sich im «Totentanz» bereits durchzusetzen beginnt. Plastizität der Figuren wird durch klare Linienläufe erreicht; nur wenige Faltenzüge durchqueren das Gewand, das durch keinerlei besondere Drapierungsmotive auffällig gemacht ist. Die Binnenzeichnung

³³⁵ Eine Ausgabe ist im Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums vorhanden. R. Brin, *Le livre*, op.cit., p. 270–271.

³³⁶ Format 55 × 45 mm.

³³⁷ Besonders altertümlich wirkt die «Geißelung», die parataktisch die Pilatuszene und die Abführungsszene in der oberen Bildhälfte anordnet und ohne Raumorganisation ist.

beschränkt sich auf kurze Parallelschraffuren dem durchgezogenen Kontur entlang; weder Kreuzlagen noch diagonal einfallende Faltenlinien, wie sie z. B. für den Nürnberger Kreis typisch sind, werden gebraucht, wodurch der Illustrator die Hervorhebung einzelner Partien großer Helligkeit erzielt. Auch der Hintergrund wird mit wenigen zurückhaltenden Linienmotiven behandelt. Lang durchgezogene Parallelschraffuren bezeichnen den Himmel, der hier und da von Busch- oder Baumwerk überschritten wird. Wie in der «Totentanz»-Folge werden die Figuren jeweils groß im Vordergrund angeordnet, der Hintergrund als der ihnen zugehörige Raum kenntlich gemacht.

Diese Illustrationen zum Neuen Testament bei Frelon haben auf Pariser Veröffentlichungen gewirkt. Es erscheinen hier in Missalen einige Bilderfolgen, die motivisch auf die Frellonschen Metallschnitte zurückgreifen, im Kompositionsprinzip hingegen die «Icones» voraussetzen.

Anscheinend den ersten Reflex der Durchdringung dieser beiden Stilelemente zeigt das «Missale von Verdun», 1554 bei Jean Amazeur für G. Merlin veröffentlicht³³⁸. Statt des Hochformates des nach dem «Totentanz» entstandenen Neuen Testaments bei Frelon wird im Anschluß an die «Icones» das Querformat benutzt. Die Breite soll sprechen statt der Höhe. Zu diesem Zweck müssen aber die ursprünglichen Kompositionen Frellons verbreitert werden. Der Illustrator fügt darum der Szene jeweils dort, wo er nach der Frelon-Bibel kopiert, eine Nebenszene hinzu³³⁹.

Abb. 36

³³⁸ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 61. Die Illustrationen werden wieder verwendet im «Missel romain» 1554 und im «Missel de Salisbury» 1555 bei Merlin.

³³⁹ So wird z. B. die Szene zum Gleichnis «Was siehst du aber den Splitter in deines Bruders Auge und wirst nicht gewahr des Balkens in deinem Auge» nach Frelon kopiert und durch die Zufügung einer Nebengruppe erweitert; ähnlich arbeitet der Zeichner in der «Speisung der Fünftausend», in der «Bergpredigt» und den «Klugen Jungfrauen».

In den übrigen Illustrationen stoßen wir mehrmals auf Holbein-Motive. Die vom Rücken gesehenen sitzenden Figuren, die eine Konstante in Holbeins Werk bilden, werden in Anlehnung an Holbein-Vorbilder geschaffen. Mehrfach wird Holbeins Kompositionsschema angewandt, dem Breitformat stark betonte Senkrechte entgegenwirken zu lassen. Meist werden diese vertikalen Richtungszüge durch rahmenparallele Anordnung von Architekturstützen und Figuren erreicht.

Holbeins friesartige Erzählungsweise wird in den «Klugen Jungfrauen» und im «Christus bei den Pharisäern» übernommen, das «Athala»-Bild der «Icones» etwa bildet für diese Kompositionsweise das Beispiel. Die Bildwirksamkeit lebt vom Agieren der Hauptpersonen aufeinander zu, von der dialogischen Gegenüberstellung in gereihter Anordnung.

Eine dritte Möglichkeit des Bildaufbaus, die die «Icones» aufzeigen, ist die Aufteilung des Bildes in Nah- und Fernsicht, womit jeweils eine Bildhälfte ausgefüllt wird. Bei der Gegenüberstellung von Innen- und Außenraum trennt ein Architekturstück beide Räume voneinander. Im Landschaftsraum werden Nah- und Fernsicht durch einen Niveauunterschied gekennzeichnet. Beispiel zum Ersteren ist etwa «Sauls Haupt wird in den Tempel der Philister gebracht» (1. Samuel 31) der «Icones»: rechts ist ein Landschaftsraum gezeigt, die linke Bildhälfte wird von einem Innenraum eingenommen. Mit denselben Elementen komponiert der Zeichner in der Szene «Christus erzählt die Gleichnisse vom Schatz im Acker, von der Perle und vom Fischnetz» (Matth. 13, 36–51). In der freien Landschaft wird am Kontrast der Szene im Vordergrund und der ferngerückten tiefer gelegenen Ebene (wie Holbein in den «Heimkehrenden Juden») der Raum kenntlich gemacht. Auf diese Weise kann der Zeichner zwei verschiedene Szenen, ohne daß ein inhaltlicher Bruch spürbar würde, nebeneinanderordnen. Damit umgeht er die altertümliche parataktische Bildkonstruktion mancher Szenen des Frelonschen Neuen Testaments.

Die verschiedenen Kompositionsprinzipien der «Icones» werden hier also mit dem Stil der Todesbilder vermischt. Die sparsame Behandlung der Hintergründe in den «Icones», das Auswerten der leeren Fläche fehlt den Missale-Holzschnitten, über die sich den «Icones» gegenüber eine wärmere Tonigkeit breitet. Der Zeichner strebt nicht äußerste Konzentration des Inhaltlichen an, sondern wendet sich noch dem genremäßigen Erzählerton des «Totentanzes» zu. Die Ereignisse werden in eine reicher geschilderte Umwelt gestellt.

Diese Verbindung von zwei Stilphasen Holbeins, die zu einer neuen Holzschnittwirkung führen, bleibt ohne Nachfolge im französischen Buchdruck. Die häufigen Kopien nach Holbein um die Jahrhundertmitte greifen einen Holzschnitt der «Icones» in der Regel als Ganzes auf, wobei die Vorlage höchstens reduziert wird. Die lebendige Auseinandersetzung mit Stil, Manier und Komposition der Holbein-Vorlagen ist in eine unfreie, unschöpferische Nachahmung umgeschlagen, die weit weniger interessant ist, als das freie Nachschaffen in der Manier Holbeins.

Schon 1547 waren in der «Exhortation à prier Dieu» des Hl. Johannes Chrysostomos 12 Illustrationen nach den «Icones» seitenverkehrt übernommen worden³⁴⁰. Durch die Zusammendrängung der Motive auf ein kleineres Format sind die hellen Stellen der Hol-

³⁴⁰ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 239.

bein-Schnitte auf ein Minimum zusammengeschmolzen, so daß die Kopien dunkler und mehr schraffiert erscheinen.

In einer weiteren Kopie sind Illustrationen der «Icones» in der «Description de la Cité de Dieu», Rouen 1550 bei R. und J. Dugort erhalten³⁴¹, die noch einmal in Paris 1554 bei E. Groulleau erscheinen in «Les Vies et les motz des sept sages de Grèce»³⁴².

Abb. 37

In beiden Werken treten die Illustrationen nach den «Icones» in einen neuen Textzusammenhang. Sie werden nun in gleichnishaftem Sinne verwendet: das Bild aus dem Cantica Canticorum I – seitenverkehrt kopiert – illustriert den Spruch: «Nube pari»; «Ahas Opfer» (II. Könige 16) ist der Geschichte Solons beigegeben; «Athalia» (IV. Könige 11) weist auf das Sprichwort hin: «Ne sis iudex alio quin inimicus alteri eris parti»; Moses (Leviticus VIII) wird dem Gebot mitgegeben, Gott ewig anzubeten, zu dienen, zu ehren und zu lieben³⁴³. Die Kopien nehmen die Vorlagen der «Icones» mit sklavischer Genauigkeit auf, wobei die einzelne Linie sich verfestigt und systematisiert und die Kopie verrät. Der Zeichner kopiert seitenverkehrt auch einen Holzschnitt aus dem «Missale von Verdun»³⁴⁴. Aber auch hier ist die Feinheit der Linie verlorengegangen. Die künstlerische Fertigkeit des Zeichners reicht bei weitem nicht heran an die früherer Künstler wie etwa den Alciatus-Meister oder den Zeichner des «Missale von Verdun».

d) Einflüsse Holbeins im Werk des Bernard Salomon

Zur gleichen Zeit, da das Werk Holbeins kopiert wird, ohne daß eine echte künstlerische Auseinandersetzung stattfindet, tritt im Lyoner Buchdruck einer der bedeutendsten französischen Graphiker des 16. Jahrhunderts hervor und entwickelt seinen Stil an Holbeins graphischen Zyklen: Bernard Salomon.

Salomon ist vermutlich Schüler des Jean Cousin und wird durch die Schule von Fontainebleau geprägt. Nicht weniger stark aber ist der Einfluß Holbeins auf seine Stilbildung, so daß F. Calot schreiben konnte: «C'est de la synthèse du naturalisme d'Holbein et de l'idéalisme italien par Jean Cousin qu'est formé l'art de Bernard Salomon»³⁴⁵. Diese Zusammenstellung Holbeins mit der

³⁴¹ R. Brun, wie oben, p. 145.

³⁴² R. Brun, wie oben, p. 321.

³⁴³ Kopiert werden außerdem: «Turmbau zu Babel», «Auszug der Israeliten», «Amos contra Damascum», «Pharaos Traum».

³⁴⁴ Zum Sprichwort: «Quidquid promiseris, facito».

³⁴⁵ F. Calot, L'art du livre en France, Paris 1931, p. 88.

Schule von Fontainebleau erinnert uns an den Ausspruch von H. Reinhardt: «Es wäre spannend zu wissen, was für eine Bedeutung Holbein für die gesamteuropäische Kunst gewonnen hätte, wenn er einer der leitenden Meister von Fontainebleau geworden wäre»³⁴⁶. Salomons Oeuvre deutet an, welche Stilentwicklung Holbein hätte nehmen können, wenn er statt nach England an den Hof Franz I. gegangen wäre.

Wir wissen, daß Salomon auch als Maler tätig gewesen ist; erhalten ist von seinen Malwerken nichts mehr. Kenntnis von seiner künstlerischen Tätigkeit geben uns allein seine Illustrationen, die er für den Lyoner Verleger Jean de *Tournes* geliefert hat.

Zu seinem Frühwerk gehören die Holzschnitte der «Sainte Bible» von 1553, die das Alte und Neue Testament illustrieren³⁴⁷. Von ihnen sind die Entwürfe zum Alten Testament wiederum die älteren³⁴⁸. Deren langgestreckte Figuren in ornamental ausschwingenden Gewändern verraten die nahe Beziehung zu Fontainebleau.

In den Szenen zum Neuen Testament kommt eine neue Auffassung von Körper und Raum zum Ausdruck; auch in der Manier arbeitet Salomon mit neuen graphischen Mitteln, die in den Szenen zum Alten Testament fehlen. Die Änderung der künstlerischen Auffassung läßt darauf schließen, daß zwischen der Entstehung beider Bilderzyklen die Begegnung mit einem Werk stattgefunden hat, die Salomon zu seinem Stilwandel anregte. Wir vermuten dieses Werk in dem bereits oben besprochenen Frellonschen Neuen Testament von 1548.

Salomon entwirft seine Illustrationen³⁴⁹ im Hochformat (45 × 55 mm) und gleicht damit schon rein äußerlich seine Bilder der Edition Frellons von 1548 an; hinter dieser aber standen Holbeins Todesbilder. Die Anordnung der Figuren im Vordergrund entspricht dem gleichen Kompositionsprinzip. Das Figurenbild, das in den Illustrationen zum Alten Testament manieristisch überlängte war, ist auf eine natürliche Proportion zurückgebracht. Die technische Behandlung ist von äußerster Feinheit der Strichlagen; sie stimmen die graphische Erscheinung der Schnitte auf einen malerischen Gesamtton ab, den Salomon erstmalig im Holzschnitt nach-

³⁴⁶ H. Reinhardt, Hans Holbein d. J., Paris 1938, p. 8.

³⁴⁷ Im Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums vorhanden.

³⁴⁸ R. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 203: «... d'une facture plutôt hésitante, doivent dater des débuts artistiques de B. Salomon, tandis que celles qui illustrent les évangiles attestent une maîtrise bien supérieure.»

³⁴⁹ Abb. bei J. Lieure, *La gravure dans le livre et l'ornement*, Paris-Brüssel, 1927, Tf. 30.

gestaltet, während vor ihm solche Versuche nur in Metallschnitt gemacht worden waren³⁵⁰.

Die Tonigkeit der Holzschnitte Salomons ist das hervorstechende Merkmal der neutestamentarischen Szenen. In der tonigen Manier am weitesten gehen die jedem Evangelium vorangestellten Evangelistenbilder, die ihre Herleitung von Holbeins Apostelbildern des «Hortulus Animae» motivisch zu erkennen geben. In der graphischen Technik fällt eine differenzierte Behandlung der Gegenstände auf. Die Figuren heben sich vollplastisch vom Mauerwerk oder der hinter ihnen liegenden Landschaft ab. Die Lichtbehandlung rundet vollplastisch die Formen oder scheidet das Mauerwerk körperhaft vom schattigen Hintergrund. Das Gewand umgibt in großen Faltensystemen den Körper und unterstreicht die Plastizität der Figuren. In den szenischen Darstellungen wird diese Plastizität meist wieder etwas eingeschränkt. Jedoch kommt etwa in einem Blatt wie der «Heimsuchung» die gleiche plastische Formgebung zur Geltung wie in den Evangelistenbildern³⁵¹.

Die Beziehungen Salomons zum frühen Holbein-Stil und zur Nürnberger Schule werden noch deutlicher in seinem Apokalypsen-Zyklus, der der Bibel von 1553 beigegeben ist. Er basiert auf der Beham-Kopie der Frellon-Ausgabe und setzt überdies auch Holbeins Zyklus voraus. Abwechselnd greift Salomon auf die eine oder die andere Fassung zurück. Die graphische Behandlung richtet sich dabei allein nach Holbeins Vorlage³⁵².

Abb. 38

³⁵⁰ Tonig gehaltene Metallschnitte hatte das Neue Testament in der Frellon-Ausgabe von 1548 mehrfach enthalten: außer den Stöcken von Holbeins Apostelbildern aus dem «Hortulus Animae» kommen Kopien in malerischem Schnitt-Stil in zwei Kopien nach Dürers Kupferstichpassion vor, nämlich eine «Auferstehung» und ein schlafender Petrus aus der «Ölberg»-Szene.

³⁵¹ Motivisch wirkt manches von der Frellon-Bibel nach: so werden «Versuchung Christi», «Gleichnis vom Balken im eigenen Auge», «Christus im Boot Petri», «Bergpredigt» übernommen. Vor allem scheint Salomons Christus-Typus auf demjenigen der Frellon-Ausgabe zu fußen. Übereinstimmend ist der schmale Körperbau, von weich fließendem Gewand eingehüllt (Salomons «Kanaanäisches Weib» kopiert den Christus von der «Rede Jesu über die Endzeit» [fol. 159] des Frellon-Testaments). Zur Verkündigung an die Hirten» hat Salomon möglicherweise dieselbe Szene aus Holbeins «Hortulus Animae» vorgelegen. Der schlafende Petrus nach Dürers Kupferstichpassion wird von Frellons Ausgabe übernommen. Ein weiteres Dürer-Motiv wird in der «Tempelaustreibung» eingefügt, in der die Innenarchitektur von B. 23 der Kleinen Holzschnittpassion aufgegriffen ist. In den hängenden Blättern und Ästen der Bäume – ein immer wiederkehrendes Motiv Salomons – zeigt sich möglicherweise ein Einfluß Hans Baldung Griens und der Donauschule. Daß Salomon seine Motive überall sucht, beweist seine «Befreiung Petri», für die Raffaels Stanzen vorauszusetzen sind.

³⁵² Von der Beham-Folge werden übernommen: die bei Holbein fehlenden

Das Kleinteilig-Gefüllte der Beham-Bilder, die wie jene Holbeins auf Dürers Erfindung beruhen, drängt er zugunsten größerer Klarheit der Bildordnung zurück. Die nervös bewegte Linie, die das Bild bei Beham häufig unübersichtlich und unruhig macht, ist bei Holbein beruhigt, mehr als Kontur faßbar als Binnenzeichnung wiedergebend. Bei Blättern, auf denen Beham eine unübersehbare Fülle von Dingen anordnet, übernimmt Salomon stets die Holbein-Vorlage³⁵³, wobei sich ein sicheres Qualitätsgefühl für die gelungenere Komposition bei ihm bemerkbar macht. Auch der interessanteren Bilderfindung gibt er den Vorzug: in «Johannes erblickt die sieben Leuchter» übernimmt Beham den von Dürer hergeleiteten Typus des vor Gott knienden Johannes, während Holbein (nach der Wittenberger Septemberbibel von 1522) die Szene dramatisiert und Johannes liegend mit dem Gesicht zur Erde darstellt; Überwältigtsein von der Erscheinung, das totale Erschrecken ist augenfällig von ihm wiedergegeben. An einzelnen Veränderungen der Holbein-Vorlage läßt sich Salomons andersartige Auffassung erkennen: er läßt den Leuchter, der bei Holbein in den Vordergrund gestellt, den liegenden Johannes überschneidet, hinter der Figur in der Bildachse aufgehen.

Ein Streben zu größerer Vereinheitlichung wird ablesbar. Vereinfacht ist auch der Wolkenhintergrund, der auf einfache Strahlenschraffuren beschränkt ist, die von der Gloriole ausgehen, während bei Holbein Strahlen und Wolken ein bewegtes Ensemble bilden. Die Gewandbehandlung entspricht Holbeins Stilisierung. Die auffallend tordierenden Falten des Gewandes von Johannes werden von Salomon übernommen und sollten später ein wichtiges Stilelement seiner Gewanddrapierungen werden.

Bei einzelnen Kompositionen ist das genaue Vorbild nicht zu bestimmen. Salomon scheint dann beide Zyklen – Behams und Holbeins – kombiniert zu haben. Im «Engel mit den Säulenbeinen» weist die Figur des Engels auf Holbeins Entwurf, während der Baum Behams Konzeption nahesteht. Für den «das Buch verschlingenden Johannes» erfindet Salomon eine eigene Haltung. Motivische Neugestaltungen finden sich darüberhinaus in vielen Szenen: die «Verteilung der Kleider» wird in manieristischer Stilisierung dargestellt. Die Ausbreitung gewaltiger Körperansichten

vier Szenen der «Tubenblasenden Engel», der «Weheengel», die «Zwei Propheten mit dem Tier», «Babylons Fall», die «Göttliche Ernte», die «Ausgießung der sieben Schalen des Zorns», die «Einschließung des Dämons im Abgrund», das «Neue Jerusalem».

³⁵³ «Die vier Würgeengel», «Johannes erblickt die sieben Leuchter», «Die vier Reiter».

schließt sich an Rossos Bilder an. Römische Kriegerfiguren erwecken auf den meisten Illustrationen Reminiszenzen an die italienische Kunst, die für Salomon immer wieder bestimmend ist.

Auch stilistisch entwickelt Salomon seine Apokalypse an Holbeins Zyklus. Linien werden gerade durchgezogen, viel weniger gebrochen als bei Beham. Jedoch wird die Dynamik von Holbeins Liniensprache von Salomon nicht nachgestaltet. Seine symmetrischen Schraffen haben eine leichte Tendenz zur Systematisierung, die sich überhaupt in den Kompositionen bemerken läßt. Die Komponenten der Holbein-Bilder werden zwar bewußt eingesetzt, sind aber nicht in ihrer Lebendigkeit wiedergegeben, sondern werden eher wie eine Formel gebraucht.

Holbeins Einfluß spricht sich auch in der Raumkonzeption aus. Behams und Holbeins Folge unterscheiden sich besonders in dieser Hinsicht. Während Beham die Szene in den Mittelgrund verlegt und darin die Figuren klein, fast staffageartig agieren läßt, beginnen Holbeins Szenen in vorderster Ebene. Die Figur ist eigentlicher Bedeutungsträger. Holbein ist damit in viel bestimmterem Maße Illustrator als Beham. Gerade in Hinsicht auf den Raum veränderte er die Vorlagen der Wittenberger-Septemberbibel von 1522, in der die Szenen – wie bei Beham – in perspektivischen Raum gestellt sind. Darüberhinaus liegen aber auch hier Momente, die für den zwanzig Jahre später arbeitenden Salomon von Bedeutung sein mußten. Indem die Figuren in vorderster Bildebene angeordnet sind, verspannen sie den hinter ihnen liegenden Raum; der Tiefenraum trennt sich so vom Vordergrund als etwas anderes ab.

Ein Vergleich der «Göttlichen Ernte» kann dies anschaulich machen. Bei Beham ist die Szene aus der Ferne betrachtet; ein Weg in der Mitte der Komposition führt in die Tiefe; an ihm entlang sind die Figuren in den Hintergrund hinein angeordnet. Holbein baut eine bewegte Vordergrundszone auf mit einigen agierenden Personen. Hinter ihnen versperren dichtes Weingerank und Ährenbündel den Blick in die Tiefe.

Abb. 39

Salomon geht bei dieser Komposition motivisch auf Beham zurück, das beweist das Motiv des Weinfasses bei beiden, das bei Holbein durch einen Holzkasten ersetzt ist. Auch die Aufteilung in irdische und himmlische Zone ist der Beham-Vorlage verpflichtet. In der Raumgestaltung aber arbeitet der Franzose mit Holbeins Mitteln. Die Behamschen Mittelgrundfiguren sind in den Vordergrund geholt; hinter ihnen schließt eine Reihung von Ähren die Durchsicht in den Tiefenraum, dem nicht wie bei Beham eine perspektivische Richtlinie gegeben wird. Salomon entwickelt damit an Hol-

beins Vorlage ein seiner Zeit entsprechendes manieristisches Stilmerkmal. Andererseits wird deutlich, daß in Holbein die Möglichkeit zur manieristischen Entwicklung verborgen liegt. Schon hier in der Apokalypse, auch im gleichzeitigen «Totentanz» tritt das Prinzip der friesartigen Reihung, durch das Holbeins späteres Werk vor allem bestimmt wird, bereits mehrmals auf.

Abb. 40

Im Erscheinungsjahr der «Sainte Bible» werden bei Jean de Tournes auch die «Quadrins de la Bible» (1553)³⁵⁴ veröffentlicht. Sie übernehmen Salomons Illustrationen zum Neuen Testament und zur Apokalypse; für die alttestamentarischen Szenen liefert Salomon neue Holzschnitte.

Während die Holzschnitte des Neuen Testaments und der Apokalypse die Themen aus der «Sainte Bible» noch traditionell behandeln, ist die neue Folge des Alten Testaments sowohl stilistisch wie ikonographisch eine Neuschöpfung. Man vermutet nach dem ersten Eindruck, den die Holzschnitte geben, den Stoff einer antiken Historie vor sich zu haben. Die Erzählung ist in römisches Gewand gekleidet; besonders die im Hintergrund liegenden vedutenähnlichen Stadtansichten rufen diesen antikisierenden Eindruck hervor. Holbein erzählt seine Geschichte des Alten Testaments in der Gegenwart, als ein im 16. Jahrhundert mögliches Geschehen, indem er die Personen ins Zeitgewand kleidet und den Szenen eigene Landschaftseindrücke zuordnet. Salomon hingegen ergreift den Modus der Vergangenheit: ein historisches Ereignis wird von ihm historisch dargestellt. Durch die antikisierende Formensprache erhält die Erzählung gleichzeitig eine idealisierende Tendenz, während ihr bei Holbein trotz dessen distanzierender, objektivierender Schilderungsweise ihre Umweltbezogenheit bleibt.

Motivische Gemeinsamkeiten mit Holbein lassen sich kaum aufzeigen; auch die Verbindung zu Salomons früheren Schnitten des Neuen Testaments und der Apokalypse ist unterbrochen. Seine neue Folge der alttestamentarischen Szenen zeichnet sich durch eine große Freiheit dem leeren Raum gegenüber aus. Während Salomon in seinen früheren Arbeiten die Fläche mit reichen graphischen Mitteln ausfüllte, wendet er sie jetzt mit größter Sparsamkeit an. Der Gegensatz von formerfüllter und formleerer Fläche wird herausgestellt. Daß hier die Einwirkung der «Icones» vorliegt, wird man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen. In ähnlicher Knappheit sind die Ereignisse erzählt: dem Landschaftsraum ist ein bedeutsamer Anteil an der Komposition gegeben. Mit

³⁵⁴ Ein Exemplar im Kupferstichkabinett des Basler Kunstmuseums vorhanden.

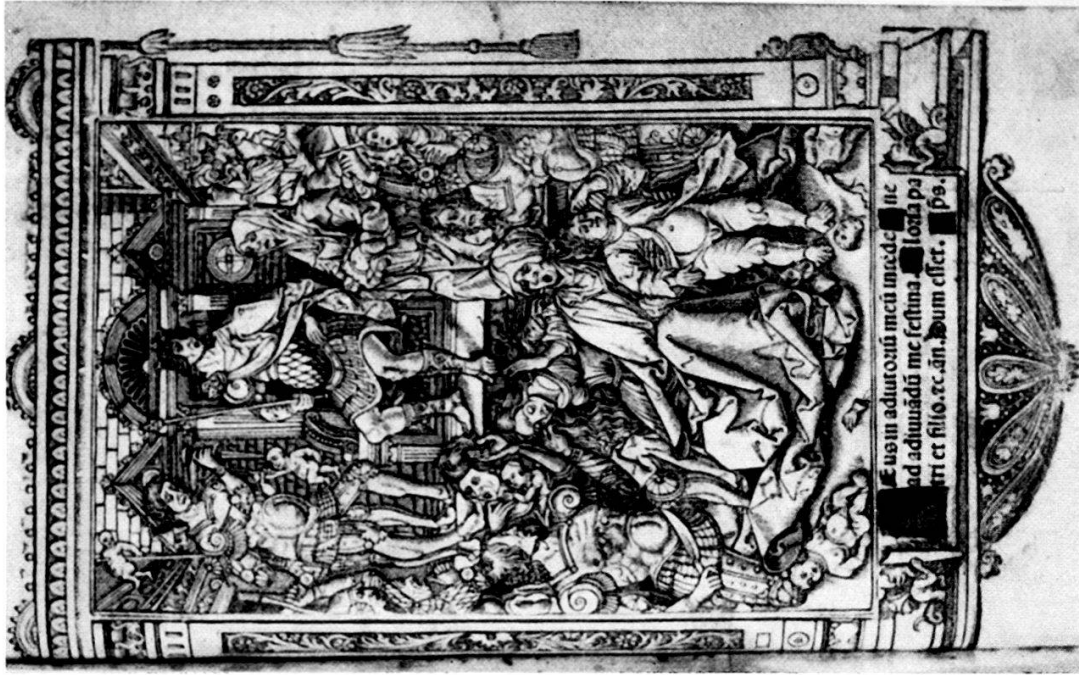


Abb. 17. Bethlehemitischer Kindermord aus den
«Heures à Rome», Paris, Simon Vostre 1502.



Abb. 18. Johannesmartyrium aus den «Heures
à l'usage d'Autun», Paris, Simon Vostre, 1507.

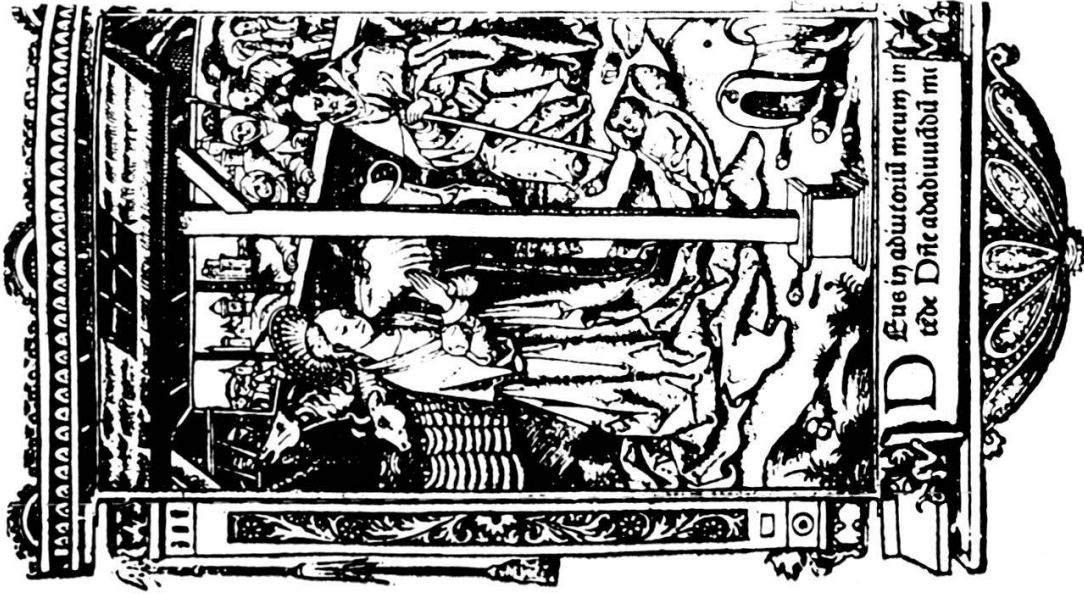


Abb. 19. Geburt Christi aus den
«Heures de Rouen», Paris, Simon Vostre, 1508.

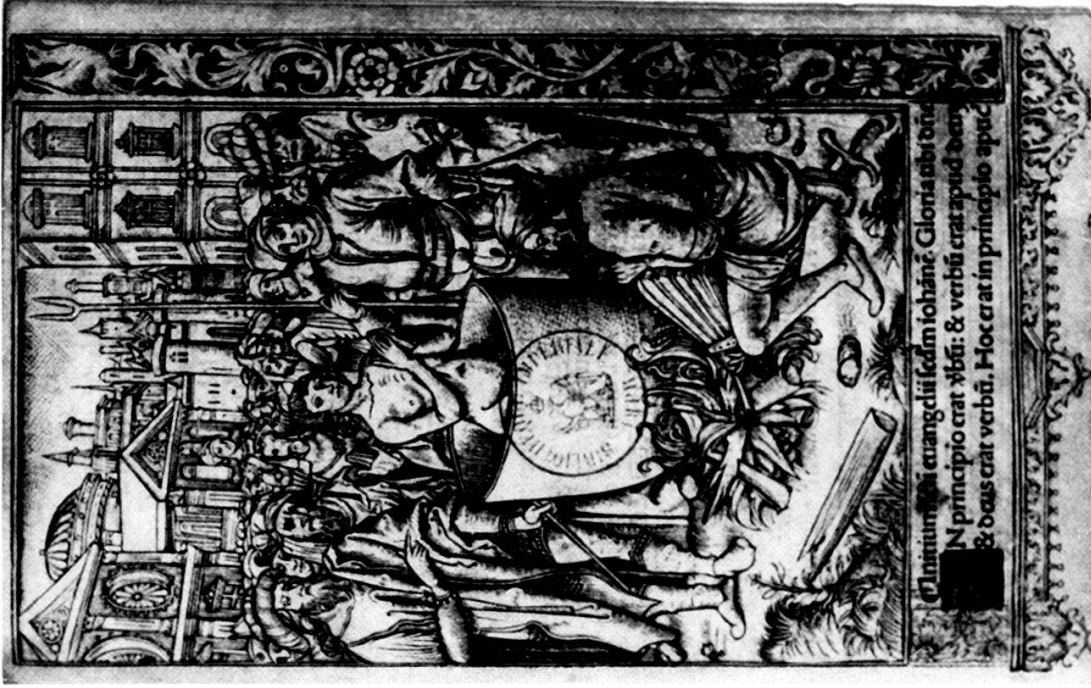


Abb. 20. Johannesmartyrium aus den
«Heures de Rome», Paris, Jacque Kerner, 1505.

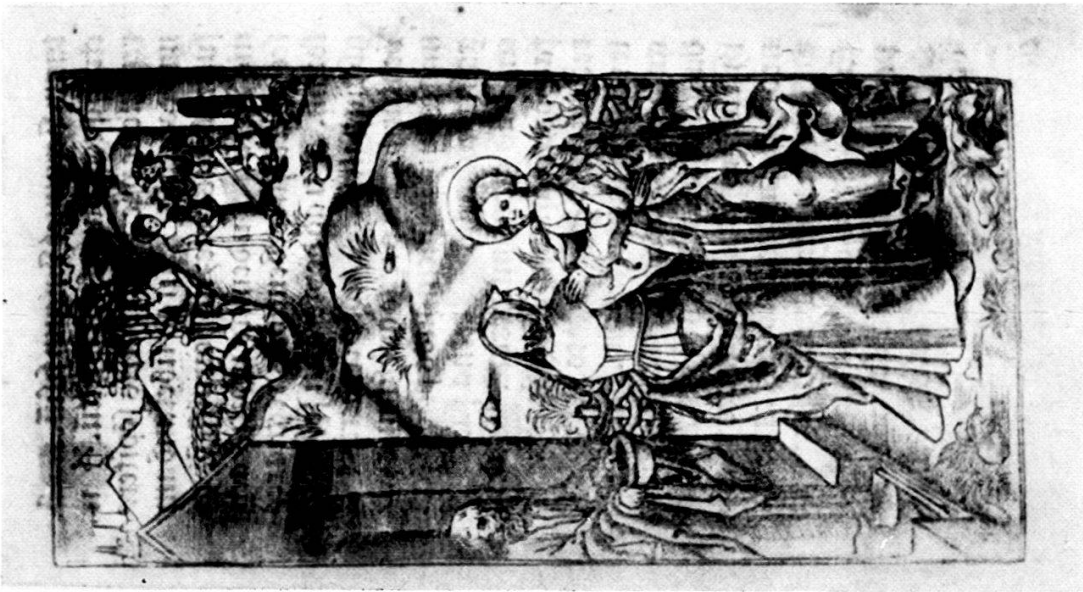


Abb. 23. Heimsuchung aus den «Hore Intermerate Virginis Dei Genetricis Mariae», Paris, Gilles Harbourn, 1516.



Abb. 24. Geburt aus den «Hore Intermerate Virginis Dei Genetricis Mariae», Paris, Gilles Harbourn, 1516.



Abb. 25. Titel zu «S' Ensuyt le grāt ordinaire des Chrestiens», Paris, J. Trepperel, um 1520.

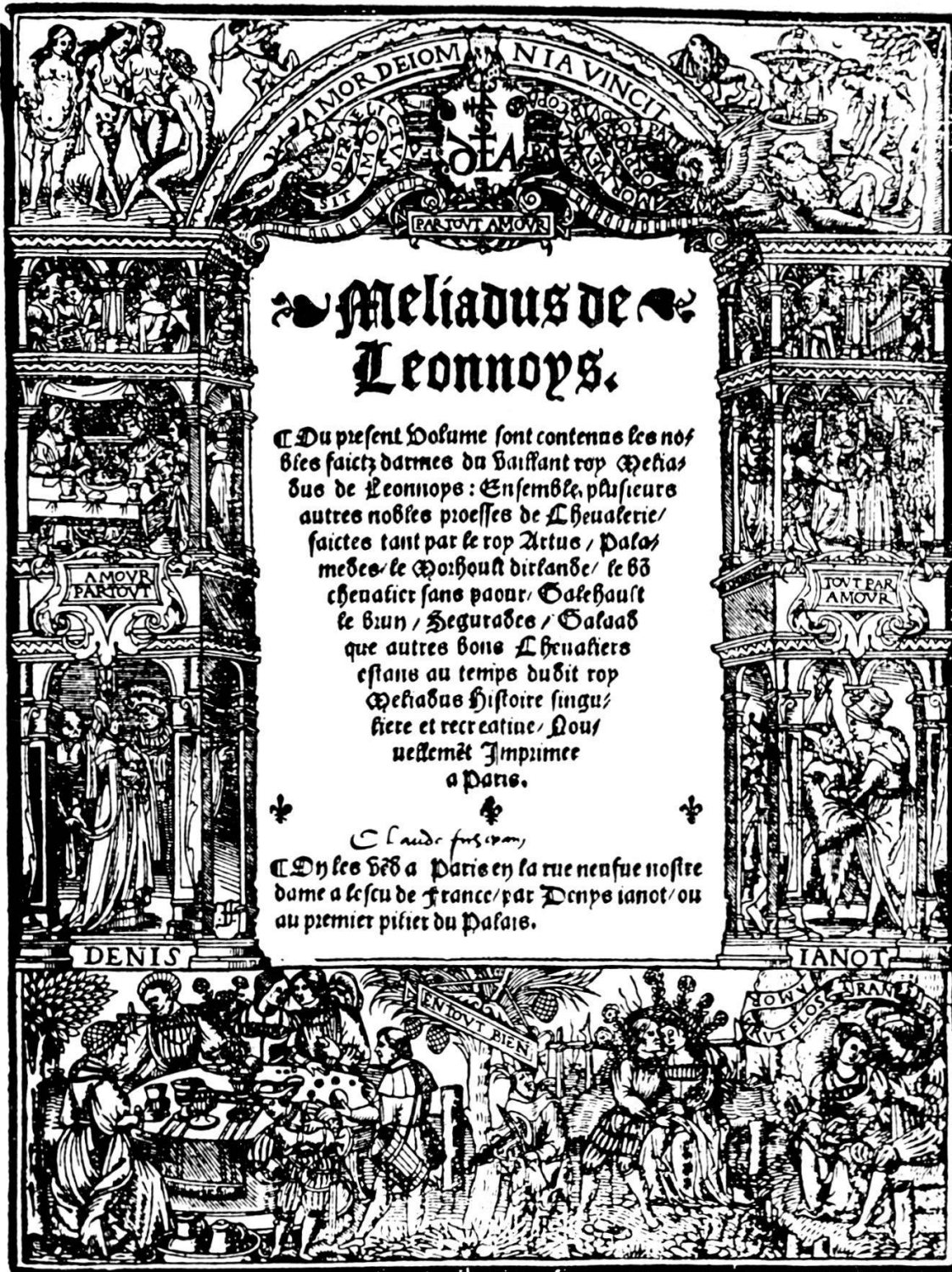


Abb. 26. Titel zu «Meliadus de Leonnoys», Paris, Galiot du Pré, 1528.

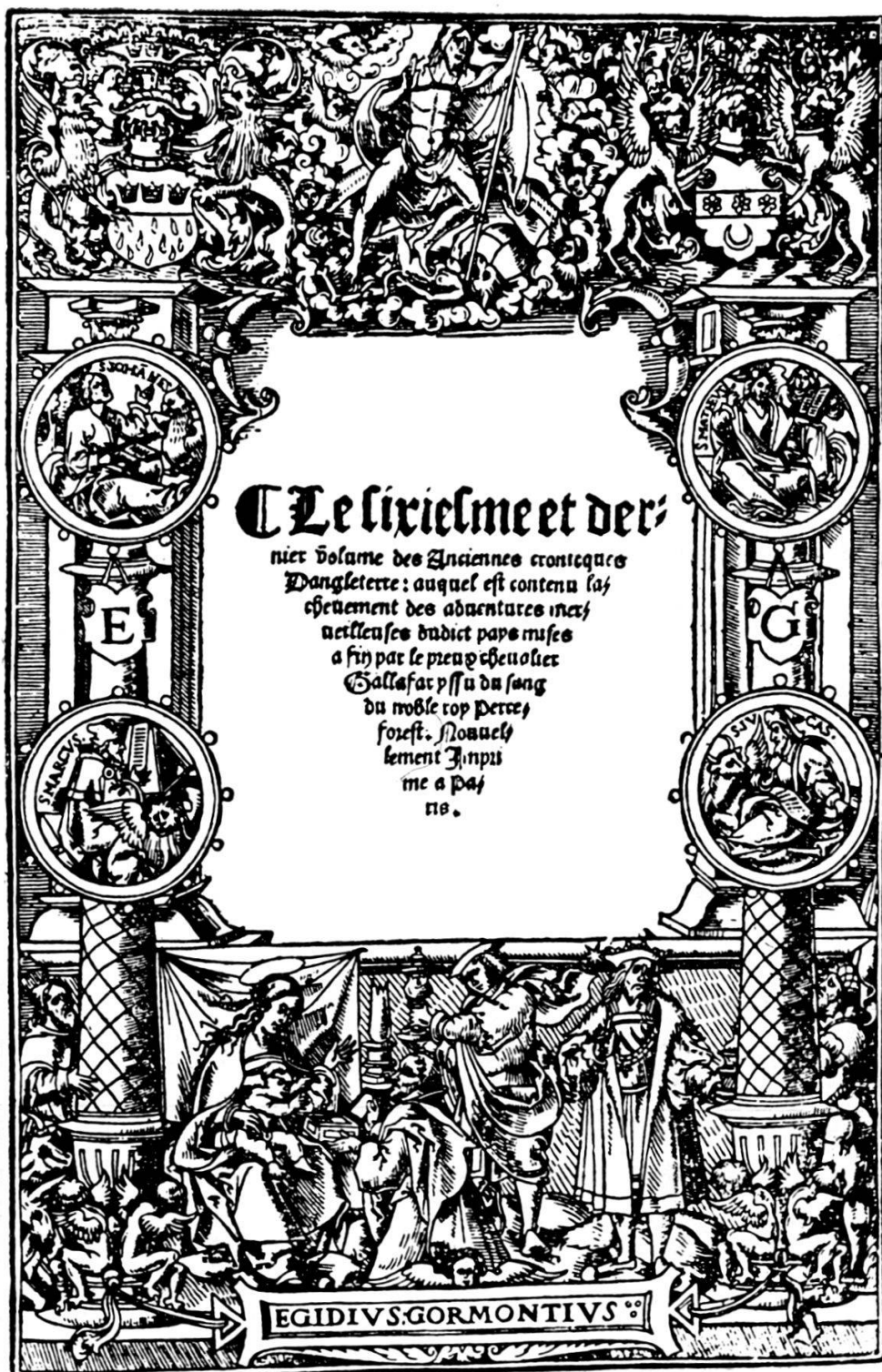


Abb. 27. Titel zu «La Tresselegante Delicieuse Melliflua», Paris, Galiot du Pré, 1528.



Abb. 28. Gottvater schickt den Engel Gabriel zu Maria.
Aus den «Heures de Nostre Dame» von Pierre Gringore,
Holzschnitt von Gabriel Salmon, Paris, Jehan Petit, 1525.



Abb. 29. Mannab-Lese aus den «Heures de Nostre Dame»
von Pierre Gringore, Holzschnitt von Gabriel Salmon,
Paris, Jehan Petit, 1525.

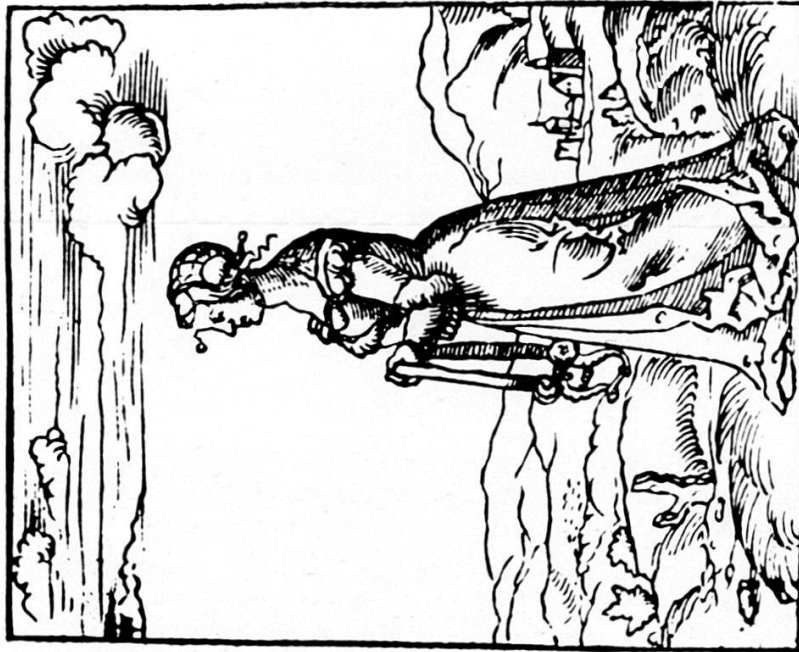


Abb. 30. Nemesis aus « Emblematum libellus » des Alciatus, Paris, Christian Wechel, 1534.



Abb. 31. Christus, die Jünger lebend, aus « Le premier recueil des œuvres de la muse cosmopolitique » des Jean Mallard, Metallschnitt von Jacob Faber, Paris, Jean Loys und Herôme de Gourmont, 1540.

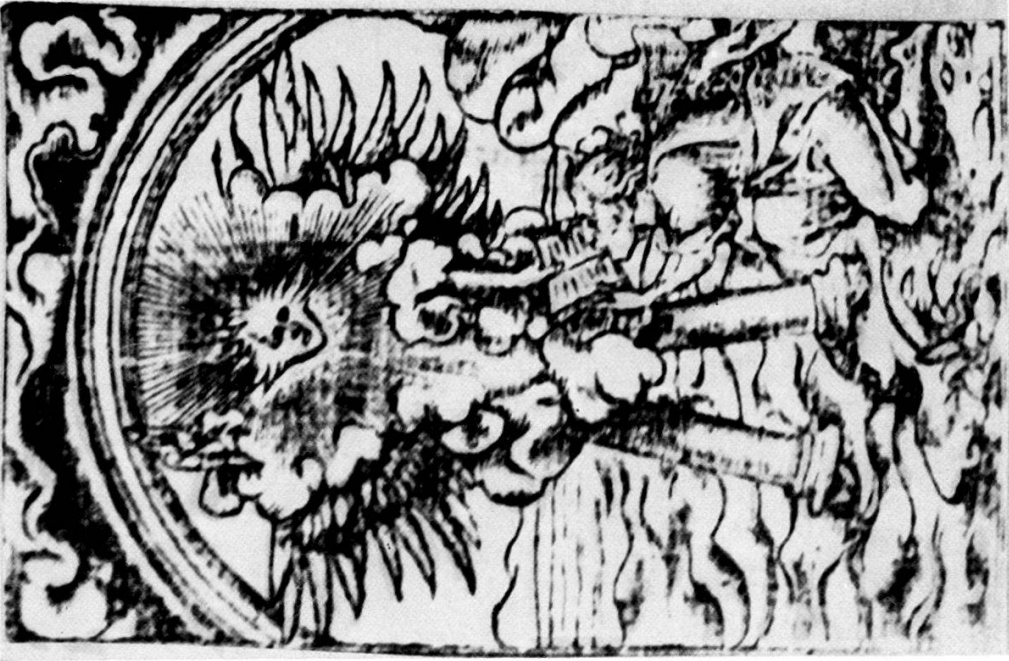


Abb. 32 a, b. Aus der Apokalypsenfolge der «Biblia pictura illustrata», Metallschnitte von Jacob Faber, Paris, Pierre Regnault, 1539.



Abb. 32 c, d. Aus der Apokalypsenfolge der «Biblia pictura illustrata», Metallschnitte von Jacob Faber, Paris, Pierre Regnault, 1839.



Abb. 33. Johannesmartyrium aus den «Horae in laudem Beatissimae Virginis Mariae»,
Metallschnitt von Jacob Faber, Lyon, G. Rouille, 1548.



Abb. 34. Gefangennahme Christi aus den «Horae in laudem Beatissimae Virginis Mariae»,
Metallschnitt von Jacob Faber, Lyon, G. Rouille, 1548.



Abb. 35. Aus dem Neuen Testament, Lyon, Frelon 1548.



Abb. 36. Aus dem «Missale von Verdun», Lyon, Jean Amazeur für G. Merlin, 1554.



*Abb. 37. Aus «Les Vies et les Motz des sept sages de Grèce», Paris,
E. Groulleau, 1554.*



*Abb. 38. Aus der Apokalypsenfolge der «Sainte Bible», Holzschnitt von Bernard
Salomon, Lyon, Jean de Tournes, 1553.*



Abb. 39. Aus der Apokalypsenfolge der «Sainte Bible», Holzschnitt von Bernard Salomon, Lyon, Jean de Tournes, 1553.



Abb. 40. Aus den «Quadrins de la Bible», Holzschnitt von Bernard Salomon, Lyon, Jean de Tournes, 1553.

lang durchgezogenem Kontur laufen Hügelketten am Horizont entlang. Vom Tal bis zur abgerundeten Bergkuppe steigen die Höhen, durch einzelne Linienzüge unterteilt, sanft an. Diese Aufteilung der Erdformation finden wir in den «Icones» wieder. Auch die starke Helligkeit, in die die Landschaft getaucht ist, entspricht Holbeins Bildern. In einzelnen Blättern (z. B. Genesis XVIII und XXV) erreicht Salomon die Durchsonntheit der Holbeinschen Landschaft.

Vergleicht man Salomons Landschaftsbildungen des Neuen Testaments der «Sainte Bible» mit diesen neuen Schöpfungen, so wird in der früheren Bildfolge das Kleinteilige gegenüber den großflächigen Anlagen der späteren deutlich. In gleichem Maß wie Salomon sich von der detaillierten Blattfüllung löst, wendet er sich auch von der tonigen Behandlung des Holzschnittes ab und nähert sich auch darin den «Icones». Diese brachten in gewissem Sinne die Befreiung des deutschen Holzschnittes vom Einfluß der Nürnberger Schule und damit die Lösung vom malerischen Stil. Die freie Beweglichkeit der Figur im Raum, ihre plastische Hervorhebung ohne tonige Gebundenheit an die Umwelt, ihre expressive Gebärde, diese letzte Konzentration künstlerischer Aussage erreicht Holbein in seinen alttestamentarischen Bildern. Diese Tendenz auf die von jedem erzählenden Detail befreiten Bildkompositionen bleibt seit den «Icones» das eigentlich Bestimmende von Holbeins graphischen Arbeiten. Der späte Holbein, der Zeichner der Erdkarte von Grynaeus, die 1532 in «novus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum» in Basel erscheint³⁵⁵, zeigt die gleiche großzügig gesehene Landschaft, in die die Erzählung eingestellt ist. Salomon mündet mit seiner Bildfolge in diese klassische Kompositionsweise Holbeins ein. Seine Illustrationen zu den «Metamorphosen» Ovids von 1557 haben diese Freizügigkeit räumlicher Formulierung wieder verloren. Die Bildfläche ist dort wieder stärker ausgefüllt, die Gebärden der Figuren nicht mehr von der dynamischen Linie der «Icones» getragen, sondern von weicherem, melodischem Linienfluß bestimmt.

Die «Quadrins de la Bible» bringen auch typographisch etwas Neues; schon der Titel dieser Bibelausgabe kündigt das Neue der Ausstattung an: es wird nicht der fortlaufende Bibeltext abgedruckt, sondern es handelt sich um Vierzeiler des Dichters Claude Paradin, der den Bibeltext in Verse umgestaltet, die jeweils unter der Illustration stehen. Über dem Bild wird das Kapitel bezeichnet, dem die in Verse umgesetzte Bibelstelle entnommen ist. Die Ausgabe

³⁵⁵ Abb. bei H. A. Schmid, Holbeins Aufstieg, op. cit., Bd. III, Tf. 195.

Jean de Tournes greift damit das Schema auf, das 1544 Regnault in Paris in den «*Historiarum Veteris Testamenti*» mit den Illustrationen von Jacob Faber eingeführt hatte³⁵⁶. Die erste Ausgabe der «*Icones*» in Lyon hatte noch den Prosatext als Textbeigabe; aber sie setzte bereits Schrift und Bild in formale Beziehung zueinander. Die Regnault-Bibel ersetzte dann den Prosatext durch Verse von Nicolas Bourbon. «Aus der relativ selbständigen Bilderfolge Holbeins entwickelt sich ein Ensemble von Prosatext, Holzschnitt und Gedicht, das inhaltlich auf einzelne Teile der Bibel beschränkt ist.»³⁵⁷ Das Zwischenglied von Holbeins «*Icones*» zu Salomons Bibelillustrationen stellt Regnaults Bibel von 1544 dar, wie H. Schubart nachwies³⁵⁸.

Man wird bei dieser typographischen Anordnung der Bild- und Textseite aber auch an Holbeins «*Totentanz*» erinnern müssen, der 1538 bei Trechsel mit Prosatext, Angabe der Textstelle und einem vierzeiligen Gedicht erschien. Die Einheit von Bild und Text ist also in beiden Holbein-Ausgaben angestrebt. Aus beiden Editionen zusammen wird man daher die Entwicklung der durchkomponierten Bild- und Textseite ableiten dürfen.

Eine Variation in der typographischen Seitengestaltung zeigen 1547 die «*Figures de l'Apocalypse et dix histoires du Nouveau Testament exposées tant en Latin que rithme françoise*» (bei Jeanne de Marnef, veuve de Denis Janot für Estienne Croulleau, Paris) mit Illustrationen des Jean Maugin, genannt «*Petit Angevin*»³⁵⁹. Die geschlossene Form von Text und Bild wird dadurch erreicht, daß auf der linken Seite das Bild mit dem lateinischen Textabschnitt angeordnet ist, rechts erscheinen Kapitelüberschrift und französisches Gedicht³⁶⁰. Die Einfügung in eine ornamentale Rahmung unterstützt den festgefühten Charakter der Bildseite.

Die Konsequenz aus diesen Bemühungen um die durchgestaltete Seite aber ziehen erst die «*Quadrins*» von Salomon. Die Prosaerklärung wird eliminiert. Im Sinne des Horazischen «*Picta poesis, ut pictura poesis erit*» wird ein absolutes Gleichgewicht zwischen Bild und Wort hergestellt³⁶¹. Dieses ausgewogene Verhältnis erhält

³⁵⁶ Vgl. p. 34–35 d. A.

³⁵⁷ H. Schubart, *Die Bibelillustration des Bernhard Salomon*, op. cit., p. 18.

³⁵⁸ H. Schubart, wie oben, p. 14.

³⁵⁹ Die Apokalypse ist im wesentlichen eine reduzierte Übernahme des Dürerschen Zyklus. Siehe hierzu: B. Brun, *Le livre*, op. cit., p. 68 und 144.

³⁶⁰ Vgl. H. Schubart, *Die Bibelillustration des Bernhard Salomon*, op. cit., p. 18.

³⁶¹ H. Schubart, wie oben, op. cit., p. 20–21 spricht von einer «*Harmonisierung von Bild- und Wortkunst im Sinne der von humanistischen Interessen geleiteten Renaissance*».

in den Einleitungsworten Paradins seine gedankliche Formulierung: «... la Peinture et la Poesie auvoir telle contraccion et conrectation d'afinité ensemble, qu'ils disent la Peinture estre muette Poesie et aussi la Poesie estre Peinture parlante».

Das Bild ist in einen neuen Zusammenhang eingetreten, der sich bereits in der «Icones»-Ausgabe ankündigte; es ist nicht mehr Illustration eines biblischen Textes, sondern ist speziell auf eine vom Dichter durch die Verse interpretierte Bibelstelle bezogen.

Schon H. Schubart³⁶² wies auf die vergleichbare Erscheinung in der emblematischen Literatur hin, in der ein Bild durch eine poetische Erklärung erweitert wird bzw. das Bild sinnbildliches Zeichen für den Text ist. In gewissem Sinne wird also eigentlich die emblematische Form auf die Bibelstelle angewandt. Diese Neigung zum Emblem spricht sich bereits in den beiden Holbein-Zyklen («Icones» und «Totentanz») aus und gibt den humanistischen Geist zu erkennen, aus dem heraus beide Bilderfolgen gestaltet werden.

Die letzte Folgerung aus dieser von den «Icones» angebahnten Entwicklung ziehen die 1557 bei Jean de Tournes veröffentlichten «Metamorphosen Ovids» mit Holzschnitten von Salomon, die das Schema der ausgewählten Bibelillustrationen auf die Dichtung anwenden und den Bildern aus dem Text herausgelöste Verserklärungen hinzufügen.

Die humanistische Auffassung in der typographischen Gestaltung der «Quadrins» entspricht damit der Formgebung ihrer Illustrationen. In beidem sind sie Holbeins «Icones» verpflichtet. Diese, die einerseits dem malerischen Nürnberger Holzschnittstil vieles von seiner Tonigkeit genommen hatten, dagegen andererseits der Zeichenhaftigkeit und Silhouettenwirkung des venetianischen Holzschnittstils neue Plastizität hinzufügten, werden so von Salomon noch einmal verarbeitet. Salomons Illustrationen der «Quadrins», die über Jahrzehnte hinaus immer wieder aufgelegt werden, beeinflussen die nachfolgende Lyoner Buchillustration. Nach Geoffrey Tory, der die französische Buchillustration in die venetianische Holzschnittmanier eingelenkt hatte, hat Salomon also auf der Basis der «Icones» einen neuen Illustrationsstil ausgeprägt.

³⁶² H. Schubart, wie oben, p. 18.

Literaturverzeichnis

- J. Adhémar, Inventaire du fonds français de la Bibliothèque Nationale, Paris 1939, II. Teil.
- J. Adhémar, Les graveurs français de la Renaissance, Paris 1946.
- M. Aubert, Le vitrail français, Paris 1947.
- M. Aubert, Le vitrail en France, Paris 1958.
- M. A. Babeau, Le paysage dans les vitraux des églises de Troyes, Mém. de la Soc. académ. d'agricul., des sciences arts du départ. de l'Aube 1932.
- L. Baer, Die illustrierten Bücher des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1903.
- P. Baudrey, L'Eglise Saint-Vincent de Rouen, Rouen 1875.
- P. Baudrey, Saint-Patrice de Rouen, Rouen 1869.
- J. Baudrier, Bibliographie lyonnaise, Lyon 1900.
- F. Baumgart, Hans Holbein d. J. als Bibelillustrator, Diss. Berlin 1927.
- L. Bégule, Les vitraux du moyen âge et de la Renaissance dans la région lyonnaise, Paris 1911.
- Bénard père, Catalogue de la Collection Paignon Desjouval, 1810.
- O. Beuve, Un vitrail de Mathieu Bléville. Réunion des soc. des Beaux Arts des départ. 1914.
- A. Blum, Le livre français des origines à la fin du second empire, Paris 1923.
- A. Blunt, Philibert de Lormes, London 1958.
- A. Blunt, Art and Architecture from 1500 to 1700 in France, London 1953.
- H. Bouchot, Les deux cents incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale, Paris 1895.
- A. Bouillet, L'église Sainte-Foy de Conches, Caen 1889.
- R. Brun, Le livre illustré en France, Paris 1930.
- R. Brun, Les beaux livres d'autrefois, Paris 1931.
- Ph. Burty, Bernard Palissy, Paris o. J.
- A. F. Butsch, Die Bücherornamentik der Renaissance, München 1878.
- P. Champion, Paris au temps de la Renaissance, Paganisme et Réforme 1936.
- P. du Colombier, L'art Renaissance en France, Paris 1935.
- P. Coroze et F. Guy, Introduction à l'étude des vitraux de Bretagne, Bull. de la Soc. archéol. du Finistère, Bd. V, 1921.
- R. Couffon, Verrières anciennes des Côtes du Nord. Mém. de la Soc. d'émul. des côtes du Nord, Bd. 67, 1935.
- F. Courboin, La Gravure en France, Paris 1923.
- E. Coyecque, Au domicile mortuaire de Germain Pilon, Humanisme et Renaissance, Bd. 6, 1940.
- E. Dacier, La Gravure en France, Paris 1944.
- H. David, De Sluter à Sambin, Paris 1933.
- H. Delaborde, Comptes des Bâtiments du roi, Paris 1877-1880.
- H. Delaborde, Notices des émaux au Louvre, Paris 1857.
- H. Delaborde, Histoire de la peinture en France, Paris 1859.
- D. Delacourcelle, Le sentiment de l'art dans la «Bergerie» de Rémy Belleau, Paris 1945.
- J. Delen, Histoire de la gravure dans les anciens pays-bas, Brüssel 1924.
- M. Desjardins, Les livres d'Heures imprimés en France au XV^e et au XVI^e siècle, Paris 1947 (maschinengeschriebenes Manuskript in der Réserve des Imprimés, Bibliothèque Nationale, Paris).
- A. F. Didot, Essai typographique, Paris 1863.
- A. F. Didot, Catalogue raisonné, Paris 1867.
- A. F. Didot, Etude sur Jean Cousin, Paris 1872.

- L. Dimier, *French Painting in the 16th century*, London 1904.
- L. Doce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venedig 1557, übersetzt von Cajetan Cerni, *Quellenschriften zur Kunstgesch.*, II, Wien 1871.
- G. Duplessis, *Histoire de la gravure en France*, Paris 1859.
- M. P. Dupuy, *Communication à la Société des Antiquaires de France*, 1^{er} février 1912.
- G. Durand, *Peintres d'Amiens au 16^e siècle*, Amiens 1926.
- A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1666–1672.
- L. Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944.
- L. Fischel, *Zum «Meister mit dem Würfel»*, *Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst*, Beilage der *graph. Künste*, 1921.
- L. Fischel, *Die Heimat des Meisters der Coburger Rundblätter*, *Oberrh. Kst.* 1934.
- L. Fischel, *Oberrhein. Malerei im Spiegel der frühen Kupferstiche*, *Zeitschr. d. dtsh. Vereins f. Kunstwiss.*, N. F., 1947, Bd. 1.
- Ch. J. Fossey, *L'art religieux dans les diocèses de Rouen et d'Evreux*, Evreux 1920.
- E. Franck, *Die Verwendung graphischer Vorlagen in der spätgotischen Tafelmalerei des Württembergischen Neckargebietes*, Diss., Tübingen 1953.
- H. Gallob, *Die Basler «Konstante» aus den Initialserien der Frühzeit*, *Gutenberg-Jahrb.*, 1957.
- J. Ganter, *Akademische Feier zum 400. Todestag Hans Holbeins d. J.*, *Basler Universitätsreden*, 15. Heft, 1943.
- P. Ganz, *L'influence de l'art français dans l'œuvre de Holbein*, *Actes du congrès de l'hist. de l'art*, Paris 1921.
- F. Gavelle, *Les influences de l'art allemand sur l'art champenois au XVI^e siècle*, *La revue rhénane*, 1924.
- F. Gavelle, *L'autel de Rumilly-les-Vaudes*, Rumilly-les-Vaudes, 1896.
- F. Gavelle, *Nicolas Halins, le Flamand*, *Revue du Nord*, 1924.
- F. Gebelin, *Le style Renaissance en France*, Paris 1942.
- F. Gebelin, *Le Trésor de la Renaissance*, Paris 1947.
- K. Gielhow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, *Jahrb. d. Slg. d. allerh. Kaiserh.* 1915.
- P. Girard, *Nos églises de l'Aigle*, Sées 1936.
- L. Godefroy, *Jean Duvet, handgeschriebenes Manuskript in der Bibliothèque Nationale*, *Cabinet des Estampes*, Paris.
- J. Guignard, *Livres d'Heures de G. Hardouyn à la Bibliothèque Nationale*, Paris 1942.
- P. Gusman, *La gravure sur bois*, Paris 1916.
- O. Hase, *Die Koberger Buchhändlerfamilie in Nürnberg*, Leipzig 1869.
- H. Haug, *Notes sur Pierre d'Andlau*, *Archives alsaciennes d'hist. de l'art*, 1936.
- M. Hébert, *Une copie de la «Nativité» de Schongauer dans les Grandes Heures de Simon Vostre*, *Gaz. des Beaux Arts*, 1958.
- G. Heckscher, *Bernini's Elephant and Obelisc*, *The Art Bulletin*, 1947.
- Heitz-Bernoulli, *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Straßburg 1895.
- M. F. S. Hervey und R. Martin-Holland, *A forgotten French painter, Félix Chrétien*, *Burlington Magazine*, 1911, Bd. 19.
- J. Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, den Haag 1931.

- E. Hessig, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik, Berlin 1935.
- Th. Hetzer, Das deutsche Element in der italienischen Malerei, Berlin 1929.
- L. H. Heydenreich, Der Apokalypsenzyklus im Athosgebiet und seine Beziehung zur deutschen Bibelillustration der Reformation, Zeitschrift f. Kunstgesch., 1939.
- G. Hirth, Kulturgeschichtlicher Bilderbogen aus drei Jahrhunderten, Leipzig-München o. J.
- E. His, Beschreibendes Verzeichnis des Werks von Urs Graf, Zahns Jahrbuch f. Kunstwiss. VI, 1893.
- E. Hoffmann, Notes sur l'ancienne peinture de chevalet hongroise, Budapest 1937.
- Fr. de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, verfaßt 1548, Quellenschriften z. Kunstgesch. N. F. IX, Wien 1899.
- H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923.
- O. Jennings, Early woodcuts Initials, London 1908.
- P. Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920.
- A. F. Johnson, Basle ornaments on Paris books, 1519-1536, The library, 1927.
- A. F. Johnson, French Bible-Illustrations, Gutenberg-Jahrb., 1935.
- M. Jusselin, Les peintres-verriers à Chartres au 16^e siècle, Bull. de la Soc. de l'Eure et Loire, Bd. 16, 1931.
- H. Kauffmann, Albrecht Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, Vom Nachleben Dürers, Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530-1650, Anzeiger des German. Nationalmuseums, Nürnberg 1954.
- H. Kehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst, Straßburg 1909.
- R. Koechlin und Marquet de Vasselot, La sculpture troyenne au 16^e siècle, Paris 1900.
- H. Koegler, Wechselbeziehungen zwischen dem Basler und Pariser Buchschmuck in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel, 1936.
- H. Koegler, Die Bilder zum Gebetbuch «Hortulus Animae», Basel 1943.
- H. Koegler, Die illustrierten Erbauungsbücher, Heiligenlegenden und geistlichen Auslegungen im Basler Buchdruck der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Basler Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumskunde, 39. Bd.
- H. Koegler, Die größeren Metallschnittillustrationen Hans Holbein d. J. zu einem Hortulus Animae, Monatshefte f. Kunstwiss. N. F., 1910.
- W. Koepf, Beiträge zur Geschichte der Messen von Lyon unter besonderer Berücksichtigung des Anteils der oberdeutschen Städte, Leipzig 1910.
- P. Kristeller, Straßburger Bücherillustration im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1888.
- P. Kristeller, Kupferstiche und Holzschnitte aus vier Jahrhunderten, Berlin 1905.
- L. H. Labande, Les Primitifs Français, Provence occidentale, Marseille 1932.
- L. H. Labande, Les premiers livres liturgiques imprimés des églises provençales.
- L. E. de Laborde, Comptes des bâtiments du Roi, Paris 1877-1880.
- L. E. de Laborde, Notices sur des Emaux au Louvre, Paris 1852.
- J. Lafond, La resurreccion d'un maître d'autrefois, Arnold de Nimègue, Rouen 1942.
- J. Lafond, Les artistes étrangers à Rouen, Les Amis des monuments rouennais, 1911.
- J. Lafond, Arnold de la Pointe, Les Amis des monuments rouennais, 1911.

- J. Lafond, Les vitraux de Paris au Petit-Palais, Paris 1919.
- J. Lafond, Romain Buron et les vitraux de Conches, *Annuaire Normand*, 1940-1941.
- J. Lafond, Les vitraux d'Argentan, *Bull. monument.* 1955.
- J. Lafond, Les vitraux de la cathédrale de Troyes, *Congrès archéol.*, 1955.
- J. Lafond, L'église St.-Vincent de Rouen, *Actes du congrès des sociétés savantes*, Rouen-Caen 1956.
- H. Langlois, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*, Rouen 1832.
- R. de Lasteyrie, *Les peintres verriers étrangers à la France*, Paris 1880.
- R. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, Paris 1900.
- M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, Wien 1908.
- M. Lehrs, *Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts*, *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen* 1891.
- Fr. Leitschuh, *Dürers Tagebuch der niederländischen Reise*, Leipzig 1884.
- Fr. Leitschuh, *Die Bambergische Halsgerichtsordnung*, *Rep. für Kunstwiss.* IX.
- A. Lenoir, *Traité historique de la peinture sur verre*, Paris 1856.
- M. Leveuil, *L'art de peinture sur verre*, Paris 1774.
- L. Lieure, *L'école française de la gravure*, Paris 1928.
- A. Linzeler, *Inventaire du fonds français de la Bibliothèque Nationale 16^e siècle*, Bd. I, 1932-1935, Paris.
- C. B. Lorck, *Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst*, Leipzig 1882.
- H. Lüdecke und S. Heiland, *Dürer und die Nachwelt*, Berlin 1955.
- M. L. Magne, *Les vitraux de Montmorency et d'Ecouen*, Paris 1888.
- M. L. Magne, *Les œuvres des peintres verriers français*, Montmorency, Ecouen, Paris 1885.
- G. Maillat, *La cathédrale de Châlons-sur-Marne*, Châlons-sur-Marne 1946.
- E. Major, *Urs Graf*, Straßburg 1907.
- E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1908.
- E. Mâle, *Art et Artistes du moyen âge*, Paris 1927.
- E. Mâle, *Quelques imitations de la gravure italienne par les peintres verriers français au 16^e siècle*. *Mélanges offerts à M. M. Lemonnier* 1913, Paris.
- M. Maligne, *Les primitifs Niçois*, Nizza 1941.
- P. Marot, *L'art en Lorraine, Visages de la Lorraine*, Paris 1950.
- P. Marot, *Des origines allemandes de Gabriel Salmon*, *Mémorial d'un voyage d'étude de la soc. nat. des antiquaires de France en Rhénanie*, Paris 1953.
- J. Marquet de Vasselot, *Les émaux limousins*, Paris 1921.
- J. Marquet de Vasselot, *Quelques émaux de Colin Noualier et leurs modèles gravés*, *Bull. de la soc. de l'hist. de l'art français* 1918-1919.
- H. P. Mitchell, *Some Limoges' Enamels of the Primitive School*, *Burlington Magazine*, 1917.
- F. Murray, *Catalogue of early French books*, London 1910.
- R. Muther, *Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Renaissance*, München-Leipzig 1884.
- J. Neudörfer, *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so in Nürnberg gelebt haben*, Nürnberg, 1547, herausgeg. v. G. W. Lochner, *Quellenschriften für Kunstgesch.*, Wien 1875, Bd. X.
- V. Nodet, *Un vitrail de l'église de Brou*, *Gaz. des Beaux Arts*, 1906.
- A. Ohl des Marais, *Jacquemin Woeriot, graveur sur bois au XVI^e siècle*, *Byblis* Bd. 38.
- A. Ohl des Marais, *Gabriel Salmon, graveur sur bois lorrain*, *Byblis*, Bd. 40.

- L. Otin, *Le vitrail, son histoire, ses manifestations à travers les âges et les peuples*, Paris 1896.
- B. Palissy, *L'art de Terre*, Paris 1580.
- L. Palustre, *La Renaissance en France*, Paris 1879–1885.
- E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton 1948.
- E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege*, Berlin 1930, *Studien der Bibliothek Warburg*, Bd. 18.
- E. Panofsky, *Pandoras' Box*, London 1956.
- E. Panofsky, *Das erste Blatt aus dem «Libro» G. Vasaris*, *Städelsjahrbuch* 1930.
- F. G. Pariset, *Note sur Pierre d'Andlau et la Lorraine*, *Rev. hist. de la Lorraine*, 1938.
- J. D. Passavant, *Peintres-graveurs*, Leipzig 1860.
- W. Pinder, *Zur Vermittlerrolle des Meisters E. S. in der deutschen Plastik*, *Zeitschr. für bildende Kunst* 1921., N. V. 32. Bd.
- W. Pinder, *Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Leipzig 1940.
- Ph. de Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provençaux*, Paris 1847.
- K. Rathe, *Bildbeziehungen früher Holzschnitte*, *Mitt. der Ges. für vervielfält. Kunst.*, Beilage der *graph. Künste*, Nr. 4, 1930.
- D. Radocsay, *La crucifixion de Svaty nad Vihom*, *Bull. du musée hongrois des beaux arts*, Nr. 9, Budapest 1956.
- H. Read, *A. Pénicaut Masterpiece*, *Burlington Magazine* 1930, Bd. 57.
- L. Réau, *L'expansion de l'art français*, Paris 1928.
- L. Réau, *L'influence d'Albert Dürer sur l'art français*, *Bull. de la Soc. d'antiquaires de France*, 1924.
- L. Réau, *La Bourgogne, la peinture et les tapisseries*, Paris 1929.
- H. Reinhardt, *Hans Holbein d. J.*, Paris 1938.
- Ph. Rénouard, *Le livre des sept parolles*, Byblis, 1929.
- Ph. Rénouard, *Bibliographie des Editions de Simon de Colines*, Paris 1894.
- J. Renouvier, *Des types et des manières des maîtres-graveurs*, Paris 1854.
- S. Ritter, *Les vitraux de la cathédrale de Rouen*, Cognac 1926.
- M. N. Rondot, *Bernard Salomon*, Lyon 1897.
- L. Rosenthal, *La Gravure*, Paris 1909.
- C. Rouit-Berger, *A propos de quelques sculptures disparues de l'église de Gisors*, *Bull. mon.* 1938.
- J. Roussel, *Les vitraux*, Paris o. J.
- J. Roussel, *La sculpture française, Epoque de la Renaissance*, Paris o. J.
- M. Roy, *Pierre Bontemps*, *Mém. de la Soc. des antiquaires de France*, Bd. 70, 1919.
- M. Roy, *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, Paris 1929.
- C. Fr. v. Rumohr, *Hans Holbein d. J. in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen*, Leipzig 1836.
- L. Sainéau, *La langue de Rabelais*, Paris 1922–1923.
- M. F. Salet, *Saint-Martin de l'Aigle*, *Congrès archéol.* 1953.
- R. Salomon, *A trace of Dürer in Rabelais*, *Modern languages notes*, 1943.
- H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris 1724, I. Bd.
- G. Save, *Les peintres strassbourgeois en Lorraine*, Straßburg 1897.
- H. A. Schmid, *Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern*, *Rep. für Kunstwiss.*, XV. Bd., 1892.
- H. A. Schmid, *Hans Holbein d. J., sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, Basel 1948.

- H. A. Schmid, Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger, *Jahrb. d. pr. Kunstsammlung* 1899.
- H. Schneider, Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf oberdeutsche Malerei um 1460–1480, Basel 1916.
- M. R. Schneider, Notes sur les livres à gravures, *Mélanges Lemonnier*, 1913.
- A. Schramm, *Bilderschmuck der Frühdrucke*, Leipzig 1923.
- H. Schubart, *Die Bibelillustrationen des Bernard Salomons*, Diss., Hamburg 1932.
- Soria, *Painting and sculpture in Latin-America from the 15th to the 18th century*, Michigan State College, Grant Nr. 1285.
- A. Texier, *Iconographie de la Mort*, *Annales archéologiques* 16.
- E. Tietze-Conrat, *Der französische Kupferstich der Renaissance*, München 1925.
- E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, Augsburg 1928.
- E. Tietze-Conrat, *Die Erfindung im Relief, ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst*, *Jahrb. der kunsthistorischen Sammlung des allersh. Kaiserhauses*, Bd. 35, 1920.
- G. Troescher, *Kunst und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa von 800–1800*, Baden-Baden 1953.
- G. de Verrières, *Vitraux de Rouen*, *Revue française de l'Elite*, 1948.
- J. Vial, *Destinées de quelques dessins d'Holbein*, *Gutenberg-Jahrbuch* 1957.
- Vierl, Jean Cleberger, *Revue d'hist. de Lyon*, Bd. 11, 1912.
- P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris 1901.
- W. Vöge, *Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seiner Madonnen*, *Monatsh. für Kunstwiss.* 1909.
- W. Vöge, *Zu Veit Stoss*, *Monatsh. für Kunstwiss.*, 2, 1910.
- S. Vögelin, *Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins*, *Rep. für Kunstwiss.*, 1879.
- L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig, 1923.
- H. Vollmer, *Jean Goujon und die französische Renaissance*, Leipzig 1923.
- E. Waldmann, *Die Nürnberger Kleinmeister*, Leipzig 1910.
- E. Waldmann, *Dürers Wirkung auf seine italienischen Zeitgenossen*, *Zeitschr. für bildende Kunst*, 1931/32.
- H. G. Wayment, *The use of engravings in the design of the Renaissance windows of Kings' Chapel*, Cambridge, *Burl. Mag.* 1958.
- W. Weisbach, *Trionfi*, Berlin 1919.
- E. Werdet, *Histoire du Livre en France*, Paris 1862.
- N. H. J. Westlake, *A history of design in painted glass*, London 1894.
- H. Wölfflin, *Die Kunst A. Dürers*, München 1943.
- A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, Leipzig 1874, 2. Aufl.

Photonachweis

Außer Abb. 33 wurden alle Aufnahmen durch die Bibliothèque Nationale (Service photographique) gemacht.